

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

Escuela de Posgrado



La música líquida y “el rock del nuevo Perú”: La Sarita y sus exploraciones en los ritmos andinos

Tesis para obtener el grado académico de Magíster en Estudios Culturales que presenta:

Benjamín Augusto Bonilla García

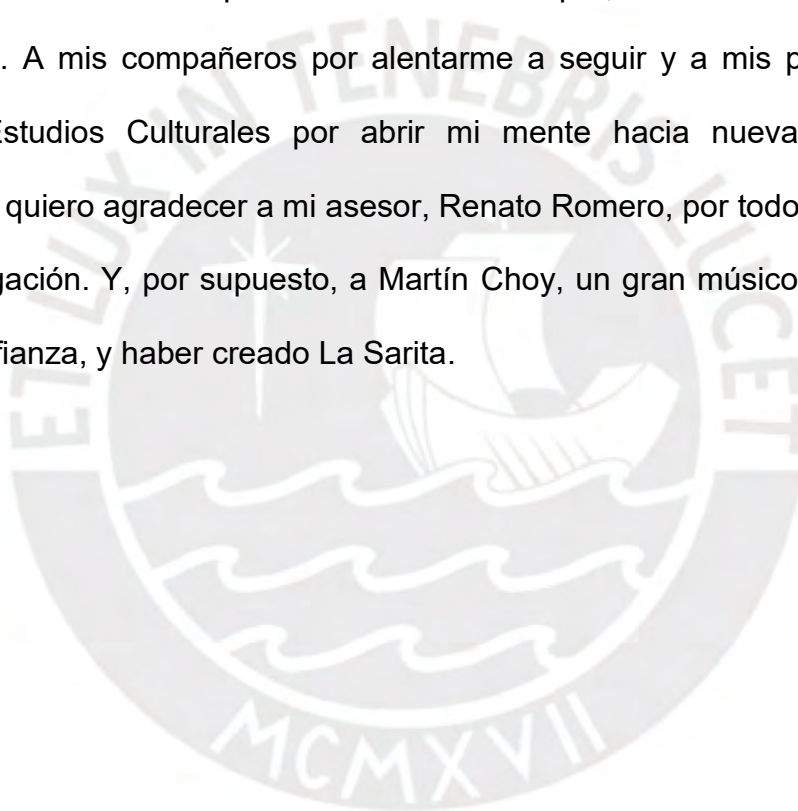
Asesor:

Raúl Renato Romero Cevallos

Lima, 2022

AGRADECIMIENTOS

Realizar esta tesis ha demandado un gran esfuerzo, pero a la vez, un descubrimiento maravilloso de los Estudios Culturales. Agradezco a mis padres, Anita y Benjamín que, aunque ya no están físicamente cerca, me dieron mucho amor y comprensión. A mis hermanos Manuel, José y Martín y mi sobrina Belén por el apoyo y la unidad que siempre está en nuestra familia. A Irene por estar a mi lado siempre, darme fuerzas, por todas tus ideas y críticas. A mis compañeros por alentarme a seguir y a mis profesores de la Maestría en Estudios Culturales por abrir mi mente hacia nuevas perspectivas. Especialmente, quiero agradecer a mi asesor, Renato Romero, por todo el apoyo y guía en esta investigación. Y, por supuesto, a Martín Choy, un gran músico y amigo, por el tiempo y la confianza, y haber creado La Sarita.



RESUMEN

En esta investigación voy a demostrar que “el rock del nuevo Perú”, propuesto en la “nueva Lima” por el grupo musical La Sarita, surge de las hibridaciones de muchas culturas debido a la migración rural hacia la capital y que la técnica de componer su música se basa en el bricolaje. Estos procesos se enmarcan en la noción de “música líquida” que se observan en las hibridaciones musicales de la danza de tijeras con el rock. Sostengo que la danza de tijeras se deconstruye para adaptarse y rearticularse a nuevos espacios, los cuales generar culturas líquidas, y que los símbolos multiculturales que utiliza el grupo musical terminan en una performance para satisfacer las demandas del mercado. Como marco teórico me baso en el pensamiento de la “modernidad líquida” de Zygmunt Bauman y el concepto de hibridación de Néstor García Canclini. En la metodología, utilizo el análisis musical inmanente de Jean J. Nattiez y un análisis crítico para el texto y la performance, a través del cual describo y examino cómo surge y se representa el grupo La Sarita. El presente estudio busca entender la manera en que se refleja el procedimiento de encuentros y des-encuentros de culturas migrantes desde el lenguaje musical de una banda como La Sarita.

