

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



**PUCP**

**ROCK INCAICO: CARACTERIZACIÓN Y REINTERPRETACIÓN  
DE LO LOCAL EN LA ESCENA DE ROCK DE LA CIUDAD DEL  
CUSCO.**

**TESIS PARA OPTAR AL TÍTULO PROFESIONAL DE  
LICENCIADO EN MÚSICA**

**Autor:**

Esteban Rodríguez Ocampo

**Asesor de tesis:**

Dr. Fred Werner Rohner Stornaiuolo

**Lima 2018**

## RESUMEN

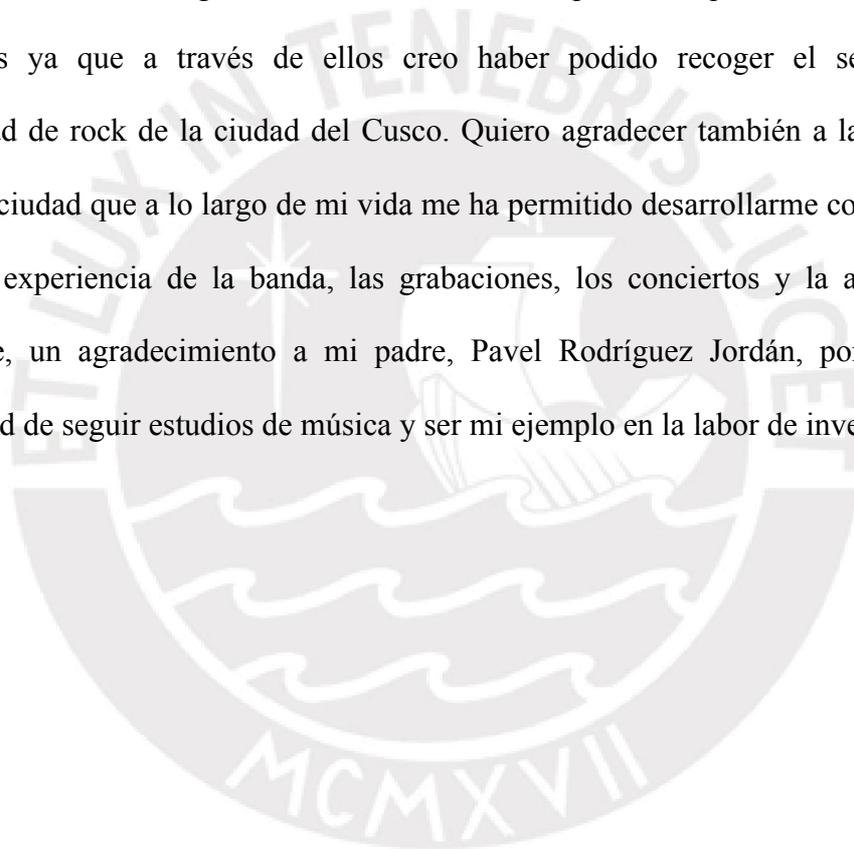
La presente investigación propone la caracterización de la escena de rock en la ciudad del Cusco en función a una imagen históricamente construida de la ciudad alrededor de las nociones de lo inca, lo andino y el turismo. Asimismo, analiza y reflexiona sobre los procesos de reinterpretación de estas nociones - consideradas como referentes locales - en su producción musical. Los lineamientos teóricos que orientan esta investigación están constituidos por estudios sobre el concepto de escena musical y la idea del rock como fenómeno global y medio de reinterpretación de manifestaciones culturales e identidades locales. Junto con estos trabajos, se exponen estudios que sustentan la construcción de la identidad “cusqueña” de la ciudad basada en las tres nociones previamente mencionadas y asimismo se revisan postulados que proporcionen una reconstrucción socio musical de lo andino. Desde inicios del siglo XX, diversas iniciativas por parte de intelectuales, artistas, el estado y la población local en general han venido consolidando una identidad del Cusco caracterizada por un imaginario con base en lo incaico, lo andino y lo turístico. Este imaginario se ha consolidado a lo largo del tiempo como principal factor articulador de las manifestaciones de la ciudad. En ese sentido, una expresión como el rock, inserta dentro de un contexto con dicha particularidad, es también determinada por este imaginario. Desde esta perspectiva, la hipótesis que sustenta la presente investigación sostiene que la caracterización de la escena de rock en el Cusco está influenciada por los elementos asociados a la imagen históricamente construida de la ciudad. El cuerpo de información que permite verificar esta hipótesis tiene como fuentes primarias testimonios de agentes del medio local tales como músicos, públicos, productores, gestores culturales y empresarios y como fuentes secundarias material audiovisual relacionado a la producción musical local que comprende discos, canciones, videos, imágenes y publicaciones en internet.



A mi padre, Pavel Rodríguez,  
mi segundo asesor de tesis, mi único asesor en la vida.

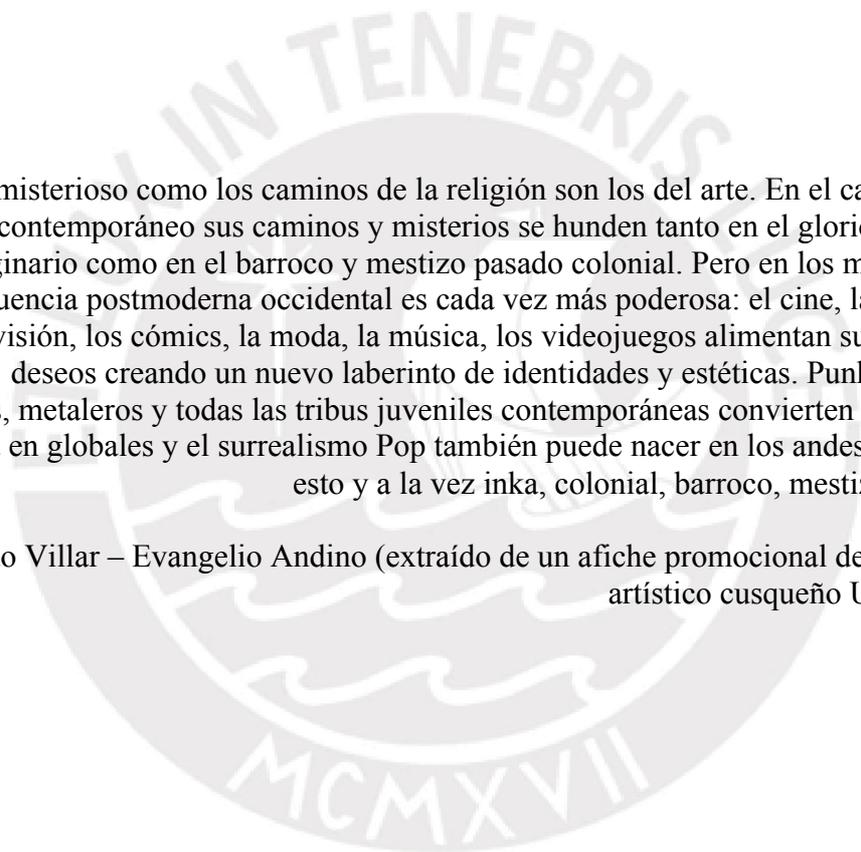
## **AGRADECIMIENTOS**

Expreso mis agradecimientos a mi asesor el doctor Fred Rohner por su compromiso con mi trabajo de investigación materializado en sus valiosos aportes y la oportunidad de presentar mis avances en el marco de un conversatorio del grupo de investigación en musicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Agradezco también al profesor Omar Ponce por su orientación en los aspectos musicales de este trabajo. Asimismo mis agradecimientos a todas las personas que me brindaron sus testimonios ya que a través de ellos creo haber podido recoger el sentir de la colectividad de rock de la ciudad del Cusco. Quiero agradecer también a la escena de rock de la ciudad que a lo largo de mi vida me ha permitido desarrollarme como músico y vivir la experiencia de la banda, las grabaciones, los conciertos y la autogestión. Finalmente, un agradecimiento a mi padre, Pavel Rodríguez Jordán, por darme la oportunidad de seguir estudios de música y ser mi ejemplo en la labor de investigación..



# ÍNDICE

<b>Introducción.....</b>	<b>1</b>
<b>Estado de la cuestión.....</b>	<b>7</b>
<b>Capítulo 1: Marco Teórico-Conceptual.....</b>	<b>13</b>
1.1 Elementos de cultura rock, conceptualización de escena musical y el rock como medio de reinterpretación de lo local.....	13
1.2 La imagen históricamente construida de la ciudad del Cusco alrededor de lo inca, lo andino y el turismo.....	24
1.3 La construcción socio musical de lo andino y su repercusión en la música local cusqueña.....	35
<b>Capítulo 2: Caracterización de la escena de rock del Cusco.....</b>	<b>47</b>
2.1 Configuración socio-espacial de la escena local: dos espacios imaginados dentro de un mismo centro geográfico.....	55
2.2 Relaciones entre los locales, músicos, públicos y el contexto local.....	66
2.3 El centro histórico como espacio centralizador de la escena del rock local.....	85
<b>Capítulo 3: Reinterpretación de los elementos de la imagen del Cusco en la producción de la escena de rock local.....</b>	<b>90</b>
3.1 Reinterpretación de la imagen del Cusco a través de elementos visuales, de lenguaje y de los espacios de rock.....	95
3.2 Reinterpretación musical: Los elementos musicales como herramientas en la identificación con lo local.....	107
<b>Conclusiones.....</b>	<b>147</b>
<b>Referencias.....</b>	<b>151</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>160</b>



«Tan misterioso como los caminos de la religión son los del arte. En el caso del arte cuzqueño contemporáneo sus caminos y misterios se hunden tanto en el glorioso pasado inca originario como en el barroco y mestizo pasado colonial. Pero en los más jóvenes la influencia postmoderna occidental es cada vez más poderosa: el cine, las redes, la televisión, los cómics, la moda, la música, los videojuegos alimentan sus sueños y deseos creando un nuevo laberinto de identidades y estéticas. Punkies, emos, neogóticos, metaleros y todas las tribus juveniles contemporáneas convierten sus formas de vida en globales y el surrealismo Pop también puede nacer en los andes y ser todo esto y a la vez inka, colonial, barroco, mestizo, cholo.»

Alfredo Villar – Evangelio Andino (extraído de un afiche promocional del colectivo artístico cusqueño Uku Pacha)

## INTRODUCCIÓN

La cultura popular se ha visto transformada y reconfigurada en muchos aspectos a partir de la etapa de postguerra de mediados del siglo XX. Medios masivos de comunicación como la radio, la televisión y actualmente las redes de internet tienen un rol cada vez más importante en el desarrollo de manifestaciones culturales. Dicho rol era anteriormente atribuido en gran medida a las tradiciones locales de cada comunidad. Debido a este cuerpo mediático, al proceso de globalización y la interconexión inmediata a escala planetaria, actualmente es posible el acceso a un amplio espectro de manifestaciones culturales existentes a nivel mundial. De esta forma se constituye un escenario de intercambio y expansión alrededor del mundo fundamentado en los medios de comunicación como nuevos agentes culturales. No obstante, esta expansión cultural se ha venido dando principalmente desde ciertos espacios conocidos como naciones “potencia” las cuales, por su posición hegemónica, han logrado expandir y “vender” sus manifestaciones culturales a mayor escala alcanzando casi todo espacio a nivel local, nacional e internacional.

Dentro de este modelo de cultura basado en los medios masivos, el caso de interés del presente estudio es el de la música y específicamente de lo que actualmente se conoce como rock. La historia identifica al rock en un principio como una práctica musical desarrollada a partir de la década de los cincuenta del siglo XX en los Estados Unidos de América. Si bien es cierto que durante su desarrollo llegó a adoptar un cuerpo musical, estético e ideológico complejo hasta convertirse en un fenómeno global, su nacimiento se debe básicamente al impulso comercial de satisfacer las demandas culturales de un sector juvenil emergente y socialmente inexistente en ese momento. “Diseñado” en un principio para el mercado juvenil en un contexto comercial de entretenimiento y fuera de pretensiones políticas, el rock llegó no

obstante a interpretarse como un símbolo de identidad de la juventud asociado a valores como la fuerza, la rebeldía, la pasión, la revolución, la libertad y musicalmente, la complejidad, la autenticidad, el estatus de forma de arte y actualmente también de legado cultural. Este cuerpo ideológico caracteriza este fenómeno musical y le otorga propiedades intrínsecas de alcance global que permite a generaciones en todo el mundo construir y reinterpretar sus propias expresiones culturales.

El Perú no ha sido una excepción dentro de este proceso. Los peruanos han incorporado ávidamente la práctica del rock tanto como música y como cultura a su sociedad. No obstante, el desarrollo del rock nacional fue en un principio de carácter mimético. Así, las primeras olas de rock reflejaban principalmente los patrones estéticos y culturales de los países referentes y existía relativamente poco interés por dialogar con los discursos locales. Esta situación podría explicarse en gran parte por las diferencias sociales, los conflictos y crisis tanto económicas como políticas presentes en la historia del Perú durante la segunda mitad del siglo XX, y por el hecho de que el proceso de expansión cultural global fuera percibido en el país como discriminatorio, alienante y conflictivo con lo nacional y tradicional.

Es en períodos posteriores cuando se da mayor importancia al rock en la generación de propuestas representativas de las culturas nacionales.<sup>1</sup> Actualmente, se viene otorgando mayor atención a prácticas musicales que involucran tanto la música tradicional, el rock y otras expresiones, así como a estudios académicos sobre estos

---

<sup>1</sup> No se niega sin embargo que características asociadas al rock se han ido incorporando a la cultura en el Perú desde su llegada. El caso de la música Chicha de los años 70 del siglo XX puede ejemplificar aquella capacidad del rock de ser parte de un proceso de fusión en el desarrollo de la música popular nacional ya que «músicos peruanos incorporaron guitarras eléctricas, percusión y teclados, populares en la música rock, proveyendo a la Chicha con un distintivo sonido eléctrico que el huayno no tenía» (Dodge, 2008, p.61). (traducción propia)

procesos de hibridación<sup>2</sup>. Estos esfuerzos locales son de alguna forma contemporáneos a los estudios sobre música, escenas musicales, cultura y sociedad que han venido proponiéndose a nivel mundial desde la década de 1980. Sobre la base de lo expuesto, la presente investigación se suma a los estudios sobre música popular y su relación con la cultura e identidad local. Asimismo, este trabajo constituye una mirada alternativa al fenómeno del rock peruano. Ello se justifica en el hecho de que los estudios sobre música en el Perú se enfrentan, a criterio personal, a dos aspectos de cierta forma limitantes: la orientación de la mayor parte de los mismos hacia la música conocida como tradicional y a un enfoque centralista.

Aunque insuficiente y con un campo de investigación valioso y amplio, el estudio, conocimiento y difusión de la música “tradicional” peruana se beneficia constantemente de la preferencia por parte de las políticas educativas y culturales nacionales debido a la visión de construir identidades que reafirmen en las poblaciones el sentido patrio. Sin pretensión de desacreditar la labor de estas propuestas, se considera que orientar las miradas exclusivamente hacia lo denominado tradicional deja desatendidos otros procesos de interrelación entre nociones sobre lo autóctono, folclórico y/o tradicional y manifestaciones más contemporáneas de alcance global. Este proceso va generando nuevos focos culturales y musicales que actualmente serían tan propios de la cultura peruana como lo son sus tradiciones.

De otro lado, los estudios documentados sobre rock en el Perú se encuentran altamente focalizados en el espacio de la ciudad de Lima. Debido a esto, el fenómeno del rock en el Perú es aun un terreno por explorar en cuanto a hibridación en la música ya que de alguna manera, cada espacio en el Perú puede generar expresiones

---

<sup>2</sup> En esta investigación, se hará referencia a la hibridación según García Canclini (citado en Moebus, 2008, p.38) sobre la hibridación cultural al señalarla como “procesos socioculturales en los que [algunas] estructuras o prácticas discretas, que existían de forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas”.

musicales particulares sobre la base del rock en relación con las identidades locales. Por tanto, el aproximarse hacia la actividad de rock en una ciudad como el Cusco puede contribuir al mejor conocimiento de su propia identidad.

Así también, desde una perspectiva musical, el estudio de este caso particular es fuente de ideas y reflexiones sobre la interacción entre elementos musicales y contextos locales. Aparte de caracterizar la escena de rock local del Cusco desde la mirada de la música como factor articulador de interacciones entre los agentes que la conforman, se pretende con este trabajo de investigación atender la cuestión estrictamente musical como parte fundamental en el proceso de caracterización la escena de rock. Este punto se justifica en el hecho de que a lo largo de la investigación bibliográfica, se haya observado que el cuerpo de investigaciones sobre rock se han realizado mayormente desde disciplinas como la antropología, la sociología o los estudios culturales en donde la música en sí misma no es objeto de análisis o discusión como lo son las interacciones y construcciones que se dan alrededor de esta. Es así que el presente trabajo constituye también una mirada al fenómeno del rock nacional desde lo musical.

Ahora bien, la caracterización de una escena de rock requiere una contextualización del espacio donde esta se desarrolla. Para el caso de la ciudad del Cusco, este proceso esta en base al turismo y las nociones de lo inca y lo andino. El turismo se ha venido consolidando a lo largo de la historia como una de las actividades más importantes en el medio. Esto ha originado que el área urbana del centro histórico de la ciudad adquiera importancia espacial y llegue a ser percibido como centro principal de visibilidad de toda actividad cultural. Al mismo tiempo, el rol del turismo como dinamizador de la ciudad ha ido potenciando el proceso de construcción de un imaginario local alrededor de lo incaico y lo andino iniciado a principios del siglo XX.

El componente relacionado a lo andino en dicho imaginario, considera que los conceptos de folclor, cultura y música andina son a su vez construcciones históricas. En ese sentido, la visión internacional y occidental de lo musical andino construida a partir de la década de 1960 y caracterizada, entre otros aspectos, por una estrecha relación con el folclor latinoamericano y altiplánico, se insertan en el medio local durante las dos últimas décadas del siglo XX repercutiendo en la noción de lo que se considera cusqueño y/o local tanto a nivel musical como cultural.

En este panorama local, el turismo y las nociones sobre lo inca y lo andino alcanzan a la escena de rock actuando como articuladores de las actividades y desarrollo de la misma produciéndose consecuentemente la consolidación del centro histórico como espacio centralizador de la actividad musical asociada al rock. Es así que esta actividad - constituida por dos modos de práctica: el rock de cover y el rock de composición de material propio - así como su consumo, se desarrolla principalmente dentro de este espacio urbano. Por otro lado, elementos relacionados a lo incaico y andino tales como imágenes, indumentarias, personajes, festividades, ritmos, instrumentos y géneros musicales, se constituyen para la escena en “insumos” para la construcción de una filiación con lo cusqueño en las propuestas musicales locales y en sus modos de producción y presentación.

Por otro lado, dentro de los objetivos del presente estudio, se apunta a la caracterización de la escena del rock en la ciudad del Cusco, a la identificación y al análisis de los procesos de reinterpretación de los elementos considerados locales. En un nivel más específico, se busca identificar interacciones entre agentes de la escena musical de rock tales como bandas, públicos, locales, gestores culturales y empresas con el contexto local así como analizar las formas cómo la imagen de la ciudad es adoptada e interpretada en el imaginario de estos agentes y expresada en su creación

musical. Este último punto implica revisar las maneras en las que elementos musicales como el ritmo, la armonía, la melodía y la forma así como otros elementos asociados a la producción musical como las letras de canciones, los instrumentos y los repertorios adoptan e interpretan lo considerado propio del medio local y como cultura cusqueña. A partir de este análisis, este trabajo aporta una reflexión sobre la música y la actividad musical en tanto reflejo de las manifestaciones culturales locales y cómo estas a su vez, repercuten en las expresiones musicales de la escena de rock local en cuanto a formas de composición, usos de los instrumentos y construcción de repertorios, mensajes, imágenes y performance.

La metodología empleada por este trabajo de investigación se basa en la realización de entrevistas semi estructuradas a un grupo de personas cuya actividad cultural y musical se considera representativa de la escena de rock local. Este grupo de entrevistados está compuesto principalmente por músicos y productores musicales y se consideran también gestores culturales, comunicadores y empresarios. De otra parte, el análisis sobre la reinterpretación de elementos locales tiene como cuerpo de estudio elementos de la producción musical de rock local. Estos elementos están compuestos por producciones audiovisuales como videoclips y grabaciones y material gráfico como portadas de discos, afiches y fotografías.

El desarrollo de esta investigación se estructura en tres capítulos. El primer capítulo comprende la conceptualización del rock como práctica musical y fenómeno cultural. Seguidamente se desarrolla el concepto de escena musical y la idea del rock como herramienta de reinterpretación de elementos culturales locales y su adopción para la generación de identidades y se revisa por último estudios que muestran procesos históricos que llegarían a consolidar el imaginario de la ciudad del Cusco. Posteriormente se realiza una delimitación de los conceptos de folclor, cultura y

música andina y se referencia el desarrollo de su contenido simbólico y elementos representativos así como la forma cómo estas ideas han continuado reconstruyendo lo que se entiende por música local cusqueña.

El segundo capítulo presenta la caracterización de la escena local de rock. Se realiza inicialmente una reseña sobre la influencia de la imagen de la ciudad en el desarrollo del rock en el Cusco desde los años sesenta del siglo XX hasta el presente. Seguidamente, se analiza la interacción entre agentes de la escena musical tales como bandas, músicos, públicos y locales dentro de un contexto local articulado en función a los elementos de la imagen de la ciudad. El capítulo presenta un esquema que propone la caracterización de la escena local como dos espacios con diferentes modos de práctica de rock: rock de cover y rock de material propio localizados espacialmente dentro del centro histórico del Cusco. Finalmente, el tercer y último capítulo comprende la identificación y análisis de diferentes formas de reinterpretación de lo local por parte de los agentes de la escena y su producción musical.

## **ESTADO DE LA CUESTIÓN**

Para empezar la revisión sobre la bibliografía relacionada con las escenas musicales de rock y la reinterpretación a nivel local de este fenómeno global, se considera necesario comentar en primer lugar sobre lo que se ha escrito hasta el momento sobre rock en el Perú. Se han editado varias publicaciones sobre este fenómeno haciendo un énfasis en dos puntos: el primero es la reconstrucción histórica del rock peruano desde sus inicios hasta el presente y segundo, el acopio de nombres de artistas, bandas, festivales, producciones, lugares y colectivos en tanto actores de

este proceso<sup>3</sup>. Si bien estos textos esbozan el mecanismo detrás de las complejas interrelaciones de lo musical con los diferentes aspectos del contexto, no parecen ahondar profundamente en el análisis de estas relaciones quedándose en un plano mayormente narrativo y ceñido a un solo lugar geográfico, la ciudad de Lima.

Ahora, estudios como los de Chirinos (2012) son una muestra de la intención de extender los estudios del rock en otras partes del Perú al brindar un recuento sobre la escena en Ayacucho de finales de los años noventa del siglo XX. De otra parte, existen otras publicaciones que enfocan desde otro ángulo el complejo proceso de las escenas de rock que van más allá de la descripción y la narración. Riveros (2009) revisa cómo el espacio geográfico (la ciudad) ejerce influencia sobre la configuración de los procesos de articulación de las manifestaciones culturales constituyendo un acercamiento a la reinterpretación local de fenómenos globales. Para el autor la escena en Lima permitió «la coexistencia de migrantes y capitalinos dentro de una comunidad imaginada y configuró la identificación de grupos por barrios» (2009, p.7). Asimismo, pone de manifiesto una particularidad de carácter socioeconómico en la escena limeña: la división de la misma en sub grupos bajo las denominaciones de *pitu - punks* y *misio - punks* (2009, p.10).

Por su parte Greene (2015) muestra como el *punk-rock* asumió particularidades locales y nacionales durante los años ochenta del siglo XX al constituir un espacio desde el cuál el sector juvenil se manifestaba en relación al conflicto armado. Para el autor, lo subterráneo se consideraba por muchos como equivalente a lo subversivo y las bandas llegaron a identificarse con la realidad nacional a través de las letras y los

---

<sup>3</sup> Libros como los de Cornejo (2002), Torres (2009) o Daniel Valdivia (2007), son obras completas que ofrecen un panorama extenso sobre el rock en el Perú a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Se considera que el presente estudio puede prescindir de resumir la reconstrucción histórica del rock peruano siendo suficiente remitirse a la información que se halla en estas publicaciones.

recursos visuales, hecho que hizo que la escena “subterránea” constituya una muestra de la adaptación de un movimiento musical global a una realidad alternativa.

Existen por otro lado trabajos que relacionan escenas, sonidos, identidades y particularidades locales en la producción de música popular y de rock a nivel internacional. Dammert (2012) expone cómo la visión con respecto a la división entre zona norte y zona sur de la ciudad de Quito influyó en el concepto de identidad “rockera”. Para el autor, el sur de la ciudad constituye el espacio imaginario de lo popular y del rock “auténtico” a diferencia del norte considerado como una copia desvalorada del rock (2012, p.123). De otra parte, el artículo de Hakarar y Demir (2015) muestra para el caso de la escena y el sonido local en Kadiköy - uno de los centros musicales de la ciudad de Estambul - cómo a pesar de la diversidad musical de estilos y géneros populares, el término “escena de Kadiköy” construye su sentido a partir de programas de radio y conciertos que priorizan círculos de consumo local pero sobre todo, por las relaciones mutuas y la idea de “colectividad de actitud” que fomenta la integridad de esta escena. En este sentido, la escena de esta ciudad se caracterizaría por una voluntad colectiva de apoyar a la producción local vía su consumo sostenido.

Ahora, un caso de construcción de un escenario local para la práctica del rock se da en la región de Okinawa - Japón en la ciudad de Koza dentro del contexto de la ocupación de la zona por las bases militares norteamericanas durante los años sesenta y setenta del siglo XX. Roberson (2011) argumenta principalmente que los músicos en la región, fuertemente influenciados por la presencia militar americana, se dedicaban principalmente a la reproducción de rock anglo americano para una audiencia compuesta por soldados. El autor muestra que en este caso, la música actuó como un elemento más del proceso de culturización transnacional donde la ocupación continua

y el contacto entre culturas puede provocar la apropiación subjetiva de los elementos de la cultura dominante como la comida, el léxico y la música. El autor da legitimidad a la actividad musical de los músicos locales al situarla en el contexto de la modernidad global (2011, p.614). Por su parte, Kozlov (2015) expone el caso de la escena de punk en la región de Siberia - Rusia. Según el autor, esta escena se caracterizó por desarrollarse principalmente en un área periférica debido a las restricciones por parte de las autoridades frente a la práctica del rock en la capital Moscú. Conscientes de la cultura occidental pero desconocedores de la ideología punk, el rock de Siberia optó por la ideología *DIY*<sup>4</sup> (*do it yourself*) más por necesidad que por elección debido al régimen político de la URSS de la década de 1980 (Kozlov, 2015, p.44). La escena, según el autor, mostraba también la particularidad en sus agentes de no adoptar las modas y apariencias asociadas a la cultura *punk* debido a la inexistencia de este tipo de artículos pero sobre todo por el temor hacia la intolerancia del régimen (2015, p.45).

Desde otra perspectiva, Del Val, Noya y Pérez-Colman (2014) abordan el tema del rock desde la construcción de un canon en el rock y pop en España dentro de procesos de hibridación “glocal”<sup>5</sup> (el rock como adaptación), nociones de rock como elemento esencialmente anglófilo (rock nacional sin identidad) y/o dentro de un contexto de tradicionalismo étnico en la producción musical (rock como versión moderna de sonidos tradicionales) (del Val, Noya et al., 2014, p.148). Para los autores, si bien los críticos de rock en España construyen su entendimiento basados en la

---

<sup>4</sup> El término hace referencia a las prácticas de autogestión de las escenas musicales independientes y a la tendencia de alejarse de los patrones de producción de la industrial musical.

<sup>5</sup> Glocalización es la mezcla que se da entre los elementos locales y particulares con los mundializados. Supone que en un mundo global, en el que asistimos a una progresiva supresión de las fronteras a nivel económico, político y social, se incrementa la existencia de barreras culturales, generadas por las personas que defienden sus tradiciones de la globalización cultural.

Ver: <https://es.wikipedia.org/wiki/Glocalizaci%C3%B3n>

cultura anglo americana, reconocen a la vez la capacidad de algunas bandas de incorporar elementos locales como el flamenco al rock nacional. Este caso deviene por un lado una muestra sobre cómo formas de entendimiento del rock en tanto canon musical venidas del mundo anglófono pueden influenciar la configuración de la práctica musical en otras regiones al determinar qué elementos (bandas, discos, sonidos, etc.) logran incluirse dentro de los arquetipos nacionales. Por otra parte, este estudio ejemplifica que el concepto de “rock nacional” implica la adopción de elementos de música tradicional. Por su parte, Quiña (2012) se focaliza en las complejidades en torno a la hegemonía dentro de las escenas independientes musicales en Buenos Aires. El estudio muestra un caso donde un cambio en el poder dominante de la música desde lo estatal a lo mercantil puede tener injerencias en la configuración de una escena independiente. Así para el autor, la primacía de los intereses de capital y mercantil se han infiltrado en el contexto de las escenas musicales independientes complejizando así sus relaciones al confrontarse con características identificadas como la libertad creativa, la autenticidad y la originalidad. El estudio deviene un caso que muestra cómo actividades con fuerte orientación comercial pueden llegar a influenciar en los niveles más sensibles de la cultura del rock independiente llegando a ser factores críticos en la forma de desarrollo de las escenas musicales en un determinando espacio.

Hasta aquí se ha hecho una revisión de publicaciones que muestran al rock insertarse en diferentes contextos creando escenas musicales. Los trabajos referenciados muestran que estas escenas a su vez, se ven reconfiguradas por las particularidades de dichos contextos siendo reflejo de esta dinámica las diversas lecturas alternativas del fenómeno del rock alrededor del mundo. Con estos

antecedentes, se da paso al desarrollo de postulados e ideas fundamentales para la comprensión de este proceso para la ciudad del Cusco.



## CAPÍTULO 1: MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL

Para poder entender cómo la imagen de la ciudad del Cusco asociada al turismo, lo inca y lo andino se refleja en la escena local de rock es necesario previamente contextualizar al rock como fenómeno musical-cultural, definir el concepto de escena musical y puntualizar sobre la idea del rock como herramienta de construcción y reinterpretación de identidades culturales locales. Asimismo, es imperativo revisar procesos y acontecimientos históricos que han consolidado la imagen del Cusco en relación a estas nociones previamente mencionadas. Por otro lado, una delimitación socio musical preliminar de lo andino así como su repercusión en la noción de música local cusqueña se considera de importancia para comprender las formas en que la escena de rock reinterpreta elementos asociados a este concepto en tanto componente de la imagen de la ciudad.

### **1.1 Elementos de cultura rock, conceptualización de escena musical y el rock como medio de reinterpretación de lo local.**

Antes de contextualizar el rock, conviene precisar el alcance con que se emplea el término *cultura* dentro de esta contextualización. Se entiende por cultura al campo de acción de la música popular y como reunión de procesos iniciados en la etapa de postguerra basados en la generación de estilos de vida cimentados en la mediatización masiva de la moda, la música, el cine y la televisión (Bennett, 2009, p.477). Según Bennett, los medios de comunicación masivos han ido reemplazando a las manifestaciones tradicionales y comunitarias como recursos para la construcción de identidades (2009, p.477). En ese sentido, una primera imagen general del rock

comprende su origen como una forma de entretenimiento en medio de actividades de producción y consumo masivo que llegó a producir diferentes significados para audiencias, industrias y músicos (Negus, 1996 citado en Behr, 2010, p.24). Estos significados, asocian al rock con fuertes sentimientos y generan actitudes de agitación, fuerza y agresividad al margen de que este arte musical no sea en sí mismo revolucionario o reaccionario (Frith, 1996, citado en Behr, 2010, p.230).

Musicalmente este estilo estaba al principio fuertemente asociado con el baile predominando una métrica musical de 4/4<sup>6</sup> (Biamonte, 2014, p.1-2). A su vez, tiende por la preferencia del grado de séptima menor por sobre el de séptima mayor<sup>7</sup> (más asociado a la escala mayor) en las melodías (Temperley & Clercq, 2013, p.202) y considera manifestaciones que comparten un fuerte componente rítmico y el uso de la amplificación eléctrica<sup>8</sup> (Egia, 1998, p.122). Más allá de estas atribuciones musicales específicas, el amplio espectro abarcado por el rock actualmente se debe al hecho de que este «fagocita ideas de otras músicas» (Manrique, 1986, p.4). Esta particularidad atribuida al rock es la que fundamentalmente sugiere una facilidad para su articulación y reinterpretación dentro de otros contextos espacio-temporales. De otra parte, la amplificación eléctrica, se debe de tomar como una alusión al conjunto de los avances tecnológicos contemporáneos al desarrollo del rock. Muchos de estos avances han jugado un rol determinante en la forma de creación musical del estilo siendo fascinación de muchos artistas de los cincuenta y sesenta del siglo XX los instrumentos novedosos y las nuevas formas de grabar y ejecutar música (Gregory, 2015, p.120). Estas tecnologías, novedosas en su contexto, contribuyeron

---

<sup>6</sup> La importancia se basa en el hecho de que una medición regular y par del compás musical se considera más propicia para que la música incite al baile.

<sup>7</sup> Esta preferencia por la séptima menor sugiere a su vez que el rock se basaría en escalas que contengan este grado en su estructura (escala mixolidia, aeólica, pentatónica menor, etc.)

<sup>8</sup> Según Egia (1998) el rock comprendería «desde el primer rockabilly hasta cualquiera de los últimos estilos de música industrial» (p. 122).

eventualmente a que la grabación se convierta en el texto básico del estilo<sup>9</sup> (López, 2012, p.95).

Ahora, el rock puede ser entendido también como método de trabajo e implica la comprensión de la idea de la “banda de rock” como institución avalada por su producción discográfica donde muchas veces su identidad “institucional” sobrepasa las identidades de sus miembros (Carrasco, 2009). Desde esta identidad de grupo<sup>10</sup>, la banda puede ser considerada como un agente en sí mismo donde la creatividad se forma por la negociación entre sus miembros, aportando cada uno sus habilidades específicas y ayudando de esa manera a caracterizar al grupo (Behr, 2010, p.237). Este desarrollo creativo ha hecho que en el rock sea común «que las bandas y cantantes sean los autores de sus propios temas y que en sus interpretaciones construyan un sonido propio característico» (López, 2012, p.85). Sin embargo, la identidad de grupo es también parte de una concepción romántica sobre la idea de autoría y autenticidad (Behr, 2010, p. 233) la cual a su vez «es consecuencia del trabajo e impacto de un pequeño número de músicos clave de los años sesenta» (Pattie, 2015, p.315). A raíz de este impacto, la originalidad y la autenticidad en la creación de obras musicales usando las técnicas de grabación en estudio (López, 2012, p.85) se han convertido en valores dentro de la tradición del rock. Una síntesis de esta concepción entiende por tanto al rock como música “seria” y a sus intérpretes como “artistas” orientados más hacia el formato de producción de álbumes y el uso del estudio y las nuevas tecnologías de grabación como uno de sus recursos principales (Bennett, 2009, p.475).

Por otro lado, desde la mirada del consumo del rock, es de importancia considerar el concepto de fan. Estos atesoran la música que consideran importante en

---

<sup>9</sup> «La grabación en el rock no tiene la función de registrar performances, en realidad la producción de grabaciones es un proceso compositivo que produce obras musicales» (López, 2012, p. 95).

<sup>10</sup> La identidad de grupo en el rock es una práctica específica del género a pesar que su sello haya alcanzado a otras formas de música popular (Behr, 2010, p. 239).

su vida diaria y su reunión, que da forma a la audiencia o público, ha generado la idea de “comunidad imaginada” (Hill, 2014) y el concepto de “memoria colectiva” que utiliza el pasado para la construcción de identidades individuales y de grupo (Turrini, 2013).

Un aspecto más contemporáneo que ha tenido gran influencia en la concepción actual del rock es el de la herencia y el legado. La música rock se ha reposicionado cultural e históricamente a través de los discursos de la herencia que enaltecen y mantienen la producción de ciertos artistas elevándola al status de canon (Bennett, 2009). Según el mismo autor, una forma de constituir esta herencia viene del lado generacional donde se comienza a reconsiderar una reclasificación del rock y pasar de ser la música de la juventud de los *baby boomers* a formar parte del legado cultural del siglo XX<sup>11</sup> (2009, p.478). El fenómeno más relevante producto de esta reconsideración del rock como legado cultural es la idea de rock basada en la interpretación de covers<sup>12</sup> y el surgimiento de las bandas y los espectáculos tributo. Dicho fenómeno encuentra sus raíces en la ideología postmoderna que recibe positivamente el legado y la nostalgia<sup>13</sup> (Gregory, 2015, p.121). Desde esta mirada, las bandas y espectáculos tributo serían responsables de la función de conservación del legado musical y cultural asociado al rock (Gregory, 2012, p.223).

Hasta aquí se ha hecho una revisión general de diversas nociones que permiten

---

<sup>11</sup> Los medios de comunicación han formado también parte de esta transformación a través de series documentales como la *BBC Classic Albums*, compilaciones como la *Rolling Stone's 500 Greatest songs*, reediciones de álbumes considerados hoy como “clásicos” y la generación de espacios como el *Rock and Roll Hall of Fame* (Bennett, 2009, 478-479).

<sup>12</sup> El término inglés para designar una versión es “cover” (cubierta o tapadera) y al parecer se relaciona con la práctica en los años cincuenta de cantantes blancos que hacían temas de música negra “cubriendo” el cantante original (López, 2012, 84). Este autor ubica los covers como versiones basadas en la copia, la réplica y la imitación donde es común ver la pretensión tanto de cantar y vestir como los artistas “homenajeados” así como de emular en escena aspectos como el timbre, fraseo y sonido en general de los discos de referencia.

<sup>13</sup> En este sentido, el tributo tiene mucho que ofrecer ya que reproduce momentos musicales de antaño colectivamente sentidos en tiempo real que generan una actividad sensorial que no ofrecen las películas, fotografías o grabaciones (Gregory, 2015).

entender actualmente el rock como un fenómeno cultural global de grandes magnitudes espacio-temporales.<sup>14</sup> Se establece como síntesis que todo este cuerpo ideológico compuesto por la noción de banda, la autenticidad, la grabación de álbumes, el canon del estilo y la interpretación de covers, se desplaza globalmente y se inserta en espacios locales como lo sería la ciudad del Cusco. De ahí que la escena local presentará dinámicas de rock que contemplen todos estos aspectos. Ahora, una comprensión del rock inserto en el contexto local no estará completa si no queda definida la idea de escena, la cual, a través de la interacción de sus componentes, actuaría como medio de encuentro entre cultura rock y cultura local. Así entonces, se procede seguidamente a desarrollar este concepto.

La idea de escena se ha venido considerando como alternativa a otras nociones previamente usadas para el estudio de la música y la vida cotidiana: comunidad y subcultura. El primero entendido como una forma en la cual los individuos generan patrones de identificación y pertenencia a un lugar basados en la música que se produce localmente o como una idea de la música en tanto forma de vida y experiencia compartida (Bennett, 2004, p.224). Según este autor, el segundo concepto, la subcultura, ha intentado a su vez definirse como un medio de apropiación y usos de la música (2004, p.224). Pone de manifiesto sin embargo, citando algunos estudios sobre el *heavy metal* y el *punk*, que este término resulta siendo de cierta forma inflexible en cuanto a sus supuestos sobre los elementos (clase social, grupo étnico, género, etc.) que caracterizarían a sus miembros (Bennett 2004, p.225). Para Bennett, esta rigidez podría constituir una limitante al momento de construir un marco que describa las interacciones de la música localmente producida y la vida cotidiana de los individuos. Es en este punto donde el concepto de escena es propuesto para entender dichas

---

<sup>14</sup> Se aclara que esta definición debe circunscribirse únicamente como algo delimitado para fines de este trabajo sin pretensión de inducir a considerar al rock como sinónimo de cualquier práctica en música popular de la cual, podría ser un componente importante pero no total.

interacciones (2004, p.225).