Palabras clave: collage, bricolaje, danza de tijeras, hibridación, migración rural, música líquida, performance, símbolos multiculturales.

ABSTRACT

In this research I am going to show that “the rock of the new Peru” proposed in the “new Lima” by La Sarita musical group that arises from the hybridizations of many cultures due to rural migration to the capital and that the technique of composing his music is based on the bricolage. These processes are framed within the notion of “liquid music”, that can be observed in the musical hybridizations of scissors dance with rock. I argue that scissors dance is deconstructs itself to adapt and rearticulate to new spaces, which generate liquid cultures, and that the multicultural symbols used by the musical group end up in a performance to satisfy the demands of the market. As a theoretical framework, I rely on Zygmunt Bauman’s “liquid modernity” thinking and the Néstor García Canclini’s concept of hybridization. In the methodology, I use the immanent musical analysis by Jean J. Nattiez and a critical analysis for text and performance, through which I describe and examine how the group La Sarita emerges and is represented. This study seeks to understand the way in which the process of encounters and dis-encounters of migrant cultures is reflected in the musical language of a band like La Sarita.

Keywords: collage, bricolage, scissors dance, hybridization, rural migration, liquid music, performance, multicultural symbols.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	i
RESUMEN	ii
ABSTRACT	iii
ÍNDICE	iv
LISTA DE FIGURAS	vii
LISTA DE TABLAS	xii
INTRODUCCIÓN	1
1 CAPÍTULO PRIMERO	13
Construyendo la identidad de La Sarita	13
1.1 La fundación de Martín Choy: parte I.....	17
1.1.1 “Sarita Colonia”: de una migrante oculta al culto de una migrante	23
1.1.2 “Toquen ‘pes’ cholos de mierda”	28
1.2 La fundación de Martín Choy: parte II.....	33
1.2.1 La Sarita” como denuncia social y política.....	33
1.2.2 Mayor diversidad cultural: Influencia de la música andina y la danza de tijeras.	41
2 CAPÍTULO SEGUNDO	50
Discurso y andinidad en la poética de La Sarita	50
2.1 El bricolaje y el collage en La Sarita	50

2.2	Análisis de la forma y estilo de la poética en las canciones de La Sarita	53
3	CAPÍTULO TERCERO	68
	Música y estructura	68
3.1	Análisis musical: el rock y la danza de tijeras en La Sarita	68
4	CAPÍTULO CUARTO.....	95
	Performance y audiencia a través de la imagen	95
4.1	La performance en tres canciones de La Sarita	98
5	CAPÍTULO QUINTO.....	126
	Música líquida e hibridación en La Sarita.....	126
5.1	La Sarita y “El rock del nuevo Perú”	126
5.2	La Sarita y su producción musical: una creación líquida	132
5.3	La Sarita, su distribución y consumo musical: industrias líquidas.....	146
6	CONCLUSIONES.....	155
7	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	162
8	ANEXOS.....	192
8.1	Entrevista N°1 a Martín Choy, guitarrista y fundador del grupo La Sarita.....	192
8.2	Entrevista N°2 a Martín Choy, guitarrista y fundador del grupo La Sarita.....	216
8.3	Correcciones de la letra en “Danza la raza”	236
8.3.1	Chaina tusuichic allinta (Así baila bonito).	236
8.3.2	Yanjataj laijarusumquiman (Cuidado no te vayan a hacer brujería).	237

8.3.3 ¡Añau carajo tusujllaiya! (Qué lindo bailarín).....	238
8.3.4 ¡Añau carajo llajtallaiya! (Qué lindo es mi pueblo).....	239
8.4 Ficha de géneros musicales en el primer álbum “Más poder”	240
8.5 Ficha de géneros musicales en el segundo álbum “Danza la raza”.....	241
8.6 Ficha de géneros musicales en el tercer álbum “Mamacha Simona”	242
8.7 Ficha de géneros musicales en el cuarto álbum “Identidad”.....	243
8.8 Ficha de géneros musicales en el quinto álbum “Tributo al Perú”	244



LISTA DE FIGURAS

Figura 1	32
Línea de tiempo de la banda Los Mojarras	32
Figura 2	49
Línea de tiempo de la banda La Sarita.....	49
Figura 3	71
Introducción.....	71
Figura 4	73
Preludio al wayno.....	73
Figura 5	74
Melodía de wayno (a).....	74
Figura 6	75
Escala pentatónica mayor de la melodía de wayno	75
Figura 7	75
Escala pentatónica mayor común andina.....	75
Figura 8	76
Melodía de wayno (b).....	76
Figura 9	77
Melodía de wayno (c).....	77
Figura 10	78

Preludio de rock	78
Figura 11	79
Estrofa 1a.....	79
Figura 12	80
Estrofa 1b.....	80
Figura 13	82
Fragmento de Pierrot lunaire Op. 21 - 1912 de Arnold Schönberg	82
Figura 14	83
Estrofa 2b.....	83
Figura 15	84
Interludio 1 (wayno/rock/chicha).....	84
Figura 16	85
Pre-coro 1	85
Figura 17	86
Coro	86
Figura 18	87
Puente.....	87
Figura 19	88
Fuga (Karamusa)	88
Figura 20	100

Martín Choy (Guitarra), Marino Marcacuzco (violín) y el arpista Héctor Rojas Flores. De fondo, parte del retablo ayacuchano.	100
Figura 21	102
Julio Pérez (vocalista de La Sarita).....	102
Figura 22	103
Julio Salaverry Challhuacha de Chipao (danzaq), Julio Pérez (vocalista) y Héctor Rojas Flores Tucucha de Chihuire (arpa).....	103
Figura 23	107
Forma típica de cargar el arpa ayacuchana en Yaku raymi (“Fiesta del Agua”).....	107
Figura 24	110
Escenario del concierto de La Sarita en Viña Dorada	110
Figura 25	112
El vocalista Julio Pérez. Adaptación del vestuario.	112
Figura 26	114
Martín Choy y la camisa de “guachimán”	114
Figura 27	124
El “huancavelicucho”	124
Figura 28	134
Gráfico de géneros musicales utilizados en el álbum “Más poder” (1999).....	134
Figura 29	136

Gráfico de géneros musicales utilizados en el álbum “Danza la raza” (2003).....	136
Figura 30	138
Gráfico de géneros musicales utilizados en el álbum “Mamacha Simona” (2009)	138
Figura 31	140
Gráfico de géneros musicales utilizados en el álbum “Identidad” (2012)	140
Figura 32	142
Gráfico de géneros musicales utilizados en el álbum “Tributo al Perú” (2016)	142
Figura 33	143
Gráfico de géneros musicales de toda la producción discográfica de La Sarita	143
Figura 34	148
Gráfico de reproducciones de las canciones del álbum “Mas poder” de La Sarita.....	148
Figura 35	149
Gráfico de reproducciones de las canciones del álbum “Danza la raza” de La Sarita	149
Figura 36	150
Gráfico de reproducciones de las canciones del álbum “Mamacha Simona” de La Sarita	
.....	150
Figura 37	151
Gráfico de reproducciones de las canciones del álbum “Identidad” de La Sarita	151
Figura 38	152
Gráfico de reproducciones de las canciones del álbum “Tributo al Perú” de La Sarita	152

Figura 39 153

Gráfico de ranking de reproducciones de la producción musical de La Sarita 153



LISTA DE TABLAS

Tabla 1	54
Estructura de la canción “Silbando” de Los Ribereños (1969).	54
Tabla 2	54
Estructura de la canción “Silbando” de La Sarita (1999).	54
Tabla 3	70
Equivalencia y relaciones armónicas en la tonalidad de La mayor	70
Tabla 4	89
Estructura de la canción “Danza la raza” – La Sarita	89
Tabla 5	116
Comportamiento del público: estructura y duración por segmentos de “Danza la raza”	116
Tabla 6	144
Tipos de géneros musicales utilizados en toda la producción discográfica de La Sarita	144

INTRODUCCIÓN

Durante las dos últimas décadas, en el contexto de la creciente economía del Perú y la efervescencia y volatilidad de las nuevas tecnologías, y dentro de una modernidad que se licua y transforma día a día, surgieron artistas, entre compositores y productores, que realizaron diversas mezclas musicales buscando desarrollar una identidad nacional con géneros peruanos e internacionales. Estos artistas buscaron sus representaciones en las formas en las que los “nuevos limeños” reestructuraron la periferia de Lima. Los migrantes de muchas partes del Perú, con sus distintas culturas, se posicionaron en un sector de la capital produciendo una interculturalidad de músicas, que fueron aprovechadas por los grupos musicales que terminaron por establecer una cultura de la hibridación.