Una definición de escena musical se estructura a través de relaciones entre diversos actores tales como músicos, productores y fans alrededor de géneros musicales particulares originados, adaptados o apropiados dentro de una configuración local particular (Bennett, 2004, p.223). Sobre la base de lo anterior, se puede considerar que la idea de escena musical como herramienta de análisis de mayor alcance para la caracterización de una configuración local se sustentaría primero por la rigidez y consecuentes limitaciones atribuidas a los conceptos alternativos de comunidad y subcultura anteriormente descritos.<sup>15</sup> Así también, la sugerencia del concepto de una red de interacción más amplia que no solo implique identidades y modos de vida sino que considere tanto el consumo como la producción de música e incluya las características del contexto (Bennett 2004. p, 225-226), hacen del concepto de escena una herramienta más adecuada para comprender las relaciones entre la actividad musical y las particularidades locales.

En esta dirección, si bien este concepto otorga inicialmente importancia a manifestaciones como los eventos musicales públicos – que comprenden principalmente a músicos, fans, así como la interacción directa de personas en bares, clubes y eventos (Bennett 2004, p.225) - Hill (2014) puntualiza que al determinar una escena musical el enfoque no está sobre estos agentes sino en las relaciones entre estos (p.176). En adición a lo anterior, Bennett señala que «aparte de la relación entre los músicos y espectadores, existe una gran diversidad de relaciones que comprenden las actividades de promotores, empresarios, sonidistas, etc., cuyo rol es considerado crucial para el mantenimiento de la escena incluso si los estilos musicales

---

<sup>15</sup> Este concepto es considerado mucho más amplio que el de subcultura o comunidad al no considerar las restricciones de asociación de los individuos por clase social, género o grupo étnico y porque engloba tanto el consumo de música como su producción. (Bennett, 2004)

predominantes cambian con el tiempo» (2004, p.227-228). Lo anterior muestra que las escenas musicales entienden relaciones más amplias que involucran diversos agentes a parte de los músicos, las bandas y el público.

Asimismo, para Bennett (2004) un aporte a esta construcción del concepto de escena es el de su división en tres perspectivas: local, trans-local y virtual. El ámbito local de una escena se compone de la interacción social con las prácticas musicales. Esta relación articula la construcción y continuidad de la escena local a pesar de enfrentar a menudo dimensiones heterogéneas y contradictorias que se yuxtaponen constantemente (Bennett, 2004, p.226). Bennett refiere trabajos que sostienen que al margen de la complejidad de las relaciones y la diversidad de los vínculos que diferentes géneros musicales puedan tener con una localidad en particular, una base de conocimiento popular común que sustente las presentaciones y la recepción por parte del público, podría generar la aceptación de estos estilos musicales como auténticamente locales (2004, p.227). Tal fenómeno de aceptación y en consecuencia de producción y consumo de música popular en espacios locales es posible, según el autor, vía la adaptación de estilos musicales globales al contexto local que genere contenidos localmente más significativos (2004, p.227).

Entonces, es a partir de esta conceptualización previa que la escena de rock de la ciudad del Cusco se entenderá como las relaciones producidas tanto por individuos como por entidades relacionadas a la producción de rock que se reconocerán como agentes de la escena local. Entre estos agentes locales, según la definición expuesta, se considerarán tanto músicos, públicos, productores, sonidistas, agentes culturales y todo espacio público o privado que aloje prácticas musicales de rock. Así también, y como se detallará más adelante, la escena legitimará al rock como una práctica musical local al utilizarlo como herramienta de construcción de identidades y al

adaptar sus contenidos al contexto local en función a los componentes de la imagen del Cusco.

De otra parte, el aspecto trans-local de las escenas afirma que las apropiaciones, domesticaciones y adaptaciones locales de la música, al ocurrir simultáneamente dentro de un rango difuso de espacios a nivel global, no pierden su sentido de conexión que tienen con prácticas homólogas en otras regiones, países y continentes (Bennett, 2004, p.229). Por lo anterior, la trans localidad de una escena haría recordar que las interacciones entre estilos musicales dentro de un contexto local se encuentran en flujos continuos de hibridación a través de la interacción de nuevos contenidos foráneos y/o globales con los locales (Dodge, 2008, p.5-9) y sus agentes pueden por tanto extender su noción de pertenencia a una escena que trascienda limitaciones físico geográficas (Bennett, 2004, p.229). Desde esta perspectiva, la caracterización de la escena local tendrá presente las formas cómo las actividades de rock en la ciudad del Cusco incorporan a la realidad local contenidos culturales globales de modo que permanecen interconectadas con estos contenidos y con otras manifestaciones similares fuera del espacio local.

Finalmente, en relación al tercer ámbito del concepto de escena, un medio de interconexión global como internet no es solo visto como un medio dinamizador trans-local que genera vías de comunicación con otras personas (Benett 2004, p.229) sino que está cambiando la forma como se percibe la realidad generando “virtualidades reales” (Rheingold, 1993 citado en Huber, 2002, p.16). Es así que, para las escenas musicales antes limitadas por fronteras físicas y con solo posibilidades de usar las redes de internet para la comunicación e intercambio de información, se ha abierto la posibilidad de la existencia de escenas virtuales sin base física como una ciudad sino ubicadas en el espacio informático (Bennett 2004, p.230). Para el caso de la ciudad del

Cusco se identificarán, de existir, toda interacción que represente una muestra de articulación dentro de espacios virtuales.

Ahora bien, se ha expuesto anteriormente que en el rock es frecuente la adopción de elementos musicales y estéticos de otras fuentes y que su influjo ha alcanzado a todos los rincones del mundo. Una razón de ello se debe al uso de la canción cuya brevedad permite al rock adoptar «cualquier idea, sonido, influencia literaria, pictórica, existencial, religiosa, folclórica, cultural [y] política» (Carrasco, 2009, p.47). Si se admite por lo expuesto que el rock poseería lo necesario para trascender fronteras y ser, tanto un elemento central en las sociedades contemporáneas<sup>16</sup> como una forma de creación de señas de identidad (Egia, 1998, p.123), puede por tanto constituir un elemento eficaz para la generación de discursos en cualquier espacio donde haya llegado su influencia. Este fenómeno se explica por la inserción del rock dentro de las dinámicas de la globalización donde los objetos y significados son extraídos de un contexto histórico y cultural para ser “relocalizados” en el espacio de las tradiciones locales (Egia, 1998). Según este autor, se generan de esta forma replanteamientos sobre identidad cultural que toman tanto influencias externas como los contenidos locales de modo que la creación musical las adapte a propósitos y necesidades del contexto local (1998, p.125-126).

Huber (2002) ejemplifica este fenómeno - paradójico - donde el rock, asociado a la cultura norteamericana y con intereses comerciales muy fuertes, es utilizado para construir un sentido de diferencia y autenticidad local. Este autor pone al rock - sobre

---

<sup>16</sup> Esta condición de elemento central podría deberse al hecho de la constante presencia del rock en la vida diaria ya que el rock: «está en el cine, periódico, literatura, revista, en la plaza pública, la reunión, lo festivo, se respira en la ciudad, la escuela, salas de espera. Su influencia alcanza el canto juvenil de misas o celebraciones de evangélicos modernos y se escucha, más de lo que parece, fuera de las grandes ciudades. Entra y sale en las demás músicas contemporáneas. Es decir, para la mayor parte de nosotros, lo sepamos o lo ignoremos, ha sido y es una pieza con la que crecemos y convivimos.» (Carrasco, 2009, p. 58).

todo a su versión subterránea - como la expresión cultural más significativa de la primera generación global llegando a considerarse como un medio de protesta universal. Estas protestas sin embargo, se relacionan con las circunstancias donde uno vive y por lo tanto se refuerza los sentidos de identidad local ya que al adoptar estilos desarrollados en el contexto global y procesarlos, se generan significados nuevos localmente relevantes (Huber, 2002, p.9). Las posturas anteriores soportan el postulado de Kruse (2010) quien afirma que la globalización de la producción musical y su distribución no han conllevado a la desaparición de identidades, historias locales o la percepción de la existencia de un sonido local (2010, p.625).

No obstante, Egia (1998) señala que así como existe por un lado una fuerza globalizadora que da al rock un papel en el proceso de reinterpretación y reconstrucción de culturas tradicionales y locales, así también existe “otro rock” que «mira la producción local bajo los esquemas del rock anglosajón y copia, literalmente, los temas, la lengua, el comportamiento y hasta las vestimentas» (1998, p.126). Para el autor este es un efecto de la globalización desde la homogenización cultural debido en parte a la exposición al mismo tipo de música en cualquier parte del mundo a raíz de los avances tecnológicos (Egia, 1998). Este fenómeno explicaría en parte la consolidación del cover, el espectáculo y las bandas tributo como componentes de la cultura rock así como su presencia dentro de las escenas locales.

Finalmente, se podría concluir que cuando una expresión cultural flexible como el rock se relaciona con los discursos culturales locales a través de la globalización, terminará por influir, por sus propias capacidades intrínsecas, en la construcción y reinterpretación de sí mismo y de las manifestaciones culturales locales. Estas, que terminarán tomando del rock algunos de sus elementos para copiarlos, reinterpretarlos y/o adaptarlos, producirán discursos alternativos y

coherentes que contribuirán a incluir lo foráneo y lo local en la construcción de identidades y manifestaciones culturales y musicales particulares que caractericen al medio local. En ese sentido, la escena de rock local del Cusco y su producción musical, al interactuar con los elementos constitutivos de la imagen asociada a la ciudad (lo inca, lo andino y el turismo), deviene un caso más que refleja estas interacciones. Tal vez sea por esta capacidad de adaptación que Manrique (1986) se refiera, en última instancia, al rock como “el folclor de la aldea global”.

En esta primera parte, se ha definido al rock tanto como fenómeno cultural - musical así como agente en la reinterpretación de elementos locales. Igualmente, se tiene ya una idea puntual del concepto de escena musical. Ahora bien, para poder caracterizar la escena de rock en un espacio como el Cusco, es imperioso poder comprender también el contexto local cimentado en la imagen histórica de la ciudad. Para este fin, se aborda a continuación una exposición sobre ideas y hechos históricos que han contribuido a la construcción de un imaginario del Cusco y lo cusqueño alrededor de lo inca, lo andino y la actividad turística. No se pretende profundizar en el análisis de los relatos, sino generar un marco contextual del escenario local en función del cual sea posible la caracterización de la actividad musical de rock. Así también, se presentan definiciones de los conceptos de identidad nacional, folclor y una construcción de las nociones de cultura y música andina con el objetivo de examinar cómo estas han venido cambiando a lo largo de los años y modelando la percepción de la música local.

## **1.2 La imagen históricamente construida de la ciudad del Cusco alrededor de lo inca, lo andino y el turismo.**

Las primeras cuatro décadas del siglo XX en América Latina constituyeron un período de búsqueda de elementos de identidad tanto a nivel continental como nacional (Bedoya, 2015, p.101). El auge de los nacionalismos provocó el emprendimiento de diversos agentes sociales hacia la búsqueda de estos elementos de identidad. Bedoya (2015), a través del caso de la revolución mexicana, muestra la necesidad de búsqueda de referentes de una utópica identidad latinoamericana que «animó a que políticos, estudiantes e intelectuales escribieran manifiestos, discursos, artículos periodísticos y hasta novelas resaltando los cambios que suponían un quiebre con el pasado colonial» (p.99). A nivel ideológico, casos como los de México se extendieron a otras regiones. En Perú, las primeras décadas del siglo XX fueron también épocas de reconocimiento y reivindicación de particularidades sociales, geográficas, políticas y económicas que marcaran una diferencia como nación buscando una identidad distinta a la señorial y libre de la mentalidad colonial (Bedoya 2015, p.102-103).

Fue en el Perú donde la corriente del indigenismo logró el más fuerte arraigo debido a la composición social y los intereses políticos del país. Desde finales del siglo XIX esta corriente tuvo como principal soporte escribir sobre lo autóctono, los paisajes, gentes y particularidades de la sociedad con base en el pensamiento y la producción artística de intelectuales orientados a la conformación de un espíritu nacional que destaque las costumbres y tradiciones del indio (Bedoya 2015, p.103-104). No obstante, Ossio (1988) distingue que este indigenismo, desde las regiones de la sierra del Perú, se centraba en rescatar el componente creativo a través del

desarrollo del folclor mientras que desde ciudades como Lima, la cuestión del indio se veía desde lo económico y la redención de esta clase social vía la solución del problema de la tierra. El autor constata que en esta última perspectiva, la cultura y la identidad se situaban en un segundo plano y la única cuestión étnica atribuida es la relación del indígena con el pasado prehispánico (1988, p.17). Es posible afirmar que a pesar de estas diferentes concepciones del indigenismo en el Perú, las corrientes ideológicas en sí mismas constituyen uno de los componentes que iniciaron las reflexiones sobre las nociones de identidad nacional y en particular en el caso peruano, la cuestión del indígena y el ideario que se tenía como nación andina (Bedoya, 2015, p,104). Se podría considerar que este sería el punto de partida de la construcción del imaginario de ciudades como el Cusco al contemplar el componente andino en la formación de la identidad.

Por otra parte, el concepto de folclor constituye otro de los elementos constitutivos de la idea de nación e identidad. Sánchez (2017) comenta que el debate académico considera el folclor y la música folklórica como «artefactos culturales centrales para la inteligibilidad de la idea de nación [y] como factores narrativos primordiales en la creación de una realidad imaginada nacional». (2017, p.55) El autor afirma que, si se hace de lado la idea de la esencialidad del folclor y la música folklórica,<sup>17</sup> este se constituiría en «una tradición inventada, una actividad que inicialmente fue la especialidad de unos cuantos expertos que se dieron la tarea de montar un aparato ideológico que recogía e inventariaba los insumos “folclóricos” del “acervo nacional”» (Sánchez 2015, p.63). Este mismo autor, aludiendo a la música folklórica en Bolivia, considera a esta básicamente como todo tipo de música popular

---

<sup>17</sup> Esta esencialidad del folclor implica su consideración como algo puro e idealizado en el pasado y naturalmente dado relegando de cierta forma su carácter históricamente construido a través de estrategias narrativas de poder (Sánchez, 2017, p.56).

que puede ser identificada como “boliviana” (2015, p.56). Se acepta esta definición como válida y de utilidad para entender la idea de folclor para el caso peruano y del Cusco en particular donde se entendería por folclor “cusqueño” a todas las expresiones consideradas tradicionales sean estas, como se verá más adelante, producto de la labor artística de intelectuales cusqueños a lo largo de la primera mitad del siglo XX o incorporaciones contemporáneas de manifestaciones culturales folclóricas foráneas.

Ahora bien, al tratar de definir lo andino se advierte el hecho de que esta definición no se debe tomar en sentido estricto ya que dentro de la cultura andina, existe una tensión entre la imposición de un sello de modernidad y la conservación de una esencia (Robles, 2007, p.72). Según esta afirmación, la cultura andina poseería en su desarrollo a lo largo del tiempo características modernas que se confrontan con prácticas consideradas como autóctonas o tradicionales. Esta particularidad en la construcción de lo andino se relaciona con el hecho de que las fuentes de los discursos de poder que construyen identidades se localizan a nivel global. Este fenómeno “desterritorializa” el proceso de construcción de la identidad cultural a través del incremento de los contactos culturales, directos y mediales (Huber 2003, citado en Robles, 2007, p.72). Es así que lo andino constituiría entonces una construcción que tiene tanto fuentes locales, nacionales y extranjeras. En ese sentido, actores sociales, músicos y cultores locales aportan a la identidad de la llamada cultura y música andina en la misma medida que lo harían sus pares extranjeros. Esta construcción compartida y de profunda y constante interrelación se daría al margen de las visiones particulares y contrastantes que puedan tener del mundo andino tanto locales como foráneos. Finalmente, lo andino se debe comprender también dentro del marco de la pluriculturalidad que caracteriza a las naciones andinas. Robles (2007) en referencia a los conjuntos musicales del Perú, señala que la pluriculturalidad de la sociedad

peruana, representada por las particularidades regionales de producir arte musical, hacen que la música que se practica en el espacio andino sea de lo más compleja al manifestar variedad de estilos, una multiplicidad de formas de expresión, locales y regionales y nuevas líneas de producción y difusión musical. El autor hace también énfasis que la modernización de los repertorios y las organizaciones instrumentales es lo que caracteriza hoy a las expresiones musicales de todas las regiones del Perú (2007, p.70).

Se ha expuesto que durante el proceso de construcción de la identidad nacional de los países en Latinoamérica, las corrientes ideológicas han sido factores determinantes de este proceso. Así entonces, uno de los primeros elementos que jugaría un rol importante en la creación de la imagen históricamente construida de la ciudad del Cusco serían las diferentes ideologías locales que se desarrollaron durante la primera mitad del siglo XX. Según Calvo (2006) es a partir de un cuerpo ideológico que se manifiestan todas las expresiones que dan forma al sentimiento, la tradición y la identificación con lo local. En el proceso de invención de la tradición y reinención de los pueblos, «la ideología local articula la cohesión social, la definición de sus valores así como el sentido colectivo y el civismo local» (Calvo, 2006, p.9). Para el caso de la ciudad del Cusco, se destaca el rol que cumple la ideología local acuñada bajo el gentilicio de “cusqueñismo” la cual, según Calvo, se entiende como la necesidad de conservar y potenciar el sentimiento local basado en «la afirmación de los valores de la ciudad, la fe en los patrones y costumbres de la vida cusqueña» (2006, p.12). Esta ideología, se encuentra presente en el sentimiento de los cusqueños en la actualidad ya que éstos «bajo su emotividad local, se les encuentra usando poncho, asistiendo a las chicherías, cantando huaynos como el *Valicha* o simplemente mostrándose orgullosos

de los aspectos costumbristas de sus tradiciones de catolicismo popular, al mismo tiempo de continuar levantando el orgullo por lo incaico» (Calvo, 2006, p.64).

No obstante Nieto (1994) señala que este orgullo por lo incaico, junto a ciertas actitudes discriminatorias sobre todo frente al migrante rural, serían más propias de las élites intelectuales y políticas de la ciudad. Afirma también que otros sectores de la sociedad cusqueña, si se relacionan con el pasado incaico, lo hacen distanciándose de factores como el legado monumental y arqueológico abrazando alternativamente otros valores como el quechua o construyendo identidades con miradas más amplias hacia lo andino y/o lo serrano o más específicas como el barrio o la familia. En ese sentido, Villafuerte (1991) complementa esta idea al sostener que el “cusqueñismo” no solo implicaría entonces una identidad sino también una identificación la cual, producto de sentimientos, experiencias vividas o cualquier otro interés, produce una cierta aspiración o visión de lo que debería ser la ciudad del Cusco (1991, p.94). Así, para el autor sería posible reconocer variados “cusqueñismos” producto de las diferencias de un tejido sociocultural diferenciado.<sup>18</sup>

De otra parte, en el medio local han sido muchos los esfuerzos de instituciones y grupos de intelectuales para situar lo inca como un elemento central en la edificación de la identidad a lo largo del siglo XX. Este proceso llegaría a instaurar en la mentalidad cusqueña, sea cual fuere la ubicación social de la persona, su grado de instrucción u otras consideraciones sociales y culturales, el sentimiento de identidad con lo inca<sup>19</sup> (Calvo 2006, p.21). Según Calvo, el acontecimiento más evidente y simbólico de este proceso de identificación estaría dado por el descubrimiento de

---

<sup>18</sup> Estos cusqueñismos, según el autor, podrían ser los de un empresario turístico interesado en la conservación de la monumentalidad de la ciudad o la un poblador del centro histórico que aspira a la dinamización de su economía familiar (1991, p.96). Ahora, se remarca el hecho que esta monumentalidad y este centro histórico serían en ambos casos, elementos relacionados con un “pasado histórico” inevitablemente asociado al pasado inca de la ciudad.

<sup>19</sup>Para Calvo (2006) «llegar al Cusco sería encontrarse con todo un conjunto de evidencias (pasadas y presentes) que bien constituiría la tierra de una incanislândia» (p. 21-22).

Machu Picchu en 1911 que aparte de instaurar el “incanismo” en el imaginario cusqueño, entabló el sentido del turismo local. Así también, manifiesta que en la segunda mitad del siglo XX, a partir del periodo conocido como la segunda modernización<sup>20</sup>, el cusqueñismo vuelve a direccionarse a lo incásico debido a factores como el turismo y acontecimientos como la conmemoración de los 500 años de la conquista (en 1992). Una muestra de este interés se evidencia también en adopciones de símbolos como la placa de Echenique como escudo local, la oficialización de la bandera del Tawantinsuyo o la gesta de proyectos que concretarían el reconocimiento de la ciudad como capital histórica (Calvo 2006, p.29).

Por lo anterior, se puede establecer que la tradición “incásica” actúa como acicate ideológico local en la vida social contemporánea al promover estos valores y símbolos tradicionales locales en todo el país (Calvo 2006). Asimismo, podría decirse que el imaginario relacionado con lo inca ha generado un impacto ideológico importante en la gente que habitó y habita en la ciudad del Cusco. Fernández (1989) en sus reflexiones sobre la identidad, rescata algunos testimonios diversos en los cuales se ve este impacto: «El cusco es una ciudad que pesa, que no deja de tener fuerza y quienes hemos vivido, hemos nacido en esta ciudad se nos ha comunicado un conjunto de elementos de pensamientos respecto a lo inca» (p.94), así también, «ser cusqueño [para mí] significa en primer lugar, ser herederos de una gran cultura, que es la cultura inca, ser heredero de un espíritu revolucionario...» (p.94).

Complementariamente al elemento asociado a lo inca, la inclusión en el imaginario local de componentes relacionados a lo mestizo y lo cholo se dio en respuesta al hecho de que el “incanismo” inicial se construyó como un discurso

---

<sup>20</sup> El término hace referencia al periodo que se inicia luego del terremoto ocurrido en el Cusco en 1950.

“escencializado” (Calvo 2006). Sin embargo, dicho discurso no veía al “nuevo indio” como resultado de la desaparición de las diferencia entre lo español y lo indígena durante el mestizaje en la colonia sino como instrumento de exclusión al migrante y a la cultura chola mestiza local (Calvo, 2006). Frente a esto, Calvo remarca que la institucionalización del 24 de Junio, en el año de 1944, como día conmemorativo del Cusco fue también un acto para “cusqueñizar” al Cusco dentro de un marco acorde con las ideologías indigenistas y cholistas. En este contexto, este autor afirma que la revaloración de expresiones como el huayno, el poncho, el chullo y la escenificación del *Inti Raymi* correspondían a un marco de autenticidad más amplio que se veía influenciado por el mundo mestizo urbano desarrollado por las clases populares provenientes del campo que ganaban representación dentro de las manifestaciones culturales y artísticas locales.<sup>21</sup>

Ahora bien, junto a la identificación con lo inca y la cultura mestiza, la imagen del Cusco incorpora también al turismo como elemento constitutivo de importancia. Esta actividad se entiende como parte del desarrollo del capitalismo en tanto factor que dinamiza procesos globales como la mercantilización de representaciones en torno a “lo particular de un lugar” en un mundo global poniendo en circulación no solo bienes y servicios sino también ideas intangibles asociadas a valores culturales (Hernández, Pereiro y Pinto, 2015, p.278). En el caso de la ciudad del Cusco, la inserción de la actividad turística dentro del ámbito local ha constituido un medio de encuentro entre estas dinámicas globales con las ideologías y costumbres locales

---

<sup>21</sup> El caso particular del huayno *Valicha* constituye un ejemplo de folclor basado en combinaciones y creaciones sustentadas por procesos de mestizaje cultural que muestra como expresiones de naturaleza mestiza pueden acoplarse y llegar a convertirse en íconos de la cultura y el imaginario local ya que *Valicha* «no solo es una canción, un huayno más del vasto repertorio sino que se considera como un segundo himno de la ciudad del Cusco y cuyo actante e historia, estructura diversos elementos significativos culturales de la vivencia colectiva de una época del Cusco. Por lo tanto son significados de la tradición local de esta ciudad y porque lleva la expresión de la cultura andina mestiza» (Calvo, 2006, p. 55).

incentivando su valoración y la reafirmación de su práctica al mismo tiempo de interrelacionar la ciudad al mundo al hacer del turismo la base de su economía local (Calvo 2006).

Calvo afirma por otro lado que el turismo ayudó a potenciar la visión y la reafirmación del Cusco como centro de lo incaico. Según el autor, la imagen actual que se percibe de la ciudad como espacio para el turismo es el resultado de esfuerzos llevados a cabo por algunos intelectuales y el propio sector turístico que desarrollaron e institucionalizaron una concepción de la realidad social basada en un pasado esencial<sup>22</sup> conformado por afirmaciones “incanistas”. De este modo, el desarrollo de la actividad turística retroalimenta esta idea del Cusco como un espacio dominado por esta visión. Así también, debido a que el turismo se consideraba como el último proyecto endógeno de modernización que impulsaría el desarrollo de la ciudad y posicionaría sus valores históricos en el escenario nacional (Calvo, 2006, p.44), la actividad fue consolidándose tanto en el desarrollo como en el modo de vida de la ciudad actuando a modo de remodelador de las representaciones artísticas locales y repercutiendo en la forma como son seleccionadas y representadas las tradiciones y relatos.<sup>23</sup>

De la misma forma, esfuerzos por hacer del Cusco una “Meca del Turismo de América” se materializaron en varias publicaciones de las primeras dos décadas del siglo XX destinadas a esta actividad<sup>24</sup> (Calvo 2006). Entre 1930 y 1940 surgen

---

<sup>22</sup> Bajo el enfoque de la corriente culturalista del primer mundo, se genera una imagen turística de la sociedad y la cultura que, según Calvo, «exacerba el sentido de meta realidad de comprensión de las civilizaciones arcaicas, considerándose al tercer mundo (en el que puede estar ubicado el Cusco), como un depositario de producción de misticismo y exotismo» (2006, p.23).

<sup>23</sup> La escenificación del Inti Raymi por ejemplo, fue pensada no solo para despertar el componente emocional local sino para dar también prestigio turístico al Cusco más allá de los reparos en cuanto a la calidad artística del evento que en determinados aspectos se mostraría degradado justamente por estar ligado a la oferta turística (Calvo, 2006).

<sup>24</sup> Como ejemplos de estas publicaciones se tiene: “El Cuzco y sus monumentos: guía del viajero” (1921) dirigida a un público internacional al contar con un resumen en inglés, “El Cuzco histórico y

también iniciativas por parte del Estado para posicionar al Cusco como un lugar turístico - sobre todo después de que la ciudad recibiera el título de “Capital Arqueológica de Sudamérica” en el año de 1933 – vía proyectos como la creación de *La Comisión Central de Propaganda y Turismo* en razón de la celebración del IV centenario de la fundación española de la ciudad o la delegación al académico norteamericano Albert Giesecke de la promoción turística del Perú en el extranjero en 1936<sup>25</sup> (Mendoza, 2006). Sin embargo, más allá de estas iniciativas institucionales, la labor de mostrar al Cusco como centro turístico provino principalmente de los propios cusqueños alentados por su fuerte deseo de consolidar sus identidad regional y sus propuestas de identidad nacional (Mendoza, 2006, p.94).

Por lo expuesto, se puede decir que desde comienzos del siglo XX, hubo un claro interés por parte de numerosos agentes de hacer del Cusco un espacio turístico de modo que tanto el Perú como el mundo vieran en esta ciudad un atractivo cimentado principalmente en su legado inca. Los mismos cusqueños, en pos de realizar esta consolidación, fueron adaptando el desarrollo de su folclor, sus tradiciones e imágenes para que se ajustaran a este interés. Es por ello que el arte y la producción artístico folclórica del Cusco, en particular aquella perteneciente a la primera mitad del siglo XX, constituyó por su parte un elemento de gran importancia que dio forma a los anhelos regionales y nacionales de creación de una identidad cusqueña y peruana. Según Mendoza (2006), el rol de las artes no debe verse únicamente como reflejo de los procesos sociales y políticos que indujeron al desarrollo y florecimiento de la identidad regional sino que fue esta producción

---

monumental” (1924) José Gabriel Cosío y “La guía histórico-artística del Cuzco” de José Uriel García (1925) destinada también al público turístico (Mendoza, 2006, p.93-94).

<sup>25</sup> Este académico enfatizaba que: «en la promoción del turismo en el Perú debía hacerse énfasis en el Cuzco ya que es el punto de mayor atracción para los turistas» (Mendoza, 2006, p.97).

artística la que moldeaba y generaba lo que posteriormente sería reconocido como las expresiones artísticas típicas de la ciudad.<sup>26</sup>

Sobre la base de lo anterior, uno de los primeros espectáculos que podría considerarse como el más grande esfuerzo por parte del arte en la consolidación de lo cusqueño, fue el brindado por *La Misión Peruana de Arte Incaico*, también conocida por los medios como *La Embajada Cultural Peruana* que llevó a Buenos Aires a finales de 1923 «un repertorio de arte cuzqueño que, en ese momento, se consideró como representativo de lo inca, la peruanidad y el americanismo» (Mendoza, 2006, p. 34). Este hecho ha contribuido hasta el día de hoy a asociar al Cusco como representativo de lo andino ya que, según Mendoza, «esa experiencia ha quedado marcada en la memoria de los artistas cuzqueños como un momento de gloria y justo reconocimiento de las tradiciones cuzqueñas, en particular, y andinas en general, en el ámbito nacional e internacional» (2006, p.34) y estimuló en los artistas cusqueños la creación de obras con aires serranos y/o andinos que fomenten el sentido de “lo nuestro” (2006, p.50).

Otros movimientos artísticos que favorecieron el afianzamiento de la identidad local, sobre todo por su alcance a públicos de todo estrato social, son el teatro<sup>27</sup> y la música “incaica”. Esta última, que se originó principalmente a partir de las captaciones de melodías populares, estuvo siempre dirigida hacia el lado de lo popular a pesar de que posteriormente inspirarían la creación de obras con “aires incaicos” pertenecientes a autores con formación musical erudita occidental (Mendoza 2006).

---

<sup>26</sup> Para la década de 1930 «cuando el Cuzco comienza a transformarse en la Meca del turismo y en la fuente de la nacionalidad peruana, existía un repertorio que contenía los prototipos de lo que en subsecuentes años se estableció como lo típico cusqueño y se presentó en espectáculos para diversos tipos de espectadores, desde turistas extranjeros y nacionales hasta públicos de intelectuales limeños» (Mendoza, 2006, p.117).

<sup>27</sup> El teatro incaico, considerado para 1917 como el teatro nacional por excelencia, llegó a ser reconocido por un vasto público que iba desde las clases altas hasta los estratos populares monolingües quechuas del Cusco constituyendo así en una propuesta integral de cultura nacional (Mendoza, 2006, p.35).

Para Mendoza, el desarrollo de esta música a partir de captaciones respondería al hecho de que los artistas y estudiosos pensaban que la música campesina de aquella época era la continuación de la incaica considerando de una parte que lo cusqueño o peruano debía estar fuertemente enraizado en lo andino o serrano y por otro lado, que su orientación hacia lo popular estaría en concordancia con su rol de creadores e impulsores de un cuerpo musical con los cuales la población cusqueña y peruana pudiera identificarse (Mendoza 2006, p.38).

Podría decirse entonces que, debido en gran parte al papel de las actividades artísticas, lo andino está fuertemente ligado a la imagen del Cusco. Conjuntamente con la asociación a lo inca, lo mestizo y la consolidación del turismo, lo andino brindó a la población local y nacional elementos de identidad repercutiendo en la forma como cusqueños y foráneos ven al Cusco actualmente. Así también, ya que este esfuerzo devino en la elaboración de un repertorio musical que fue presentado en su momento como lo típico, se reforzó de esta forma la imagen que se tenía del Cusco y el Perú en el extranjero en relación a este concepto a pesar de que las creaciones musicales y artísticas en general fueran diversificándose posteriormente<sup>28</sup> (Mendoza 2006). Finalmente, según esta autora, la identidad regional y las propuestas de identidad nacional, aparte de contar con iniciativas de parte de las disciplinas académicas, el turismo y los estímulos estatales, verían en las artes asociadas al folclor un medio idóneo para la construcción y adopción de dichas identidades justificándose así el fuerte arraigo que hasta el presente tendría la tradición artístico folclórica en el medio local (Mendoza 2006).

---

<sup>28</sup> Mendoza al respecto afirma: «si bien es cierto que la música reconocida como típicamente cusqueña siguió adquiriendo nuevas características y matices durante el siglo XX, el repertorio de las primeras dos décadas se convirtió en modelo» (2006, p.40).

En síntesis, el repertorio artístico folclórico desarrollado a principios del siglo XX, junto a la acción de intelectuales, el estado y la población local, consolidaron la imagen de la ciudad del Cusco como un espacio caracterizado por el folclor basado en lo andino, lo mestizo, lo indígena y a su vez, en un espacio para el turismo que presenta a la monumentalidad y simbología inca como su más grande atractivo. Debido a este conjunto de factores se arraiga una identidad local y una imagen turística internacional que son hasta el presente consideradas como representativas del Cusco en el imaginario de cusqueños, peruanos y el resto del mundo. Es por ello que son estos elementos constitutivos de la imagen del Cusco los que se articularán con las dinámicas de rock para generar la caracterización de la escena local y la reinterpretación de los mismos por parte de la producción musical.

### **1.3 La construcción socio musical de lo andino y su repercusión en la música local cusqueña.**

Se ha visto que durante la primera mitad del siglo XX se produjo en el Cusco un repertorio musical que se llevó a la categoría de folclor el cual, en aparente contradicción con el proyecto “cusqueñista” de identidad nacional, consideró el uso de repertorios y técnicas musicales europeas y norteamericanas por parte de los artistas cusqueños (Mendoza, 2006). Lo anterior deja entrever que el desarrollo del folclor y la música tradicional local tuvo en su caracterización la interrelación entre elementos musicales locales y foráneos. Es por ello que se considera que la música local cusqueña continuó de cierto modo transformándose acorde a las nuevas concepciones sobre música andina que se dieron durante la segunda mitad del siglo XX. En este sentido, para abordar el análisis sobre la reinterpretación de los elementos de la

imagen del Cusco por parte de la producción de rock, se inspecciona previamente cómo el concepto de música andina ha venido transformándose a partir de la segunda mitad del siglo XX y de qué forma la música considerada como local ha venido respondiendo a estos cambios. Se busca revisar nociones generales sobre aspectos sociomusicales que se considerarán como andinos de modo que dicho análisis pueda realizarse considerando tales delimitaciones.

Se expuso anteriormente que la cultura andina al “desterritorializarse” legitima que los discursos de poder que construyen la imagen global de lo andino puedan provenir de diferentes partes del mundo (Robles, 2007). Es debido a este fenómeno que el desarrollo del cuerpo conceptual de lo que se conoce o considera andino haya sido en gran medida continuado a partir de la segunda mitad del siglo XX en Europa tanto por artistas europeos como latinoamericanos alrededor de concepciones occidentales. Para Sánchez (2017), esto fue especialmente fuerte en los círculos intelectuales de Europa de 1950 donde llegaban músicos latinoamericanos que buscaban, paradójicamente, sus raíces culturales (p.131). Borrás (1992) por su parte, argumenta que durante las décadas de 1950 y 1960 existían en Francia numerosos talleres de iniciación en el arte de la quena, el charango y la zampoña (1992, p. 141). Así también, afirma que los modelos musicales de las agrupaciones, compuestas ya sea de músicos latinoamericanos provenientes de sectores ajenos al mundo indígena o de músicos franceses, no eran aquellos empleados por los “indígenas americanos” en la región andina ya que no serían las quenenas las que predominaban sino los violines, mandolinas, guitarras y acordeones (p.142).

La omisión por parte de estos modelos musicales de la evidencia del uso de estos instrumentos cordófonos (exceptuando de alguna forma al charango por razones que se analizarán más adelante) por parte de los músicos indígenas, se explica por el

hecho de considerarlos carentes de “exotismo” frente a instrumentos como la quena, asociada a una identidad más indígena (Borras, 1992). La razón de esta selección y predominio de ciertos instrumentos que darían en última medida forma a lo que se conocería como más representativo de lo andino respondería, según el autor, a «una imagen sonora dispuesta a satisfacer un mercado específico y sin pretender relacionarse con la realidad [...] donde los músicos no buscan reproducir la forma de tocar de los indígenas andinos cuyas técnicas musicales tradicionales poseen una concepción estética muy diferente a las estructuras académicas o populares occidentales» (1992, 143). Para Borras, es de esta forma que la “imagen sonora andina” conserva un exotismo modificado en conformidad con la tradición musical occidental y la visión “romántica” de lo indígena asociada con la melancolía, la tristeza, los grandes espacios, la nostalgia, la pureza y la ingenuidad.<sup>29</sup>

Puede decirse que la falta de exotismo de instrumentos cordófonos como el violín, la mandolina y la guitarras referida por Borras (1992) respondería únicamente al hecho de que estos instrumentos, de origen más europeo u occidental, opacaban de cierto modo la imagen y sonoridad “exótica” que buscaban proyectar tanto músicos europeos como latinoamericanos con el uso de instrumentos como la quena y la zampoña. Sin embargo, aquellos instrumentos llegaron a tener gran aceptación en el medio “indígena”. En efecto, «las mandolinas, bandolas, bandurrias y charangos conquistaron el alma de los indígenas y en distintas partes del territorio andino, los artesanos imitaron la construcción de estos instrumentos [...] bandolas y mandolinas

---

<sup>29</sup> Un ejemplo peruano de esta mirada exótica y romántica del mundo andino podría encontrarse en la obra *El Cóndor Pasa*. «las miles de versiones de este tema (pasacalle y kashwa incluidos en la zarzuela de Daniel Alomía Robles) [...] no suelen mencionar el carácter profético del guión [de un contenido de denuncia social fuerte] y han convertido el tema [en] una música higienizada y pasteurizada para que sea escuchada como un producto vinculado a una fantasía exótica» (Sánchez, 2017, p.75).

han tenido presencia en todas las regiones andinas y las tienen todavía, asociándose con guitarras, arpas y quenás, según las regiones» (Robles, 2007, 84).

Por su parte, Sánchez (2017) refuerza esta occidentalización musical y conceptual de lo andino al remarcar que, entre los músicos de folclore sudamericano en Francia, la sustitución de instrumentos occidentales por instrumentos “autóctonos” no incluía necesariamente los usados en las comunidades indígenas ni se ejecutaban de la manera tradicional. Asimismo afirma también que «los constructores de instrumentos de viento comenzaron a responder a los nuevos requerimientos mejorando los materiales y el cuidado en la construcción de nuevas zampoñas y quenás para lograr sonidos afinados acordes a las pautas occidentales» (2017, p.132). Ahora bien, se remarca el hecho de que desde el espacio local cusqueño y no solo del extranjero también se haya considerado la preferencia por instrumentos como la quena como representativos de lo andino influencia de las concepciones que se desarrollaban en Europa. A modo de ejemplo, los conjuntos musicales, la grabación de discos en los centros urbanos del Cusco de los años cincuenta del siglo XX y los viajes que llevaban “el mensaje musical andino” a muchos países del exterior, tenían a la quena como instrumento predominante (Robles, 2007, p.78). Así también en Bolivia, la importancia representativa de ciertos instrumentos se consolidaría con una generación de músicos que «impulsaron la quena y la zampoña a la altura de los instrumentos solistas y virtuosos» (Sánchez, 2017, p.132).

Sobre la base de lo anterior, podría afirmarse que el resultado de esta visión surgida en Europa a partir de la segunda mitad del siglo XX sobre la cultura y la música andina fue la “occidentalización” de las sonoridades y técnicas de ejecución así como una mayor representatividad de ciertos instrumentos como la quena y la zampoña dentro del imaginario de la música andina y la imposición de una imagen de

misticismo y romanticismo alrededor de la idea del indígena y su entorno. Ahora bien, es de considerar sin embargo el rol que aun cumplen los conjuntos musicales locales y regionales en la construcción del imaginario musical andino. Según Robles (2007) los conjuntos musicales de los pueblos andinos son los auténticos cultores de las tradiciones musicales, los portadores de la continuidad cultural y los guías de la adopción de nuevas formas y contenidos del arte musical. Se puede decir entonces que si los conjuntos musicales andinos son considerados como auténticos portavoces, todas las adaptaciones y apropiaciones de la cultura “moderna” – en este caso en torno a lo andino - vendrían a ser consideradas también como parte de lo propio, tradicional o autóctono ya que más importante que la antigüedad de una tradición «es la apropiación social de las representaciones en una comunidad local o regional» (Robles, 2007, p.73).

Por otra parte, se debe comentar el rol particular que el charango ha tenido tanto en la construcción de la concepción de la música andina en general y la música tradicional del Cusco en particular. Anteriormente se mencionó que la visión de la música andina desde Europa a partir de la década de 1950 resaltó instrumentos aerófonos como quenas y zampoñas por encima de los cordófonos como más adecuados a su visión particular del mundo andino. Sin embargo, se podría considerar como una excepción el caso del charango. Este instrumento fue utilizado como símbolo y herramienta en la construcción de la identidad cusqueña, peruana y latinoamericana mucho antes de su repopularización por parte de músicos europeos. Intelectuales cusqueños que buscaban el americanismo en lo mestizo y cholo, vieron en el charango la obvia convergencia de lo prehispánico y colonial con lo contemporáneo andino así como la representación de la rebeldía frente al orden establecido y la búsqueda de una identificación con la mayoría reconocida como chola

o mestiza<sup>30</sup> (Mendoza, 2006). En el caso boliviano, el charango fue introducido en la música popular urbana desde principios del siglo XX con los conjuntos y las estudiantinas teniendo al principio una función que se limitaba a los rasgueos de acompañamiento con muy poco protagonismo (Sánchez 2017, p.133). Según este autor, personalidades como Mauro Núñez fueron responsables de acercar este instrumento a los gustos modernos de las ciudades así como experimentar en su confección, lograr una labor compositiva que acrecentara sus facultades expresivas y dar prestigio nacional a la figura del charanguista.

Para concluir, se puede ver que el abanico instrumental relacionado a la música andina es el resultado de numerosas interacciones que se han dado a nivel global a lo largo de casi todo el siglo XX. Tanto las técnicas como los instrumentos asociados a lo andino han venido valorizándose en diferente grado por parte de músicos académicos, populares, sudamericanos y europeos. Cada uno de estos ha aportado su propia visión y preferencia por ciertos instrumentos al momento de dibujar la imagen que ahora se tiene de este universo musical. A modo de ilustrar este panorama «las flautas y tambores, en sus distintas variedades, son los instrumentos originarios que no han perdido presencia en los andes» (Robles, 2007, p.76). La quena y la zampoña parecen haber ganado un lugar protagónico dentro de la instrumentación y el charango por su parte, parece haber estado siempre presente en el proceso de construcción de la música andina.

Razones por la que estos instrumentos hayan tenido gran protagonismo en este proceso se encuentran en la consideración europea de ser estos representantes ideales

---

<sup>30</sup> El charango en el Cusco tomó fuerza como símbolo neoindianista asociado a la imagen idealizada del abigeo, conocido como el *Ccori lazo* o *Walaychu* cuya máxima personificación recayó en Pancho Gómez Negrón conocido como el *Sagra* charango y de otro lado, por la aportación de Julio Cesar Benavente Díaz quien, a través del programa de radio local *La Hora del Charango*, se consolidó como el mejor impulsor del instrumento y de la técnica del “*t’ipi*” (pellizco en quechua), un tipo de ejecución de punteo picado que se realiza con las uñas y que permite la clara distinción entre las líneas melódicas y armónicas (Mendoza, 2006).

de lo exótico. Por otro lado, en las regiones andinas éstos tuvieron mucha injerencia al momento de reivindicar lo cholo y lo mestizo y finalmente, debido al hecho de que ciertos músicos llevaron estos instrumentos a la cima del protagonismo gracias a su adaptación y su desarrollo técnico y de repertorio. No obstante, otros instrumentos cordófonos, aunque menos preferidos por esta “visión occidental” como representativos de lo andino por su origen europeo, se reconocen como pertenecientes al acervo musical de los andes por el uso que de éstos hacen las numerosas agrupaciones musicales de las diferentes regiones de los países latinoamericanos – de los cuales el Perú y el Cusco son parte- donde instrumentos como el arpa y los laúdes andinos como la mandolina, la bandurria y la bandola «conquistaron las preferencias populares, transformándose de acuerdo a la creatividad de los artesanos nativos» (Robles, 2007, p.82).

Ahora, esta construcción alrededor del concepto de lo andino ha continuado su desarrollo en los contextos locales contemporáneos de las naciones andinas. Si en la ciudad del Cusco de la primera mitad del siglo XX se hicieron una serie de esfuerzos para crear un folclor regional con elementos considerados tradicionales que remitieran a un pasado esencial incaico, estos en muchos casos, tuvieron un filtro de estilización por diversos artistas cusqueños. Sería de aceptar por tanto que el proceso de construcción de un repertorio musical tradicional siempre estuvo constituido tanto por las tendencias musicales internacionales del momento, las técnicas de composición y arreglo occidentales y el material “autóctono” que se recopilaba tanto en el mundo popular rural como urbano. En otras palabras, la construcción del folclor y música tradicional en el Cusco llegó a contener siempre las influencias de la concepción occidental. Si se considera que este fenómeno continúa existiendo y por tanto modificando aquello que se reconoce como música de la región, es necesario comentar

sobre la forma cómo estos elementos de la llamada “música de los andes” continuaron reconfigurando la percepción de la música regional. Esta revisión proporcionará un panorama más claro sobre los elementos musicales asociados a lo andino, folclórico y propio de lo local que se usarán para analizar las reinterpretaciones que de estos hace la producción local de rock en el Cusco,

Mendoza (2006) señala que el campo del folclor era un espacio constante de confrontación por la creación y redefinición de identidades en el Cusco desde la década de 1980. Las jóvenes generaciones cusqueñas, sin dejar de reconocer la existencia de danzas tradicionales, se identificaban cada vez más con los estilos de música y danza altiplánicas y con una “tradición andina” que consideraban más moderna, urbana, cosmopolita y que mostraba un claro “matiz boliviano” (Mendoza, 2006, p.220). Según afirma esta autora, esto encuentra relación con la percepción y difusión que durante los años sesenta y setenta del siglo XX hicieron los medios de comunicación norteamericanos y europeos de la música folclórica urbana latinoamericana y principalmente boliviana al presentarla como el estilo genérico andino. Por otro lado, esta transformación de la percepción de la música regional también encontraría en el turismo otra de sus causas. Si a partir de los años sesenta del siglo XX la música folclórica local empezó a considerar nuevos elementos más modernos, ello sería debido a que en el Cusco, el repertorio cristalizado hacia finales de la década de 1940, abiertamente reconocido y asumido por los cusqueños como propio o típico, se vio desligado progresivamente en periodos posteriores del proyecto “cusqueñista” de generación de identidad local y nacional al volverse este más dependiente del propósito de consolidar al Cusco como centro turístico y buscar satisfacer las expectativas de los turistas nacionales y extranjeros de escuchar en el Cusco el “estilo andino de música” (Mendoza 2006).

Los cambios en las dinámicas de identificación de los jóvenes cusqueños, sumado a la percepción turística de la música andina generó evidentemente una respuesta acorde de parte de los músicos y los grupos locales dedicados al folclor y ligados principalmente al mercado turístico. El testimonio de Sergio Villafuerte Rodríguez (1996) ilustra ampliamente este proceso desde el lado de los músicos:

Los grupos musicales locales tenían mucha influencia de la denominada música latinoamericana, encabezada por las corrientes bolivianas, chilenas, argentinas y paraguayas, al principio utilizaban un instrumental basado en la quena, la guitarra, la mandolina y no se usaba mucho el charango. La llegada del grupo boliviano Los Payas trajo al Cusco la forma boliviana de tocar el charango, totalmente rasgueado y ejecutado de manera percusiva. A partir de ese momento, los grupos cusqueños empezaron a ejecutar el charango de esa manera, esto provocó que se perdiera un poco el estilo de ejecución del “charango cusqueño” que es diferente del boliviano y del ayacuchano [...] el grupo Los Kjarkas trajo canciones con alto contenido de zampoñas y su forma de ejecutarlas y armonizarlas causó gran impacto al punto de que los grupos locales empezaron a entremezclar la zampoña y el charango en la música de la región. Los músicos folclóricos locales, empíricos principalmente, solo contaban con referencias de producciones bolivianas para aprender a tocar y por tanto aprendieron con música boliviana que luego incluyeron en su repertorio de trabajo dentro del turismo introduciendo así tanto el repertorio boliviano como la zampoña y el charango en el instrumental del repertorio de música local que originalmente se ejecutaba de “forma cusqueña”. Por el lado del turista, la zampoña causaba un efecto que “impactaba en el mercado” lo cual provocó su uso masivo equiparándose al de la quena de igual valor de recepción por parte del turista escuchante [...] los grupos musicales más jóvenes del Cusco ya no tuvieron mayor contacto con la música regional y tradicional [aquella que llegó a consolidar un repertorio para la década de 1940 producto de las interacciones de artistas académicos y populares] aprendiendo entonces a tocar y cantar ya con la influencia boliviana y latinoamericana. (1996, p.19-20)

Del testimonio se evidencia el proceso de transformación y adaptación que sufrió la música local cusqueña debido a la influencia de la música latinoamericana.<sup>31</sup>

Por lo anterior se tiene que no sería solamente la tendencia de identificación de los jóvenes cusqueños con las corrientes folclóricas modernas la causa de esta

---

<sup>31</sup> Según Ferrier (2013, p.45), el género latinoamericano de música responde a las necesidades expresivas de una minoría y es presentado frecuentemente como «música andina» de sabor exótico, transformada y adaptada a los gustos y costumbres europeos al extraer todo elemento que pudiera disgustar a un oído occidental. Al haber tenido acceso a los medios de difusión occidentales, se ha vendido en Occidente bajo la apelación de «música andina» regresando a los países de origen donde se ha difundido como «folclor nacional».

transformación sino que los músicos de folclor locales, en respuesta a la influencia de grupos extranjeros y al proceso de aprendizaje de nuevos instrumentos que ganaban la simpatía de la demanda turística, contribuirían considerablemente a esta reconstrucción de la música local. Puede verse a su vez que las expresiones musicales tradicionales que forjaron la identidad local durante la primera mitad del siglo XX serían relegadas como consecuencia de su desconocimiento por parte de los nuevos grupos musicales. Por otro lado, se puede considerar que lo expuesto en el testimonio configuraría ulteriormente el escenario que encontrarían los músicos de rock del Cusco al momento de considerar reinterpretar los aspectos musicales “locales”, a saber: Un escenario de una música regional con influencias considerables de las corrientes altiplánicas, latinoamericanas, neo folclóricas o “andino modernas” que, empezando en los años sesenta y setenta del siglo XX, priorizarían ciertos estilos e instrumentos como lo representativo de lo andino.<sup>32</sup> Así, se tendría la percepción de una música andina entendida como repertorios donde predominan instrumentos como el charango, la quena y la zampoña y los estilos latinoamericano y boliviano. Esto podría oscurecer o colocar en segundo plano dentro del concepto de música andina a otras expresiones y elementos musicales considerados tal vez más “cusqueños” los que permanecerían de cierto modo escondidos y sin formar parte de los elementos a considerar prioritariamente para ser usados y revalorizados en las fusiones que haga el rock local con la música regional.

Frente a este escenario, lo testimoniado por Mario Molina Almanza (1996, p.28) da cierta luz sobre aquellos elementos (sobre todo instrumentos) que se podrían considerar como más “cusqueños” debido a su gran uso en espacios rurales o urbanos

---

<sup>32</sup> Un caso de este enfrentamiento con este panorama a nivel nacional lo constituye el grupo Uchpa quienes incorporaron «instrumentos como violín, arpa y waqrapuqu [y] a diferencia de otras bandas de fusión anteriores, no ha incluido instrumentos que caracterizaron a otras propuestas de fusión con tradiciones musicales andinas. Ya no utilizan, pues, charango, bombo, quena y zampoña, instrumentos que identificaron a los grupos de la nueva canción de los años 1970 y 1980» (Zevallos, s.f, p.64).

diferentes al de la ciudad del Cusco. Comenta lo siguiente: «En Tinta hay un festival “Solischa”, tocan todos bandurria, en Tinta en el carnaval es igual, no se escucha Saya ni Tuntuna». Esta afirmación, que sugiere la ausencia de una influencia altiplánica en zonas rurales de la región Cusco, pone a su vez en relevancia instrumentos como la bandurria en el acervo instrumental “cusqueño”, idea que se fortalece al añadir que este instrumento «lo tocan en Kanas, Kanchis, Espinar, Chumbivilcas y Acomayo».<sup>33</sup> Así también, el testimonio muestra una imagen referente de los instrumentos que caracterizarían diferentes regiones del Perú, menciona al respecto:

Miki Gonzales comentó una vez: Si te vas al programa de Walaycho en radio Tawantinsuyo verás rondín, bandurria, mandolina, arpa, guitarra y quena pero no zampoña, en el centro es el saxofón, en Ayacucho la mandolina y guitarra, en Lucanas violines y arpa, en Kanchis bandurria, Puno es puro charango y zampoña.

Es así que a través de este testimonio, se evidencia en el medio local cusqueño un uso frecuente y hasta representativo de instrumentos diferentes a aquellos considerados por la visión occidental de lo andino. Por su parte, Robles (2007) ofrece referencias de otros instrumentos usados por los conjuntos musicales en el Cusco tales como los pampa pianos y algunas formas del oboe antiguo. El autor resalta la suerte de los acordeones y especialmente las armónicas - llamadas rondines por los campesinos – en «su aceptación a lo largo de los andes, ya sea para tocarlo como solista en cualquier momento o formando conjunto, como en el caso del conjunto Condemayta de Acomayo» (2007, p.85).

En resumen, se puede afirmar que a partir de los años de 1980 en el Cusco se ha dado una reconfiguración de lo que se considera como música local debido a la mayor identificación de las nuevas generaciones, el mercado turístico y los músicos folclóricos locales con una imagen de la música andina asociada a un relativo posicionamiento de instrumentos como la quena, la zampoña y el charango en el

---

<sup>33</sup> Los lugares mencionados constituyen todos nombres de provincias del departamento de Cusco.

imaginario global y local producto de la asociación de estos con una visión occidentalizada de lo andino y del folclor urbano latinoamericano. Por otro lado, instrumentos como el rondín, la mandolina, el arpa y sobre todo la bandurria, también pertenecientes al acervo instrumental andino, constituirían elementos más próximos a formar parte de la representatividad local cusqueña. Es en este contexto de posibilidades que se situará más adelante el análisis de la reinterpretación de lo local por parte de las producciones locales de rock.



## **CAPÍTULO 2: CARACTERIZACIÓN DE LA ESCENA DE ROCK DEL CUSCO**

El siguiente capítulo desarrolla la caracterización de la escena de rock del Cusco en función a los elementos que conforman la imagen de la ciudad. Este proceso implica analizar la interacción de las nociones de lo inca, lo andino y el turismo con el contexto local y los agentes de la escena. Previamente a este proceso, se presenta como introducción una reseña que inspecciona cómo la imagen del Cusco se ha venido articulando con las actividades del rock local desde los años sesenta del siglo XX hasta el presente. La reconstrucción propuesta, si bien prioriza la perspectiva del rol del imaginario de la ciudad en la configuración del contexto local, identifica referentes<sup>34</sup> que, por su carácter de información local, no se encuentran dentro de la documentación sobre rock peruano. Después de esta reseña, se puntualiza la presencia de la imagen del Cusco en el imaginario de los agentes de la escena de rock local actual. Este punto da paso al esquema explicativo de la escena basado en la coexistencia de dos espacios imaginados con diferentes prácticas de rock dentro de un mismo centro geográfico: el rock basado en el entretenimiento y el cover y el rock como actividad artística de composición. Seguidamente se revisa con mayor detalle la interacción entre agentes de la escena como los locales, los músicos y públicos con el contexto local. El último punto fortalece, a través de un mapeo, la idea del centro histórico de la ciudad como espacio centralizador de las actividades de rock.

La consolidación del turismo en el medio local a raíz de los procesos sociales, políticos y culturales que se generaron en la ciudad del Cusco desde principios del siglo XX hace de esta actividad una de la primeras muestras de interacción entre la

---

<sup>34</sup> Estos referentes están conformados por bandas, producciones, locales y festivales identificados a lo largo de las entrevistas realizadas. Así también, la periodización usada (años 60/70, años 80/90 - mediados de la década del 2000), servirá, a través de un código de colores, como herramienta ilustrativa del mapeo elaborado para demostrar la centralización del rock local en el centro histórico.

imagen asociada a la ciudad y el rock. En los años sesenta y setenta del siglo XX, la figura del turista sería percibida como vía de entrada de la cultura rock a la ciudad al margen de que el turismo no era aun percibido localmente como actividad empresarial de gran escala.<sup>35</sup> Castro (s.f.)<sup>36</sup> comenta que durante esta época la ciudad se percibía como “centro magnético” del planeta para la cultura hippie la cual, teniendo al turista como referente extranjero, llegaría a ser fuente de influencias musicales e interacción con la cultura cusqueña mediante el interés por ciertos instrumentos “autóctonos” como queñas y zampoñas y la adopción de vestimentas y símbolos locales como parte de su indumentaria. Lo anterior sugiere por otro lado que la actividad turística continuaba expandiendo la visión del Cusco como centro asociado al folclor y la cultura andina.<sup>37</sup>

Como parte del proceso de construcción de la identidad cusqueña en base al folclor y lo andino, la radiodifusión local continuaría priorizando la música folclórica y tradicional.<sup>38</sup> Así también, según comenta Felipe Roa,<sup>39</sup> en los espacios sociales como los cumpleaños y las quermeses había una preferencia predominante por la

---

<sup>35</sup> Al respecto Mendoza refiere que los «convenios internacionales que favorecían la infraestructura turística y la creación de una situación propicia para la inversión de capitales contribuyeron al desarrollo del Cusco como centro turístico y folclórico a lo largo de la década de 1970 y que recién en esta década la actividad turística comenzó a tener una presencia económica significativa en la región, con lo que (su) capital (Cusco) se convierte en una ciudad cosmopolita llena de hoteles y tiendas de souvenirs» (2006, p.218).

<sup>36</sup> Recuperado de: <https://herberthcastroinfantas.wordpress.com/la-nueva-ola-en-el-cusco/>

<sup>37</sup> El impacto del desarrollo del turismo en la configuración de identidades y categorías étnico-raciales por medio de la producción artístico folclórica resultaría más evidente para el caso de Cusco (Mendoza 2006, p.218).

<sup>38</sup> La predominancia de estos estilos de música y su “conquista del dial” a nivel nacional aparecerían con el desarrollo de las grabaciones comerciales de música andina y de las figuras del autor/compositor y el cantante solista desde los años de 1950 (Mendoza, 2006). Adicionalmente, esta predominancia parece mostrar una continuidad con el hecho de que durante la primera mitad del siglo XX el desarrollo tecnológico del fonógrafo, la radio y el cine fueran por un lado formas de difundir las modas musicales extranjeras (jazz, rumba, tango, entre otros) pero que generarían a su vez, la percepción en la sociedad cusqueña de una invasión de elementos culturales extranjeros (Mendoza, 2006).

<sup>39</sup> Felipe Roa, entrevistado para esta investigación, es un gestor cultural y empresario cusqueño, socio propietario del bar *Ukukus* ubicado en la calle Plateros. Los detalles sobre las entrevistas se encuentran el parte de anexos.

música andina, tropical y la cumbia<sup>40</sup> por encima del rock y la nueva ola que se desarrollaban al mismo tiempo. Menciona al respecto: «la gente se juntaba para fiestas donde se mezclaba la música andina con la cumbia, no he visto tanto el rock, se escuchaba más de la nueva ola, antes de los *Spectros* habían los *Tinajeros* y era tropical andino y el que escuchaba rock era raro, el folclor era lo que más llamaba la atención en los pocos lugares que había acá». Así también, Roa refiere que lugares considerados típicos de la ciudad como las chicherías, picanterías y eventos populares como los bautizos de *t'anta wawa*<sup>41</sup> (muñecas de pan), albergaban prioritariamente a la música tradicional y tropical. Este panorama evidencia la asociación de lo andino con el medio local a través de su predominancia en la radio y su presencia en los espacios locales. Así también, se puede decir que debido a esta predominancia, la música asociada a la nueva ola y al rock no contaba por entonces con el mismo grado de difusión,<sup>42</sup> espacios de desarrollo,<sup>43</sup> preferencia popular y consumo a nivel masivo.<sup>44</sup> Rony Huertas<sup>45</sup> refuerza este contexto al señalar que antes de la aparición de

---

<sup>40</sup> La producción discográfica y la programación radial folclórica facilitó la promoción de la reciente industria del huayno urbano a partir de la década de los años cincuenta y posteriormente con la música chicha desde finales de la década siguiente. Es justamente en esos años cuando «la música chicha se consolidó en Cuzco, alcanzando la notoria peculiaridad de ser en el espacio urbano junto con el huayno, la expresión artística más vital y representativa de la población popular» (Cárdenas 2014, p.49).

<sup>41</sup> Orestes Bellota (músico de la banda cusqueña de *punk La Base* y entrevistado para esta investigación) refiere a estos bautizos de *t'anta wawa*, organizados por grupos juveniles como *Los Bolos* de la calle *Choquechaca*, así como las fogatas bailables de “estilo hippie” de los barrios de *Santiago*, *Mariscal Gamarra* y *Zaguán del Cielo* como los primeros espacios en interactuar con expresiones musicales más asociadas al rock.

<sup>42</sup> En el blog de Castro (s.f) se relata que el programa el *Ícaro diabólico* de radio *la Hora*, que paradójicamente formaba parte de radio *Tawantinsuyo* de contenido principalmente folclórico, habría constituido uno de los pocos medios de difusión a nivel local de contenidos asociados al rock y la nueva ola.

<sup>43</sup> No obstante Castro (s.f) señala las matinales en cines como el *Ollanta* y *Colón* y los festivales en colegios como *Ciencias* como espacios de intercambio cultural y presentaciones. También refiere la existencia de espacios públicos como el sótano del hotel *Ollanta*, bares como el *Sumaq* de la calle Mantas y discotecas como *La Chozza* y *Dinnos* en la calle Ayacucho donde se escuchaba rock y nueva ola y se realizaban presentaciones de grupos locales.

<sup>44</sup> Esta conclusión se basa también en la idea de que las músicas asociadas al rock y la nueva ola también podrían haber sido también consideradas en su momento como parte de este grupo de influencias culturales extranjerizantes dentro de la sociedad cusqueña. Por otro lado, Cárdenas (2014)

grupos como *Los Cóndores* y *El Trébol* «la gente de la época no estaba muy comprometida con lo que es el rock».

De otra parte, León (2016)<sup>46</sup> afirma que a finales de la década de 1960, la actitud de los músicos cusqueños se habría caracterizado por una postura de alienación, de no reconocimiento del contexto sociocultural y por una visión de la actividad musical considerada más como un pasatiempo que como instrumento de discurso que refleje puntos de vista sobre la realidad local. Esto se produciría, según León, dentro de un marco de discriminación generalizada hacia lo andino y lo indígena y la reproducción de patrones y discursos de hegemonía cultural extranjera que se cultivaban en las clases medias de Lima. En este punto el grupo cusqueño *Trébol* podría constituir un hecho que desafía el contexto anterior y al mismo tiempo constituye un ejemplo de interacción entre el rock y lo andino. Alayo (s.f.)<sup>47</sup> señala que mientras el interpretar temas andinos tradicionales con el nuevo formato asociado al rock era algo común entre los grupos peruanos, fueron los *Trébol* quienes serían los primeros en utilizar el quechua para cantar en este estilo en función a una búsqueda de identidad. El hecho podría tomarse como una reseña que muestra que durante este período sí existió a nivel local una identificación del rock con la cultura andina a través del uso del quechua como instrumento de visibilización. Por otro lado, lo realizado por el *Trébol* habría constituido a su vez una respuesta frente a Lima y a grupos limeños como el *Pólen* ya que los *Trébol*, al cantar en quechua, pretendían demostrar que las bandas de provincia existían en un contexto prejuicioso y gobernado por bandas y tendencias de la capital (Torres, 2009 citado en Alayo, s.f).

---

comenta sin embargo que el movimiento de chicha en el Cusco tuvo como predecesores a las agrupaciones de rock y nueva ola y que varias agrupaciones como *Trébol*, *Los Spectros*, *Ácido*, *Los Cóndores*, entre otros, solían pasar del rock y la nueva ola al huayno y la chicha.

<sup>45</sup> Rony Huertas, entrevistado para esta investigación, es un músico, productor y sonidista cusqueño.

<sup>46</sup><https://labinosuburbanos.wordpress.com/2016/11/19/alienacion-e-identidad-los-musicos-cusqueños-de-los-años-60-y-70/>

<sup>47</sup> <http://beta.upc.edu.pe/matematica/portafolios/fernandoalayo/pdf/cronicas4.pdf>

En el contexto local de finales de los años ochenta y comienzos de los noventa del siglo XX, el crecimiento del flujo turístico y la promoción continuaban consolidando el orgullo cusqueño por el folclor y el crecimiento de sus espacios de difusión (Mendoza, 2006) y tal como se vio anteriormente, estos años también «vieron el crecimiento de las influencias en la cultura y música popular cusqueña de la música “altiplánica” y sus instrumentos más simbólicos popularizados internacionalmente como equivalente a un estilo genérico “andino”» (Mendoza 2006, p.220). Durante estas décadas, el turismo mantenía un rol importante en la configuración de las interrelaciones del medio local con las expresiones musicales asociadas al rock. Felipe Roa refiere que en estos años el turismo hippie continuaba teniendo repercusiones dentro del medio local, comenta a propósito: «el año 81, 82 yo salía a la plaza, había turismo pero poco, no como ahora, pero los que más venían eran los hippies de aventura, ellos empezaron a traer el rock and roll [y] eso pudo haber sido el inicio para artistas jóvenes en el Cusco para aprender de esta gente la música rock». Se puede ver en el testimonio la percepción de que en este período el rock y el turismo mantenían una interrelación en el medio local a través de la imagen del turista “hippie” como agente intercultural.

Por otra parte, es en la década de 1980 que emerge en el medio local la diferenciación entre la práctica de rock asociada a los covers y aquella basada en el material propio. Las continuas referencias al grupo *Almah*<sup>48</sup> pueden sugerir que durante la época las actividades de rock local giraban principalmente alrededor de la

---

<sup>48</sup> Las entrevistas refieren que este grupo interpretaba covers en las batallas de colegios que se realizaban en el coliseo *Kusicancha*. Orestes Bellota comenta sobre este grupo: «en esa época [años 80] había un grupo emblemático que duro hasta el 95 que se llamaba el *Almah* que básicamente hacían covers y cada vez que hacían conciertos se hacían en el *Kusicancha*, eran encuentros entre dos colegios *Garcilaso* y *Ciencias* y lo que a la manera de pogo ahora, ahí nos reventábamos». Felipe Roa también hace mención a esta agrupación en sus testimonios: «recuerdo un grupo que era el *Almah* y cantaban los temas sin saber el inglés».

interpretación de covers.<sup>49</sup> Así también, durante los primeros años de la década de 1990, el rock de cover habría continuado percibiéndose como la actividad predominante.<sup>50</sup> Los hechos referidos a material propio y actividades fuera de las dinámicas de cover tienen un primer referente en el grupo *Signos* en 1996. La participación de esta banda en el *Festival internacional de la cerveza cusqueña*<sup>51</sup> constituye un ejemplo excepcional dentro del inexistente apoyo a la producción de rock local por parte de los eventos más populares de la ciudad.<sup>52</sup> Rony Huertas menciona al respecto: «como pocos grupos en el Cusco, el 97 estábamos [con Signos] en el festival de la cusqueña, para un grupo cusqueño era como un lujo el estar en ese evento».

Ahora bien, los movimientos asociados a la denominada estética “subterránea” aparecen por primera vez en la escena local en la segunda mitad de la década de 1990. Sería desde este movimiento que la producción musical local de rock empezaría a contar con mayores tendencias hacia las canciones propias y las temáticas referidas a la crítica y el descontento social. Es también desde aquí que la escena de rock local empieza a articularse con otras escenas a nivel nacional al alinear su mirada más hacia

---

<sup>49</sup> No obstante la interpretación de composiciones tendría repercusiones en relación tanto con el público turista como con los músicos locales. Un ejemplo de esto fue una banda limeña de nombre *Hecho a mano*. Felipe Roa en su testimonio refiere de la influencia de este grupo de Lima dentro del medio cusqueño: «el año 86 conozco una banda de Lima, unos tres muchachos haciendo rock pero así fuerte, la bandita se llamaba *Hecho a Mano*, a los músicos del Cusco les incentivó bastante su propuesta propia, en ese tiempo esta banda ya hacía una canción para la marihuana [cantando: *querida mamá, estoy viviendo desenfrenado, cuidate mucho me dice mi madre, la gente en la calle murmura hijo mío, que fumas marihuana, no te preocupes mamá yo estoy muy bien*] y la poca gente que vivía el rock venían al *Kamikaze*, en su mayoría eran turistas, y [ellos] atentos a la música, o sea hay propuestas de músicos de rock más de Lima hacia Cusco».

<sup>50</sup> Un evento que tuvo lugar el año 1993 en el teatrín del colegio *Ciencias*, promocionado como concierto metal, resultaría en un desfile de grupos que tocaban covers de estilos variados.

<sup>51</sup> Evento local muy popular durante esta década y conocido a nivel nacional por traer a agrupaciones nacionales e internacionales en los mejores momentos de sus carreras.

<sup>52</sup> A pesar del escaso número de espacios y difusión durante estos años, el movimiento musical local contaba con un festival denominado *Rock en Andes* organizado por radio *Frecuencia 99* que sería una de las pocas manifestaciones del período que apoyarían el desarrollo de la producción local. Según los entrevistados, los concursos del festival consideraban en sus bases que los grupos presenten material propio.

el lado de la realidad nacional de finales de los años noventa dejando de lado en cierta forma su interacción con la imagen del Cusco. Para Orestes Bellota,<sup>53</sup> hacia finales de los noventa la idea era que las escenas tengan una orientación vinculada a los movimientos sociales. Al respecto comenta lo siguiente: «mi banda [La Base] se forma como una necesidad de poder expresar eso de inicios del 2000, la caída del chino [Fujimori], en el muro de la universidad de la Plaza de Armas nos juntábamos [ya que] había que decirlo». No obstante esta reorientación hacia lo nacional, la interacción con lo local continuó existiendo hacia finales de la década. A diferencia de las décadas previas, los espacios típicos locales como las chicherías, los bares populares, así como las manifestaciones estudiantiles y las actividades de protesta, empiezan a concebirse como ámbitos para el desarrollo de actividades asociada al rock subterráneo.<sup>54</sup> Ahora, es necesario precisar de que este movimiento subterráneo constituyó un espacio alternativo al circuito de covers que continuaba en actividad y que la escena de rock local en esta época albergó dicho movimiento conjuntamente con las prácticas de covers.<sup>55</sup>

Ahora bien, es durante los primeros años de la década del 2000 cuando emerge la percepción del centro histórico de la ciudad como espacio centralizador de las actividades culturales y como factor articulador de la escena de rock. Para la escena, la apertura del bar *Sui Generis*, ubicado en la calle *Q'era*, constituiría desde sus inicios una especie de “base central” para prácticamente todas sus actividades y sería un

---

<sup>53</sup> Orestes Bellota, entrevistado para esta investigación, es un músico puneño radicado en Cusco. es miembro de la banda de punk local La Base.

<sup>54</sup> Orestes Bellota al respecto de estos espacios comenta lo siguiente: «los mejores conciertos han sido en las chicherías y ese es nuestro espacio de vida desde siempre, el *Platanal*, en calle *Fierro* en Limacpampa, era para público de gueto, ¿para que hacerlo en los bares donde te ponían limitaciones? El bar de *Anarkopata* [sobrenombre del bar el *Barril* de la Av. Arcopata] era un bar para los cargadores, luego apareció la misma *Grieta* que era un bar para la trova, otro espacio fue el *Lobas*, bautizado como la casa *Huatanay* y ahí hicimos conferencias, representaciones teatrales, instalaciones una de las primeras fiestas electro y los conciertos se hacían de forma colectiva».

<sup>55</sup> No es posible detallar el nivel de interacción entre estos dos espacios más allá de que, según los testimonios, la identidad del primero se base en función a su oposición frente al segundo.

espacio determinante en su consolidación.<sup>56</sup> No obstante, su declive estaría representado en gran medida por la relocalización de este mismo local fuera del centro histórico de la ciudad en la Av. Los incas. La centralización de las actividades de rock alrededor del centro histórico en esta época se evidencia también en el testimonio de Fabrizio Dávila<sup>57</sup> quién comenta que eventos realizados fuera de este espacio – refiriendo un concierto realizado en el observatorio del cerro *Picchu* - no contaban ni con la audiencia mínima para llevarse a cabo. Lo anterior deviene una primera repercusión de la influencia del centro histórico en las dinámicas de rock local. Se señala que este decaimiento de mediados del 2000, representado principalmente por la reubicación de un bar fuera del centro histórico, respondería a una percepción colectiva de la escena respecto al cambio en la configuración de los centros de actividad musical más que al declive de las actividades de rock en sí mismas.

Hasta este punto se han reseñado diferentes momentos de actividad de rock en la ciudad del Cusco desde la década de 1960 hasta mediados de los años 2000. Este reseña ha tenido por un lado el propósito de construir brevemente al Cusco como un espacio para el rock y por otra parte, establecer un punto de partida en el proceso de interacción entre los diferentes “momentos” de la escena local con elementos que conforman la imagen del Cusco. Es evidente que las actividades de rock local continuaron desarrollándose al margen de los cambios y retrocesos de mediados del 2000<sup>58</sup> y que tanto bandas, locales y espacios correspondientes a períodos anteriores

---

<sup>56</sup> Rony Huertas comenta a propósito de este local: «ahí nació toda una movida, hablamos de los 2000, la movida que se ha estado cultivando desde el 98, había muchos grupos que venían a ensayar y un amigo Raúl se interesó, quería abrir un local y me pide que los grupos que ensayaban pudieran participar, para ese tiempo estaban los del 2000 y postularon a ese local y cada grupo empezó a tener un nombre y un seguimiento de la gente, el *Sui Géneris* era un local para grupos que tocaban tanto composiciones como covers pero más eran composiciones».

<sup>57</sup> Este testimonio pertenece a una entrevista hecha el 2014 al músico cusqueño Fabrizio Dávila para una investigación personal sobre el rock subterráneo en el Cusco.

<sup>58</sup> Esta continuidad se ejemplifica con los conciertos públicos que continuaba organizando la Alianza Francesa por el *Día de la música* como espacios importantes de difusión de grupos locales. Un video de una presentación de la banda *Karma Ukuko* en uno de estos festivales en el año 2006 ejemplifica la

como actos y espacios más recientes coexisten en la escena local de rock actual.<sup>59</sup> Es desde aquí que se da paso a abordar la caracterización de la escena de rock del Cusco en el presente.

## **2.1 Configuración socio-espacial de la escena local: esquema de dos espacios imaginados dentro de un mismo centro geográfico.**

Un primer aspecto a relevar en el imaginario de los agentes de la escena local es el de su reconocimiento de la influencia de la imagen de la ciudad en la formación de espacios para la actividad e interacción cultural. La imagen históricamente construida de la ciudad del Cusco repercute de cierta forma en la percepción que tienen los agentes de la escena de rock sobre su espacio de desarrollo. Según Marco Moscoso,<sup>60</sup> la ciudad del Cusco sería un lugar donde la actividad musical de rock se reduce a la práctica de covers efecto de la asociación de la ciudad con el turismo y el

---

continuidad de conciertos y bandas que surgieron a inicios del 2000.

<https://www.youtube.com/watch?v=HJxc9RcFtgo>.

<sup>59</sup> Actualmente Bares como el *Ukukus Bar* de la calle Plateros y el *Rock House* en la calle Tecsecocha se han consolidado como espacios relevantes tanto para la difusión de propuestas propias como para la interpretación de covers. También existen festivales como el festival *Arco Iris* y el *Ukukus Fest* como espacios que logran reunir gran parte de la producción local dentro de la estética del rock. Festivales como el *Apu Fest* acogen propuestas locales recientes como *Chintatá*, *L.A. Yardigans*, entre otros, así como a bandas nacionales e internacionales contemporáneas. Estos espacios han permitido también que varias agrupaciones continúen en actividad o eventualmente participen de actividades asociadas al rock. Así, se mantienen con cierta actividad grupos locales de los años 70 como *System*, *STOP* de finales de los años 90 y *Camarada Simon* de mediados del 2000 como bandas de covers. A su vez, varias bandas con producciones propias se han mantenido igualmente en actividad o han dado paso a la aparición de otras propuestas. Ejemplos de esto constituyen el origen de *Tatoko Tusuq* y posteriormente *La Jenkins Warox* a partir de algunos miembros de *Punk Waro*, la agrupación *Cuerdas* que ha dado paso a la banda *Motteros* y miembros de *Karma Ukuko* y *Punk Waro* que darían paso a grupos como *La perseguidora* y la *Muka*. Así también han surgido varias agrupaciones femeninas de rock local como *Tóxicas* y *Muñeca Rota*. Por su parte, el movimiento metal de la escena de rock del Cusco a pesar de una cierta condición de autonomía e invisibilidad en su desarrollo, ha estado presente en el espacio local por un periodo considerable. Se tiene referencia del festival *Inkas Metal* que data de los años 90 - de reconocimiento a nivel nacional por su trayectoria y numerosas ediciones - y de bandas como *Morkill*, *Totem*, *SlowDeath* y *Despondent Chants*. Se suman a estas, propuestas más recientes como *Otuq*, *Wispher of Death* y *8.8*.

<sup>60</sup> Marco Moscoso Velarde, entrevistado para esta investigación, es un gestor cultural cusqueño que se desempeña dentro de la Casa de la Cultura, institución que pertenece al ministerio de Cultura del Perú.

entretenimiento. Al respecto comenta lo siguiente: «el Cusco es el lugar donde vas a jugar [divertirte], siento que es solamente un foco turístico, no hay una oferta cultural que no sea la turística para la gente que visita [...] los llevan a un bar donde escuchar folclor y luego un bar donde va a haber una banda en vivo con covers».

Así también, la asociación de la ciudad con el folclor y lo incaico puede propiciar la idea de que la ciudad no poseería propuestas culturales alternativas. Para Carlos Medina<sup>61</sup> el viaje al Cusco consiste en la visita a una ciudad de características históricas donde «abundan las bandas de folclor», mientras Marco Moscoso cuenta que incluso en eventos de rock frases como “incas tocando rock” dan cuenta de la impresión de algunos turistas. Así también, el vínculo de esta imagen asociada a la ciudad habría llegado incluso a limitar las formas que tendría el espacio local para seguir reconstruyendo su identidad. Para *La Jenkins Warox*<sup>62</sup> «nadie estaría preocupado en hacer una cultura que pueda tener nombre propio de Cusco contemporáneo» debido a la idea de espacio turístico - comercial que hace difícil el avance cultural al mantener estereotipos. La banda refleja este sentido de retroceso al comentar que «a los cusqueños no les pesa lo inca, es una excusa turística, estoy un poco resentido con hacer música andina en base a zampoñas, quenás y chullos, no estamos culturalmente a la altura de nada que se haya hecho antes del terremoto de los cincuenta».