En el Perú, la migración interna que se da en el siglo veinte en diferentes oleadas hacia la capital¹ trae como consecuencia procesos de hibridación cultural. Según refiere Néstor García Canclini, la causa del incremento de esta hibridación es la “expansión urbana” (García Canclini, 1990, p. 264). A través de esta expansión, las hibridaciones culturales se pueden observar en el arte, el cual se expresa como fenómeno social y fenómeno político. Como hecho social, expresa lo que realmente sucede en su entorno. Según Gonzalo Portocarrero, el arte visibiliza el reniego que la sociedad tiene de su

¹ Las migraciones entre provincias y, sobre todo, hacia la costa y la capital se fueron acrecentando a partir de las décadas de 1940 y 1960. Se observa una movilidad de 554,000 (aunque otros de 796,000) a 2'213,000 personas, lo que produce una alta desigualdad entre el desarrollo urbano contra el deficiente atraso rural agrario. Además, la migración dada en la década de 1980, por la violencia interna, fue de 4'500,000 personas. De esta manera, fueron campesinos pobres los que migraron a la capital, entre 1950 y 1980 articulando el mercado de bienes y servicios informales y formales. Asimismo, hubieron 1'800,000 nuevos migrantes entre los años de 1981 y 1993 (Maguiña, 2016, p. 22). Estos migrantes se adaptaron en la periferia de Lima en comunidades como asentamientos humanos.

propia imagen, la cual es representada a través de las prácticas artísticas (Portocarrero, 2015, p. 43). Por el lado político, se puede mencionar que contiene trazados dialécticos, pues se podría percibir algunos usos en que el arte se ha vinculado a la política: favorecer a un personaje político², protestar y denunciar las corrupciones de la élite de partidos o gobiernos³ y, hasta manipular y distorsionar las obras sin permiso del artista.⁴

Hoy en día la globalización permite la posibilidad de mezclas mucho más diversas y dicotómicas entre géneros musicales foráneos con géneros tradicionales de pueblos originarios. Un ejemplo de ello se da con el rock, un género muy difundido en todo el mundo, y una danza que tiene características singulares, como la danza de tijeras⁵ del ande peruano. Según Manuel Arce Sotelo, “la danza de tijeras es un ejemplo del encuentro cultural, musical y religioso entre las poblaciones de la región chanca y los conquistadores españoles”, que se transforma desde la década de 1940 a raíz de su llegada a la capital (Arce, 2006, p.139)⁶. En esta convivencia de géneros musicales se

² Por ejemplo, la canción de género tecnocumbia “El baile del chino” o “El ritmo del chino” fue creada y usada para la campaña de re-reelección del año 2000 de Alberto Fujimori.

³ Hubo grupos musicales como Los Mojarras, “La Sarita” y otros, que usaron canciones para denunciar las corrupciones de la clase política de gobiernos como el de Fujimori (1990-2000).

⁴ Un claro ejemplo es el caso del uso indebido y sin permiso de tres canciones de Hernán ‘Cachuca’ Condori en la campaña de Keiko Fujimori. En las elecciones presidenciales, en segunda vuelta, del 6 de junio de 2021 se manipula el video y el audio de estas canciones para dar la intención que este artista migrante apoya a la candidata Fujimori y, asu vez, mostrar que ella vela por los migrantes. Fue solo una falsa fachada de esta candidata (Perú Channel, 26 de mayo de 2021, Exitosa Noticias, 3 de junio de 2021).

⁵ La danza de tijeras es un duelo místico, recio y de mucho esfuerzo que se da entre danzantes junto al tintineo de tijeras de metal y de sus músicos, los cuales entran en una estrecha relación con la Pachamama, en el *Yaqu Raymi*, la “Fiesta del Agua”. La danza de tijeras es “un ritual propiciatorio para el buen desarrollo del año agrícola”, originaria de Ayacucho, Huancavelica, Apurímac y el norte de Arequipa (Arce, 2006, p. 21-22). Se caracteriza por tener una cuadrilla conformada por un trío de artistas: un *danzaq* o “danzante de tijeras”, un violinista y un arpista, quienes entran en competencia (*atipanakuy*) retando a otras cuadrillas (Arce, 2006, p.152).