Lo anterior muestra de una parte la persistente percepción del folclor con apego a la noción andina occidentalizada y por otro lado, que la aparente omisión del trabajo artístico de las primeras décadas del siglo XX que dio forma a la “cultura cusqueña”, se habría diluido debido al crecimiento turístico que no permite a los

---

<sup>61</sup> Carlos Medina, entrevistado para esta investigación, es un músico cusqueño miembro de la banda de doom metal Despondent Chants.

<sup>62</sup> La Jenkins Warox Typical Band es una banda de indie rock local. Para esta investigación, se entrevistaron a dos de sus integrantes: Daniel Castro Ocampo y René Álvarez Dávila.

diferentes agentes desarrollarse culturalmente. La imagen del Cusco como un centro asociado a lo folclórico y turístico parece generar la idea de que la ciudad no sería un espacio para el desarrollo de dinámicas culturales que renueven los contenidos musicales en general y de rock en particular. Carlos Medina menciona que para las instituciones «todavía se sigue pensando que en el Cusco se le debe de dar mucho hincapié al folclor». El testimonio pone también de manifiesto un congelamiento general percibido de las expresiones musicales locales que, “reciclando” las mismas formas de melodías, canciones o instrumentos, ignoran dinámicas globales de interacción cultural y la influencia e interés por otras manifestaciones musicales. En este sentido, actividades como el turismo no serían medios apropiados para la conservación de manifestaciones locales si éstas son sometidas a deformación para satisfacer deseos extranjeros de exotismo o si se niega la realidad local presente. (Lovón, 1982) De la misma manera, la imagen asociada a la ciudad del Cusco no permitiría develar y impulsar dinámicas de interacción cultural, de exposición y adopción de manifestaciones culturales foráneas dentro de espacios locales.

En síntesis, no se podría ignorar la influencia en el contexto local actual de los elementos constituyentes del imaginario cusqueño los cuales alcanzan a los agentes de la escena de rock. La impronta que tiene el centro histórico de la ciudad como espacio físico-simbólico predominante repercute al momento de modelar las actividades musicales de rock y el modo cómo el contenido local influye en la escena. Bajo este escenario, se presenta a continuación un esquema que permita analizar estos factores y particularizar la escena de rock local en función al contexto de la ciudad.

La promoción estatal que se hace del Perú y del Cusco en el extranjero refuerza el hecho de que el turismo sea una de las actividades económicas locales principales. A raíz de ello, el espacio conocido como centro histórico deviene predominante para

el desarrollo de actividades culturales y musicales orientadas a este sector y al consumo local en general. Para el caso del rock, este contexto origina que en el imaginario colectivo la escena musical pueda comprenderse como constituida por dos espacios imaginados con diferentes perspectivas respecto al rock como actividad musical. En un primer espacio, hacer rock partiría de su adopción como estilo musical canonizado y su uso como entretenimiento materializado en el cover. En un segundo espacio se ubican las actividades “rockeras” entendidas dentro del marco de la cultura rock de autenticidad, seriedad artística, contracultura y producción de material musical propio. Esta percepción estaría determinada por el comportamiento y posturas de los agentes de la escena. Por otra parte, dicha construcción colectiva implica que lo que se conoce como el centro histórico de la ciudad sería el lugar físico real de coexistencia, interacción, lucha y contradicciones dentro de las dinámicas de rock local.

Se debe esclarecer que las dinámicas de rock asociadas a una práctica musical basada en la cultura de las composiciones propias y la originalidad junto con esquemas de entretenimiento e interpretación de covers, constituyen fenómenos que se encuentran presentes en todo espacio donde puedan identificarse escenas de rock locales. Por tanto, sustentar estas dos dinámicas dentro de la escena de rock local como dos espacios colectivamente construidos implica analizar de qué modo los factores asociados a la imagen y características de la ciudad inciden en el desarrollo de estas dos formas de hacer rock y cómo estas dinámicas musicales de carácter global toman forma y sentido a nivel local. Así entonces estos dos espacios no constituirían una particularidad de la escena local de rock del Cusco en sí mismos sino que la caracterización de la escena estaría dada por la forma cómo estos dos espacios se articulan en función a la ciudad y su imaginario. En el desarrollo del esquema se realiza inicialmente una aproximación del centro histórico de la ciudad como espacio

para el desarrollo del rock ligado al entretenimiento, la práctica de los covers y la percepción de los agentes sobre las repercusiones que la actividad turística tiene en la escena local. Seguidamente se exponen ideas sobre el desarrollo del rock local sustentado en la producción musical propia y la visión que se tendría de una escena que promueva el desarrollo de propuestas alternativas a un circuito de rock de covers ubicado en el centro histórico.

Una publicación de *diariocorreo.pe* sintetiza la escena local del Cusco de la siguiente manera:

La escena musical oficial en el Cusco está compuesta por un grupo de bandas dedicadas a interpretar covers o versionar canciones en inglés o español, desde Los Rodríguez hasta Led Zepellin; las mismas que se mueven por el circuito de bares y discotecas de la Plaza de Armas y San Blas respondiendo a la necesidad de consumo y mercado de una ciudad turística que demanda lo comercial sobre la originalidad o la creatividad.<sup>63</sup>

Según lo anterior, las actividades de rock en el Cusco se circunscriben dentro de un modelo que tiene a la interpretación de covers como práctica musical predominante en espacios pertenecientes al centro histórico como la *Plaza de Armas* y barrios como *San Blas* respondiendo al efecto proyectado por la actividad turística sobre la escena. Este efecto genera la percepción de que los públicos son cambiantes y muy rotativos dando la impresión de ser siempre diferentes pero demandar siempre el mismo tipo de contenidos. Esta condición que se atribuye en primer lugar al público turístico pero que se extendería al público local, tiene repercusiones en las decisiones de los músicos locales. Según Villafuerte (1996) el enfrentarse a un público que está ávido de escuchar generalmente lo mismo, hace que el artista entre en una rutina. La situación planteada, si bien originalmente el autor la refiere para el caso de músicos folclóricos locales, podría extenderse hacia las escenas de rock al momento de

---

<sup>63</sup> <https://diariocorreo.pe/espectaculos/el-cover-en-retirada-la-muka-y-la-perseguidora-y-el-rock-alternativo-en-cusco-461336/>

determinar lo que se consume en locales y el tipo de actividad musical a demandar. Marco Moscoso<sup>64</sup> señala que el centro histórico ha dejado de ser un espacio para el desarrollo de rock priorizando una visión comercial. Señala lo siguiente: «ellos [los locales] preferirían hacer conciertos con covers, vienen más turistas, más gente, consumen más, no permiten que toques tus temas [dicen] oe no! la gente prefiere estos temas, hazte tributo a tal grupo».

En la misma dirección, esta visión produce la idea de que los espacios del centro histórico no permiten el desarrollo de propuestas musicales propias y que estas hayan tenido que buscar espacios alternativos fuera de este circuito. Orestes Bellota<sup>65</sup> afirma que el Cusco vinculado al turismo fuerza un producto para que lo consuma “el que viene de afuera” y provoca que otras formas de expresión original hayan tenido que hacerse al margen. Se muestra así esta idea del centro histórico como espacio para el entretenimiento y sus dinámicas alrededor del turismo como causas del desplazamiento de propuestas alternativas hacia otras partes de la ciudad. Ahora bien, la búsqueda de espacios fuera del centro histórico parece haber estado siempre presente en las dinámicas de la escena de rock local. Marco Moscoso comenta que durante los años 2000 el ambiente universitario intentaba constituir uno de estos espacios. Al respecto afirma lo siguiente: «y con el tiempo estuvimos en el centro federado y traíamos a las bandas a tocar, la idea era esa un poco, en el centro histórico y en los bares todo era pues puro cover».

Finalmente como punto de contraste, los circuitos de covers pueden ser considerados como una alternativa a las propuestas de las bandas locales. La escena local se arriesga al adoptar una postura “anticover” que desconoce la práctica del cover como parte de las escenas locales. La práctica del cover es también un medio de

---

<sup>64</sup> Entrevistado

<sup>65</sup> Entrevistado

identificación en la misma medida que lo sería la práctica del rock de material propio ya que la interpretación de un instrumento o el hecho de pertenecer a una banda son también narrativas de identidad (Sánchez, 2017, p.263). Para Marco Moscoso, la situación sugiere encontrar un balance entre ambos tipos de práctica musical y «estar en la línea entre lo que el público quiere y lo que uno quiere». Asimismo, la producción local, bajo la lógica del “no cover”, podría también llegar a perjudicar el crecimiento de una escena, de ahí que los circuitos de covers puedan actuar como elemento de balance favorable ya que la producción local de composiciones según Moscoso «también satura». Es de remarcar que esta condición constituyó anteriormente una de las razones por la que la escena local se sintió en retroceso a mediados del 2000. Para Moscoso, debido a las recurrentes presentaciones en el bar *Sui Géneris* «la gente comenzó a abrirse y ahí hubo un declive en la escena, más por el hastío de la gente».

Ahora, se podría decir que la actividad del turismo, aparte de generar un circuito de actividad de rock basado en el cover, aporta positivamente al desarrollo de una producción musical local basada en la idea de creación y composición. En ese sentido, el turismo resultaría una fuente de incentivos para la producción local. Si se sigue la idea de Rony Huertas<sup>66</sup> de que es gracias al intercambio cultural - que tiene como sujeto al turista - que el Cusco tiene grupos “rockeros” y que son estos turistas los más interesados en el rock local, se constituiría así un tipo de público que busca siempre atractivos locales y propuestas novedosas. Considerando el punto anterior, podría decirse que el turismo es fuente de público interesado en consumir propuestas musicales y de rock en particular alternativas a lo que se considera comercial, lo que se traduce en un incentivo a la producción musical local. Marco Moscoso al hablar

---

<sup>66</sup> Entrevistado

sobre la *Casa de la Cultura* señala que «hay otros turistas que sí están ahí buscando cosas, hay un intercambio y eso alimenta de un modo la música que se está haciendo aquí». Jonatan Alzamora<sup>67</sup> por su parte piensa que si un turista llega y gusta del rock, al escuchar algo propio estaría más contento, compraría un disco y contribuiría a hacer crecer la escena. Sin embargo expone también que aún frente a esta posibilidad de público «todos tienen miedo [y que] si no hago lo que me dice el dueño no me contratan, si no le doy al turista lo que pienso que necesita no va a venir el público». Esta inseguridad a mostrar material nuevo y propio sugiere que en el medio local no existe plena consciencia del potencial rol impulsador del público turístico.

Por otra parte, desde una perspectiva de producción musical, la actividad turística ha configurado que las propuestas musicales predominantes para cubrir este mercado se constituyan por contenidos comerciales relacionados al folclor y la música andina. Los comentarios de Jonatan Alzamora señalan que en estos espacios turísticos, la música es un producto enlatado que está hecha por músicos que se les llama “chiveros” y solo tratan de utilizar los sonidos de los instrumentos para crear una experiencia para el turista. Si bien el turismo sería responsable de este “enlate” de la música andina y tradicional, ello podría constituir una oportunidad para generar propuestas y espacios alternativos impulsados por otros intereses de los turistas. Así, los circuitos turísticos podrían llegar a ser espacios de desarrollo si las propuestas logran insertarse en ellos. Jonatan Alzamora ilustra la situación al hablar de la productora *Penzion* la cual, alternativamente a los paquetes musicales tradicionales, ha logrado insertar propuestas que desafían los estereotipos de lo tradicional al mismo tiempo que evidencia una naciente apuesta por parte del empresariado turístico. Señala lo siguiente: «no es un tema, puede ser una improvisación de media hora [...] se está

---

<sup>67</sup> Jonatan Alzamora Silva, es músico y productor cusqueño, miembro de *Penzion Producciones* y de la banda cusqueña *Chintatá*.

rompiendo un poco [los estereotipos] desde este tipo de empresarios del sector turístico [al] ver que hay otras propuestas que son cusqueñas que no necesariamente tienen la instrumentación andina tradicional y que “beben” de todo». La experiencia constituye un ejemplo del potencial que tendría el sector turismo para generar nuevos espacios y demandas alternativas de propuestas musicales no solamente alrededor de la música tradicional sino también de otras prácticas musicales locales.

Se ha visto que el turismo, aparte de generar dinámicas de rock sostenidas en la idea del centro histórico como espacio para la práctica del cover, es también un potencial dinamizador para el rock con propuestas propias. No obstante, al hablar del rol del contexto local en la formación de un espacio para el rock de material propio y orientado a la creatividad, otros factores repercuten en la configuración de este espacio. Se ve brevemente a continuación la incidencia de dos factores dentro de las escenas de rock local: la percepción de unión/fragmentación y el factor de la dimensión de la ciudad.

La percepción de la escena como unificada en un solo movimiento en períodos previos se enfrenta a una mirada que reconoce una dinámica actual de fragmentación en diferentes “sub escenas” en un escenario paradójico donde el rock local tendría respaldo de un número creciente de bandas.<sup>68</sup> Así, existiría una sensación de que actualmente este conjunto de grupos no se presenta como unificado y que esta unión es propia de períodos anteriores donde los conciertos reunían bandas de diferentes estilos. Al respecto Marco Moscoso comenta: «a veces siento que nos estamos separando, las bandas tienen sus representantes, un día de concierto ellos otro día de los otros, otro de los punks, en cambio antes yo me acuerdo que acá en un solo día

---

<sup>68</sup> Felipe Roa (entrevistado) ilustra este punto al mencionar: «el fenómeno que ha ido sucediendo acá es que han aparecido muchas bandas, en el último [festival] arco iris [2016] en la mañana lanzamos la convocatoria y en la tarde eran como 40 bandas y al día siguiente eran como 70 de diferentes propuestas pero en su mayoría era de rock».

tocaban Sábado, Nspé y Morkill, lo más suave y lo extremo». Jonatan Alzamora muestra por su parte que la idea de unificación se materializa en la realización de eventos auto gestionados que recuerden las dinámicas de las escenas en períodos anteriores. Señala lo siguiente: «la movida no creo que esté en el centro histórico, creo que está en las fiestas auto gestionadas y está volviendo a suceder algo que sucedía hace diez años, fui a unas tocadas punk o under donde la gente hacía ropa, fanzines, hablando de política y creando un espacio interesante donde nacían ideas, esto está renaciendo».

Frente a la situación descrita, es posible en este punto revisar cómo un concepto asociado a la cultura andina como el *ayni* es utilizado como instrumento que aporta sentido a la percepción sobre las dinámicas de unión y fragmentación de la escena de rock local. El concepto del *ayni* dentro de la escena representaría los esfuerzos por parte de los agentes de tomar conciencia de la necesidad de unión y de cooperación recíproca a la vez que establece una relación con la concepción andina del trabajo colectivo. Así, para Orestes Bellota una forma de vincularse a la realidad local es hacer las cosas de forma colectiva dentro de la escena. A su vez, Marco Moscoso señala que la ayuda mutua representaría un rasgo “cusqueño” de la escena cimentado en la familiaridad de sus agentes con las tradiciones locales y la adaptación de estas al contexto del rock. Comenta lo siguiente:

hemos hecho todo un ayni para hacer un concierto, porque de hecho desde niños mucha gente vive en esto de los cargos, ha tenido un cargo de tal virgen o danza y esto se ha llevado a Todos los Santos [Fest], a mí me han jurcado<sup>69</sup> con algo para llevar al concierto, podríamos hacerlo con cualquier virgen pero lo estamos haciendo con algo que es parte de nuestra vida que nos llena y nos gusta.

Finalmente los testimonios sugieren que la acción colectiva de los agentes de la escena local bajo la idea de *ayni*, no solo sería una particularidad local en base a lo

---

<sup>69</sup> La “jurca” designa localmente una modalidad donde se otorga parte de la responsabilidad de la organización de una festividad o evento a miembros de un grupo en algún aspecto en particular.

andino, impensable tal vez en otras ciudades peruanas donde según Marco Moscoso se habrían generado más bien tribus y grupos de producción especializada y escasa interrelación, sino constituye el medio de interpretación del rock local de la necesidad por juntarse y unificar la escena.

Ahora bien, al tratar el factor de la dimensión de la ciudad se requiere enfatizar que esta idea de dimensión no hace referencia únicamente al aspecto geográfico, sino más bien incluye las implicancias que tendría la percepción de la ciudad como un espacio limitado para el rock. En primer lugar, desarrollarse en el marco de una escala pequeña generaría en los agentes la idea de que una vez llegado a un cierto punto, no existirían más espacios y oportunidades de desenvolvimiento, lo que conllevaría a una necesidad de las bandas y músicos de articularse en otros espacios diferentes al de la ciudad. Miembros de la banda *La Jenkins Warox*<sup>70</sup> comentan que «todos los que tenían intención en escuchar algo que no fuese los “toca covers” del centro ya te han escuchado y nadie más lo va a hacer». Así también, un ejemplo de los efectos que una dimensión reducida produce en los agentes de la escena local se muestra en el caso de la banda de metal *Despondent Chants*. Según los testimonios de *La Jenkins Warox*, esta sería una banda que «se mueve por el nivel alto de metal que tiene, toca en Lima y nadie piensa que son cusqueños pero en Cusco son las mismas veinte personas que le son fieles pero que más no van a ser».

De lo anterior puede considerarse que existe una cierta orientación trans local ya que el deseo de mirar hacia el exterior deviene, desde lo local, en un “medio de escape” de un espacio que ya no permitiría algún tipo de crecimiento sostenido. El desarrollo de la escena local siente límites en varias dimensiones, tanto de espacios, oportunidades, niveles de audiencias y públicos así como el hecho de que la mirada

---

<sup>70</sup> Entrevistados: Daniel Castro y René Álvarez. Músicos cusqueños

hacia la satisfacción del mercado turístico condiciona tanto a músicos, públicos y locales. De la misma forma, el factor de una dimensión reducida se extendería a todos los niveles y agentes de la escena generando la idea de que no se cuenta con un verdadero mercado local para el consumo de rock. La banda *La Jenkins Warox* lo expone de la siguiente forma: «en un mercado hay instancias de gente que produce, hay bandas, equipos, público, aquí esa gente es la misma, somos productor, público, músico, hasta dueño del local y lo hacemos porque necesitamos hacer crecer la banda para poder salir de acá y todas las bandas piensan de esa manera [ya que] aquí no hay más opciones».

Como último punto, el impacto de las dimensiones alcanza incluso a la noción de la producción discográfica de la escena que se percibe para el caso como reducida y desproporcionada a lo largo del tiempo. Ello plantea la idea de la producción discográfica como indicador del buen estado de una escena. A modo de ejemplo, frente a la estimación de la publicación de 25 producciones locales para 2017 *La Jenkins Warox* señala lo siguiente: «no sabemos de otro disco que se haya lanzado después del nuestro, es más no sabemos que hay un disco formalmente lanzado entre el disco de Punk Waro [2002] y el de la Jenkins, no ha habido capacidad de producción, estamos juntando todos los géneros para decir somos cusqueños y que hay producción, así ponemos 6 discos en 12 años [2002 – 2014]».

## **2.2 Relaciones entre los locales, músicos y públicos y el contexto local.**

En el imaginario de la escena local, las prácticas musicales basadas en la cultura rock de material propio así como el rock visto desde la perspectiva del canon del género, el cover y el entretenimiento, se perciben ubicadas alrededor de las

dinámicas que genera principalmente la actividad turística dentro del centro histórico. Los espacios adoptan posturas en función a esta actividad económica en interrelación con el tipo de práctica musical, las actitudes del público, bandas, músicos, sus propias concepciones sobre el rock y lo que implicaría apoyar el desarrollo de una escena musical. Unos de los espacios cuyo rol es importante está constituido por locales tales como bares, pubs, y discotecas ubicados dentro del centro histórico. Estos locales podrían adoptar el rol de espacios legítimos de interacción y desarrollo cultural y musical de las propuestas locales.<sup>71</sup> Sin embargo, esta proyección de ver en el bar un espacio de revaloración no pareciera encontrarse presente dentro de la concepción de la escena de rock local que mas bien ve que los espacios en el centro histórico no consideran las propuestas de rock propias y que incurren en las mismas dinámicas de repertorios estancados en función a un público turístico esporádico y rotativo y un público local poco recurrente en el consumo del rock de composiciones prefiriendo los covers y espectáculos tributo.

Como se mencionó anteriormente, desde un enfoque de la actividad turística, la razón por la cual los espectáculos parecen tener preferencia por los repertorios basados en covers está dada por el hecho de que el flujo turístico alentaría por un lado la existencia de públicos rotativos que rara vez iría a escuchar dos veces al mismo grupo y por otro, quita relevancia a la variedad de repertorios (Villafuerte, 1996). Para el caso de la escena de rock, esta percepción del público con esta particularidad constituye un factor en las decisiones de los propietarios de locales al momento de

---

<sup>71</sup> Villafuerte (1996) menciona al respecto de la actividad musical folclórica de la ciudad: «existe una alternativa a las cenas show y que es la modalidad del Pub Bar que se caracteriza por su manera informal, se ofrecen tragos, rock que puede abarcar muchas generaciones y se ofrece desde jazz hasta el género “salchicha” [en el texto original el término hace alusión a la fusión musical entre la salsa y la chicha], su público es bastante heterogéneo porque en ellos se puede observar gente de toda nacionalidad y raza, además de la concurrencia masiva de la juventud local. Se cree que esta modalidad es un espacio donde se puede lograr la revaloración de la identidad local regional porque a estos locales la juventud local y nacional que asiste asimila cualquier tipo de música» (1996, p.21).

considerar la forma de práctica musical de rock a demandar. Marco Moscoso lo pone de la siguiente forma: «al ser turístico ellos [los locales] creen que cada día tienen un nuevo público y siempre te ponen lo mismo pero piensan que renuevan». Asimismo, el testimonio remarcaría la “cusqueñidad” de la situación cuando dice: «en Lima pueden ser covers pero creo que renuevan bandas, en cambio acá es más reducido el asunto, y es esta lógica: como tu público se renueva casi siempre entonces se presenta lo mismo».

Otro aspecto a considerar es que las dinámicas de negocio adoptadas por los locales del centro histórico conllevan a que exista de cierta manera una explotación y falta de valoración de la práctica del rock sea esta de composiciones o de covers. Felipe Roa menciona al respecto lo siguiente: «las propuestas de otros locales [al hablar del bar Ukukus] es de diversión y ganar dinero, no importa quien toque, si tocan gratis mejor, les dan cien soles y les hacen tocar dos o tres horas sin sonido, sin facilidades, no hay un interés básico para que estas bandas que están naciendo reciban el verdadero apoyo». Ahora, también la actitud del público y su poca receptividad hacia la producción de rock local incentiva la preferencia de los locales por los repertorios de covers. Jonatan Alzamora comenta que las composiciones no son acogidas con facilidad en locales de propiedad tanto de cusqueños como extranjeros consecuencia de la percepción de estos de las actitudes y demandas del público. Para Alzamora «los mismos dueños se dan cuenta que la recepción del público no es la misma que con los covers por eso te tratan de bajar un poco el bolo<sup>72</sup> o te ponen en días que no hay mucha gente». Se advierte entonces que el espacio del rock basado en

---

<sup>72</sup> El término hace referencia al pago que se hace a un músico o agrupación musical por una presentación o trabajo.

el cover y el entretenimiento, preferido por los locales, limitaría la práctica del rock de composiciones.<sup>73</sup>

Por otro lado, la mirada de los dueños de los locales sobre la concepción del rock y el apoyo a la escena considera que apoyar el rock es sostener propuestas de covers. Esto mostraría que no existe precisamente un rechazo al rock por parte de los bares y locales sino que existe por el contrario un convencimiento de estar apoyando la escena. Tal postura implicaría también un escaso reconocimiento del rock local como actividad artística de creación y propuestas musicales propias. Jonatan Alzamora ilustra esta situación al referirse a la banda *La Jenkins Warox*: «es la banda que más nos cuesta mover a pesar que es una banda de rock interesante por el uso de sintetizadores y secuencias, en locales como *Ukukus* nos cuesta sacarle fechas, el centro se ha cerrado al rock».

Finalmente, otro punto de vista relacionado al apoyo que tanto bares u otro tipo de espacios podrían ofrecer a la performance de una escena de rock local estaría dado por las condiciones que estos proporcionen a las presentaciones y conciertos en relación a aspectos técnicos y cómo estos influyen en la percepción por parte del público de la calidad de la producción musical local. Al respecto Rony Huertas sugiere que las agrupaciones locales - que contarían actualmente con un nivel de calidad óptima en su producción - se verían apoyadas si los espacios apostaran por el rock local. Menciona al respecto: «ahorita lo que se necesita es impulsar porque los grupos ya están listos, están esperando a que se hagan eventos pero estos eventos irónicamente no tienen buen sonido, podríamos hablar con el municipio o ministerios

---

<sup>73</sup> El testimonio de Alzamora muestra otro caso de las repercusiones del público dentro de las decisiones de los locales: «hay un local, el *Papachos*, en la universidad se gestan banditas de covers y este local atrae todo este público universitario, hicimos una fiesta con *La Jenkins* y *L.A. Yardigans* [bandas de composiciones] y lo reventamos, todo un éxito, lo hicimos en la siguiente semana y no fue casi nadie, el dueño no entendió esto y se cerró con los covers y vuelve a llamar a las banditas que tocar covers súper mal y vende alcohol, pienso que pasa lo mismo con otros locales».

para adquirir buen sonido diciendo que van a tocar grupos de Cusco con composiciones, eso sería un buen impulso».

Para completar el análisis sobre el rol y la dinámicas que tienen los espacios en la escena de rock local del Cusco se tomará el caso de los bares *Ukukus Bar* y *Rock House* con el fin de descubrir con mayor detalle la forma cómo este tipo de espacios constituyen agentes activos en el desarrollo y articulación de la escena. El caso de *Ukukus Bar* ejemplifica un caso de doble efecto en la práctica de rock. A través de las ediciones anuales que este local realiza del *Festival Arco Iris*, el local reúne bandas locales tanto recientes como antiguas de estilos variados. En el testimonio de Rony Huertas, la edición del festival del 2016 se muestra como una ventana para dar a conocer al público el gran número de proyectos musicales asociados al rock de material propio ya que ese año « el 80% de grupos eran de composiciones [y] sonaban tan bien que la gente estaba sorprendida porque era música propia y eran grupos cusqueños». Así también, el espacio creado por este festival es percibido como un momento de renacimiento y reunificación de la escena ya que el festival llega a congregar a muchas bandas recientes, antiguas y de diferentes estilos en un solo espacio. Marco Moscoso lo expone de la siguiente forma: «en el Ukukus [refiriéndose al festival Arco Iris 2016] comenzó con punk y terminó con doom metal y nadie se movió del local, estaba lleno de gente que ha estado en la escena toda su vida y la gente estaba a gusto, había buen sonido, local tranquilo, cerveza, lo que siempre había querido, pero eso no es sostener en el tiempo».

El caso de *Ukukus Bar* y su *Festival Arco Iris* muestra un momento donde la escena contaría con pleno apoyo de los locales, el público a la vez que expone la gran cantidad de propuestas de rock en la ciudad. Sin embargo, a pesar que este local genera esporádicamente este tipo de momentos, el comentario final del testimonio

previo sugiere que esta dinámica no produce un sostenimiento continuo en la escena y por tanto su impacto no sería sentido a largo plazo. Así también, otros testimonios consideran al *Ukukus Bar* como un espacio alineado con la lógica de la explotación y poca valoración de la producción y músicos locales.<sup>74</sup> Sobre la base de lo anterior, salvo actividades ocasionales que se dan una o dos veces al año, la percepción de una gran producción local propia que cuente con apoyo de los espacios principalmente ubicados en el centro histórico no exhibe una presencia considerable en la escena. Esto por el contrario reforzaría la idea del centro histórico de la ciudad del Cusco como un escenario para bandas, públicos y locales que, dentro de un contexto de dinámicas del turismo, cultivan principalmente la actividad musical de rock fundada en el canon del género musical a través de repertorios y espectáculos de covers.

En contraste, la convivencia dentro del centro histórico de ambas prácticas de rock puede también reflejarse en la forma cómo los espacios conciben el apoyo a la producción local. El caso del bar *Rock House* constituye un ejemplo que exhibe esta coexistencia de prácticas musicales en los locales del centro histórico. Las muestras de cronogramas de actividad semanal de este local mostradas en la imagen 1, sugieren la capacidad de los espacios para apoyar y sostener en el tiempo actividades de rock al ofrecer este tipo de eventos prácticamente todos los días de la semana. Sin embargo, puede considerarse también que, siendo los contenidos de estas programaciones enteramente basados en la práctica de rock de cover, dar espacio a propuestas de este tipo y con este tipo de frecuencia respondería a dinámicas influidas por la actividad turística dentro del centro histórico donde el turismo contribuye a una mayor actividad de entretenimiento nocturno y fomenta la visión comercial dentro de este espacio. Tal

---

<sup>74</sup> Jonatan Alzamora señala al respecto: «cuando voy a tocar a Ukukus no me siento muy cómodo ya que viene pagando desde hace tiempo lo mismo por músico y no hay una verdadera valoración de lo que uno hace ya que ese lado cuesta y vale».

disposición, dentro del marco de la escena, se traduciría en la idea de una actividad musical de rock con este tipo de repertorios y concebida principalmente para el entretenimiento tanto de extranjeros como públicos locales.

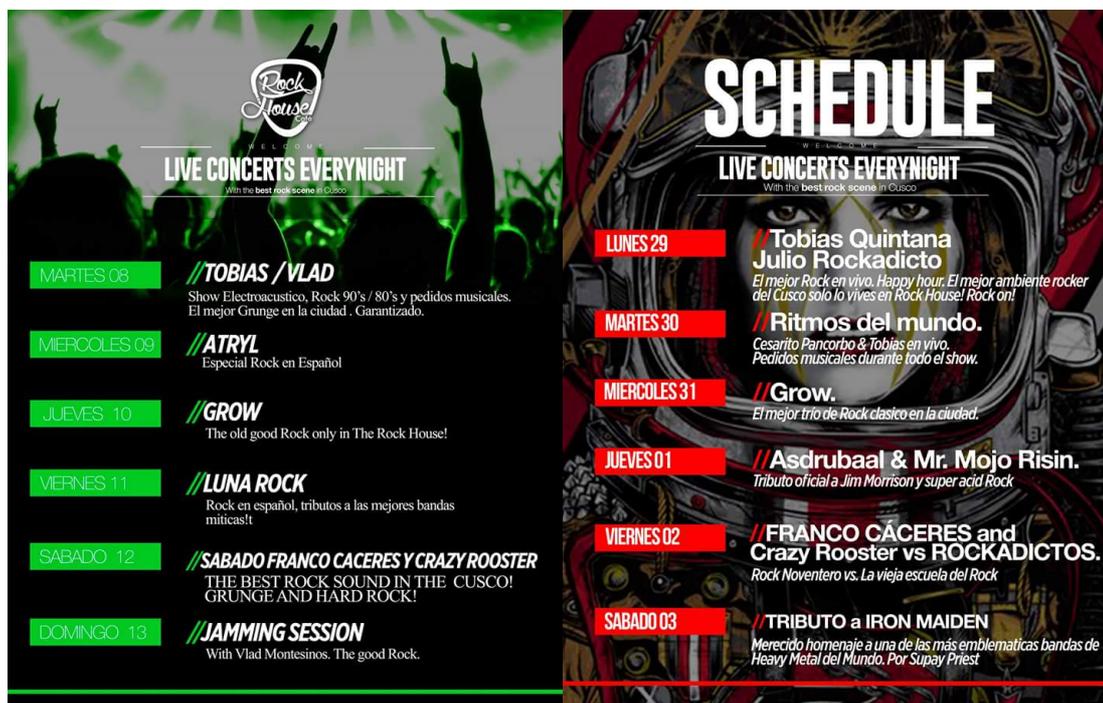


Imagen 1 : Cronogramas de conciertos del bar Rock House

Fuente:

<https://www.facebook.com/RockHouseCusco/photos/a.914158288674270.1073741828.914158218674277/1654622717961153/?type=3&theater>

<https://www.facebook.com/RockHouseCusco/photos/a.914158288674270.1073741828.914158218674277/1446275838795843/?type=3&theater>

Ahora, este mismo bar llega a constituir un espacio para el desarrollo de propuestas musicales basadas en el rock de composiciones. De las publicidades siguientes que se muestran en la imagen 2, se observa en primer lugar que los eventos de este tipo no cuentan con la misma frecuencia de ocurrencia que los espectáculos basados en covers - lo que constituiría un apoyo más sentido para las dinámicas de rock local propio. De otra parte, en estas publicidades existiría una intención de

resaltar y “dejar en claro” que el evento a realizarse se constituye de repertorios de producción local propia. En ese sentido, tanto el evento como el local se traducen, tal vez muy rápidamente, en “apoyos” al rock. Así, las expresiones “*apoyo al rock*” y “*En una sesión de rock más que propio, reventaremos el Rock House a punta de pura creatividad y talento cusqueño*” serían componentes funcionales de estas publicidades dentro de las cuales se intentaría mostrar que un bar en particular y, extendiéndolo dentro del imaginario local, que la escena de rock dentro del centro histórico sí concibe espacios y actividades alternativos a los covers pero que precisarían de una necesidad de ser identificados como tales. Esta “necesidad” de visibilización se encontraría presente dentro de las dinámicas de rock como un acto necesario en el cual la escena “se debe recordar a sí misma” que se compone también de producción musical de composiciones.



Imagen 2: Publicidades de eventos de rock con composiciones del bar Rock House

Fuente:

<https://www.facebook.com/RockHouseCusco/photos/a.914158288674270.1073741828.914158218674277/1401647866591974/?type=3&theater>  
<https://www.facebook.com/events/1973764342879582/>

Finalmente, este hecho trasciende el marco de un local en particular ya que ejemplos de eventos que se realizan próximos al límite entre el centro histórico y su

“periferia” también dejan ver en las publicidades de la imagen 3 la intención de reafirmar la existencia de este tipo de practicas de rock frente al circuito de covers.<sup>75</sup>



Imagen 3: Publicidades del festival Puro Rock

Fuente:

<https://www.facebook.com/CulturaRockcusco/photos/a.972622319467736.1073741828.971157489614219/1454316431298320/?type=3&theater>

Ahora bien, con respecto a los músicos y las bandas, la aproximación hacia las interacciones de estos agentes en las escenas de rock local así como las actitudes y posturas que adoptan frente al contexto se verán desde tres temáticas: la primera relacionada con el conocimiento musical formal; la segunda concerniente a la postura frente a la actividad de composición y por último las dinámicas que tomen en cuenta tanto elementos locales como temáticas de carácter global.

Dentro del medio local, la repercusión de un mayor conocimiento formal en música y el desarrollo de otras actividades de investigación musical son considerados como medios que generarían recursos para la producción de rock local. Jonatan Alzamora expone que últimamente se ha visto en la última generación de jóvenes de

<sup>75</sup> Estas imágenes constituyen partes de publicidades del festival *Puro Rock* realizado en la Av. de la Cultura (zona extremo del área del centro histórico) Las publicidades completas pueden visualizarse en la versión en línea del mapa de los espacios de rock en la ciudad

Cusco el interés por conocer formalmente y académicamente la música para desde ahí proponer. Estas propuestas, que comprenden acciones como la recopilación de paisajes sonoros de música tradicional y la gestión de talleres, generarían recursos para ser aplicados en las actividades de rock. Por otra parte, Rony Huertas testimonia que el desarrollo de la composición y producción musical local no pasaría tanto por un mayor interés en la formación musical de los músicos locales sino que tendría como base un “sentido común” y un componente “sensorial-energético”. Al respecto comenta lo siguiente: «antes tal vez hablábamos de lo que eran parámetros o reglas musicales ahora cuando veo un grupo siento la música, ahora se está hablando de energías, antes hablaban de reglas y parámetros en la música, acordes, armonías, ahora veo que los grupos lo que hacen es sentir».

Se podría considerar que esta forma de ver el acto musical como una especie de canal trasmisor de energías que da un entorno “espiritual” a la música, resultaría en un factor que paradójicamente, limitaría de alguna manera el interés de músicos locales de rock por inclinarse a desarrollar un cierto nivel de entendimiento del lenguaje musical, lo que a su vez, invitaría a hacer ulteriores exploraciones más profundas de elementos como estructuras, ritmos y texturas de las músicas consideradas locales y tradicionales. En este punto podría generarse una contradicción respecto al efecto que tendría el conocimiento formal de la música en el desarrollo de la producción de rock local ya que el mismo testimonio continua afirmando que a nivel local «está habiendo un buen trabajo de composición y que los grupos han madurado un montón, han madurado en notas, en arreglos». Entonces, si por un lado se percibe que actualmente todo acto musical es algo más “sentido” y que se relega de algún modo el conocimiento musical formal, al mismo tiempo se percibe un mejor desempeño en la producción musical que “se siente” pero aunada a una mejora en

materia de composición, lo que mostraría para este caso los efectos constructivos de un mayor conocimiento musical formal.

Complementando lo anterior, Felipe Roa en su testimonio también comenta sobre los potenciales efectos positivos de una mayor dedicación, investigación y estudio en materia musical y recursos musicales locales en el desarrollo de la producción local de rock. Señala lo siguiente: «imagínate una escena de rock con silbadoras, imagínate como sonaría pero no, muy limitados, se prefiere mantener lo tradicional, la pasión por la música no es solo saber rock sino investigar todos los ritmos y empezar a trabajarlos, si a ti te gusta el rock desarróllalo, si quieres tener más que el rock hay que seguir estudiando». En este punto se asoma una potencial relación positiva entre lo tradicional y andino con la producción musical ya que los músicos locales tendrían en la vasta riqueza cultural del Cusco contenidos que motiven el conocimiento por la música local y que estos se plasmen en las producciones.

Otro aspecto dentro de la escena es la postura de los músicos locales frente a la composición. Se podría decir que, frente a un contexto local que prioriza las actividades de rock basadas en el cover, los músicos locales no encuentran incentivos para el desarrollo de propuestas propias adoptando en este caso actitudes vacilantes, poca dedicación a la música y desgano por continuar desarrollando propuestas lo que al final terminaría perjudicando a la escena. Jonatan Alzamora testifica que no todas las bandas se dedican a la música y eso dificulta el trabajo de las productoras para generar continuidad en los contenidos ya que «grabar algo sencillo se hace un mundo». Asimismo afirma que las bandas no están muy convencidas de que los espacios auto gestionados serían la base para plantear propuestas, crear economía y un lenguaje propio independiente de lo que ocurre en el centro histórico. De los testimonios, la falta de confianza en las propuestas propias sería el reflejo de una

actitud de inseguridad y miedo que incitan a «irse a lo seguro», dedicarse a tocar covers y dar cuenta de una “actitud cusqueña” de poca perseverancia y compromiso de dedicación a la música.

Felipe Roa refuerza este contexto comentando que «las bandas se quedan en el tiempo porque tienen un miedo y la idea es perder el miedo, creo que es nuestra cultura, una composición se tiene que ir trabajando y parece que en ese camino los buenos artistas que tiene el Cusco se pierden, graban un disco y allí se quedan, parece que eso es otra de las taras que tiene el artista en Cusco, que llega a un punto y ahí se queda, no es insistente». No obstante, podría encontrarse un contraste en el comentario de Rony Huertas quien afirma que si bien existe una actitud de desconfianza del músico local frente a sus creaciones, esta actitud está actualmente dando paso a una mayor confianza y a una mayor apuesta por desarrollar una escena de rock local de composiciones. El testimonio postula que los músicos en el Cusco están empezando a creer en su propia música y que se estarían superando las dificultades de las posturas anteriores. Al respecto comenta: «antes no había actitud, antes tocabas tu música propia pero como algo oculto, no le dabas la energía, la fuerza como si fuera un cover, porque el cover lo tocabas interesante pero tu composición, medio inseguro, este 2016 lo he visto más cuajado, más actitud para las composiciones».

Como último punto, existen también posturas de los músicos locales con respecto al compromiso con el entorno y realidades locales y a las interacciones con contextos más globales. En ese sentido, la postura de los músicos se podría dividir en dos visiones sobre la práctica musical. Por un lado aquella que considere la realidad local y por otro, una más comprometida e identificada con situaciones globales. Para Jonatan Alzamora esto podría deberse a que los músicos de cada propuesta del rock estén viviendo cosas distintas. Ejemplifica los casos de las bandas *Chintatá* y la *Nave*

*de cristal* como mucho más relacionados con la tradición local frente a la visión de otros músicos que estarían «viviendo del lado del Cusco moderno o que no estén componiendo desde aquí sino con su mente afuera». Un ejemplo claro de una orientación de las prácticas musicales hacia el exterior que deja de lado en cierta forma la realidad local lo tiene el caso del movimiento metal. Este movimiento presenta este tipo de orientación al parecer como una cualidad intrínseca tal como es manifestado por Sánchez (2017) al referirse a los movimientos Metal y Underground de Bolivia donde la interpelación hacía grupos específicos y similares en otros países a través de redes de comunicación cerradas hace que éstos movimientos se desentiendan de las problemáticas nacionales. (2017, p.263-264) Para el caso de la ciudad del Cusco, el movimiento metal parece, lógicamente, seguir este tipo de dinámica. Carlos Medina comenta al respecto lo siguiente: «básicamente el metal es bien autónomo, las bandas se influyen de otras bandas de estilos similares de diferentes partes del mundo, es parte de todo lo que engloba al músico de metal, básicamente prima la influencia del estilo propio y eso genera cierto grado de autonomía».

Por otro lado, dentro de esta dinámica, los elementos y las temáticas relacionadas con lo local y aquéllas de dimensiones globales terminarían teniendo grados de influencia equivalentes en la producción musical al proporcionar recursos alternativos a los elementos de la realidad local para la formación de identidades y propuestas. Así, dentro del imaginario de la escena local, los músicos parecen estar influenciados cada vez más por temáticas globales, *La Jenkins Warox* señala que viendo otras bandas y viendo sus letras «cada quien está en un rollo más personal y las nuevas bandas están viendo el asunto menos social y un poco más hacia su propia condición». Por su parte Marco Moscoso sugiere que actualmente existiría una

inclinación por temáticas más específicas<sup>76</sup> que no consideran el contexto local. Comenta lo siguiente: «antes sí había una esencia: Punk Waro, Nspé, Karma Ukuko, pero ahora siento que no, que las bandas se están más universalizando, están haciendo rock, lo hacen bien pero no siento que tengan algo de Cusco, pocas bandas tienen como una identidad». Finalmente los comentarios de Felipe Roa sobre el desconocimiento de las nuevas generaciones sobre la cultura e historia local<sup>77</sup> y la mirada orientada más hacia la adopción de elementos universales podrían devenir en factores que, junto con las repercusiones del turismo, el campo de acción a escala reducida y la percepción de fragmentación de la escena local, contribuya al retraso en el desarrollo de la producción, identidad, consolidación y sostenimiento de la escena en el tiempo.

Ahora bien, en referencia a los públicos, se podría afirmar que de una parte, el medio local no cuenta con una actividad sólida de mediación entre públicos y propuestas a través de los medios de comunicación y por otro lado, las dinámicas del turismo influyen en la formación de las expectativas y los perfiles que adoptarían los públicos locales frente a las propuestas de rock. La situación anterior devendría por tanto en una serie de acciones que agentes como músicos y bandas tendrían que llevar a cabo para crear interacción, dar a conocer y generar interés por sus actividades. Otro punto a considerar es que existe una percepción de que algunas actitudes relacionadas a una idiosincrasia local ejercen también influencia en la escena local.

---

<sup>76</sup> El testimonio expone: «[por ejemplo] feminismo y su lucha es esa, solo copian estrategias de otro lado y las ponen acá en el Cusco que es más conservador [y así] no hay forma de llegar».

<sup>77</sup> Felipe Roa afirma al respecto: «algunos [músicos] sí, cuando hablan de Cusco conocen, saben de su historia saben de lo que tenemos, la nueva generación no, tocan, componen, hacen rock y ahí quedan y es por eso que no salen. Puedes escuchar ritmos de afuera desde el rock o alternativo y en eso están las bandas de Cusco en su mayoría, buenos músicos, tocan bien pero ¿donde está su composición, su trabajo real?».

Para Carlos Medina,<sup>78</sup> la escena local de rock cuenta con niveles casi inexistentes de apoyo y difusión por parte de los medios de comunicación. Ello conlleva a que las propuestas, prácticamente invisibles, tengan como único recurso las presentaciones continuas para poder llegar a un número mayor de personas. Sin embargo, como se vio anteriormente, la insistencia de los repertorios locales dentro de una ciudad de dimensiones reducidas conlleva, contrariamente, en un menor apoyo por parte del público traducido en niveles de hastío, su reducción progresiva o en mayor preferencia por los espectáculos de covers. Medina ilustra de alguna forma esta situación mencionando al respecto: «la única manera para el caso de una banda de rock o metal es seguir presentándose lo más que se pueda en los conciertos pero eso también es limitado porque solo van los rockeros y metaleros de toda la vida, tendría que entrarse en un proceso de publicidad [ya que] hay un montón de gente que de repente ni siquiera sabe que nosotros estamos aquí haciendo música».

Junto con esta falta de interés por parte de los medios de comunicación, la actividad del turismo genera en el imaginario local la idea de que los repertorios relacionados a lo tradicional ocupan el interés de los públicos con respecto a lo cultural. Ello implicaría que propuestas alternativas queden al margen del espectro de cultura asociado al espacio local y por tanto que no se generen procesos de interacción. Los miembros de la banda *La Jenkins Warox* lo exponen de la siguiente manera: «el Cusco en sí creo que no tiene ninguna propuesta musical concreta, si no se ha tocado el Cóndor Pasa y Valicha, algo nuevo no hay, que haya un sello o una propuesta no hay, el turismo en realidad no ha generado un proceso de interacción cultural» El testimonio da a entender de que estos procesos de interacción cultural no llegan a producirse en la ciudad del Cusco ya que, de darse como en otros lugares, se

---

<sup>78</sup> Entrevistado

generarían públicos adecuados para el desarrollo de las propuestas locales.<sup>79</sup> Así también se manifiesta que los contenidos musicales locales no permitirían el desarrollo de una sensibilidad musical entre el público quien confundiría las emociones asociadas a la identidad vía la música con una capacidad real de apreciación musical.<sup>80</sup>

Como reacción frente a la situación descrita, son las bandas y las propuestas locales las que han tenido que realizar el trabajo de buscar sus públicos. Si dentro del contexto local resulta difícil establecer interacciones entre bandas y públicos debido al desconocimiento y la falta de interés, consecuencia de ello es el surgimiento de acciones para que existan encuentros entre estos dos agentes. Al respecto de esta búsqueda Jonatan Alzamora comenta que para la banda *Chintatá* «ganar espacio en el centro ha sido básicamente un trabajo de públicos, llegar primero a la gente, tocar en todas partes y apuntar a que la gente escuche una propuesta fresca e interesante». Por su parte *La Jenkins Warox* menciona otro de estos esfuerzos por lograr la interacción entre públicos y propuestas: «por ahí aparecieron algunos intentos como Barrio Cultura<sup>81</sup> que consiste en tomar esta nuestra cultura, llevarla a un barrio y mostrarla plena como es y [así] ya hay algo que el vecino puede ver [...] buscamos que la gente sea primero público y luego se interese, lo importante es generar curiosidad».

<sup>79</sup> El testimonio señala: «hay otras ciudades donde sí hay una interacción cultural donde la cultura viene y va, en otros lugares se genera un público mediano que exige mucho de lo que va a ver y el nivel de la propuesta artístico cultural está cada vez mejor. Acá no tenemos como reflejar, es el mayor problema, no tenemos donde llevarlo porque a la gente no le interesa lo que está pasando, hemos hecho nosotros el esfuerzo de buscarlos porque el público te va a exigir ser mejor músico, a que tengas una mejor presentación, un buen videoclip y esas cosas apalancan más cosas y a donde vayas puedes ir muy preparado».

<sup>80</sup> El testimonio señala: «hay un tema de públicos, si hubiese una sensibilidad mayor en la gente, si tuviésemos la oportunidad de escuchar todo, no solo los huaynos que escuchan nuestros papás, tendríamos otra sociedad y otras oportunidades para las propuesta musicales alternativas, falta sensibilidad musical, si bien tenemos un repertorio grande y tocos cantan sus huaynos llorando no tienen sensibilidad, una cosa es que la música te haga una reminiscencia a la memoria y otra cosa es que entiendas la música».

<sup>81</sup> Esta propuesta tenía como objetivo llevar propuestas alternativas a espacios de la ciudad alejados del centro histórico. El evento al que se refiere el testimonio data del año 2016 que se realizó en el distrito de San Jerónimo con la participación de numerosas propuestas locales de composiciones <https://www.facebook.com/events/269701330093113/>

Anteriormente se vio como el turismo en el contexto local ejerce influencia en el desarrollo de la escena al no generar, dentro de la percepción de los agentes, una interacción cultural que permita que las propuestas alternativas y aquellas consideradas más tradicionales se encuentren presentes en igual medida en el imaginario colectivo. Por otro lado, se puede considerar también que esta actividad, al configurar en gran medida las actividades culturales que se ofrecen en el espacio del centro histórico, contribuye a formar un perfil del público local en relación a su percepción de la oferta de música rock. Es así que, debido a que el turismo articula una gran actividad nocturna y que la poca difusión por parte de los medios de comunicación genera la idea del rock como una reminiscencia de lo escuchado alguna vez en la radio, los públicos demandan como entretenimiento espectáculos basados en el cover<sup>82</sup> sin contribuir de esta forma al sostenimiento de la escena. Esta disposición del público influye a su vez en las decisiones de los locales que priorizarían las prácticas de rock basadas en los covers realimentando en última instancia el circuito de esta actividad dentro del centro histórico. El testimonio de los miembros de *La Jenkins Warox* sintetizaría esta situación al señalar que a pesar de la información disponible «lo que la gente quiere es el tributo y se ha vuelto como en el estándar». Esta actitud también está en concordancia con las dinámicas de la vida nocturna en el centro histórico de la ciudad donde para esta banda, «el público en su buena mayoría ve a la música como la banda sonora de la borrachera de la noche» y ya que los bares «se sostienen en función a lo que la gente consume» sería insostenible el mantener locales con concurrencia y un público con interés constante solo en bandas de temas propios.

---

<sup>82</sup> La Jenkins Warox ejemplifica la situación al mencionar al respecto: «en el mercado del rock local, si se preguntan en los no músicos, la gente de a pie que busca un espectáculo, la idea que tienes es que hay tres bandas que tocan bien Soda [Stéreo], Héroes [del silencio] y Pink Floyd».

Por otro lado, dentro del imaginario de los agentes de la escena existe de algún modo la idea de que ciertos comportamientos asociados a la cultura “cusqueña” no contribuirían al desarrollo o consolidación de la misma. Así, se tendría una limitada visión sobre lo que sería posible construir culturalmente a nivel local. Esta visión estaría opacada por un exceso de importancia hacia los elementos locales relacionados con lo tradicional y lo andino. De los testimonios de *La Jenkins Warox* se tienen comentarios como el siguiente:

a nosotros no nos faltan tradiciones pero ese exceso de referentes culturales históricos andinos hace que nada brote o que nadie le de el mérito que merece, siempre se compara, siempre con algo antiguo que debe ser mejor, ese es un defecto muy cusqueño, la envidia siempre hay un cuestionamiento, es buscar algo malo, la mayor parte de los cusqueños lo hace, está buscando algo malo para bajarse las cosas y tiene referencia histórica, hay un tema de nuestro “chip cultural” que es disminuir todo intento que otro hace.

Este comportamiento es ilustrado por Calvo (2006) al referirse a los mitos “anticusqueñistas” donde el maltrato hacia los cusqueños dentro de la misma sociedad cusqueña serían extensiones de prácticas sociales como la envidia, el egoísmo y la intolerancia. Sin embargo, según otros testimonios de agentes de la escena, estas actitudes estarían dejando de ser relevantes dentro del contexto de las actividades de rock pasando de una idea de poca disposición a la cooperación<sup>83</sup> a una postura orientada a la unidad y lo colectivo donde, según Jonatan Alzamora «cada vez aparecen propuestas frescas con espíritu de cooperación y de comunidad».

Ahora, existen también algunos puntos considerados positivos para las escenas de rock locales desde una mirada relacionada con el rol de los públicos. Se tendría en primer lugar al factor generacional como un aspecto que podría impulsar el crecimiento y sostenimiento de la escena en el tiempo ya que el público, al dejar de pertenecer al segmento juvenil - universitario y contar con cierto poder adquisitivo,

---

<sup>83</sup> Jonatan Alzamora ejemplifica esta actitud señalando que existen pensamientos de tipo: «si tengo un contacto, me cierro con mi contacto y si te lo paso tú ganas».

devendría en un grupo que generaría una demanda local. Para Marco Moscoso, si las escenas nacientes de finales de la década de 1990 tenían como público «gente joven y universitarios que a las justas podía pagar una entrada» actualmente «son profesionales, trabajan y tienen un poder adquisitivo diferente» Para Moscoso, esto permitiría hacer que el rock pueda subsistir si poco a poco se pueden abrir espacios en locales porque «la gente que escuchaba rock antes ahora puede pagarse una cerveza y está yendo a los conciertos [haciendo] que las bandas puedan ganar algo».

Asimismo, según lo comentado por Rony Huertas, el público local estaría comenzando a exigir presentaciones de grupos con propuestas propias por sobre los conciertos de covers. Esto propiciaría condiciones para que músicos y oyentes cuenten con las dinámicas de interacción ideales para aumentar la motivación, el compromiso y la dedicación a una producción musical local a pesar de que por el momento, según este testimonio, estas se den en momentos esporádicos. En referencia al *Festival Arco Iris* el testimonio señala lo siguiente: «ahora pienso que los covers están en decadencia incluso los locales me dicen que ya cansa escuchar grupos covers, en la actualidad la gente quiere algo nuevo».

Hasta este punto se han tratado los aspectos que caracterizan la escena de rock de la ciudad del Cusco. Se ha visto que tanto el turismo como lo andino son factores relevantes al momento de configurar las dinámicas de la escena a través de su influencia en la interacción con el contexto local. En dicho contexto destaca la concepción del centro histórico de la ciudad tanto como un foco centralizador de la actividad “rockera”, como determinante de las decisiones de los agentes (públicos, músicos y locales) sobre qué tipo de prácticas musicales deberían ser desarrolladas. Se ha visto también otros factores complementarios a la caracterización de la escena como la tendencia a la fragmentación y su consecuente necesidad de reunificación, la

percepción del Cusco como un espacio de dimensiones reducidas y los roles de otros aspectos culturales locales. Complementando estos puntos y como parte final del esquema de análisis diseñado, se introduce un mapeo que permite visualizar la idea del centro histórico como escenario centralizador de las actividades de rock y lugar de establecimiento físico de los locales.

### **2.3 El centro histórico como espacio centralizador de la escena del rock local**

Para señalar el emplazamiento de lugares como bares, discotecas, excines, sedes institucionales y espacios públicos de la ciudad que han albergado o aun acogen eventos relacionados con el rock local, se ha recurrido a su ubicación en un plano del área comprendida como el centro histórico del Cusco.<sup>84</sup> En dicho plano se referencian los locales diferenciándolos mediante una clave de colores. Previo a la revisión de este mapeo, es necesario dar breves definiciones de centros históricos y anotar, para el caso del Cusco, cómo esta área urbana se ha venido reestructurando debido principalmente a la actividad del turismo.

Son llamados centros históricos a distritos urbanos que poseen testimonios arquitectónicos del pasado donde la mayoría corresponden a distritos centrales de ciudades fundadas durante la colonia (Hardoy y Dos Santos, 1983). Se considera que la ciudad del Cusco y el área del centro histórico pueden ajustarse a esta definición. Por otro lado, el turismo es la actividad económica más dinámica para el centro

---

<sup>84</sup> La delimitación de lo que se considerará el Centro Histórico de la ciudad del Cusco se hará tomando como referencia la información proporcionada por Google Maps. La delimitación propuesta no obstante esta en concordancia con la descripción de los límites según la R.J.N° 348-91-INC/J del 18 de marzo de 1991 (El Peruano 12/11/1980, p. 698897). Ver: [https://es.wikipedia.org/wiki/Centro\\_hist%C3%B3rico\\_del\\_Cuzco](https://es.wikipedia.org/wiki/Centro_hist%C3%B3rico_del_Cuzco)  
Asimismo, el plan maestro del Centro Histórico del Cusco de 2003 ofrece un mapa de delimitaciones semejantes. Ver: <https://www.cusco.gob.pe/wp-content/uploads/2015/06/01-delimitacion-centro-historico.pdf>

histórico<sup>85</sup> debido al continuo crecimiento del sector turismo en la región del Cusco.<sup>86</sup> Dentro de los impactos de esta actividad se consideran la progresiva reconfiguración del centro histórico como área comercial y de servicios y los efectos de transculturación.<sup>87</sup> Este impacto genera que el centro histórico de cierta manera sea entendido como foco principal de desarrollo e interacción multicultural en la ciudad. Bajo esta perspectiva, esta cualidad contribuye a que este espacio sea el lugar donde se concentren las actividades de rock local ya que es dentro de esta área donde se ubican casi en su totalidad las instituciones culturales estatales y los espacios privados como bares y discotecas donde se han desarrollado actividades de rock a lo largo del tiempo.

Los siguientes mapas<sup>88</sup> muestran los diferentes espacios donde se han identificado actividades de rock a lo largo del tiempo. Estos corresponden a los lugares mencionados durante las entrevistas y a localizaciones de eventos considerados en los anexos.<sup>89</sup> En el mapa 1 puede observarse que dentro del área que delimita el centro histórico (línea negra) se concentran la mayor parte de espacios

<sup>85</sup> Según el Plan Maestro del Centro Histórico del Cusco de 2003

En: <https://www.cusco.gob.pe/wp-content/uploads/2015/06/plan-maestro-version-abreviada.pdf>

<sup>86</sup> Según el boletín estadístico de turismo 2015 el arribo de turistas nacionales y extranjeros a la región Cusco pasó de 579,288 turistas en 2000 a 2 881,677 en 2015

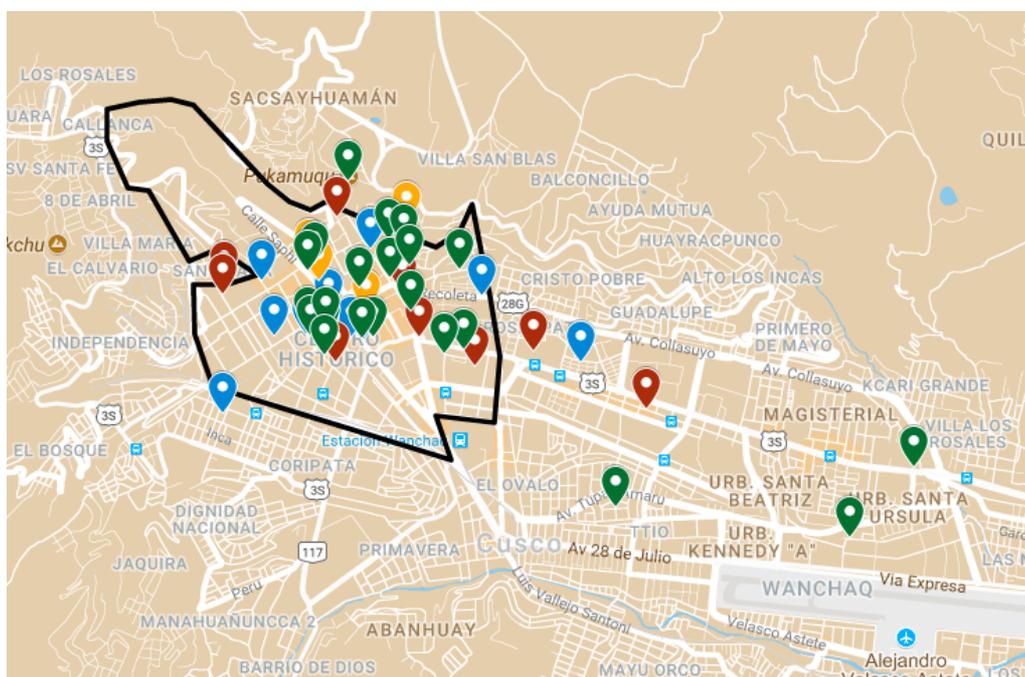
Ver: <http://www.dirceturcusco.gob.pe/wp-content/uploads/2017/07/BOLETIN-ESTADISTICO-2015-Final.pdf>

<sup>87</sup> Según el Plan Maestro del Centro Histórico del Cusco de 2003: La concentración de actividades de turismo en el Centro Histórico ha generado diferentes fenómenos económicos y urbanos, pues de un lado se ha revalorado el valor de la propiedad inmueble y se ha iniciado un fuerte proceso de renovación inmobiliaria, pero de otro lado ha generado especulación y un proceso gradual y preocupantes de cambio de uso de los suelos abandonando el uso residencial a lo comercial, turístico y de servicios casi exclusivamente, con la consiguiente expulsión de población local o tradicional. La concentración de las actividades de turismo en el Centro Histórico genera flujos de personas, bienes de consumo, transporte y otros hacia sus principales arterias y espacios públicos generando concentración, desorden y deterioro del patrimonio cultural sin olvidar otros impactos como la transculturización y la pérdida de valores locales de la población.

<sup>88</sup> Los mapas mostrados son capturas de imagen de la versión interactiva. En esta versión es posible revisar al detalle la información sobre los lugares mapeados y consultar las imágenes de los conciertos asociados a cada espacio. Esta versión está disponible en el siguiente enlace: <https://drive.google.com/open?id=1gPnPDUV-tHPU8EDW4qAS6lCd-55A9BiP&usp=sharing>

<sup>89</sup> La codificación de colores corresponden a los períodos esbozados en la reseña introductoria del presente capítulo y tienen como fin un mejor agrupamiento de lugares según a la época en la que son referidos. La codificación es la siguiente: Azul (años 60 y 70), Rojo (años 80-mediados del 2000), Amarillo (2000-presente), Verde (lugares identificados en fuentes diferentes a las entrevistas, como las redes sociales y colecciones personales). Ver anexo 1.

donde se han registrado actividades de rock. De los 46 lugares identificados, solo 9 de éstos (19%) se ubican fuera del centro histórico. Se remarca que la mayoría de estos espacios ubicados fuera del centro histórico corresponden a eventos y festivales (Inkas Metal 2008/2010, Nación Fest V 2008, Apu Fest 2015). En este punto se puede ver que la ubicación de los festivales de metal fuera del centro histórico refuerzan el grado de autonomía del movimiento de metal local.



Mapa 1: Ubicación de espacios de actividad de rock. Vista de la ciudad y delimitación del centro histórico (línea negra)

Por otra parte, si recordamos que dentro del imaginario de los agentes de la escena local las actividades de rock se perciben concentradas en el centro histórico, la escena parece dar a entender que este “centro histórico” hace más referencia al área próxima a la *Plaza de Armas* de la ciudad y a barrios colindantes como *San Blas* o *Saphi* donde se ubicarían gran número de bares, discotecas y locales comerciales. Sin embargo en el mapa 2 se puede identificar que las actividades de rock local no se ubican exclusivamente dentro de este espacio descrito mostrando mas bien una



centro histórico a pesar de que el total de estos lugares (tanto para covers como composiciones) se encuentren dentro en el espacio real y físico del centro histórico del Cusco. Es así que en la escena local, si bien existe una centralización geográfica evidente de las actividades de rock, la separación de estas entre prácticas basadas en el cover y la composición también se corresponde con una delimitación a nivel espacial producto de la percepción colectiva del centro histórico no tanto como un espacio físico sino como un lugar creado colectivamente que aporta sentido local a las dinámicas de rock.

En este capítulo se han presentado las características particulares de la escena de rock de la ciudad del Cusco desde una perspectiva mayormente socio espacial. No obstante, el estudio de una escena local también comprende revisar las formas cómo son adoptadas e reinterpretadas las expresiones, manifestaciones y símbolos asociados con la cultura local. El siguiente capítulo atiende la descripción de la interacción entre la producción de rock y los elementos considerados locales. Es necesario remarcar previamente que no se pretende afirmar que las diferentes formas que la escena emplea para este proceso de interacción del rock con lo local sean exclusivas del medio cusqueño, sino de analizar más bien estas formas de reinterpretación en base a un caso particular.

### **CAPÍTULO 3: REINTERPRETACIÓN DE LOS ELEMENTOS DE LA IMAGEN DEL CUSCO EN LA PRODUCCIÓN DE LA ESCENA DE ROCK LOCAL.**

Es necesario considerar primeramente que la reinterpretación de elementos locales por parte del rock puede entenderse como una consecuencia de un proceso de simbiosis entre cultura rock y folclor. Estos movimientos, al llegar a compartir varios elementos socio culturales a partir de la década del sesenta del siglo XX, se retroalimentarían para construir por un lado un rock con identidad nacional y de otro, insertar las manifestaciones folclóricas en los procesos de modernización global. Es considerando este proceso que se puede dar sentido a la idea de fusión como proceso que permite materializar musicalmente la relación entre rock y folclor.

La práctica de rock y de folclor se fundamentaron sobre la base de postulados ideológicos compartidos. En los años sesenta del siglo XX, acciones de músicos folclóricos y de rock quedarían interconectadas conceptualmente mediante posturas de rescate del folclor, actitud contestataria, izquierdismo, compromiso social y sensibilidad étnica (Sánchez, 2017, p.206). Ello conllevaría a que en un determinado momento el rock y el folclor terminarían convergiendo musicalmente a través de la fusión como un medio para mostrar estas coincidencias. Del mismo modo, la actividad de fusión musical sería usada tanto por el rock y el folclor como un medio para la búsqueda de determinados fines. Así, se tiene que la adopción de instrumentos eléctricos permitió que el folclor sea percibido como moderno sin perder el carácter tradicional de su repertorio insertándose dentro de las manifestaciones culturales de carácter global y moderno (Sánchez, 2017).

En el caso del rock, este autor indica que la fusión habría sido el camino estilístico más efectivo para “nacionalizarse” donde la incorporación de los

instrumentos andinos como el charango, la quena y la zampoña<sup>90</sup> en los conjuntos de rock simbolizó la mezcla de tradiciones musicales nativas y roqueras (2017, p.227). El encuentro entre dos expresiones musicales mediante un formato instrumental constituye por un lado una acción en la búsqueda de una identidad. Para Carrasco (2017) la sola incorporación de instrumentos andinos en un formato de rock es acción suficiente para establecer una identidad que vincula a la agrupación con zona de procedencia de los instrumentos. De otra parte, en varios géneros musicales el uso de instrumentos foráneos constituye la vía de entrada hacia el proceso de fusión. Sánchez (2017) remarca que en el caso del rock, la sola adopción de instrumentos andinos ya constituye un intento de fusión y por tanto de interés por aproximarse a elementos locales y nacionales.

Sin embargo, no solamente el uso deliberado de instrumentos andinos por parte del rock ha permitido el desarrollo de la fusión como medio de legitimación de un rock nacional sino también que la facilidad del rock de incorporar todo tipo de estéticas ha facilitado que este género sea aceptado como manifestación musical popular nacional (Sánchez, 2017, p.213). Asimismo, y como se discutirá más adelante, esta fusión no constituye la única forma que tiene una escena para reinterpretar lo local. El rock local puede llegar a tener diversos tipos de manifestaciones pasando desde una adopción únicamente de símbolos visuales, lingüísticos y/o culturales a un

---

<sup>90</sup>Si bien este punto se refiere al proceso del rock en Bolivia e implica - por los instrumentos - una inclinación hacia la noción occidentalizada de la cultura andina (ver capítulo 2), para el caso del Cusco, son estos mismos instrumentos los que tendrían gran presencia al momento de considerar los elementos locales a utilizar en los procesos de fusión. Ello debido a que la concepción internacional y occidental de la cultura y música andina y el neo folclore se hayan consolidado como una parte importante del contexto local. El ejemplo de las *Comparsas* en el distrito de San Jerónimo (Cusco) muestra la influencia de expresiones musicales y de danza de otras regiones de los andes. Razones de esta influencia incluyen los movimientos migratorios entre Cusco y Puno y alrededor de la frontera entre Perú y Bolivia. Tradicionalistas cusqueños sentirían que este estilo "panandino", que usa prominentemente cañas de bambú y bombos se asemeja más a la música de Puno que a la de Cusco (Mendoza 2000, citada en Dodge, 2008).

desarrollo con diferentes niveles de profundidad en la producción musical y en el estudio y entendimiento de las características de las expresiones musicales locales.

En resumen, esta simbiosis entre rock y folclor iniciada en la década de 1960, ha permitido a sus músicos encontrar nuevas vías de legitimación y desarrollo de su práctica musical. La combinación de influencias musicales foráneas con géneros locales permiten a los músicos trabajar su repertorio cultural en formas novedosas, creativas y expresarse, usando géneros internacionales, en formas que puedan ser comprendidas fuera de sus referentes regionales (Dodge, 2008, p.22). En este proceso, el rock encuentra una forma de identidad nacional mientras que el folclor logra insertarse dentro de un contexto de modernidad.

Ahora bien, previo a la discusión sobre la reinterpretación de lo local, se señala la implicancia que tiene para los agentes de la escena de rock del Cusco este tipo de procesos de identificación y reinterpretación así como la posibilidad de crear una identidad a través del uso de elementos asociados a lo local. Para los miembros de la banda *La Jenkins Warox* es legítimo percibirse como una propuesta musical andina o peruana aun si objetivamente no se toman en cuenta ningún elemento visual, lingüístico, cultural, simbólico o musical sino que bastaría el hecho de la ubicación desde donde se realiza la propuesta. Su testimonio muestra que la identificación con lo local no pasaría necesariamente por la adopción de ningún elemento asociado a lo andino, inca o folclórico. Comentan lo siguiente: «hay una consigna consiente de que somos una banda andina y peruana, somos rock-indie peruano, queremos que suene peruano, ahora si se siente peruano no sabemos, pero basta con hacerlo en los andes para que sea peruano de alguna manera, no es que salgas con chullos y zampoñas como otros lo enfocan».

Desde otro punto, para Orestes Bellota la interacción entre lo foráneo y el legado cultural local asociado a lo inca, lo andino y folclórico esta presente en el imaginario local cusqueño donde sería difícil desligar «lo que viene de afuera con lo que aquí se viene reconstruyendo». Como ejemplo muestra que tanto espacios como costumbres locales incluyen y cultivan elementos modernos y de rock en particular con los cuales se produce una identificación. Comenta lo siguiente: «la gente busca los espacios mas adecuados para expresar sus realidades, nuestras fiestas tradicionales, el corpus, las vírgenes y santos, las familias hacen sus veladas y aparte de la música tradicional la gente quiere escuchar lo que es su contemporaneidad».

Ahora, dentro de la percepción de la escena local, estos procesos de adopción y reinterpretación de lo que se considera como local no constituyen iniciativas pioneras desarrolladas desde el Cusco<sup>91</sup> o desde los músicos cusqueños.<sup>92</sup> Carlos Medina apunta al grupo limeño *Kranium* como un punto de partida de las prácticas de rock con instrumentos andinos a nivel nacional. En ese sentido, Medina señala que el heavy rock con zampoñas y queñas del grupo local 8.8 sería «un sonido ya no diríamos nuevo pero que anteriormente no se había visto tan claramente definido aquí en Cusco». El testimonio expone que procesos de fusión entre el rock y las músicas tradicionales, andinas o folclóricas entendido como el uso de instrumentos “autóctonos” habrían tenido su origen, en el caso del Perú, en la producción de Lima y que para el caso cusqueño corresponden a un fenómeno reciente y poco consolidado. *La Jenkins Warox* comenta por su parte que las propuestas desde Lima buscan siempre «algo de cumbia de Juaneco, un charanguito, un valsecito, un zapateo [ya que] eso lo

---

<sup>91</sup>No obstante se reconoce que durante un período el grupo peruano *El Polén* se instaló en la ciudad del Cusco desde donde trabajaron su propuesta de fusión. El año de 1970 viajan a Cusco y se quedan viviendo en comunidad, incorporando instrumentos andinos a su música.

En: <http://rockperuanorollos.blogspot.pe/2011/12/el-polen.html>

<sup>92</sup> Fernando Alayo señala que fue el grupo cusqueño *Trébol* los primeros en utilizar el quechua para cantar en este estilo en función a una búsqueda de identidad.

Ver: <http://beta.upc.edu.pe/matematica/portafolios/fernandoalayo/pdf/cronicas4.pdf>

hace muy peruano» y que el caso de *Uschpa* si se replica «ya es copia [porque] hacer rock en quechua ya no es original». Del testimonio se percibe entonces que desde Lima ya habrían sido explotados gran parte de los elementos asociados a lo local e incluso lo nacional y que por lo tanto en el caso de la producción del Cusco se tendrían que buscar nuevas vías o formas de utilizar los mismos elementos o utilizar unos nuevos con el fin no solo de proyectar una identidad o lograr una identificación sino también de buscar cierta originalidad.

Se tiene también que para la escena de rock, el sentido de construcción de una identidad asociada a lo local y lo cusqueño constituye un proceso no solamente reciente sino que se encuentra aún indefinido, sin una clara idea de lo que vendría a constituir un rock con características locales. Al respecto Marco Moscoso comenta que las bandas locales no estarían intentando tener “algo cusqueño” y que no basta «poner nombres en quechua a las bandas o a los conciertos si no sabemos aun donde apuntar». No obstante, Rony Huertas manifiesta que el estado actual de la producción musical local estaría generando progresivamente la idea de un rock local con signos de identidad. Al respecto comenta lo siguiente:

en Cusco están experimentando, así como meterle un instrumento, poco a poco le están metiendo ritmos de danza, los que hacen rock de un momento a otro fusionan con un ritmo de Cusco, algo está pasando en la música en el Cusco actualmente, recién, antes no, si se sigue así va a nacer un rock netamente cusqueño [porque] obviamente somos cusqueños y hacemos rock pero algo que nos identifique todavía esta naciendo.

Estos testimonios mostrarían que la reinterpretación de lo local si bien se percibe en formación, parece no tener todavía un dirección hacia una identidad sólida que pueda dar sentido a la idea de un “rock cusqueño” ya que por un lado, la actividad musical permite interactuar con todo tipo de expresión cultural proveniente de cualquier lado donde lo local no constituiría más que otro elemento dentro de una gran espectro de posibilidades y por otra parte, no serían suficientes muestras de

apropiación del idioma u otros elementos culturales para decir que existe una identidad cusqueña en la escena local.

### **3.1 Reinterpretación de la imagen del Cusco a través de elementos visuales, de lenguaje y de los espacios.**

A continuación se presentan diversos recursos de índole visual como muestras de reinterpretación de los elementos asociados a la imagen de la ciudad del Cusco en el contexto de la escena local de rock. No sería casual encontrar manifestaciones relacionadas a lo inca como una extensión de la influencia que su simbología tiene sobre la ciudad y sus habitantes. Así, se presentan visualizados tanto imágenes de incas, indumentarias típicas, simbologías del sol o bien rasgos de la monumentalidad arquitectónica incaica tanto para publicitar conciertos y eventos así como para ambientar o decorar locales.

Un ejemplo de convivencia entre el rock y lo inca se aprecia en la figura 4. La imagen puede tomarse como una muestra de interacción de lo tradicional y el pasado asociado a la ciudad representado en la imagen del inca con lo moderno y global simbolizado en este caso por la guitarra eléctrica. Destaca el hecho de que esta imagen forme parte de la decoración de un ambiente del bar *Rock House* que, como se vio anteriormente, constituye un local que se circunscribe mayormente dentro del espacio del rock de covers. La figura 5 muestra por su parte la publicidad de un concierto tributo en este mismo local. En este caso se evidencia el uso del recurso gráfico como diálogo entre elementos incaicos y el arte que identifica a la banda de Heavy Metal *Iron Maiden*. En esta imagen se revela también una muestra de asociación con elementos andinos a través de las hojas de coca y el nombre de la banda *Supay Priest*.



*Imagen 4 (izq):* Dibujo hecho a mano en la puerta de un ambiente dentro del bar Rock House.

Fuente: Fotografía personal

*Imagen 5 (der):* Publicidad de un concierto tributo de la banda Supay Priest del bar Rock House

Fuente:

<https://www.facebook.com/RockHouseCusco/photos/a.914158272007605.1073741826.914158218674277/1616385315118227/?type=3&theater>

Las figuras 6 y 7 ejemplifican cómo elementos asociados a la monumentalidad inca se prestan para reforzar la denominación, identidad y procedencia del festivales y eventos. En este sentido se refuerzan tanto el nombre del festival local de metal *Inkas Metal* por la presencia de la fortaleza de *Saqsayhuaman* y del festival *Rumiq Takin* (Canto en piedra) por el aporte visual de la piedra de los 12 ángulos.



Imagen 6: Publicidad del festival Inkas Metal 2008.

Fuente: <https://despondentchants.weebly.com/concerts.html>



Imagen 7: Publicidad del festival RumiQ Takin 2017

Fuente: <https://allevents.in/events/festival-de-m%C3%BAsica-rumiq-takin/117587322232397>

De la misma forma, en las imágenes 8 y 9 se muestra el uso personajes como el *Q'olla*<sup>93</sup> y el *Ukuko*<sup>94</sup> en tanto elementos que refuerzan la denominación del lugar de los eventos de rock, en este caso los festivales *Ukukus Fest* y el encuentro cultural

<sup>93</sup> Los Qhapaq Colla representan simultáneamente a la alpaca blanca y a los arrieros de alpacas. Constituyen la representación quechua de las poblaciones del altiplano aymara. En los pueblos del Cusco a los puneños aún se les dice Q'ollas.

En: <http://www.sonidos.pe/articulos/danzas-peruanas-diferencias-entre-ukukus-y-qapaq-qolla/>

<sup>94</sup> El término hace referencia al oso de anteojos. Asimismo, el Ukuko, Ukuku, Pablito o Pablucha es un personaje mítico andino que se ve en el Santuario del Señor de Qoyllorit'i y constituyen comunidades denominadas "naciones", como las de Quispicanchi y Paucartambo.

En: <http://www.dearteycultura.com/los-ukukos-en-qoylloriti/>

*Arco Iris* del bar *Ukukus*. De esta forma estos eventos se insertan dentro de un imaginario local asociado a lo andino.