⁶ Lucy Núñez Rebaza es una autora que, previamente a Arce Sotelo, contiene uno de los primeros textos sobre “Los Danzaq” (1990), basándose en su tesis de magister en Antropología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, “La vigencia de la Danza de las Tijeras en Lima Metropolitana” (1985). Este trabajo observa el proceso de resiliencia de esta danza dentro del contexto de la capital, un espacio completamente distinto de lo habitual para los danzantes.

van a observar técnicas del collage y, en mayor profundidad, del bricolaje, que se desarrollará en el capítulo segundo de este estudio. Asimismo, se hace una analogía de estas técnicas con la construcción de la imagen de la migrante Sarita Colonia⁷.

Estas formas de componer entre el rock con la danza de tijeras crean nuevas identidades culturales. Stuart Hall dice que la identidad se vincula a un rasgo gramatical desde lo plural por ser “fragmentado y fracturado”, porque son identidades que se construyen desde una multiplicidad discursiva, prácticas disímiles y de distintas posiciones que se contraponen o entrecruzan. Dice que las identidades no surgen por fuera de la representación sino al interior de ellas. Las identidades se preguntan “en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos” (Hall y Gay, 2003, p. 17-18). Estas prácticas identitarias están subyugadas asiduamente a problemáticas interpuestas por el sujeto mismo y por las leyes de la sociedad. Según expone Víctor Vich, la identidad es “un proceso de aprendizaje cultural que nunca concluye, que se transforma constantemente y cuyos cambios y variaciones se deben tanto a dinámicas internas como a fuerzas del exterior” (Vich, 2014, p. 45). Estas nuevas identidades tienen que negociar y convivir, de alguna forma, con ideologías de política económica e industrial, mediadas en un mundo globalizante. Raúl Renato Romero precisa que la globalización es “una fachada para las políticas neoliberales y la expansión de los países industrializados hacia el resto del mundo”, una “americanización” que favorece a los que controlan la industria y medios de comunicación (Romero, 2007, p. 9-10).

⁷ Sara Colonia o Sarita Colonia, como la llama el pueblo limeño, fue una muchacha huaracina radicada en Lima y que se le adjudica milagros según la creencia popular. Esta analogía de la imagen de Sarita Colonia se desarrollará en el capítulo primero.

Ahora bien, el concepto de hibridación que Néstor García Canclini comparte en su libro *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990) da un gran alcance. Para entender cómo estas culturas, que están en constante desplazamiento, tienen que entrar en un procedimiento de negociación de sus diferencias por la gran diversidad cultural que tienen en su interior —como es el caso de los migrantes rurales que se instalan en Lima. Un mismo lugar para varias culturas con distintas costumbres que se encuentran lejos de su zona de origen—. Por otro lado, en un mundo posmoderno, donde la globalización trae el internet y con ello la posibilidad de ver, leer, y escuchar a muchas culturas casi al mismo tiempo, acelera y aumenta el procedimiento de la hibridación que termina convirtiéndose en una necesidad de convivencia entre culturas muy disímiles. García Canclini menciona que la hibridación casi nunca es indeterminada, porque siempre ha existido en la historia misma de las culturas. En este texto, visibiliza la problemática que se da en América Latina entre lo tradicional, lo colonial y la modernización, de donde observa que hay una convivencia entre “lo culto, lo popular y lo masivo”. Asimismo, indica que muchos de los artistas de vanguardia buscan en lo tradicional y en la heterogeneidad nuevas formas de modernización (García Canclini, 1990).

La hibridación entre géneros musicales permite mostrar cómo interactúan internamente sus elementos. Se vincula, de manera estrecha, con hechos culturales como costumbres tradicionales y foráneas, donde hay diálogos y choques de culturas muy diversas que se relacionan en el contexto de la denominada “modernidad líquida” de Zygmunt Bauman. Para Bauman, la “modernidad líquida” es una extensión exacerbada de la modernidad precedida, aquella que él llamó “modernidad sólida o