Imagen 8 (izq): Publicidad del festival Ukukus Fest Fuente:

<https://www.facebook.com/ukukus.bar/photos/a.1696282627308911.1073741829.1671334003137107/1964265657177272/?type=3&theater>

Imagen 9 (der): Publicidad del festival Arco Iris 2016 del bar Ukukus Fuente:

<https://www.facebook.com/ukukus.bar/photos/a.1696282627308911.1073741829.1671334003137107/2021889311414906/?type=3&theater>

Otra expresión visual que incorpora elementos asociados a lo local esta constituida por las portadas de las producciones musicales. En el caso de la banda *Punk Waro* se recurre a una alusión del pasado inca a través del uso de imágenes asociadas a las ilustraciones del cronista Guamán Poma de Ayala y a la adaptación que se hace de una de estas ilustraciones. En la imagen 10, la gráfica original<sup>95</sup> muestra una escenificación de lucha mientras que su adaptación, en la imagen 11, busca representar varios elementos asociados al *Punk* desde una mirada local. Alexis

<sup>95</sup> Detalles sobre el contenido representado en la imagen original puede encontrarse en [http://www.infoarica.loganmedia.com/1ta/arica\\_territorio\\_000012.htm](http://www.infoarica.loganmedia.com/1ta/arica_territorio_000012.htm)

Castro,<sup>96</sup> miembro de la banda, refiere lo siguiente en torno al significado de esta adaptación:

representa un pogo<sup>97</sup>, punk waro esta arriba y acá al costado esta el pogo, este es el escenario [donde] están los nombres de todos los que alguna vez han tocado con nosotros. Esta imagen en el Guamán Poma [el original] es el enfrentamiento entre los Chankas y los Quechuas en la cual gana Pachakuteq, la hemos adaptado, estamos ganando la guerra a punta de pogo, eso representa, el Guamán Poma tiene la situación del ataque, el punk es eso, un ataque, es el punk rock y visto desde la estética cusqueña porque no es obligatorio verlo como los ingleses, ellos podrán ver lo que quieran, acá vemos otra cosa, ser irreverentes es lo que se busca, es la anarquía absoluta [y] este es un completo homenaje a todo ese asunto.



Imagen 10 (izq): Dibujo original de Guamán Poma de Ayala  
 Imagen 11 (der): Portada de la producción de Punk Waro 2017.  
 Fuente: Colección personal

De otro lado, es recurrente dentro de la escena de rock el uso que se hace de prendas asociadas a lo andino. En la imagen 12 el poncho vendría a reforzar la identificación de las bandas con lo local cusqueño.<sup>98</sup> Es comprensible que las bandas de rock consideren el uso de estos símbolos como complementos para visibilizar la

<sup>96</sup> Alexis Castro es miembro de la banda local de punk *Punk Waro*, su testimonio fue recogido a lo largo de una conversación personal.

<sup>97</sup> El término hace alusión a movimientos y bailes de la audiencia en un espectáculo de rock como respuesta emocional a la música.

<sup>98</sup> Según Sánchez: «ponerse poncho era simbólicamente volverse indio. Así uno fuera alto, rubio y de ojos azules, el poncho funcionó como fetiche místico de identidad indianizante» (2017, p.124).

“identidad cusqueña“ de sus propuestas y performance y más aún dentro de un contexto de turismo en el centro histórico donde predominaría una función comercial de los elementos locales. Para Felipe Roa la banda 8.8 si bien trae una propuesta diferente<sup>99</sup> por la voz de metal, el uso de zampoñas y quenás y su forma de presentarse al público con sus ponchos rotos, buscaría, al mostrarse de otra forma en un escenario, “vender” la propuesta a través de imagen ya que «visualmente llama la atención [porque] no sería lo mismo que se vistan con sus casacas negras».



Imagen 12: Vocalista de la banda cusqueña 8.8

Fuente: <https://incakola.smugmug.com/Music/Conciertos-Peru/88-XIII-Festival-del-Arco-Iris-Bar-Cultural-Ukukus-Cusco/i-RTzWLPq>

Del mismo modo, el caso del uso del *Huacollo*<sup>100</sup> también representa un medio de representación de lo andino en la escena local en tanto se relaciona con la identificación de ciertos músicos con el personaje del *Pablito* o *Ukuko*. Para Jonatan

<sup>99</sup> El testimonio de Rony Huertas discute la “autenticidad” de esta propuesta local a la vez que refuerza la idea de que la construcción de una identidad de rock “cusqueño” es un proceso aun reciente, al respecto señala lo siguiente: «había un grupo 8.8, hace metal con zampoñas y yo pensé que eran de Puno porque ya he visto proyectos así en Puno pero eran cusqueños».

<sup>100</sup> El Huacollo o Waqollo es un pasamontañas que forma parte de la indumentaria tradicional de los Ukukos. Su diseño pretende asemejar los ojos del oso de anteojos. Ver: <http://www.dearteycultura.com/los-ukukos-en-qoylloriti/>

Alzamora dentro de lo que es el traje del *Pablito* ciertos símbolos como las campanillas son sagrados y no se usan por respeto pero sí el *Huacollo* y el *Peyón* porque para Alzamora «uno se siente de alguna forma Pablito». Las imágenes 13 y 14 ejemplifican la forma cómo esta prenda es sujeta a una adaptación y modernización en su uso. Se puede apreciar que la composición original de esta prenda es adaptada para referenciar un grupo de rock estadounidense<sup>101</sup>. Este uso y adaptación es comprensible si se considera la filiación de los agentes (músicos) tanto hacia las propuestas por estos grupos de rock como a las fiestas y costumbres tradicionales donde se hacen uso de estas prendas. Sobre el caso de la banda *Karma Ukuko* Orestes Bellota comenta lo siguiente: «aparecen haciendo *Nu Metal*, se ponían el *Huacollo*, daba mucha risa pero querían hacer esto y luego ves que estas personas están vinculadas a ciertas tradiciones, son danzantes, o participan en una fiestita».



*Imagen 13 (izq):* Vocalista de la banda cusqueña Karma Ukuko. Fuente: <https://incakola.smugmug.com/Music/Conciertos-Peru/Festival-Arco-Iris-Ukukus/>  
*Imagen 14 (der):* Vocalista de la banda estadounidense de Nu metal Slipknot. Fuente: [http://76.12.46.30/interviews/2002/slipknot\\_int2.asp](http://76.12.46.30/interviews/2002/slipknot_int2.asp)

<sup>101</sup> La banda referida es la agrupación de Nu Metal *Slipknot* procedente de Iowa-EEUU.

Es de considerar también que recursos como las letras de canciones y el uso de idiomas nativos conforman medios por los cuales la escena de rock reinterpreta y establece una identificación con lo local. El contenido de las letras de una canción puede considerarse como temática diversos elementos asociados a las vivencias, lugares, modos de vida y alusiones a símbolos o hechos ligados en este caso tanto al medio cusqueño como a referentes históricos. Carlos Medina refiriéndose a una composición de la banda *Despondent Chants* ejemplifica la influencia de los paisajes locales en la composición tanto de música como de letras. Al respecto comenta lo siguiente:

sí hay una influencia del lugar, de la naturaleza, de los paisajes que nos rodean, hay un tema que se llama *The Eyes Of Winter* que es técnicamente una especie de tributo, una forma de rendirle mis respetos al *Apu Picol*<sup>102</sup> siento que me provee energía a la cual quiero presentarle mis respetos, hay secciones en las que hablo exclusivamente de lo que representa estar cerca de un ente importante para mí y este entorno.

El testimonio constituye un ejemplo de reinterpretación de lo local entendido no como el uso de un idioma autóctono como el quechua dentro de un tema sino como una canción de estilo metal y letras en inglés que rinde homenaje a un elemento del paisaje de la ciudad. donde la lírica de la canción se sustenta en el concepto andino del *Apu*.<sup>103</sup>

Otro ejemplo de alusión al contexto local se encuentra en el tema *Noche en Cusco*<sup>104</sup> de la banda *Mowgly y La Banda Salvaje*. El tema hace alusión al carácter festivo y bohemio que caracterizaría la vida nocturna de la ciudad del Cusco.<sup>105</sup> En una entrevista,<sup>106</sup> la banda refiere: «Tú sabes cómo es Cusco, una ciudad muy bohemia

---

<sup>102</sup> El Pícol es una montaña ubicada a 9km al sureste de la ciudad del Cusco, en el distrito de San Jerónimo. Con sus 4350 m. de altitud, es visible desde cualquier punto de la ciudad. Su peculiar silueta se caracteriza por presentar un gran deslizamiento debido a una falla geológica.

Ver: <http://www.trekkingpicol.com/apu-picol-12-dia>

<sup>103</sup> Los Apus son los espíritus de las montañas que protegen a los pueblos de los Andes desde la época de los Incas.

Ver: <http://www.cometoperu.info/los-apus/>

<sup>104</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=04ZE\\_\\_ehpX0](https://www.youtube.com/watch?v=04ZE__ehpX0)

<sup>105</sup> Una referencia sobre la actividad nocturna de la ciudad se puede hallar en:

[http://www.cusco-peru.info/cusco\\_entretenimiento.htm](http://www.cusco-peru.info/cusco_entretenimiento.htm)

<sup>106</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=7kSbvBHmS9I>

con gente de todos los países, las fiestas no paran porque las despedidas y las bienvenidas son a cada minuto, la canción encierra todo lo que uno vive, las experiencias que uno tiene en esta ciudad» Un fragmento de la canción que testimonia la temática en cuestión dice: *De noche en Cusco/ todo se puede/ no es necesario/ que sea un viernes.*

Por otra parte, los recursos asociados al lenguaje pueden estar materializados también en el uso de nombres que hacen referencia a aspectos propios del ámbito local. Según Jonatan Alzamora el incluir estas denominaciones constituyen un referente, que prescindiendo del contenido musical, adquieren un sentido de identificación. Al comparar nombres de bandas como *La Jenkins Typical Band*, *The Fractal Sounds of Trees* y *The Last Stand*, Alzamora afirma que de estas «la única que podría tener algo relacionado [con lo local] es *La Jenkins* que dice *typical* como una especie de burla a las bandas típicas del Cusco». Por su parte Orestes Bellota también refiere esta interacción mediante el uso de vocabulario relacionado con el contexto cusqueño y términos quechua como respuesta a una «desubicación con la presencia del turismo y la permanente pelea del cusqueño de sentirse identificado con alguien o algo» y como medio para transformar la realidad. Menciona a propósito lo siguiente:

con una banda que se llamaba *Uchucuta* pegó este ritmo que decía [cantando] *chainan casca rocanrol chainan casca rocanrol tusunapa rocanrol* y mucha gente lo repetía, esos atisbos siempre salían, desde el nombrecito que se ponían usando el quechua más en forma de vacilón, hay gente que lo quiere consolidar en algo más concreto como una banda, como Punk Waro<sup>107</sup>, usábamos las letras más vinculadas al quechua por ejemplo el Roqh, para nosotros no era Rock sino Roqh, para nosotros no era Punk sino Punq, estábamos en nuestra realidad, el programita de radio se llamaba Taki Unquy<sup>108</sup> que en español es Canto Enfermo.

<sup>107</sup> Punk Waro, fácilmente comprensible en el contexto local, constituye el juego de palabras (Punk – Pan) y (Waro o Huaru) que hace referencia a un tipo de pan producido en la localidad de Huaru  
Ver: [https://es.wikipedia.org/wiki/Distrito\\_de\\_Huaru](https://es.wikipedia.org/wiki/Distrito_de_Huaru)

<sup>108</sup> El Taki Unquy (quechua: 'enfermedad del canto'), también escrito como Taqui Ongoy, Taqui Oncco y otras formas más, fue un movimiento indígena de compleja configuración surgido en los andes peruanos durante el siglo XVI (c. 1564– c. 1572) contra la reciente invasión española.  
Ver: [https://es.wikipedia.org/wiki/Taki\\_Unquy](https://es.wikipedia.org/wiki/Taki_Unquy)

El testimonio sugiere que la reinterpretación de lo local a través del vocabulario se manifestaría en un proceso de “quechualización” de ciertos términos asociados al rock. Así también, desde el imperativo de identificación, se originan estos atisbos que develan interacciones con lo local que si bien al principio no constituyen aproximaciones serias o conscientes, devendrían posteriormente en intentos más concisos de realizar practicas musicales que miren más de cerca elementos locales.<sup>109</sup>

Finalmente, en función a la imagen del Cusco, un empleo del idioma quechua que vaya más allá de denominaciones, constituye un medio de otorgar y potenciar la identidad a la producción musical local, determinar una identificación, conservar el legado cultural lingüístico y llegar a constituir un medio de expresión de posturas ideológicas y políticas.<sup>110</sup> Alayo (s.f.)<sup>111</sup> evidencia la intención pionera de protesta y deseo de visibilización por parte del grupo cusqueño *Trébol* al cantar en quechua en el contexto nacional de la década de 1960. A nivel local esta postura y uso del idioma sería de cierta forma retomada actualmente por grupos como *Chintatá*. Jonatan Alzamora ejemplifica las intenciones de protesta y conservación para esta banda al cantar en idiomas nativos. Comenta lo siguiente: «el idioma es importante, actualmente tenemos canciones en español, quechua y en taoshiro, como una especie de revolución, de protesta, cantar en quechua es protesta, el taoshiro es un idioma peruano del cual queda un solo hablante, en *Chintatá* los idiomas son las ganas de revolución».

<sup>109</sup> Otra muestra de este caso está dada por la banda cusqueña de Metal *MORKILL* donde el nombre refiere al lago de origen glacial en cuyo lecho se encuentra actualmente el valle del Cusco.

<sup>110</sup> A nivel nacional es el grupo *Uchpa* quien tendría el ejemplo más reconocido sobre el uso de idiomas nativos en un contexto de protesta, reivindicación y conservación de la cultura quechua. «El uso de la lengua y la tradición musical quechua por *Uchpa* tuvo varios objetivos. Por un lado, con su fusión musical trató de sensibilizar a los pobladores urbanos acerca de que la lengua y la tradición musical quechua pertenecen a una cultura viva [...] y su producción se enlaza con el movimiento de música protesta o social que surgió en la zona de emergencia (Apurímac, Ayacucho, Huancavelica) donde tuvo lugar el conflicto armado [años 80]» (Zevallos, s.f., p. 64-65).

En <https://es.scribd.com/doc/85604974/LOs-usos-de-la-tradicion-musical-quechua-en-las-canciones-de-Uchpa-Ulises-Juan-Zevallos-Aguilar>

<sup>111</sup> <http://beta.upc.edu.pe/matematica/portafolios/fernandoalayo/pdf/cronicas4.pdf>

Ahora bien, la apropiación y adaptación de espacios para el desarrollo de dinámicas e interacciones culturales alternativas a aquéllas comúnmente encontradas en dichos espacios, constituyen una forma a través de la cual se logra la integración de manifestaciones locales y globales. En el caso de la escena de rock local, este proceso estaría representado por la utilización de los espacios asociados comúnmente al rock como los conciertos y presentaciones para el ejercicio de expresiones culturales relacionadas con elementos constitutivos de la imagen de la ciudad. Del mismo modo, espacios y expresiones culturales típicas del medio local pueden albergar manifestaciones representativas de rock. Es así que estos procesos instauran otras vías de reinterpretación de elementos locales por parte de los agentes de la escena de rock.

En cuanto a la adopción de espacios, se expone el caso de cómo en el medio local cusqueño, el concierto metal integra tanto dinámicas intrínsecas a una performance de rock como expresiones asociadas con lo local. Carlos Medina en una mirada al respecto de los conciertos de metal comenta:

no sé qué tan sincero lo lleven o si simplemente se hace por el hecho de que aun existen una serie de clichés que la gente aun carga pero el hecho del respeto a la *pachamama* lo he percibido constantemente [por] el mismo hecho de que cuando tú compartes un trago y se abre la primera botella de cerveza siempre se brinda primero con la *pachamama*.

El testimonio ilustra la idea de apropiación de los espacios donde una concepción andina como los rituales asociados al concepto de *pachamama*<sup>112</sup> convive y forma parte del entorno del concierto metal. Así queda sugerido que los conciertos metal devendrían, dentro del imaginario local, en una extensión legítima de la cultura

---

<sup>112</sup> Pachamama (*Madre Tierra*) o Mama Pacha es una diosa totémica de los Incas representado por el planeta Tierra. Ver: <https://es.wikipedia.org/wiki/Pachamama>

“ancestral y andina” mediante actos como el brindis. Una entrevista<sup>113</sup> a la banda *Supay Priest*<sup>114</sup> refiere lo siguiente en torno a esta interacción:

hemos logrado hacer una fusión con cultura nativa andina, hacemos rituales, un homenaje a los guerreros de *Charaje* en la nación *K'ana* donde un ritual de guerra es comparado a un ritual del concierto metal, el ritual de la hoja de coca es una comunión en este caso entre miembros de la comunidad metal-quechua, hemos logrado la conjunción entre el concierto de metal con un ritual de comunidad andina, los seguidores de *Supay Priest* ya saben, siempre hay coquita, siempre andamos con nuestra *Chuspa*<sup>115</sup>.

De este fragmento se revela la intención de generar una integración de ambas manifestaciones culturales dentro de un espacio como el concierto metal. Es de remarcar que la reinterpretación de los espacios se originaría al margen de los contenidos musicales. Así, la “fusión” cultural entre lo andino y la cultura del metal se legitima aunque la performance consista en espectáculos tributo y repertorios de covers. La entrevista menciona al respecto: «por el momento estamos en una etapa de ser una banda tributo, no tenemos temas propios completos, por el momento estamos haciendo covers de las bandas que nos influenciaron».

Por otro lado, una reinterpretación de elementos asociados a lo local incluye también la apropiación de entornos locales para alcanzar fines alternativos. El caso de una publicidad de la banda *La Nave de Cristal*<sup>116</sup> ilustra la forma cómo un espacio típico cusqueño como la chichería<sup>117</sup>, el personaje del *Ukuko* y las formas de anuncio

<sup>113</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=muX\\_\\_aWPFVk](https://www.youtube.com/watch?v=muX__aWPFVk)

<sup>114</sup> De la entrevista se extrae también la intención de “fusión” a través del nombre de la banda: «Supay es en quechua el diablo que no necesariamente es un personaje negativo [...] tiene algo de travesura pero no representa ninguna parte oscura y Priest es sacerdote en inglés, entonces nuevamente estamos en una fusión entre cultura nativa andina con el origen del heavy metal que es básicamente inglés». El término también resulta siendo una variante “quechualizada” del nombre de la banda británica de Heavy metal *Judas Priest*.

<sup>115</sup> La voz *chuspa* quiere decir taleguilla o bolsa y es usada para guardar y transportar la coca, yerbas diversas y efectos personales. Ver: <https://arteyantropologia2010.blogspot.pe/2012/08/chuspas-bolsas-y-chumpis-fajas-del-peru.html>

<sup>116</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=WnOBDw9QNcw>

<sup>117</sup> Lugares como las chicherías se han considerado como espacios de acción para el rock local alternativos a los bares durante del desarrollo de esta actividad musical en la ciudad. Orestes Bellota comenta al respecto lo siguiente: «los mejores conciertos han sido en las chicherías y ese es nuestro espacio de vida desde siempre, el *Platanal*, en calle *Fierro* en *Limacpampa*, era para público de gueto, ¿para que hacerlo en los bares donde te ponían limitaciones?»

de eventos folclóricos<sup>118</sup> convergen para dar sentido e identificación local al anuncio de un evento de rock. En este spot se anuncia la presentación de esta banda local en la radio con un estilo “vernacular” captando la atención de los *ukukos* presentes dentro de la chichería. Se puede postular la existencia de una intención por parte de la propuesta local de rock por presentarse a través de una manifestación tradicional. Así también, reconociendo que tanto estos espacios como su público asiduo no forman parte objetiva de los agentes asociados al rock, se sugiere que a partir de la forma cómo interactúan los elementos presentes en el video existiría de idea de reconocimiento y apropiación del evento rock como elemento constitutivo de esta costumbre local cusqueña al pretender mostrar la chichería como un espacio donde también se esperaría escuchar anuncios de conciertos de rock o al reinterpretar el personaje del *ukuko* a través de la noción de fan debido a su “gusto por la banda y por el rock” por la reacción mostrada en el video.

### **3.2 Reinterpretación musical: Los elementos musicales como herramientas en la identificación con lo local**

#### **Las sonoridades como elemento de identificación local**

El sonido, más allá de su naturaleza como fenómeno físico acústico, puede ser empleado socialmente como un instrumento constructor de identidades. La identidad sonora es posible debido a que las personas, los grupos, los lugares y las cosas tienen una sonoridad propia reconocible mediante el proceso de escucha y es gracias a un sonido distintivo que los individuos y los grupos se reconocen entre sí y se diferencian

---

<sup>118</sup>Ejemplos de esta forma de anuncios pueden encontrarse en:  
<https://www.youtube.com/watch?v=fLcvDsj5mhM>  
<https://www.youtube.com/watch?v=68Di24py1xM>

de los demás (Domínguez, 2014, p.96). Así, a través de este concepto las producciones musicales cuentan con un medio de identificación con lo local debido a que para la autora, la sola presencia de sonidos reconocidos colectivamente como locales dentro de una pieza musical permite advertir una intención de comunicación sobre la identidad de la misma. Asimismo, esta identidad sonora es producida al margen de que los sonidos que la conforman sean evocativos de lugares o espacios, fragmentos de sonidos pre grabados o ejecuciones instrumentales que tengan considerable, moderado o nulo tratamiento musical. De lo anterior, el sonido puede considerarse como un elemento de identidad social independiente de “la música” en sí misma ya que como atributo de identidad incluye expresiones sonoras que se consideran propias y son una voz colectiva de la cual sentirse parte (Domínguez, 2014, p.97). Desde esta perspectiva, se discuten muestras de la producción musical de la escena de rock en el Cusco que utilizan el recurso sonoro como forma de identificación y reinterpretación de los elementos locales.

Uno de estos elementos estaría constituido por las sonoridades asociadas a espacios<sup>119</sup> así como por el efecto acústico que éstos impregnan a la música que se realiza dentro de los mismos. De esta forma el lugar donde se realiza o se sugiere que se esta llevando a cabo una determinada performance musical constituye un medio de aproximarse a lo local. Jonatan Alzamora comenta al respecto de la “reverberación natural” de los espacios donde se desarrolla la música: «el propio Qoyllurít'i, los bombos, hay una especie de reverberación desde la tierra y el aire a esa altura que se genera, cuando pienso desde mi propuesta para hacer música andina voy más a eso que a mentalizar la música». Se podría extraer del comentario que la identificación

---

<sup>119</sup> Según Domínguez (2014), dentro del catálogo de sonidos referidos a lugares, existen algunos cuya presencia es dominante, no forzosamente por su potencia sino porque en términos culturales son significativos; éstos actúan como emblemas en cuanto condensan los valores de un grupo, de una época o de una cultura, y se llegan a inscribir en la geografía simbólica de un paisaje cultural (p.97).

pasa por el hecho de encontrarse en un espacio considerado local tanto por su ubicación geográfica como por las manifestaciones culturales que se desarrollen en dicho espacio. Así el “tocar un bombo” o realizar una performance<sup>120</sup> en un espacio reconocido como cusqueño o andino legitimaría la identidad de una propuesta musical.

Ahora bien, un elemento sonoro por el cual se podría conferir una identidad local puede estar constituido por un sample, un fragmento de audio pre grabado el cual, sin necesidad de guardar ninguna relación musical-funcional aparente con la producción musical de la cual forma parte, deviene en una forma de expresar una identidad. Esta se manifestaría por medio de una “marca sonora” (*soundmark*), una especie de “jingle de una comunidad” de sonidos característicos con la facultad de rememorarse y remitirse a un lugar específico (Schafer en Domínguez, 2014, p.96). En el caso peruano es de considerar lo realizado por el músico Miki Gonzales quien, al introducir un fragmento de música andina fácilmente reconocible como la frase inicial de *El Cóndor Pasa* al principio de la canción *Akundún*,<sup>121</sup> recuerda a los oyentes que ambas tradiciones, la afroperuana y la andina, son legítimamente peruanas al mismo tiempo que la canción confiere presencia a la población afroperuana en la historia oficial del Perú (Dodge, 2008, p.74). Esta forma de conferir un medio de identificación a una propuesta musical estaría ejemplificada para el caso del Cusco en la canción *Noche en la ciudad*<sup>122</sup> del grupo *Motteros*. Al inicio puede identificarse en el videoclip una clara alusión sonora asociada a lo inca y lo andino a través de los

---

<sup>120</sup> Un ejemplo sobre la intención de identificación a través de las sonoridades asociadas a espacios se encuentra en un video de la banda *Chintatá* donde se observa a la banda sugiriendo una performance en “lo alto de una montaña” (1:06/1:23/1:35) entremezclado con fragmentos de la festividad del Señor de *Q’oylluryti*. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=ZG1tvEmhElg>

<sup>121</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=TrkArnX7Ril>

<sup>122</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=qFp4\\_GwpM4k](https://www.youtube.com/watch?v=qFp4_GwpM4k)

sonidos que acompañan la voz del inca que dan paso a la canción “propriadamente dicha” asociada al pop/rock en su totalidad.

Por otra parte, el aprovechamiento de las cualidades tímbricas de los instrumentos musicales puede sugerir la adhesión de una producción musical a una determinada identidad sonora. En este caso, el elemento de identificación estaría dado por el timbre de los instrumentos más que por el desarrollo de material melódico, armónico o rítmico. En el contexto local, la propuesta de *Amaru Puma Kuntur* constituye un ejemplo de identificación con el rock a través del empleo de elementos asociados a esta música dentro de un entorno de folclor. Carlos Medina al respecto comenta lo siguiente: «todo esto se da dentro de la movida del centro, en bandas como *Amaru Puma Kuntur* que incluyen en su sonido guitarras eléctricas con fuerte distorsión su intención es esa, que quede como una banda de rock, pero sin embargo todo lo que están haciendo ellos es pura y exclusivamente basado en el folclor». El ejemplo comentado ilustra la idea de recurrir a lo sonoro como elemento de identificación. En sus presentaciones<sup>123</sup> se observa que la propuesta, aunque más orientada a lo que se conoce como World Music y su uso predominante de una variada instrumentación asociada a lo étnico y folclórico, pretendería matizar la música con elementos “rockeros”. En este caso la presencia de la guitarra eléctrica y más específicamente la sonoridad de distorsión comprenden el elemento sonoro que identifique de alguna manera la propuesta con el rock.

La banda cusqueña 8.8 constituye otra muestra de este aprovechamiento del timbre para aproximar el rock-metal hacia lo local. En la canción *Grito del Inca*<sup>124</sup> podemos observar que en la introducción la zampoña parece aportar su timbre característico sin tener un mayor desarrollo melódico mas allá de las frases que ejecuta

<sup>123</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=FpTdTsef2g>

<https://www.youtube.com/watch?v=6sPhtOXsOHQ>

<sup>124</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=FbUeG6Rkfk8>

junto con la guitarra eléctrica. El instrumento deja casi por completo de intervenir, salvo por intervenciones esporádicas con una función de “coloración” una vez iniciado el tema el cual conserva en su duración su “integridad” dentro del estilo metal. De la misma forma al retomarse la introducción (2:44), la quena, aunque con un mayor grado de intervención musical, sugiere también una función exclusiva de “coloración”. Es de remarcar a su vez que el hecho de dejar por un momento la quena sin ningún acompañamiento se constituiría en una forma de “evocar” una identidad sonora asociada a lo andino entendido como la alusión a una “ejecución solitaria” en un espacio como los andes. Bajo este enfoque la propuesta buscaría también una identificación sonora con la noción previamente presentada de los “grandes espacios”. Ahora bien, la adopción de instrumentos ajenos a los que conforman la instrumentación del estilo metal, aun sin tener intervención considerable dentro de la producción musical, incluirían a la propuesta dentro de las prácticas de fusión ya que la banda denomina su trabajo como “Metal Andino”. Así también, al mismo tiempo que se confiere identidad local a la banda queda en evidencia la influencia sobre la imagen del Cusco de lo andino occidentalizado debido a los instrumentos elegidos (quena y zampoña).

Es desde esta forma que elementos asociados a lo andino se convierten en “unidades sonoras” y parte de las composiciones cuya función sería, más que musical, la un símbolo sonoro de identidad ya que no se advierte en la composición una profundidad en el desarrollo de elementos musicales como patrones rítmicos, frases melódicas o estructuras asociados con la música andina. La instrumentación sería usada principalmente como medio para definir una identificación con lo local priorizando la separación de géneros y manteniendo su autonomía. Finalmente, estas decisiones de reinterpretar lo local a través de lo sonoro deja entrever que si bien en el

medio local existiría una clara y fuerte intención de construir una identificación y/o sentido de identidad local, esta no estaría acompañada aún de una exploración más completa de elementos musicales pertenecientes al ámbito de la música local, folclórica o andina que producirían una fusión musical más profunda. Al respecto Rony Huertas comenta lo siguiente:

*Chintatá* hace un movimiento con quechua, *Supay Priest* trata de meter el quechua en el metal, lo que pasa con *Karma Ukuko*, al meter un Huacrapuqu o unos tamborcitos andinos, es dar un señal que es un rock de Cusco, pero cuando tocan rock no hay mucha variación. cuando fusionan con un instrumento andino o le ponen un ritmo andino ahí solo puedes tratar de identificar que es Cusco, nada más.

### **La versión como forma de reinterpretación y conservación de lo local**

La interpretación y grabación de música perteneciente a otros compositores, cantantes, épocas o estilos son una práctica común en la música popular y su creciente notoriedad se entiende desde diversos enfoques del ejercicio de recontextualización musical dentro de la postmodernidad tales como el homenaje, la repetición, el comentario, la crítica, la sátira, el análisis o la discusión de los valores de autenticidad y originalidad (López, 2012, p.83). Si la interpretación de versiones forman parte de la práctica del rock y si este es a su vez una expresión global que reconstruye identidades, se tiene que dentro de una escena de rock local estas versiones constituyen una herramienta de reinterpretación en tanto toman elementos asociados a lo local a los cuales proveen un tratamiento de adopción para diferentes propósitos. Esto es en parte posible debido a que las versiones de canciones son consideradas mas que obras como enunciados o textos que comparten un código o lenguaje común y se insertan en redes de parecidos, repetición, significación y remezcla (López, 2012, p.93). Trasladando esta mirada hacia lo local, este código compartido o lenguaje

común podría estar constituido tanto por el lenguaje del rock como por las nociones que componen la imagen de la ciudad en el imaginario colectivo de los agentes de la escena. Como ejemplos que ilustren esta idea de la versión como medio de interpretación de lo local desde el rock se exponen los casos de las bandas cusqueñas *La Base* y *Punk Waro*.

El caso de *La Base* se refiere a la adaptación en estilo punk rock que la banda hace del fox incaico *Virgenes del Sol*.<sup>125</sup> Puede decirse en primer lugar que esta versión adquiere validez y autenticidad al insertarse dentro de una “red” de resignificación (López, 2012) que para el caso engloba toda otra versión de este tema representativo de la imagen musical del Perú.<sup>126</sup> Así también la versión del grupo local es una manifestación de la “obra misma” si se vale de la idea de “dispersión de originales” sostenida en la sobreabundancia de versiones en el tiempo-espacio y en diferentes zonas geo-culturales (López, 2012, p.86) de esta obra en particular que parece no tener un referente original definido.<sup>127</sup>

Ahora, sobre la forma y propósito de la versión del grupo, la interpretación de lo local se da a través del uso satírico del título del tema, claramente asociado a lo inca para advertir indirectamente un fenómeno global como la prostitución como parte de la realidad local. En una entrevista,<sup>128</sup> la banda comenta sobre lo que implica la realización de su versión:

---

<sup>125</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=Dtm6r\\_Jh9Dk](https://www.youtube.com/watch?v=Dtm6r_Jh9Dk)

<sup>126</sup> El tema *Virgenes del Sol* constituye la segunda melodía peruana más conocida a nivel mundial después del *El Cóndor Pasa* y fue declarada en 2009 como patrimonio cultural de la nación. Ver: [https://es.wikipedia.org/wiki/V%C3%ADrgenes\\_del\\_Sol\\_\(canci%C3%B3n\)](https://es.wikipedia.org/wiki/V%C3%ADrgenes_del_Sol_(canci%C3%B3n))  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Jorge\\_Bravo\\_de\\_Rueda](https://es.wikipedia.org/wiki/Jorge_Bravo_de_Rueda)

<sup>127</sup> Según lo propuesto por López (2012) En el caso de *Virgenes del Sol*, el “original genético” como la versión de una canción tal cual la concibió su autor pertenecería al compositor peruano Jorge Bravo de Rueda y el original cronológico es la primera versión grabada y su autoridad es colectiva. Este “original” lo constituiría la versión grabada en 1944 por la cantante Ymac Sumac y Moisés Vivanco. A partir de estos referentes, son numerosas las versiones que se han hecho de este tema a lo largo del tiempo.

<sup>128</sup> <http://subterrock.com/la-base-punk-vernacular/>

nosotros habíamos escuchado el tema en fox incaico, que es algo así como la música clásica pero tirada para el huayno. Así que decidimos recuperar el tema pero le pusimos “*Virgenes del Sol de Oro*” porque sucede que Sol de Oro es un barrio de aquí, en San Sebastián, en donde se ubica el prostíbulo principal del Cusco, *San Tutis* y había que homenajear a las putas.

Del testimonio se sugiere que la versión de *La Base* manifiesta una interpretación dual de lo local en tanto construye una versión que potencia la continuidad y conservación de este tema peruano en el imaginario de identidad así como toca otros aspectos alternativos del contexto local alejados de la imagen tradicional.

Por otro lado, el caso de la banda *Punk Waro* rescata el huayno *Ama Qoncawaychu*. La versión del grupo puede considerarse en primer lugar como una extensión a las acciones políticas de conservación del legado cultural local del Cusco de mediados de los años ochenta del siglo XX. Según Alexis Castro, la versión de la banda fue realizada en base a la versión de la agrupación *Expresión*<sup>129</sup> perteneciente al compilatorio de música cusqueña de los siglos XIX y XX publicado en 1987. El propósito de la banda en realizar una versión de un tema inscrito en el marco de una antología de la música cusqueña recae en principio en la idea de sumarse al homenaje y sentido de conservación de lo que se entendería por el patrimonio cultural local. Así también, la introducción en la versión de esta banda pretende rescatar otras manifestaciones culturales más cotidianas como las bandas típicas de músicos en las festividades religiosas,<sup>130</sup> Alexis Castro manifiesta al respecto lo siguiente: «en San Sebastián, cuando voy al Corpus me llama la atención las bandas de los santos porque

<sup>129</sup> El caso de *Punk Waro* también muestra la idea comentada por López (2012) de la “dispersión de originales” donde existen cadenas de versiones donde la referencia nunca es la misma. Así, la canción del grupo *Expresión*, en la que se basa el cover de *Punk Waro*, es a su vez una versión del original “genético” compuesto originalmente por el músico cusqueño Victor Guzmán Cáceres quien, entre muchas actividades, participó en La Misión Peruana de Arte Incaico (ver capítulo 1).

<sup>130</sup> Estas bandas de músicos conocidos también como *Q’aperos* son comparsas que acompañan festividades tradicionales como el *Corpus Cristi*. Ver <https://www.youtube.com/watch?v=rVnE-EOVeAI>

tocan huaynitos y una vez escuché la entrada que hacía una banda de vientos y dije: ¿si le hago una entrada con esto? y me imaginé la parte del *Ama Qonkawaychu*».

Se tiene entonces que una expresión local como las interpretaciones que realizan las orquestas típicas sirven como punto de inicio de un proceso de adaptación y creación de versiones en el estilo de rock. Revisando más de cerca la versión de *Punk Waro* se advierte que la introducción la compone un fragmento o “sample” de estas bandas típicas de metales para luego dar paso a la guitarra eléctrica y el saxofón que, emulando de cierta forma el fraseo de la introducción, inician el tema en el estilo punk rock. En el testimonio de Alexis Castro se puntualizan otras características de la versión: «en la partitura no está así, es distinto,<sup>131</sup> le metemos la distorsión y cambia la tonalidad, cambia y luego vuelve a cambiar la tonalidad, cambia a propósito y armónicamente [ya que] no rompe». De otro lado, dentro de la intención de la banda en realizar su versión se asoma la idea de que las bandas de rock locales a través de las versiones de temas del repertorio tradicional, se suman a los esfuerzos por conservar la cultura local. Según Alexis Castro las bandas cusqueñas «deberían siempre interpretar un huayno cusqueño obligatorio en sus presentaciones aunque sea por diversión, para no perder muestras de la propia cultura». Para Castro sin embargo esta interpretación debe pasar necesariamente por una adaptación que conserve por ejemplo la letra y muestras de la versión original. No obstante, se remarca que uno de los efectos de esta práctica de interpretación de temas musicales tradicionales y asociados a lo local sería la potenciación de la imagen del Cusco asociada a lo tradicional y folclórico en el imaginario de la escena de rock.

---

<sup>131</sup> En cuanto a la instrumentación, la versión de *Punk Waro* que usa los instrumentos asociados al rock como batería, guitarra y bajo eléctrico contrasta con la versión del grupo *Expresión* que lleva arpa, guitarra acústica, quena, mandolina y charango. A sus vez estas dos versiones constituyen una “interpretación mayor” en tanto su nivel de transformación (López, 2012) con respecto al original escrito para piano (ver anexo 3).

De los casos expuestos se puede concluir que la creación de versiones dentro de la práctica de rock local, a la vez que recuerda la naturaleza alográfica del arte musical,<sup>132</sup> constituye un medio de reinterpretación de lo local por el cual, aun sin grandes pretensiones, las bandas de una escena contribuyen a la conservación de la tradición musical local en tanto que interpretaciones de estas versiones constituyen muestra “vivas” de las obras a las que hacen referencia ya que las diferentes interpretaciones de la misma música son todas manifestaciones de una misma abstracción estructural con propiedades diferentes a las de sus interpretaciones (López, 2012, p.92).

### **El rol de los instrumentos dentro del proceso de fusión y la reinterpretación de lo local.**

En esta parte se discute cómo la instrumentación y la función que los instrumentos realizan en una pieza musical constituye un medio para integrar elementos considerados locales dentro de un ensamble de rock reinterpretándolos a través de un proceso de fusión. Para poder realizar este análisis en la producción local de rock de la ciudad del Cusco, se considera necesario realizar previamente breves aclaraciones sobre las características atribuidas tanto al rock como género musical como a aquellas propias de las expresiones musicales locales que para este caso, se circunscribe dentro del espectro de la música andina.

Resulta evidente la dificultad de poder obtener definiciones precisas y delimitantes respecto al rock y la música andina en tanto géneros musicales. Ya se ha

---

<sup>132</sup> En un arte alográfico como la música, el teatro o la danza, el trabajo del autor culmina en una partitura, guión o libreto, que en sí mismo no es la obra terminada o clausurada pues requiere que otro artista la interprete y la concrete (López, 2012, 94).

visto que a lo largo de su desarrollo, el rock ha ido incorporando elementos provenientes de otras expresiones musicales y por su parte, el concepto de música andina engloba históricamente un extenso conjunto de prácticas e instrumentos a lo largo de toda la región latinoamericana. Así también, otro aspecto que hace que una identificación de rock y música andina como géneros musicales tenga de cierta forma un grado de imprecisión sea el concepto de género musical en sí mismo. Brené & Thomé (2014) comentan que la clasificación por género en la música implica su agrupación en base a un conjunto de diferentes cualidades. No obstante, para los autores, si bien el género es «una herramienta para identificar piezas de música pertenecientes a una tradición compartida o a una agrupación de convenciones [...] no existen reglas estrictas sobre lo que implican dichas convenciones» (p.8). A pesar de esta dificultad y del hecho de experimentar la música subjetivamente, ciertas cuestiones físico-objetivas podrían permitir el reconocimiento de ciertas características y atribuir una categoría de género a una pieza musical. Estas cuestiones están basadas en las propiedades físicas de la música en tanto consideran instrumentos, técnicas de producción utilizadas y las decisiones creativas en cuanto a estructura y formato (métricas, inclusión de versos, estrofas, estribillos, puentes) o el propósito en sí de estas decisiones (Dunn, 2015).