pesada”, propone la “liquidez” o “fluidez”, cualidad de los líquidos, como metáfora sobre los cambios de las relaciones sociales que hay actualmente en esta era moderna.⁸ La movilidad ágil de esta licuefacción se caracteriza por su liviandad y se disuelve filtrándose en medio del tiempo de una sociedad estancada y sólida que se resiste a la transformación (Bauman, 2003, p.7-9). En esta “modernidad líquida”, prosigue Bauman, la condición humana se ha emancipado en cuanto a su relación nación-estado, donde los ciudadanos ya no confían en sus gobernantes porque no son tomados en cuenta. El individuo líquido, como agente social, busca mantenerse en el “contenedor” de donde se auto reclasifica, reasigna y redistribuye los poderes. Es decir, “el poder de licuefacción” se ha desplazado del “sistema” a la “sociedad”, de la “política” a las “políticas de la vida” (Bauman, 2003, p.12-13). La “modernidad líquida” es un espacio-tiempo donde surgen nuevas formas de producción, consumo y relación. Estos nuevos modos articulan a la sociedad, la industria y la cultura de forma cambiante y de corta durabilidad. Según Bauman, el tiempo y el espacio son mutables y dinámicos ya que las nuevas tecnologías cada día rompen el tiempo al cruzar un espacio determinado (Bauman, 2003, p. 121). En la “modernidad líquida”, tanto la familia, el sistema laboral o el estudio se hacen inestables y temporales (Bauman, 2003). El individuo, al no tener algo firme, no está sujetado a nada, por consecuencia reinventa su estudio o trabajo de forma independiente desde casa: *freelance*, *youtuber*, etc. Aquí, el agente social “líquido” se vuelve un creador de nuevas maneras de producción más personalizadas.

La “modernidad líquida” afectó también a la industria musical en las formas de reproducción, distribución y consumo. La música de esta modernidad tuvo que adaptarse

⁸ Bauman piensa la “modernidad líquida” luego de terminar la Segunda Guerra Mundial.

a la globalización, el internet y al modo de pensar de los individuos contemporáneos, individuos “líquidos”. La “música líquida”, según Matteo Collela (2016-2017), refiere a “cualquier archivo de música liberado de un soporte de almacenamiento específico, que puede residir en discos duros, discos compactos, servidores remoto, etc.” (p. 1). Collela considera que la “música líquida” es “un mensaje musical en formato digital, desmaterializado de cualquier medio” (Collela, 2016-2017, p.1). Esta desmaterialización hace que la “música líquida” se vuelva volátil ya que no necesita de un formato fijo, sino que convive temporalmente o se amolda a diversos espacios virtuales que le dan cualidad móvil, desplazándose rápidamente entre dispositivos digitales. Una herramienta fundamental para la “música líquida” son las nuevas tecnologías de *streaming* porque comprimen mucho más los formatos de audio con dos objetivos: tener gran capacidad de almacenamiento en plataformas virtuales y mayor velocidad de transmisión de datos.

Así, la industria musical pasó de distribuirse de un espacio físico de sonido analógico con señal continua y donde cada copia pierde calidad a los espacios virtuales en las plataformas digitales *streaming*, que pueden realizar infinitas copias idénticas y con la misma calidad. En estos espacios, como Spotify, Amazon Music, Apple Music, SoundCloud, Deezer, YouTube Music y otros, ya no se tiene la necesidad de descargar el audio ni video; solo se transmiten. Dichos procesos demuestran que la “música líquida” se caracteriza por su velocidad y la volatilidad de la información dentro de un espacio virtual ‘intocable’: la “nube”. La “música líquida” es flexible y moldeable porque va y viene a través del internet como un flujo de datos que puede escucharse en un sinnúmero de dispositivos móviles inteligentes.

Desde la primera década del nuevo milenio, estas plataformas y aplicaciones digitales cambian la manera de vender la música y, por ende, de escucharla, ya que adecuan, poco a poco, el oído del consumidor al sonido comprimido del mp3. El consumo de música se transforma con una mayor flexibilidad y elasticidad, amoldándose al consumidor. Pasa del soporte físico del disco de carbón y de vinilo con listas fijas de canciones a la permisibilidad que se le da al consumidor de confeccionar una libre compilación personalizada de gran cantidad de canciones realizadas en las mismas plataformas virtuales, los llamados *my playlist*. En la actualidad, estas nuevas formas hacen que el consumidor se convierta en productor de su propio consumo. A este tipo de consumidor independiente, Buil y Hormigos (2016) lo denominan “prosumidor” (p. 52). Un ejemplo de estos “prosumidores” son los llamados *followers* o “seguidores”, quienes construyen, a través de un “clic” de una plataforma virtual de redes sociales como Facebook, la lista de artistas que van a seleccionar seguir, una especie de *my artistlist*.