Ahora, las propiedades físicas de los sonidos que permitirían la identificación de elementos musicales asociados a ciertos géneros están en estrecha relación con la instrumentación de una pieza musical. Si se considera que la instrumentación «es en esencia una abstracción de alto nivel de ciertas características tímbricas» (McKay Fujinaga, 2005, p.2), esta idea puede ser un punto de partida para tanto para la categorización de producciones musicales como para el reconocimiento de una intención de fusión musical. Es así que en el caso del rock local, estos procesos de

fusión musical tendrían un primer punto de desarrollo en el aprovechamiento del timbre característico de los instrumentos andinos dentro de un entorno más asociado a la instrumentación y sonoridad del rock. Se tiene entonces que «citaciones melódicas, rítmicas y de forma musical, al ser ejecutadas por la instrumentación básica del rock —la articulación de ‘batería, guitarra y bajo eléctrico’ que define su fisonomía tímbrica y rítmica— y ser procesadas por sus características tecnologías sonoras, adquieren esos rasgos que hacen que “suenen como rock”» (Citro, 2008 citado en Martínez, 2014, p.7-8).

De lo anterior se puede ver que si bien el rock ha considerado la adopción de recursos musicales de todo origen, su sonoridad y ámbito tímbrico tiene su fundamento en la combinación de estos tres instrumentos: set de batería, guitarra eléctrica y bajo eléctrico junto con tecnologías de amplificación y procesamiento. De otro lado, la sola utilización de instrumentos “foráneos” a esta configuración constituye ciertamente una intención de fusión musical pero sin embargo, no implica necesariamente que exista un tratamiento melódico, armónico o rítmico de las ideas musicales ejecutadas con estos instrumentos que consideren características musicales más propias de los géneros andinos. En ese sentido, un proceso de fusión que explore en mayor profundidad elementos musicales locales considera, aparte de la sola incorporación de instrumentos, un aprovechamiento de recursos musicales como patrones rítmicos, escalas, progresiones armónicas, estructuras y técnicas de ejecución usadas comúnmente en la “música local” que utilice dichos instrumentos. Es así que para lograr una discusión más detallada sobre el tratamiento tanto de instrumentos y elementos musicales como la melodía, la armonía y el ritmo por parte de la producción de rock local, se realiza una delimitación de los elementos que definen y caracterizan la música andina para este trabajo de investigación.

En primer lugar, es de remarcar el hecho de que en el imaginario local e incluso nacional, el género musical<sup>133</sup> conocido como *wayno*, *wayñu*, *huayno* o *huayño* sea considerado frecuentemente como el más representativo de la música andina.<sup>134</sup> Esta consideración podría sustentarse en que esta expresión musical haya sido llevada a la categoría de mito. Mendívil apunta que los comentarios de Segovia sobre considerar el huayno como «el baile más conocido del imperio de los incas y el más tradicional de todos los pueblos de la serranía» (2004, p.47), son parte de un discurso fuera del campo musicológico pregonado por folcloristas en medios de comunicación y centros de enseñanza de folclor. Junto a esta atribución de mito que vincula al huayno con el imperio incaico, se suma el hecho de ser considerado por sus cultores como “el símbolo de la cultura indígena y de la mestiza serrana” (Roel 1990, p.47). Siendo entonces el huayno una expresión musical mestiza, esta cuenta con las capacidad de poder adaptarse e incorporar elementos foráneos lo que permite su continuidad en la sociedad peruana contemporánea (Romero, 1998 en Tito, 2010, p.53) instaurándose como «el género de danza y canción más popular y ampliamente diseminado en los Andes peruanos» (Romero, 2013, p.24). La capacidad de adaptación del huayno en tanto género musical hace posible que sea cantado y bailado en todo tipo de ocasiones, fiestas, en cualquier época del año, tocado por diversidad de instrumentos musicales y presenta muy distintos estilos de acuerdo a la región, a los sectores sociales, a zonas rurales y zonas urbanas.<sup>135</sup>

---

<sup>133</sup> Según Roel (1990) el *huayno* o *wayñu* es también un género de baile y poesía difundido a lo largo de la sierra del Perú con numerosas variantes locales y regionales.

<sup>134</sup> En el contexto local, esta representatividad se evidencia en iniciativas como el concurso *Su Majestad el Huayno* promovido por la Dirección de Cultura del Cusco la cual, según una publicación de correo.pe “se convirtió en la más importante plataforma, a través de la cual se impulsa la carrera artística de intérpretes, cantantes, músicos y ejecutantes del huayno cusqueño, uno de los elementos culturales más arraigados en el corazón del mundo andino”. Ver: <https://diariocorreo.pe/edicion/cusco/convocan-a-concurso-su-majestad-el-huayno-en-cusco-666498/>

<sup>135</sup> Esta afirmación perteneciente a Chalena Vásquez es parte de la publicación de la misma autora: *El Canto Colectivo, una hermosa práctica en las culturas populares del Perú*.

En base a lo anterior, se considera que una delimitación de las características musicales de este género pueden constituir, para el presente trabajo, una aproximación considerable a la caracterización musical de lo andino en general. Así se tiene que en cuanto al ritmo, es común encontrar en el huayno la utilización frecuente de compases binarios y algunas veces ternarios. (Mendívil, 2004), en su revisión sobre otros trabajos, comenta que si bien un patrón rítmico básico lo constituye el “pie” de una corchea y dos semicorcheas los valores de estas figuras no serían exactos y su representación más exacta es la del tresillo donde la acentuación de una de las 3 figuras, en función a la acentuación de la sílaba pronunciada, determina la prolongación de su duración. Por otra parte, las figuras rítmicas redundantes en el huayno comprenden los motivos de corchea y dos semicorcheas y el de semicorchea-corchea-semicorchea (Romero 2002, p.42). Por su parte, en relación a la agrupación de pulsos y la construcción de compases Ferrier señala que la música andina:

no concibe, como la occidental, compases con tiempos fuertes (primer tiempo) semi-fuertes (tercer tiempo) y débiles (segundo y cuarto tiempo) en un compás de 4/4, de hecho hay una sola acentuación. Por otro lado la mayoría de las melodías occidentales son construidas por compases pares mientras que en los Andes las melodías con “compases” o mejor “cantidad de acentuaciones” impares son muy corrientes. (2013, p.32)

Las agrupaciones de acentuaciones o pulsos impares recurrentes en las melodías andinas a las que se refiere Ferrier fortalece la idea de que la música andina y el huayno cusqueño en particular, poseen una riqueza rítmica que rompe en todo momento la regularidad métrica que caracteriza la música tradicional europea (Roel, 1990, p.29). Para Roel (1990) el huayno en general y del Cusco en particular, se inclina por la libertad en la métrica y en el desarrollo melódico debido también en parte al hecho de estar ligado a la interpretación del antiguo *harawi* (p.38).

Asimismo, la irregularidad métrica<sup>136</sup> responde también a una correspondencia entre acentuación de palabras y células rítmicas donde la estructura de las melodías se determina por la estructura del texto. En el huayno la construcción de períodos, frases y semifrases generan antecedentes y consecuentes tanto simétricos (ej. 8-8, 5-5, 2-2) como asimétricos (ej. 7-9, 4-5, 2-3) (Ramallo, 2014).

Otra de las características atribuibles al huayno y a la música andina es el uso del sistema pentatónico donde «la escala pentatónica anhemitónica (la-do-re-mi-sol) es omnipresente en los Andes [a pesar que] muchas melodías andinas usan escalas de tres, cuatro, cinco o seis tonos» (Romero, 2013, p.25). El hecho de imaginar actualmente el huayno en particular y la música andina en general como pentafónica responde al arraigo que tomó esta escala como concepto de referencialidad en la construcción de la llamada música incaica a fin de establecer, dentro del discurso de la musicología, una homogeneización de lo indígena en torno a lo incaico y una continuidad de las prácticas musicales andinas contemporáneas con el pasado pre colonial (Mendívil, 2012). Finalmente, el huayno ha logrado incorporar de la tradición europea tanto las texturas polifónicas como las escalas melódica y armónica que sustentan los pasajes de dominante-tónica característicos de muchos tipos de huaynos (Mendívil, 2004, p.39).

En base a estas consideraciones previas que proporcionan un panorama muy general sobre las características musicales del huayno como género representativo de la música andina, se da paso al análisis del rol de los instrumentos y el tratamiento que estos hacen de la melodía, armonía y ritmo en casos puntuales de la producción de

---

<sup>136</sup> Se remarca que la escritura musical de melodías con esta característica se pueden atender con el uso de compases de amalgama, que intercalan compases de métrica simple como los de 2/4, 3/4 o 4/4, reflejando así las agrupaciones irregulares de los pulsos. Asimismo, es posible también hacer uso de los compases de un tiempo, medida no aceptada por muchos teóricos pero usada con holgura en la música contemporánea (Roel 1990, p.29). El uso de la métrica de un tiempo en la escritura musical, facilita la comprensión de la idea expuesta por Ferrier (2013) de la ausencia de compases con tiempos fuertes y débiles en la música andina.

rock local. El análisis musical que se realizará tomará fragmentos de composiciones escogidas de bandas cusqueñas donde se identifique una reinterpretación de elementos asociados a lo andino y lo local. El total de partituras presentes en el texto se constituye de transcripciones propias de los fragmentos a discutir y tienen entre sus objetivos facilitar la ubicación de los eventos musicales en los videos de referencia.<sup>137</sup> No se pretende considerar a las ideas musicales presentes en estas producciones de rock como propias de la música andina sino como representaciones alusivas a lo que, dentro del imaginario de la escena de rock local y de sus músicos, puede ser considerado andino y por consiguiente local.

En esta primera parte, las dos composiciones<sup>138</sup> a analizar: *Post crucifixión*<sup>139</sup> y *Algo con amor*<sup>140</sup>, pertenecen a la banda cusqueña *La nave de cristal*. En ambas composiciones, se puede considerar dos grupos en la instrumentación: El set de batería, bajo y guitarra eléctrica asociado al rock y la quena y charango asociado a lo andino.

---

<sup>137</sup> En ese sentido, se recomienda considerablemente complementar la lectura con la audición de las piezas tratadas pudiendo acceder a ellas a través de las fuentes de referencia.

<sup>138</sup> Se usará el término *composición* para referirse a la totalidad de una pieza musical. Si bien en el lenguaje popular se usa ampliamente el término *tema* para referir una obra musical o una canción, ello podría confundirse con la acepción formal del término. Así el tema en la forma musical es “un fragmento breve pero con sentido completo y personalidad relevante...constitutivo del elemento básico de una composición...” (Zamacois 1959, p.07).

<sup>139</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=L8-MifmrX54>

<sup>140</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=9wSM29AUkzk>

## Post crucifixión

Esta composición está en la tonalidad de la menor, presenta un tempo aproximado de 130 bmp<sup>141</sup> y puede considerarse dentro del género rock.<sup>142</sup> La introducción presenta un elemento musical de uso muy común y característico en el rock: el *riff*.<sup>143</sup> Este *riff* (fragmento 1A) constituye, de acuerdo a sus propiedades y al contexto, el tema distintivo de la canción. La alusión a lo andino se evidencia en el hecho de que dicho *riff* es presentado inicialmente por la quena. Ahora, al entrar los demás instrumentos, este *riff* es ejecutado también por la guitarra eléctrica adquiriendo una doble cualidad tímbrica. La composición toma en este momento una sonoridad híbrida<sup>144</sup> debido la sección rítmica de rock ejecutada con batería y bajo eléctrico y la doble sensación tímbrica del *riff* ejecutado con guitarra eléctrica y quena. El charango tiene en esta parte una función rítmica por el rasgueo asumiendo un rol de guitarra rítmica o segunda guitarra dentro de un ensamble rock. La frase es seguida por un “corte”<sup>145</sup> de uso común en el rock (fragmento 1B) por su rítmica y el uso de la cadencia Im – VIIb – Im (Am G Am).<sup>146</sup>

<sup>141</sup> beats per minute (pulsos por minuto).

<sup>142</sup> Se ha comentado que la definición de género musical y la identificación de una pieza dentro de un género determinado es un proceso complejo que no tiene convenciones determinadas. Para efectos de esta parte se asocia un género musical a cada tema a discutir con el único fin de contextualizar de manera muy general al lector en el análisis de los pasajes musicales sobre la base de la sonoridad percibida de la pieza.

<sup>143</sup> La idea de riff puede estar contenida dentro del concepto de *tema* presentado en Zamacois (1959) en tanto es breve, de sentido completo y poseedor de personalidad. La personalidad del *riff* en expresiones de música popular como el rock y el jazz, queda establecida al ser el elemento que se repite, teniendo la función de gancho o *hook* que resume la temática de la canción presentándose comúnmente en las introducciones (Estrella, 2018). (traducción propia.)

<sup>144</sup> Se determinará como *híbrido* a frases, patrones, estructuras y sonoridades dentro de la composición que se perciban como compuestos tanto de elementos asociados al rock como a lo andino.

<sup>145</sup> El término “corte”, en el lenguaje de música popular, se refiere a una idea musical enfatizada en su diseño rítmico y funciona comúnmente como transición a otras secciones de la composición.

<sup>146</sup> Entre las características generales del rock se ha mencionado su preferencia por el uso del séptimo grado menor sobre el mayor. Ver Capítulo 1 p. 12

Fragmento 1A: *Riff* ejecutado en guitarra eléctrica y quena.

Fragmento 1B: *Corte* (melodía ejecutada en quena y guitarra eléctrica, patrón rítmico ejecutado en bajo y batería).

Luego de este corte, resalta la ejecución del rasgueo en tremolo<sup>147</sup> (0:33)<sup>148</sup> por parte del charango que añade al cierre de la parte introductoria un elemento rítmico asociado a lo andino. Seguidamente, la quena ejecuta una melodía en escala pentatónica de la menor sobre la progresión armónica Im – VIIb – III (Am G C). Sobre la base del uso común de esta escala tanto en la música andina como en el rock, esta línea melódica se caracteriza por presentar un fraseo similar al que sería desarrollado por la guitarra eléctrica pero que, debido al timbre de la quena, conserva una sonoridad asociada a lo andino. Los otros instrumentos, incluyendo al charango, asumen una función de acompañamiento.

La composición continua con la misma progresión armónica de Im – VIIb – III (Am G C) con una línea vocal más alusiva a verso de rock. En la sección de transición (1:03) al cambiar a la progresión de acordes de quinta (D5 C5 F5 C5), la quena interviene con una línea melódica en blancas de sentido descendente con las notas mi, re, do y la mientras que el charango ejecuta rasgueos eventuales en tremolo. Esta sección se asocia más hacia el rock tanto por la sección rítmica, la línea vocal, la estructura de la progresión armónica y por el uso de los acordes de quinta. La asociación con lo andino por su parte, recae en el timbre característico y representativo de la quena y el charango. Así también, la intervención de estos instrumentos mantienen esta sección dentro de una noción de fusión. Al pasar a ejecutar de nuevo el

<sup>147</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=LXdsv0k5UO0&t=133s>

<sup>148</sup> Durante la discusión se anotaron de esta forma el momento de aparición de los eventos descritos en los videos de referencia.

*riff* principal, la estructura descrita vuelve a repetirse en su totalidad conservando las funciones de los instrumentos.

En (2:22) la sección rítmica adopta un tratamiento más asociado al jazz, la guitarra eléctrica se une a esta con el patrón rítmico 1 y la cadencia Im – VIIbm (Am Gm) estableciendo una sonoridad armónica en modo frigio. El charango deja la función de acompañamiento con rasgueo para tomar un rol solista relacionado al solo de jazz o de rock. La ejecución de un solo por parte del charango en esta sección disocia el instrumento de lo andino mientras que su timbre mantiene la sonoridad del ensamble dentro de la noción de fusión.



Patrón rítmico 1: patrón rítmico ejecutado en guitarra eléctrica, progresión armónica en modo frigio.

En (2:36) se retoma la base rítmica de rock y la cadencia Im – VIIb (Am G). El charango recupera su rol rítmico adoptando el patrón rítmico 2 que combina rasgueo en trémolo con ritmos sincopados. La parte final de esta sección (2:44) tiene una función de transición enfatizada por el charango que pasa a ejecutar enteramente el rasgueo en trémolo, más asociado a géneros musicales andinos, sobre la progresión de Am G F G Am.



Patrón rítmico 2: patrón rítmico ejecutado en charango con uso de trémolo y sincopas.

La quena asume un rol solista en (2:52). Si bien el recurso tímbrico continua manteniendo al ensamble dentro de la idea de música fusión, las frases expuestas son nuevamente más alusivas a las que ejecutaría una guitarra eléctrica dentro del contexto de un solo en una pieza de rock. Un último momento donde se podría remarcar un cambio en la función instrumental se da en (3:06) cuando el charango pasa a realizar una variación del *riff* principal (fragmento 2) dejando el rasgueo y adoptando la ejecución de *riffs*. El timbre de este instrumento junto con el recurso utilizado constituye, en el contexto del ensamble, una idea híbrida que complementa la base rítmica de batería, guitarra y bajo eléctrico asociado al rock.



Fragmento 2: variación del riff principal  
ejecutado en charango.

### **Algo con amor**

Esta composición, de género rock, está en do mayor y presenta un tempo aproximado de 70 bpm. La introducción empieza con el charango rasgueado en trémolo sugiriendo una sonoridad andina. Sin embargo se puede determinar una intención de fusión al ingresar los demás instrumentos. Los timbres de guitarra y bajo eléctrico, su ejecución de acordes y notas de larga duración sobre el rasgueo de charango y la batería (patrón rítmico 3) proporcionan un carácter híbrido a esta sección. En ese sentido, la sonoridad alusiva a lo andino que recae en la melodía ejecutada por la quena (0:18) y en el rasgueo del charango, se asienta sobre una sección rítmica de rock proporcionada por los otros instrumentos.



Patrón rítmico 3 (desde 0:26): patrón rítmico ejecutado en batería.

En (0:44) se adopta una métrica de 6/8 y una dinámica suave. Tanto la progresión armónica I – V – IV – IVm – I – V (C G F Fm C G), como la melodía de la quena, sin considerar su timbre implícito, no sugieren una asociación con lo andino. El charango aproxima la sonoridad andina por los rasgueos en tremolo espaciados y su timbre. La sección se desarrolla mayormente del lado del rock sobre una forma de canción<sup>149</sup> al presentar partes de verso y coro identificables, la quena interviene con poca frecuencia en el arreglo de esta sección aludiendo con su timbre la idea de fusión.

En (3:38) se adopta una sonoridad asociada al jazz debido principalmente al rol solista que asume el charango. Esta sección se aleja de lo andino por la ausencia de la quena quedando únicamente la sugerencia implícita del timbre del charango. Este estado se ve modificado por un silencio que da paso a la repetición de la introducción con el charango nuevamente adoptando sus funciones rítmicas con el rasgueo en trémolo. Las frases melódicas ejecutadas por la quena se mantienen ambiguas debido a los dos tipos de acompañamiento que la sostienen: la sección rítmica de guitarra, bajo y batería asociada al rock y el rasgueo de charango, que hacia el final de esta sección, toma cada vez mas protagonismo.

<sup>149</sup> El uso de la forma canción constituye una práctica común en el rock. Carrasco (2009) considera que el rock, al funcionar principalmente dentro de la forma canción y valerse de su característica brevedad, ha podido incluir diversas ideas, sonidos e influencias de diversos tipos pudiendo así también acomodarse con diferentes expresiones como las baladas, la prosa narrativa, lo sinfónico, lo experimental y los sonidos autóctonos y tribales.

En (5:09) la composición adopta una forma de huayno. La batería ejecuta un patrón rítmico de acompañamiento adaptado al género.<sup>150</sup> La quena ejecuta esta vez una melodía<sup>151</sup> más alusiva a lo andino (fragmento 4) ya que considera la agrupación de pulsos de forma irregular. En esta sección, la guitarra eléctrica y el bajo proporcionan un soporte rítmico de función secundaria.

A

B

The image shows two musical staves, A and B, in treble clef. Staff A starts in 3/4 time and changes to 2/4 time. It features three phrases: a 3-pulse phrase in 3/4, another 3-pulse phrase in 3/4, and a 2-pulse phrase in 2/4. Staff B also starts in 3/4 and changes to 2/4. It features a 3-pulse phrase in 3/4 and a 4-pulse phrase in 2/4. Brackets above the notes indicate these pulse groupings.

Fragmento 4: Melodía en quena de semifrases con agrupaciones irregulares del pulso.

Luego de esta sección, en la cual se concentran varios elementos que aproximan la composición hacia la música andina, la quena abandona el fraseo de huayno pasando a ejecutar frases de carácter ambiguo dentro del contexto del tema (5:17). Lo andino en esta sección queda enfatizado por la permanencia de la percusión, el charango y la guitarra eléctrica en el patrón de acompañamiento de huayno. En (5:43) el charango ejecuta una frase que usa el pie rítmico de galopa (pie de corchea y dos semicorcheas) asociadas al huayno (fragmento 5).<sup>152</sup>

<sup>150</sup> Este patrón rítmico , ejecutado normalmente en la tarola, es a menudo utilizado para acompañar huaynos que incluyan un set de batería en su instrumentación.

<sup>151</sup> Esta melodía puede considerarse como una frase musical en tanto es, en el contexto, una idea con ciclo completo compuesta de partes parciales. (Zamacois, 1959) Dichas partes parciales, que según este autor dan origen a secciones denominadas periodos, serán referenciadas en este trabajo como *semifrases*.

<sup>152</sup> En este fragmento, se ha optado por el uso del compás de un cuarto (1/4) en su escritura debido a que la base rítmica, que sugiere un acompañamiento de huayno, no define claramente tiempos



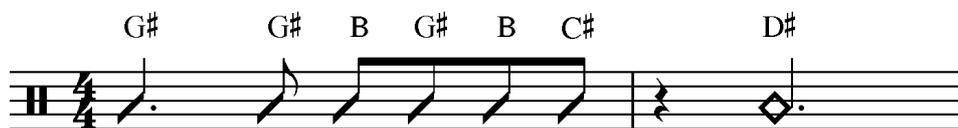
Fragmento 5: melodía de dos semifrases ejecutada en charango que usa el pie rítmico de la galopa.

En (6:00) la intervención de la guitarra eléctrica actúa como recordatorio de la presencia del rock debido más por su timbre que por el carácter de su fraseo que puede considerarse como neutral y ambiguo en esta sección (fragmento 6).<sup>153</sup>



Fragmento 6: Melodía en guitarra eléctrica.

En (6:09) la composición vuelve a retomar el huayno. La quena sin embargo, presenta ideas de carácter ambiguo debido al timbre y el fraseo. El tema terminaría en esta forma sino fuera por el repentino cambio tanto de género, tonalidad e intención sugiriendo una idea de “final de rock” con la guitarra eléctrica con distorsión, el bajo y la batería ejecutando una frase en homofonía (fragmento 7).



Fragmento 7: Diseño rítmico y acordes de la frase final del tema. Guitarra (acordes de 5ta), bajo (nota fundamental en octava baja), batería (patrón rítmico).

fuerzas y débiles. No obstante, la frase no presenta agrupaciones irregulares de los pulsos ya que define dos semifrases simétricas (A y B) compuestas de 4 compases cada una según el compás elegido.

<sup>153</sup> La métrica elegida para la escritura de esta melodía responde principalmente a su fraseo donde cada idea o semifrase se percibe como de un compás de duración y no así por la base rítmica que no define con claridad un compás de 4/4 o 3/4.

En estas dos composiciones de la banda cusqueña *La nave de cristal* se han visto los roles que pueden adoptar los instrumentos de un ensamble dentro de un proceso de fusión musical que aproxime el rock a elementos musicales asociados a lo andino. Se observa en este caso una base instrumental compuesta por instrumentos tradicionales del ensamble rock (guitarra eléctrica, bajo eléctrico, set de batería) donde, para el caso de esta banda en particular, la sonoridad de distorsión, característica del género, no parece ser predominante. En cuanto a la parte asociada a lo local, se observa la elección de instrumentos representativos de lo que se ha determinado como una visión occidentalizada de lo andino que en este caso vendrían a ser la quena y el charango. En esta elección, se deja de lado otros instrumentos pertenecientes al mundo musical andino y tal vez más próximos al imaginario instrumental cusqueño como la mandolina, la bandurria, el arpa o el rondín.

Los roles de los instrumentos dentro de las canciones son variadas. En la composición *Algo con amor* la guitarra y la batería pasan a tener una función rítmica de acompañamiento en las secciones de huayno constituyendo el único momento donde estos instrumentos dejan su papel tradicional “rockero”. La quena adopta mayormente líneas melódicas asociadas a frases y solos de rock manteniendo un carácter ambiguo debido a la combinación del timbre propio del instrumento con los instrumentos del acompañamiento con excepción de la parte final donde ejecuta melodías más afines a la música andina. El charango por su parte conserva en gran parte su función rítmica utilizando el rasgueo en trémolo y adquiere por momentos un rol solista al ejecutar solos afines al jazz lo cual, dentro de la noción de fusión, saca al instrumento de su rol tradicional dentro de la expresión musical andina.

La estructura y recursos compositivos del tema *Post crucifixión* están asociados enteramente a la canción rock utilizando recursos como el *riff* y secciones

como versos, puentes, coros y solos. Los instrumentos andinos, si bien se insertan en esta estructura y género cumpliendo roles tanto rítmicos, melódico solistas y de ejecución de *riffs*, tendrían en su timbre el factor principal de inserción de lo andino dentro del proceso de fusión con el rock. Por otro lado, la estructura del tema *Algo con Amor* ejemplifica la alternancia entre secciones de rock como la segunda parte de la introducción, los versos, coros y la frase final de cierre, con otras de carácter más alusivas a lo andino como la primera parte de la introducción y el final al estilo de fuga de huayno.

En resumen, el caso de la *Nave de Cristal* muestra que la reinterpretación de lo local pasa en primer lugar por el filtro de lo que sería la visión occidental de lo andino al utilizar en la fusión instrumentos como la quena y el charango. Por otro lado, esta fusión estaría basada principalmente en los roles alternativos que adoptan estos instrumentos andinos en estas obras de sonoridad mayormente asociada al rock. Finalmente, si bien la estructura de los temas analizados se inclina mayoritariamente hacia dicho género musical, esta contempla secciones donde el ensamble en su conjunto se alinea hacia una reinterpretación de la sonoridad de la música andina<sup>154</sup>.

### **Lo local en la composición musical**

Si se considera que el lenguaje musical es abstracto y asemántico en sí mismo, el contenido musical de una pieza o composición no posee por tanto connotaciones fijas y es sujeto a interpretaciones. La Rue (1989) señala que una sucesión de sonidos implica significaciones distintas tanto para el compositor, el intérprete y el oyente.

<sup>154</sup> Otro ejemplo de esta situación se puede apreciar en la interpretación que esta banda hace de un "mix" de huaynos cusqueños donde todos los instrumentos se supeditan a las estructuras, patrones o convenciones de esta forma musical andina. Es de remarcar en este caso el papel secundario tanto del bajo como de la guitarra eléctrica.

Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=bbaqrqrg9q4>

Para este autor, la naturaleza asemántica de una frase musical la hace carecer de un significado inmediato en palabras y que al mismo tiempo, la libera de las limitaciones de la misma (1989, p.1). Desde la perspectiva de esta propiedad del lenguaje musical, es posible que dentro de una composición elementos como frases melódicas, patrones rítmicos, timbres e incluso secciones de una pieza puedan ser elaborados con el objetivo no solamente de lograr un desarrollo musical puro sino evocar y representar otras ideas. Es sobre esta noción que se establece seguidamente una discusión sobre la forma cómo diversos elementos culturales locales son tomados en cuenta en un proceso compositivo de modo que la producción musical refleje una interacción con lo local. Para tal efecto, se realiza un análisis de tres composiciones de la banda cusqueña *Chintatá*. El análisis estará sustentado en parte por los testimonios de Jonatan Alzamora, miembro de la banda, sobre el proceso de composición y sobre la interpretación que hacen los diferentes elementos musicales como la melodía, armonía, el ritmo y la forma.

Previo al análisis del material musical, del testimonio de Jonatan Alzamora se referencia la interrelación de la forma de trabajo de la banda con los elementos asociados tanto al rock como a lo considerado andino y cusqueño. En relación a la instrumentación utilizada por la propuesta, se manifiesta una intención inicial de incorporar instrumentos andinos alternativos a aquéllos que se han establecido históricamente como más representativos dentro de la música andina como la zampoña, la quena y el charango. Al respecto Alzamora comenta:

el set inicial que queríamos al principio era violín, mandolina y rondín, el violín siempre tiene un rol protagonista, las condiciones nos han obligado a tomar este set [bajo eléctrico, batería y guitarra eléctrica] siempre en búsqueda entre batería y yasban y llenarlo con violín, mandolina y rondín, charango nunca hemos usado a pesar que es el instrumento más andino.

Del testimonio se extrae que la banda, reconociendo la representatividad del charango, tiene una inclinación hacia el uso de otros instrumentos andinos como el violín, la mandolina y el rondín junto a la batería, la guitarra y el bajo eléctrico. Se menciona también con respecto a este imperativo de incorporar esta instrumentación representativa del rock la necesidad técnica de la banda por estos instrumentos. El testimonio menciona: «cuando empezábamos a presentarnos en conciertos, los instrumentos acústicos eran difíciles de manejar, lo más fácil era la guitarra eléctrica, había que tocar siempre que había oportunidad y teníamos que mostrar la música en vivo y lo más fácil fue recurrir al bajo, la batería y la guitarra». Ahora, con respecto al tratamiento de los instrumentos de cuerda Alzamora menciona:

estaba muy presente la eléctrica de Juan Luis Pereyra, otra fue la de Tercera Oficina con el tema Salcabamba<sup>155</sup> que es un Santiaguito. Las [guitarras] que no hemos buscado son las de La Sarita, buscamos una que a nivel de orquestación se pueda parecer a la del Pólen,<sup>156</sup> hay solos de guitarra eléctrica pero lo que hemos tratado es mantener a un mismo nivel a todos los instrumentos y que la música se construya en comunidad porque esa es también una idea de composición, la guitarra sí es un elemento importante, el bajo creemos que podemos variarlo con el uso de toyo.

Así también, se menciona que existe un tratamiento particular con el set de batería. Según Alzamora en *Chintatá*:

llegar a la comunicación con la batería cuesta [y] han habido épocas en las que se decía que la batería no va, [es] muy ruidosa y mejor usar un yasban o podría ser un set de “batería andina”: huancaras, tamborcitos, chaqchas y palo de lluvia. En *Playlitz* [aludiendo a la presentación de esta banda en dicho portal web] hay batería, en el disco no, hay huancara y tinya por decisión.

Se resume que dentro del tratamiento instrumental de la banda, la presencia de los instrumentos eléctricos, tomados inicialmente por una necesidad técnica, son los que mantienen la propuesta ligada al rock. No obstante, con excepción de la importancia funcional de la guitarra eléctrica, la propuesta buscaría alejarse

<sup>155</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=5HxfYlvfgPY>

<sup>156</sup> Se puede observar esta intención de tomar la influencia de El Pólen como referencia en la producción de la banda en la interpretación que hacen del tema *Concordancia*. <https://www.youtube.com/watch?v=VhydAl4KaXw>

progresivamente del uso de la base rítmica asociada a este género (bajo eléctrico y batería).

Finalmente, del testimonio se observa que las pretensiones de esta propuesta musical pasarían por la generación de una “sonoridad evocativa” hacia elementos asociados a lo local y la apropiación de ciertas prácticas musicales tradicionales a través de su reinterpretación sustentada en el proceso de composición. Alzamora comenta lo siguiente:

un día un músico nos dijo que sonaba a papachada,<sup>157</sup> yo no sé si llamarlo así pero si le transmitió algún sentimiento de tradición, campo, comunidad o ande bueno va por ahí, lo nuestro nos dijeron que era un gran *melot*, una cosas que pretende ser chakiri pero que no era [entonces] el objetivo era que con lo que teníamos hacer un chakiri, crear nuestro propio chakiri

Así, se tiene que en este caso el crear un *chakiri* propio constituiría una forma de legitimar una propuesta musical ya que el valor que desde la perspectiva del rock tiene el hecho de componer material propio<sup>158</sup> establecería también un medio de reinterpretación de lo local.

Se da paso a continuación al análisis y discusión del material musical. Las composiciones de la banda a analizar son: *Agüita*<sup>159</sup>, *Munay t'ika*<sup>160</sup> e *Intichay p'unchaykama*<sup>161</sup> siendo consideradas por la banda como del género Indie rock andino<sup>162</sup>. Las fuentes audiovisuales pertenecen a las versiones realizadas por la banda en las sesiones de *Playlitz.pe*.

<sup>157</sup> El término localmente se refiere en general a toda manifestación asociada a lo popular, tradicional y folclórico normalmente desarrollado por personas asociadas con la vida rural y condiciones de bajos recursos.

<sup>158</sup> Se ha comentado que en el desarrollo creativo del rock se haya puesto en valor que las bandas sean autoras de sus propias composiciones y la búsqueda de un sonido propio característico. Ver Capítulo 1 p. 13

<sup>159</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=uPmdl1P-J\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=uPmdl1P-J_Y)

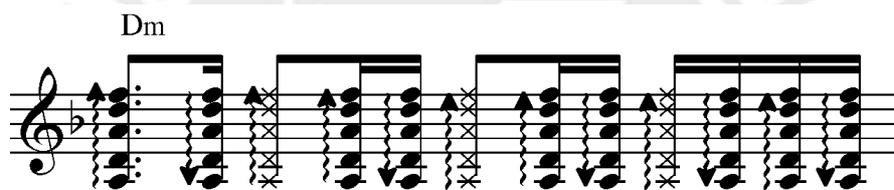
<sup>160</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=v95eVmgPRGw>

<sup>161</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=j1mVAMeuT20>

<sup>162</sup> Esta denominación de género musical en particular está en función a la manera cómo esta banda decide o permite ser identificada por el público ya que dicha denominación es usada en los anuncios de sus presentaciones. Ver:

## Agüita

Esta composición está en la tonalidad de re menor y tiene un tempo aproximado de 107 bmp. En la introducción, la combinación de acordes, juego de platillos, tambores y los efectos sonoros aluden una sonoridad sin precisión melódica y rítmica pero que armónicamente establece la tonalidad de la composición. Esta sonoridad resultante queda vinculada a lo andino al mostrar en el video<sup>163</sup> un paisaje de la sierra en simultáneo con la música. Otra aproximación a lo local se evidencia en (0:26) con la guitarra eléctrica ejecutando un reconocible rasgueo de acompañamiento de huayno (patrón rítmico 4).

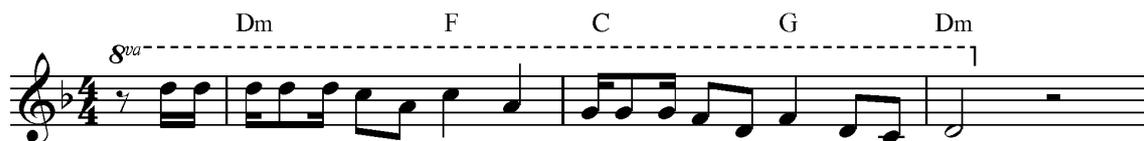


Patrón rítmico 4: Rasgueo de huayno ejecutado en guitarra eléctrica.

En la línea melódica que ejecuta la otra guitarra eléctrica (0:38) (fragmento 8) - que constituye uno de los temas principales por su recurrente desarrollo posterior - se pueden identificar motivos rítmicos asociados a la música andina por el uso de la síncopa de un tiempo o pie de semicorchea-corchea-semicorchea. Se remarca de esta sección el uso de la escala pentatónica en re menor a nivel melódico. Armónicamente, el tema parece no tomar una aproximación a lo andino al no inclinarse hacia recursos como la cadencia V – I (A7 Dm) de uso regular en muchos huaynos sino sugiriendo mas bien una progresión modal en re dórico por el uso del acorde de IV grado mayor (G).

<https://www.facebook.com/Chintatacusco/photos/a.476447052436551/1857764577638118/?type=3&theater>

<sup>163</sup> Ver: [https://www.youtube.com/watch?v=uPmdl1P-J\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=uPmdl1P-J_Y)

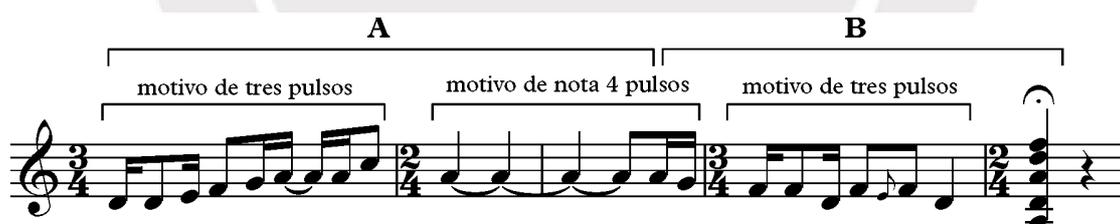


Fragmento 8: Melodía en guitarra eléctrica con uso de síncopas.

Otro elemento alusivo a lo andino es la melodía que cierra la primera parte (1:22) (fragmento 9), que usa los patrones rítmicos de la síncopa de un tiempo y la galopa (corchea-dos semicorcheas) ligada a la galopa invertida (dos semicorcheas-corchea). Esta melodía presenta también el recurso de agrupación de pulsos de forma irregular lo cual puede considerarse también un medio de reinterpretación que se hace de la música y sonoridad andina. De esta forma, se abandona momentáneamente la métrica regular de 4/4 asociada al rock en esta melodía que podría descomponerse<sup>164</sup> en :

A: Una semifrase de tres pulsos y una nota tenida de 4 pulsos.

B: Una segunda semifrase con anacrusa de tres pulsos más un último pulso en el acorde de re menor tenido con calderón para pasar a la siguiente sección.



Fragmento 9: Melodía con agrupación irregular de pulsos y pies rítmicos de síncopa y galopa ligada a la galopa invertida

Cuando la melodía anteriormente descrita se repite (solo en su parte A), la composición continúa con un espacio de silencio dejando a la voz con la frase *pacha*

<sup>164</sup> El análisis de esta frase musical hace énfasis en las dos semifrases que la componen. Se advierte sin embargo que cada semifrase se compone a su vez de elementos menores. A fin de no desviar la atención puesta sobre el uso del recurso de agrupación irregular de pulsos, estos elementos menores son denominados simplemente como motivos. No obstante, se remarca que estos “motivos” no se ajustan a la definición formal de motivo como elemento generador del tema o a la denominación estricta de *período* en tanto subsección menor de la frase musical (Zamacois 1959).



cromatismos descendentes (do, si, sib, la) que sugieren escapes momentáneos del re dórico. Por otro lado, la rítmica del solo utiliza pies y patrones rítmicos (fragmentos 12 y 13) de uso común tanto en la música andina, la música chicha o la llamada “fusión tropical”.



Fragmento 12 (4:47): Solo de guitarra con uso de galopas.



Fragmento 13 (4:52): Solo de guitarra con uso de galopa y galopa invertida.

## Munay t'ika

En esta composición, en tonalidad de do mayor y tempo aproximado de 100 bmp, los elementos musicales referencian tanto experiencias personales como elementos pertenecientes a la festividad del señor de *Qoyllurit'i*. Según Alzamora la introducción:

hace referencia a una pequeña garúa que vivimos allá arriba fuera del santuario llegando a Yanacancha, allí hay un descanso, montañas altas donde se observa la vía láctea, en la canción el personaje llega a ese lugar y en ese punto se convierte en un Pablito<sup>166</sup>.

La frase alusiva a la garúa (fragmento 14) toma forma usando negras y corcheas en la línea de la guitarra y metalofón por computadora.

<sup>166</sup> El término *Pablito* es una denominación alternativa del *Ukuko* o *Ukuku*, personaje de la mitología andina y representativo de las festividades del Señor de *Qoyllurit'i*.



Fragmento 14: Melodía ejecutada en guitarra eléctrica y metalofón por computadora.

La voz empieza a desarrollar el texto<sup>167</sup> en (0:34). Según la perspectiva de composición de la banda, la predominancia de la línea vocal frente a los otros instrumentos y su matiz suave y tranquilo constituye una representación de una primera etapa en la peregrinación del señor de *Qoyllurit'i* en forma de canto o rezo en los andes, del testimonio de Alzamora se tiene:

la primera etapa es como este rezo [el personaje] se pierde en la oscuridad y el único compañero que tiene es un llullucha, un pablito pequeño y este cobra vida y empieza a despejarse el cielo, aparece la vía láctea y empiezan a reconocer las constelaciones.

No obstante, se remarca que esta alusión al rezo adopta armónicamente una sonoridad alejada de lo andino debido a la progresión I–Vim–V–IV (C Am G F) de estructura más próxima al rock/pop.

Seguidamente, la sección rítmica hace alusión al huayno o a la llamada música “tropical” debido a los patrones rítmicos de guitarra y batería. Armónicamente el tema no se aproxima a construcciones comunes en la música andina presentando mas bien una progresión de I – Vim – V (C Am G) y una métrica regular de 4/4 más alusiva al rock/pop. Sobre esta estructura, una las guitarras eléctricas presenta ideas (fragmentos 15 y 16) (1:37) de división binaria y ternaria del pulso así como el uso de síncopas. Estas frases adoptan una sonoridad ambigua debido al contexto híbrido que producen la progresión armónica y la sección rítmica.

<sup>167</sup> Pawqar q'ipiyuq kashani / Con un equipaje multicolor - punkuykiman risaq / iré hacia tu puerta - chakichaywan ñanniykipi purini / con mis piecitos caminaré en tu senda - sichus munawankirraq / ¿si todavía me quieres?



Fragmento 15: Melodía en guitarra con subdivisiones binarias y ternarias del pulso



Fragmento 16: Melodía en guitarra con uso de ritmos sincopados

La sección anterior da inicio a la segunda parte. Según Alzamora:

es la etapa de las estrellas, con este personaje que se pierde y se reencuentra con la gente en la fiesta, y hay una especie de voces que son de seres y apus que empiezan a mostrarles las constelaciones y termina esta etapa de revelación y llegan después a Ocongate donde es la fiesta.

Las voces (2:14) a las que se hace referencia son alusivas a la forma de hablar de los *ukukos*,<sup>168</sup> de registro agudo. Las líneas vocales<sup>169</sup> de esta parte toman sentido re interpretativo en base a las sonoridades asociadas a estos personajes tradicionales. La sección rítmica por su parte continua con una base de huayno.

La tercera parte del tema continua la alusión a la ceremonia de peregrinación. Según Jonatan Alzamora: «...y luego se baja a *Tayancani* donde es un trenzado y allí [hay más] fiesta». Esta parte final (3:29) hace referencia a patrones rítmicos que se pueden encontrar en la música de *chakiris*<sup>170</sup>. El *huancara* o *wankar* en este caso

<sup>168</sup> Una muestra de la forma de hablar de estos personajes se aprecia en (5:25) en el video <https://www.youtube.com/watch?v=Rck-SQDKxF8&t=8s>

<sup>169</sup> El texto de esta sección y la letra completa de la canción se encuentran disponibles en la sección Anexos. Ver anexo 4.

<sup>170</sup> El término *Chakiri* hace referencia a un conjunto de melodías guerreras de avance o acompañamiento denominado como *CHAKIRI WAYRI*. Se ejecuta a la voz de orden: *CHAKIRI WAYRI SOCCOS PUNCKICHI*. Estas melodías tradicionales acompañan la peregrinación de las comparsas en la festividad del Señor de *Qoyllurit'i*. La instrumentación tradicional comprende flautas travesas llamadas *Pitos* o *Soccos* y un ensamble de tambores conformado por tarolas y bombos construidos con madera de *Tankar*, un árbol espinoso con frutos. Los siguientes videos muestran fraseos melódicos de los instrumentos de viento así como los patrones rítmicos de percusión comunes en esta música: <https://www.youtube.com/watch?v=NL98m2GfU1w>

ejecuta un patrón (patrón rítmico 5) junto con el metalofón por computadora cuyo timbre, a su vez, representa el sonido producido por la campanilla que lleva el traje de *ukuko* y que suena al ritmo del baile.<sup>171</sup>



Patrón rítmico 5 : base rítmica alusiva al *chakiri* ejecutado en *huancara* o *wankar*.

La tarola por su parte, también ejecuta un patrón rítmico alusivo a esta expresión musical tradicional (patrón rítmico 6).



Patrón rítmico 6: base rítmica alusiva al *chakiri* ejecutado en *tarola*.

Por otro lado, la melodía en silbido (3:34) alude al rol de los instrumentos de viento por el uso de ideas semejantes a las ejecutadas por estos instrumentos dentro de la música de *chakiris*. Se remarca un cambio de tonalidad sin proceso moduladorio en las dos frases que componen esta melodía dejando la tonalidad de Do mayor para modular, en la primera frase, a Si menor (fragmento 17) y en la segunda a Do menor (fragmento 18).



Fragmento 17: Melodía en silbido en Si menor (frase 1)

<https://www.youtube.com/watch?v=rv99gUXWAWw&feature=youtu.be>

<sup>171</sup> En el video se puede apreciar dicho baile junto con la sonoridad de las campanillas que se pretende evocar. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=cTHpqhv0mZk>



ambiente, la idea de estar parado en una montaña enorme frente a la inmensidad y sentirse pequeño y frágil.



Fragmento 19: Introducción en guitarra eléctrica con uso de notas largas. Afinación de la 6ta cuerda en Re grave.

Así también, del testimonio de Alzamora se tiene que:

la canción comienza con la frase “el mundo es tan frágil” [0:53], esta primera parte esta en Re mayor, un bajo constante continuo que me hace pensar en un proceso meditativo, en una sola frecuencia es como verte desde adentro y reconocerse parte de esta realidad. (fragmento 20)



Fragmento 20: Melodía vocal ejecutada en registro agudo y grave con uso de notas largas.

Luego de esta parte vocal, se presenta una sección más asociada al rock debido a los patrones de batería y el rasgueo de guitarra sobre un acorde de re5 (re y la) (1:39). Esta parte es seguida sin embargo por una sección similar a la introducción (2:09) de silencio ocupado esta vez por el *huancara* o *wankar*. Según los testimonios, este instrumento tiene gran importancia en la propuesta de *Chintatá* ya que, aparte de ser un elemento de la cultura y música andina, representa también la peregrinación. Jonatan Alzamora comenta: «en *Playlitz*<sup>172</sup> nunca había aparecido un huancara, era importante a nivel de idea mostrar ese instrumento que representa peregrinaje, caminar».

Seguidamente se da paso a una sección alusiva a lo andino en base al rasgueo de guitarra y patrones rítmicos de huayno (2:29). Resalta el rol que tanto a nivel de

<sup>172</sup> El término refiere al nombre del colectivo *Playlitz.pe* que realiza producciones audiovisuales de bandas nacionales.

fraseo y timbre aporta el violín a dicha asociación. La melodía que ejecuta (fragmento 21) usa patrones rítmicos de uso frecuente en músicas andinas.



Fragmento 21: melodía pentafónica en violín con uso de sincopas y galopas invertidas

Según los testimonios, esta vendría a ser la apertura a la segunda parte de la composición. La sección oscila entre momentos de reposo y actividad a través del uso de dinámicas y presenta un texto<sup>173</sup> que explica la denominación de esta segunda parte como “el desencuentro”. Jonatan Alzamora comenta: «la parte del medio dice: desde que dejaron caer sus ropas, desde ese día dejaron de ver, [entonces] una vez que te haces consciente de la realidad en como que te quedas desnudo, desencontrado».

La parte final del tema presenta dos elementos locales: el canto *chayña*<sup>174</sup> (6:06) y el *chakiri* (6:46). Del testimonio de Alzamora se tiene:

el reencuentro [3ra parte – final] se resume en una especie de procesión y *chakiri*, para nosotros significa el primer viaje a Qoyllurit'i y ahí es donde se nos da básicamente todo el material de trabajo para desarrollar las canciones, al final hay guitarra pero la idea era hacer un canto tipo *chayña* [fragmento 22] [6:06] que se resuelva en el inicio de la peregrinación.

Según el testimonio, la idea musical del fragmento 22 representa los cantos *chayñas*. No obstante, si bien esta idea musical adopta un carácter solemne debido a la intensidad suave de esta parte y al hecho de dejar la guitarra como solista acompañada

<sup>173</sup> P'achachankunaqa urmaranku / Sus ropas se han caído - P'achachankunata manaña qhawarisaqchu/ Sus ropas ya no volveré a ver - P'achachankunata manaña qhawarisaqchu/ Sus ropas ya no volveré a ver. Fuente: Jonatan Alzamora

<sup>174</sup> *Chayña* es un término que hace alusión al grupo de músicos y coristas y a los cantos que se ejecutan en el contexto de la celebración del Señor de los Temblores. Ver: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_2f8mW-UxG4](https://www.youtube.com/watch?v=_2f8mW-UxG4)

del *huancara*, no guarda en sus aspectos musicales de fraseo, tonalidad e instrumentación, similitud con las sonoridades propias de estos cantos. En ese sentido, la frase ejecutada por la guitarra eléctrica adopta un sentido más evocativo o re interpretativo de lo local.



Fragmento 22: Melodía de guitarra eléctrica

Esta breve discusión sobre el trabajo de la banda *Chintatá*, otorga ejemplos sobre la forma cómo se desarrolla el proceso de composición en cuanto a estructura, melodía, ritmo y armonía teniendo en cuenta expresiones tradicionales y locales como fuente de referencia no solamente para llegar a concretar una estructura o un pasaje musical en concreto sino también, para dar sentido de interconexión a esta producción con el contexto local. El caso particular de esta banda muestra cómo la música se inspira y se articula en base a las percepciones y experiencias de los miembros de la banda frente a nociones como la cosmovisión andina, personajes tradicionales como el *Ukuko* y principalmente la experiencia vivida en la festividad del señor de *Qoyllurit'i*. En este sentido, el acto de composición musical viene a ser un proceso por el cual el rock local puede encontrar vías de aproximación, adaptación y/o reinterpretación de los referentes locales.

El caso de esta banda también constituye un ejemplo que se aleja del esquema de reinterpretación de lo local cusqueño influenciado por la visión occidental de lo andino que tiene a instrumentos como el charango, la zampoña y la quena como símbolos representativos. Se advierte el pleno reconocimiento de la banda de este

hecho y la consecuente convicción de optar por otros instrumentos alternativos como el violín y el huancara cuya pertenencia al acervo instrumental de la música andina parece no ser tomada muy en cuenta por los músicos de la escena de rock local. Este hecho podría constituir el efecto que ha logrado la dinámica del turismo en relación a la adopción progresiva de las nociones occidentalizadas de lo andino.

En cuanto a la reinterpretación de lo local a través de elementos musicales y recursos sonoros, se observa la recurrencia en la producción de esta banda de la idea de evocar grandes espacios, ecos y reverberaciones asociados a los andes mediante el uso de pasajes de voz *a capella* y fragmentos instrumentales solistas. Así también, se recurre a la adopción de estructuras musicales tradicionales como los *Chakiris* para la elaboración de ciertas secciones de la composición. El timbre también forma parte de los recursos compositivos al emular sonidos locales como las campanillas del traje de *ukuko* así como la forma de emitir la voz de los mismos. Finalmente, ideas musicales asociadas a lo andino se encuentran presentes en las melodías y patrones rítmicos no solamente en la percusión sino también en las líneas vocales, partes de violín y de guitarra eléctrica. Este último instrumento, en el caso de esta banda, deviene un componente de doble función ya que por un lado, mantiene a la propuesta dentro de los esquemas de la expresión rock por la presencia deliberada de dos guitarras eléctricas en el ensamble y por las condiciones técnicas que los instrumentos eléctricos aportan a las presentaciones en vivo ya que facilitan la difusión de la propuesta de esta banda. De otra parte, la doble función de este instrumento eléctrico se debe a que utiliza material musical como los acompañamientos de huayno y patrones rítmicos asociados a lo andino en las melodías y solos.

## CONCLUSIONES

En el desarrollo de esta investigación se ha abordado cómo la escena de rock de la ciudad del Cusco toma forma en base a un imaginario históricamente construido y asociado a la actividad turística, lo inca y lo andino. La caracterización de la escena local ha develado interacciones entre los agentes de la misma y los componentes de esta imagen, exhibiendo diversos grados de relevancia así como perspectivas diferentes. Desde la mirada de la configuración espacial, la actividad turística, que ha favorecido a que el centro histórico de la ciudad constituya el espacio centralizador de las actividades culturales locales, ha extendido también su influencia a la escena al circunscribir prácticamente toda práctica de rock dentro de este espacio. Si bien las actividades de rock se centralizan en esta área de la ciudad, dentro de la escena existe la percepción colectiva de que la práctica del cover es predominante dentro del centro histórico. Dicha predominancia representa el poco compromiso de públicos, músicos y locales circunscritos en este espacio con el desarrollo de la escena local y su tendencia a alinearse en función a una actividad musical sujeta a un contexto de demanda turística. Por su parte, las propuestas de rock de composiciones y material propio se perciben como periféricas respecto al centro histórico y muestran una necesidad por hacerse visibles como alternativa a la práctica del cover. No obstante, este “centro histórico”, que entiende al rock local como actividad de cover y desplaza la práctica de rock de composiciones hacia su “periferia”, es una construcción colectiva de la escena que representa más bien una sub área al interior del centro histórico geográfico de la ciudad. Dicha sub área comprende principalmente bares y discotecas alrededor de la Plaza de Armas de la ciudad así como calles y barrios más próximos.

Por otro lado, los componentes de la imagen del Cusco y principalmente la dinámica del turismo tienden a moldear las condiciones de los locales y actitudes de músicos y públicos con respecto al consumo y producción de rock. En ese sentido, si bien el turismo reduce el rock local mayormente al cover, puede constituir al mismo tiempo una fuente de público alternativo que fomente la producción musical local con propuestas diferentes. Esta situación genera que los músicos locales tengan la posibilidad de orientar su práctica de rock hacia el lado de la satisfacción de una demanda de entretenimiento o hacia el desarrollo de propuestas propias que se involucren más hondamente con el estudio de la música y el conocimiento de expresiones de la música local. En cuanto al público local, la configuración del centro histórico centrado en el turismo y el entretenimiento ha moldeado también sus actitudes hacia la búsqueda del consumo del rock de cover y el espectáculo tributo. Esto genera una retroalimentación entre preferencias del público y la visión comercial de los locales produciendo ostensiblemente un menor interés por apoyar las propuestas de composiciones.

Ahora, dentro del imaginario de la escena local, se percibe que un exceso de referentes culturales asociados a lo inca, lo folclórico y lo andino dificultan el desarrollo y la visibilización de manifestaciones contemporáneas asociadas a un rock de carácter más global que no busque necesariamente interactuar con contenidos locales tradicionales. Así también, una pronunciada identificación de la ciudad con estos contenidos tradicionales, folclóricos y andinos - potenciados a su vez por el turismo - provocan la percepción de que la escena cuenta con un reducido público (local y extranjero) interesado en la valoración de expresiones musicales alternativas a las expresiones locales tradicionales. Así también, actitudes de poco apoyo y de recelo asociados a una “idiosincrasia cusqueña”, hacen que los músicos de rock no sean del

todo conscientes del potencial desarrollo de una escena local en base al trabajo colectivo. Adicionalmente a lo anterior, la dimensión reducida de la ciudad y la percepción de una fragmentación progresiva de la escena local en sub movimientos constituyen factores que hacen de esta un espacio de desarrollo limitado y que al mismo tiempo, contribuyen a evidenciar la necesidad de unión y cooperación colectiva entre los agentes como acción fundamental para la existencia de la escena.

Desde una perspectiva de la producción de la escena de rock local, los contenidos culturales asociados a lo inca y lo andino influyen en diferente medida en las manifestaciones de la escena de rock local. Desde la perspectiva de lo visual, el uso de recursos asociados a lo inca y lo andino moldean tanto la propaganda, las portadas de discos, y la performance de los músicos, siendo recurrente la adaptación de elementos locales como la figura del inca, la monumentalidad incaica, vestimentas tradicionales como el *waqollo* y el *poncho* y la caracterización de personajes locales como el *ukuko*. Lo andino está presente también en las temáticas de las letras de las canciones, en el uso de idiomas nativos así como en los nombres de adoptan las bandas, festivales y en la creación de vocablos “quechualizados” o con una hibridación textual entre el español, inglés y quechua. La escena encuentra también entre sus características la apropiación tanto de espacios típicos como las chicherías así como el contexto de las festividades religiosas sincréticas para albergar dinámicas de rock. Espacios asociados al rock como los conciertos son también adaptados localmente para incluir expresiones de cultura andina como el pago a la tierra y el consumo de la hoja de coca

Desde una perspectiva musical, la escena de rock local se ubica dentro de un proceso aun inicial de construcción de una identidad que de sentido a la idea de un “rock cusqueño”. En los procesos de reinterpretación de lo andino, son varias las

perspectivas que desde la escena del rock muestran una inclinación por adoptar elementos locales, desde la utilización de elementos sonoros, pasando por la realización de versiones de temas tradicionales o folclóricos hasta los procesos de fusión musical. El caso de la escena de rock local abre la posibilidad de no solamente identificar un proceso de fusión entre rock y folclor para crear identidades a través de la música sino de describir y analizar cómo se da este dentro de la música misma. En ese sentido, es posible hablar de diferentes grados de profundidad en el proceso de fusión musical al considerar propuestas que miran más allá de una yuxtaposición directa de ensambles instrumentales o el simple aprovechamiento del timbre de los instrumentos andinos.

Así, casos de bandas y canciones dentro de la escena de rock local han permitido evidenciar que no sería lo mismo una “fusión” musical de un ensamble de rock metal que incorpora queñas y zampoñas como complementos tímbricos a los que no se otorga protagonismo y/o desarrollo musical, frente a propuestas que desde la composición, adoptan no solo instrumentos alternativos como el violín y el huancara en lugar de la queñas, el charango o la zampoña sino que se “nutren” de manifestaciones culturales como las festividades tradicionales o la noción de cosmovisión andina y atienden en mayor detalle elementos netamente musicales. Esto queda reflejado en las decisiones sobre la forma o estructura de las composiciones así como en la orientación hacia una exploración de componentes rítmicos y melódicos más alusivos y cercanos a las sonoridades andinas.

## REFERENCIAS

- Alayo, F. (s.f.). *Piruwpi rock: El rock en quechua en el Perú*. Recuperado de <http://beta.upc.edu.pe/matematica/portafolios/fernandoalayo/pdf/cronicas4.pdf>
- Bedoya, M. (2015). Lo andino: El indigenismo peruano y sus iniciativas por establecer una sociedad moderna. *TEMPUS Revista en Historia General*, (2). 95-113.
- Behr, A. (2010). *Group identity: Bands, rock and popular music* (Tesis doctoral). University of Stirling, Scotland, UK. Recuperado de <https://pdfs.semanticscholar.org/6991/974f3dc21bf733a2805c260920ee2fa160b8.pdf>
- Bennett, A. (2004). Consolidating the music scenes perspective. *Poetics*, 32 (3-4), 223-234. [doi:10.1016/j.poetic.2004.05.004](https://doi.org/10.1016/j.poetic.2004.05.004)
- Bennett, A. (2009). “Heritage rock”: Rock music, representation and heritage discourse. *Poetics*, 37(5-6), 474-489. [doi:10.1016/j.poetic.2009.09.006](https://doi.org/10.1016/j.poetic.2009.09.006)
- Biamonte, N. (2014). Formal functions of metric dissonance in rock music. *Music Theory Online*, 20(2), 1-19.
- Borras, G. (1992). La “musique des Andes” en France: “l’Indianité” ou comment la récupérer. *Caravelle, Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*. 58, 141-150.
- Brené, S. y Thomé, C. (2014). *How Musical Instrumentation Affects Perceptual Identification of Musical Genres* (Tesis de licenciatura). KTH Royal Institute of Technology, The Department of Speech, Music and Hearing, Stockholm, Sweden. Recuperado de <http://www.diva-portal.se/smash/get/diva2:769736/FULLTEXT01.pdf>
- Calvo, R. (2006). *Ideologías locales del Perú: El Cusqueñismo*. Cusco: Laika Comunicaciones.

- Cárdenas, H. (2014). *Música chicha, La música tropical andina en la ciudad de Cuzco*. Lima: Ediciones Interculturalidad. Recuperado de <http://repositorio.cultura.gob.pe/bitstream/handle/CULTURA/300/M%c3%basica%20chicha.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Carrasco, A. (2010). Rock. *Xipe Totek*, 19(73), 44-62.
- Carrasco, R. (2017). El huayno, apuntes sobre su rítmica. *Cuadernos Arguedianos*, (16) Recuperado de <http://www.rolandocarrascosegovia.com/wp-content/uploads/2018/04/An%C3%A1lisis-del-huayno.pdf>
- Castro, H. (s.f). La nueva ola en el Cusco [Mensaje en un blog]. Recuperado de <https://herberthcastroinfantas.wordpress.com/la-nueva-ola-en-el-cusco/>
- Chirinos, J. (2012). *Punkeros y metaleros en Ayacucho*. (Informe de Seminario de Antropología 500-I). Ayacucho: Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/103502099/Punkeros-y-Metaleros-en-Ayacucho>
- Cornejo, P. (2002). *Alta tensión: los cortocircuitos del rock peruano*. Lima, Perú: Emedece Ediciones.
- Dammert, M. (2012). Articulación y traducción local en el campo rockero de Quito. *Debates en Sociología*, 37(2012), 109-130. Recuperado de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/debatesensociologia/article/view/3936/3910>
- Dodge, K. (2008). *Fusión peruana: contemporary Peruvian musical hybrids* (Tesis de maestría). University of California, San Diego, USA. Recuperado de <http://escholarship.org/uc/item/0gz7q64j>
- Domínguez, A. (2015). El poder vinculante del sonido: la construcción de la identidad y la diferencia en el espacio sonoro. *Alteridades*, 25(50), 95-104. Recuperado de <http://www.scielo.org.mx/pdf/alte/v25n50/v25n50a8.pdf>

- Dunn, M. (13 de julio de 2015). How are musical genres defined? [Mensaje de un blog]. Recuperado de <https://www.quora.com/How-are-musical-genres-defined>
- Egia, C. (1998). Rock, globalización e identidad local. *Musiker*, 10(1998), 119-130. Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/11502369.pdf>
- Estrella, E. (04 de octubre de 2018) What is a riff: All about the musical phrase [Mensaje de un blog]. Recuperado de <https://www.thoughtco.com/what-is-a-riff-2456262>
- Fernández, I. (1989). De la sombra a la luz: ¿Quiénes somos los Cusqueños?. *Crónicas Urbanas*, (1), 93-98.
- Ferrier, C. (2004). *El arpa peruana*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú. Recuperado de <http://www.claude-ferrier.ch/documents/ClaudeFerrier-Elarpaperuana.pdf>
- Greene, S. (2015). Peruanicemos al punk. en Romero, R., y Alfaro, S. (Ed.). *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto de Etnomusicología.
- Gregory, G. (2012). You can make me whole again: Popular music tributes embodying the reunion. *Popular Music History*, 7(2). [doi:10.1558/pomh.v7i2.211](https://doi.org/10.1558/pomh.v7i2.211)
- Gregory, G. (2015). Days of future's past – Temporal travel in the world of tribute entertainment. *Journal of European Popular Culture*, 6(2), 117-128. [doi:10.1386/jepc.6.2.117\\_1](https://doi.org/10.1386/jepc.6.2.117_1)
- Hakarar, T. y Demir, B. (2015). Local sound, Local scene: Karga Art, Kadiköy scene case. *Journal of International Social Research*, 8(38), 1072-1080.
- Hardoy, J., Dos Santos, M., Gutiérrez, R., y Rofman, A. (1983). *El centro histórico del Cusco: introducción al problema de su preservación y desarrollo*. Lima: Fondo del Libro, Banco Industrial del Perú.
- Hernández J., Pereiro X. y Pinto R. (2015). Panorama de la Antropología del Turismo desde el Sur. *Pasos*, 13(2), 277-281.

- Hill, R. (2014). Reconceptualizing hard rock and metal fans as a group: Imaginary community. *International Journal of Community Music*, 7(2), 173-187. doi: [10.1386/ijcm.7.2.173\\_1](https://doi.org/10.1386/ijcm.7.2.173_1)
- Huber, L. (2002). *Consumo cultura e identidad en el mundo globalizado: Estudios de caso en los andes*. Lima: IEP. Recuperado de <http://repositorio.iep.org.pe/handle/IEP/69>
- Kozlov, V. (2015). Siberian Punk. *Russian Life*, 58(3), 42-47.
- Kruse, H. (2010). Local Identity and Independent Music Scenes, Online and Off. *Popular Music & Society*, 33(5), 625-639. doi: [10.1080/03007760903302145](https://doi.org/10.1080/03007760903302145)
- La Rue, J. (1989). *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Labor. Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/171468209/Jean-Larue-Analisis-del-Estilo-Musical-pdf>
- León, F. (19 de noviembre de 2016). Alienación e identidad. Los músicos cusqueños de los años 60' y 70' [Mensaje en un Blog]. Recuperado de <https://labyrinthosuburbanos.wordpress.com/2016/11/19/alienacion-e-identidad-los-musicos-cusquenos-de-los-anos-60-y-70/>
- López, R. (2012). Lo original es la versión: covers, versiones y originales en la música popular urbana. *ArtCultura*, 14(24), 81-98. Recuperado de [http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF24/Ruben\\_Lopez\\_Cano.pdf](http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF24/Ruben_Lopez_Cano.pdf)
- Lovón, G. (1982). *Mito y Realidad del Turismo en el Cusco*. Cusco: Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de las Casas".
- Manrique, D. (1986). Mitología Ritos y Leyendas del Rock. En El País semanal (Ed.), *Historia del Rock*. Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/202976793/Historia-del-Rock-El-Pais>

- Martinez, S. (2014). Estudio descriptivo de las bandas locales del ambiente under Posadeño desde la visión de sus músicos. En *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP 3 al 5 de diciembre de 2014 Ensenada, Argentina*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología. Recuperado de [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.4709/ev.4709.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4709/ev.4709.pdf)
- McKay, C., y Fujinaga, I. (2005). Automatic music classification and the importance of instrument identification. En *Proceedings of the Conference on Interdisciplinary Musicology*. Recuperado de [http://www.music.mcgill.ca/~cmckay/NEMA/publications/CIM\\_2005\\_Instrumentation.pdf](http://www.music.mcgill.ca/~cmckay/NEMA/publications/CIM_2005_Instrumentation.pdf)
- Mendivil, J. (2004). Huaynos híbridos: Estrategias para entrar y salir de la tradición. *Lienzo*, (25), 27-64. Recuperado de [http://fresno.ulima.edu.pe/sf%5Csf\\_bdfde.nsf/imagenes/C238842ADC93C2E105256F6D004DF05C/\\$file/02-lienzo25-mendivil.pdf](http://fresno.ulima.edu.pe/sf%5Csf_bdfde.nsf/imagenes/C238842ADC93C2E105256F6D004DF05C/$file/02-lienzo25-mendivil.pdf)
- Mendivil, J. (2012). Wondrous Stories: el descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica. *Resonancias*. 16 (31), p.61-77. Recuperado de [http://resonancias.uc.cl/images/PDF\\_Anteriores/Separatas\\_n31/Mendivil.pdf](http://resonancias.uc.cl/images/PDF_Anteriores/Separatas_n31/Mendivil.pdf)
- Mendoza, Z. (2006). *Crear y sentir lo nuestro: Folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Moebus, A. (2008). Hibridismo cultural: ¿clave analítica para la comprensión de la modernización latinoamericana? La perspectiva de Néstor García Canclini. *Sociológica*, 23(67). 33-49. Recuperado de <http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v23n67/v23n67a3.pdf>
- Molina, M. (1996). La música foránea: Su práctica y difusión. *Seminario de música de la Región Inka*, p. 27-29.
- Municipalidad del Cusco/Instituto Nacional de Cultura. (2003). *Plan maestro del Centro Histórico del Cusco*. Recuperado de <https://www.cusco.gob.pe/wp-content/uploads/2015/06/plan-maestro-version-abreviada.pdf>

- Nieto, L. (1994). Una aproximación al cusqueñismo. *Allpanchis 43-44* (2), 441-476.
- Ossio, J. (1988). Identidad nacional y cultura andina en el Perú contemporáneo: aproximaciones iniciales. En *Memorias del I Simposio Panamericano de Historia*: vol. 1 (pp. 13-21). México D.F: IPGH
- Pattie, D. (2015). Popular Culture: Music. *Year's Work in Critical & Cultural Theory*, 23(1), 308-326. doi:10.1093/ywctt/mbv014
- Quiña, G. (2012). La cultura como sitio de la contradicción. *Época II*, 18(35), 31-57. Recuperado de <http://culturascontemporaneas.com/contenidos/3%20Practicas%20musicales%20independientes%20pp%2031-57.pdf>
- Ramallo, C. (2014). *Análisis Musical y Especificidades del Huayño de Carnaval*. Recuperado de <https://es.slideshare.net/anitamanz/huayno-39628577>
- Riveros, C. (2009). Reflexiones en torno a las formas de organización de las escenas rockeras alternas en Lima: La masificación de la escena subterránea. *Boletín música*, (25), 3-24.
- Roberson, J. (2011). “Doin' Our Thing”: Identity and Colonial Modernity in Okinawan Rock Music. *Popular Music & Society*, 34(5), 593-620. doi:10.1080/03007766.2010.537218
- Robles, M. (2007). Los nuevos rostros de la música andina a través de los instrumentos musicales. *Investigaciones Sociales*, 11(18), 67-107. Recuperado de <http://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/sociales/article/view/7086/6263>
- Roel, J. (1990). *El wayno del Cusco*. Cusco: Municipalidad del Qosqo.
- Romero, R. (Ed.). (2002). *Sonidos andinos: Una antología de la música campesina del Perú* (196). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Romero, R. (Ed.). (2013). *Peru: Andean Music of Life, Work, and Celebration*. Smithsonian Folkways Recordings. Recuperado de [https://folkways-media.si.edu/liner\\_notes/unesco/UNES08307.pdf](https://folkways-media.si.edu/liner_notes/unesco/UNES08307.pdf)

- Sánchez, M. (2017). *La ópera chola: música popular en Bolivia y pugnas por la identidad social*. Lima: IFEA.
- Temperley, D. y Clercq, T. (2013). Statistical Analysis of Harmony and Melody in Rock Music. *Journal of New Music Research*, 42(3), 187-204. doi:10.1080/09298215.2013.788039
- Tito, A. (2010). *Sunchu: El Huayno en la formación de la identidad*. Lima: [s.ed].
- Torres, C. (2009). *Demoler: un viaje personal por la primera escena del rock en el Perú. 1957-1975*. Lima: Revuelta Editores.
- Turrini, J. (2013). "Well I Don't Care About History": Oral History and the Making of Collective Memory in Punk Rock. *Notes*, 70(1), 59-77.
- Val, F., Noya, J. y Pérez-Colman, C. (2014). Autonomy, Submission or Sound Hybridization? The Construction of the Aesthetic Canon of the Spanish Pop-Rock. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*. 145, 147-178. doi:10.5477/cis/reis.145.147
- Valdivia, D. (2007). *Daniel F: Los sumergidos pasos del amor (el escenario de las ocasiones perdidas). Breve reporte sobre el rock subterráneo y el panorama de la música alterna*. Cajamarca: Martínez Compañón Editores.
- Vasquez, Ch. (2007). EL CANTO COLECTIVO, una hermosa práctica en las culturas populares del Perú. *Historia de la música en el Perú*. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/86815201/El-Canto-Colectivo-en-El-Peru>
- Villafuerte, F. (1991). Me friegan los cóndores! Lo tradicional y lo moderno en el cusqueñismo. *Crónicas Urbana*, (2), 93-98.
- Villafuerte, S. (1996). Influencia del turismo y el mercado en la música regional. *Seminario de música de la region Inka*, 19-26.
- Zamacois, J. (1959). *Curso de formas musicales*. Barcelona: Labor. Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/316979502/Curso-de-Formas-Musicales-Joaquin-Zamacois-pdf>

Zevallos, U. (s.f.). Los usos de la tradición musical quechua en las canciones de Uchpa. *Crónicas Urbanas*, 63-76. Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/85604974/LOs-usos-de-la-tradicion-musical-quechua-en-las-canciones-de-Uchpa-Ulises-Juan-Zevallos-Aguilar>



## **Relación de entrevistados.**

- 1.- Marco Moscoso: Comunicador y Gestor cultural. Entrevistado el 05 de enero de 2017.
  - 2.- Carlos Medina: Músico cusqueño. Entrevistado el 10 de enero de 2017.
  - 3.- Daniel Castro: Músico cusqueño. Entrevistado el 07 de enero de 2017.
  - 4.- René Álvarez: Músico cusqueño. Entrevistado el 07 de enero de 2017.
  - 5.- Orestes Bellota: Músico Cusqueño. Entrevistado el 08 de enero de 2017.
  - 6.- Rony Huertas: Músico y productor cusqueño. Entrevistado el 08 de enero de 2017.
  - 7.- Felipe Roa: Gestor cultural y empresario cusqueño. Entrevistado el 05 de enero de 2017.
  - 8.- Jonatan Alzamora: Músico y productor cusqueño. Entrevistado el 08 de enero de 2017.
  - 9.- Fabrizio Dávila: Músico y productor cusqueño. Entrevistado el 16 de noviembre de 2014.(1)
  - 10.- Alexis Castro: Músico Cusqueño. Entrevistado el 21 de marzo de 2018.(2)
- (1) Esta entrevista fue realizada en el contexto de una investigación personal sobre la escena subterránea del Cusco.
  - (2) El testimonio pertenece a una conversación personal con consentimiento de incluirla en esta investigación

## ANEXOS

### ANEXO 1

#### Relación de lugares mapeados mencionados en las entrevistas agrupados por períodos temporales.

En capítulo 2 apartado 3: El centro histórico como espacio centralizador de la escena del rock local.

##### Años 60-70

 Cine Ollanta - Calle Meloc



Cine Colón - Calle Mesón de la Estrella

 Colegio Ciencias Cusco

 Hotel Ollanta - Av el Sol

 El Sumaq - Calle Mantas

 Dinnos - Calle Ayacucho

 Los Bolos - Choqechaka

 Unidad Vecinal - Santiago



Unidad Vecinal Mariscal Gamarra

 Barrio Zaguán del Cielo

##### Años 80 - 2000

 Coliseo Kusicancha



Colegio Garcilaso - Av de la Cultura



Festival Internacional de la Cerveza Cusqueña



Plaza Limacpampa



Bar Anarkopata - Calle Arcopata



Bar la Grieta - Pumacurco



El Platanal (Chichería) - Calle Fierro



Federación de Trabajadores del Cusco



Bar Sui Generis - Calle Quera



Bar Sui Generis (2do local) - Av Los Incas

##### Años 2000 - presente

 Ukukus Bar - Calle Plateros



Bar Rock House - Calle Teqsecocha



Festival Apu Fest 2015 - APV San Blas



Festival Apu Fest 2017 - Calle Arequipa

## Relación de lugares mapeados extraídos de fuentes secundarias (redes sociales, aportaciones y colección personal).

En capítulo 2 apartado 3: El centro histórico como espacio centralizador de la escena del rock local.

- |   |   |
|---|---|
|    |    |
| Festival Inkas Metal 2008 -<br>Mansión Montesinos                                   | Festival Rumiq Takin - Av<br>Huascar  |
|    |    |
| Inkas Metal 2010/Nación Fest<br>V - Country Club Cusco                              | Bar 7 Angelitos - Calle 7<br>angeñitos  |
|    |    |
| Inkas Metal 2003 - Urb<br>Progreso (Parque<br>Quillabamba)                          | Bar Jardin Cusqueño - Calle<br>Plateros   |
|  |  |
| Festival Todos los Santos<br>2016 - Calle Lucrepata                                 | Perrock - Av Tullumayo 347  |
|  |  |
| Bellas Artes  | Bar The Muse - Calle Triunfo<br>338   |
|  |  |
| Bar Blackbird   | Bar Atika - Av El Sol 348   |
|  |  |
| Club Enigma - Parque<br>industrial  | Bar The Frogs - Pasaje<br>Warankallki   |
|  |  |
| Bar Q´eras - Calle Quera  | Bar Km0 - Calle Tandapata   |
|  |  |
| Puro Rock Vol2 2017 - Av. de<br>La Cultura  | Plazoleta de San Blas   |
|  |  |
| Teatro Municipal del Cusco  | Casa de la Cultura  |
|  |  |
| Festival Prende la Metxa 2017<br>- Pampa del Castillo                               | Rock Concert - Calle Matará   |





## ANEXO 3

**Partitura del huayno Amaqonqawaychu.**

Extraído del libro:

Antología de la música cusqueña siglos XIX y XX

1985 Comité de Servicios Integrados Turístico Culturales Cusco (COSITUC)

En capítulo 3 apartado 2: Reinterpretación musical: Los elementos musicales como herramientas en la identificación con lo local. pp. 111.

**Ama qonqawaychu**  
Wayno

VICTOR GUZMAN CACERES

Adagio M.M. ♩ = 72

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a first ending marked with a double bar line and repeat sign. The second system includes a 'Ped.' marking. The third system features dynamics of *p*, *pp*, and *cresc.* The fourth system includes *dim.* and *cresc.* markings. The fifth system starts with *ff* and ends with a second ending marked 'al.' and a repeat sign.

## ANEXO 4

### Letra del tema **Munay t'ika (banda Chintatá)**

Fuente: Jonatan Alzamora, miembro de la banda Chintatá

En capítulo 3 apartado 2: Reinterpretación musical: Los elementos musicales como herramientas en la identificación con lo local. pp. 133

Pawqar q'ipiyuq kashani / Con un equipaje multicolor  
punkuykiman risaq / iré hacia tu puerta  
chakichaywan ñanniykipi purini / con mis piecitos caminaré en tu senda  
sichus munawankirraq / ¿si todavía me quieres?

¿Maypi kashanki, lulucha? / ¿Dónde estás, Lulucha?  
Haku, haku / Vamos, vamos

Qanwan urqupataman riyta munashani! / Quiero ir contigo hasta lo alto de la montaña  
Hakuuuu, haku rit'ita qhawaq / Vamos, vamos a ver la nieve  
Kusa! / Chévere!

Ch'uya sunquyuq risunchis / Iremos con el corazón limpio  
Rit'ita qhawaspa kuisqa kasunchis / Viendo la nieve seremos felices  
Yaw, llullucha, qhaway, qhaway hanaqpachaman / Oye, Lulucha, mira, mira el cielo  
Yana phuyuta qhaway / Mira la vía láctea

Yana llaman / Es una llama negra  
Atuqmi / Es un zorro  
Kunturmi / Es un cóndor  
Yuthun / Una perdiz  
Hamp'atun / Un sapo  
Mach'aqway / La culebra  
Michiqmi / El pastor

Kusa! K'ancharisun! Ima kusi! Ima munay! / Chévere! Brillemos! Qué alegría! Qué bonito!

Kuisqa kashani, qanrí, llullucha? / Estoy feliz, y tú,  
Lulucha? Sunquypa ukhunpi munaychata rawrashan / Dentro de mi corazón hay un hermoso incendio

Llapan runakuna tiqsimuyuntinpi kuisqa kashan! / Todas las personas en el mundo están felices

Kusikuy! Kusikuy! Kusikuy! / Alégrate, alégrate, alégrate  
Kusikuy!!! / Alégrate