Sin embargo, en una “sociedad líquida”, donde la cultura de lo híbrido se ha vuelto parte de lo cotidiano, la “música líquida” no solo se va a observar en su reproducción, distribución o consumición, sino desde su creación, producción musical y performance artístico. Este “artista líquido” contemporáneo va a crear su música desde la hibridación, el collage y bricolaje, sobre todo, de la interculturalidad de lo de “afuera” y lo de “adentro”, refiriéndose a lo foráneo en convivencia con lo originario, lo tradicional. El “artista líquido” va a construir sus identidades desde ideas de otros, desde pedazos multiculturales, que se muestran abiertamente en convivencia forzada y, de otro lado, en un diálogo difuminado.

Todos estos factores mencionados son el crisol para grupos de música de migrantes rurales que hicieron de Lima una nueva y multicolor capital, una Lima de la hibridación multicultural. Según Carlos Orozco, la banda musical Los Mojarras (1990), con su vocalista Hernán 'Cachuca', fue el grupo pionero de migrantes en Lima que mezcló la música regional con el rock⁹. La Sarita (1997), "Bareto" (2003) y la "Nueva Invasión" (2011) fueron agrupaciones que germinaron a partir de Los Mojarras (Orozco, 2017).

Para algunos autores, el caso del grupo musical La Sarita, se convierte en un fenómeno cultural que se puede tomar desde distintos ámbitos. Desde un enfoque antropológico y sociocultural, Efraín Rozas, en su trabajo (libro CD-DVD) publicado "Fusión: Banda Sonora del Perú" (2007), trata el género musical fusión como una forma de producir identidades desde un choque de culturas. Además, da un acercamiento a la producción y pensamiento de La Sarita en una entrevista al vocalista del grupo Julio Pérez, quien comulga que la música debe surgir desde el proceso de la convivencia entre elementos culturales urbanos y rurales. De otro lado, en la tesis de Kimberly A. Dodge (Master of arts in Latin American Studies, 2008), "Fusión peruana: Contemporary Peruvian Musical Hybrids", analiza la música de grupos populares peruanos identificando el trabajo de hibridación de "géneros nacionales con formas internacionales". Asimismo, realiza un panorama general de las distintas herramientas como mestizaje, hibridación y transculturación dirigiéndolas hacia la representación de identidad nacional. Describe diversos géneros musicales como el vals criollo, el huayno, la música afroperuana, la chicha, tecno cumbia y estilos de fusión de los años 80 y 90, evaluando los distintos

⁹ "El polen" y "Del pueblo del barrio", fueron los primeros grupos que buscaron abrir el camino para estas mezclas musicales (Orozco, 2017, 31s.)

procesos y consecuencias que inciden en la evolución de la identidad peruana. Si bien Dodge no estudia al grupo La Sarita por ser un grupo reciente a la época de su investigación, su trabajo hace un panorama de las hibridaciones musicales realizadas previas a esta banda de música. Además, cuestiona las letras de los grupos musicales de su estudio por no estar acorde con la situación que vive el País. Al contrario de estas agrupaciones, La Sarita va a ser uno de los grupos que se va a enfrentar a la clase política corrupta en sus textos y performance. Desde la perspectiva filosófica, Fiorella Montero-Díaz (2014), en su tesis doctoral “Fusion as inclusion: A Lima upper class delusion?” y, además, en un estudio publicado en una revista de Antropología (2018), observa la influencia musical del grupo como fenómeno social en las clases altas de Lima. Desde la visión del teatro, Alejandra Campos, en su tesis de licenciatura “La teatralidad como potenciadora de la experiencia: los conciertos del grupo de rock-fusión La Sarita” (2017), en conversaciones con la autora, su trabajo investiga cómo este grupo utilizó las máscaras y los distintos elementos teatrales para transmitir una experiencia viva en sus conciertos relacionándolos con las divinidades, ciclos astrológicos y de la pachamama con la teatralidad. De otra forma, por el lado de Daniela Hudtwalcker, una *warmi danzaq* (mujer danzante de tijeras), en su trabajo de tesis de licenciatura “Sin Tijeras: un aporte al training actoral desde un acercamiento a la Danza de Tijeras Ayacuchana” (2019), hace un análisis de identificación y reconocimientos de las bases técnicas mismas del danzante de tijeras de Ayacucho, trabajando directamente con el danzaq Qaqa Ñiti de Puquio Ayacucho, danzante del grupo La Sarita. Desde el campo de la danza, Francesca Baxerías Ugarte, en su tesis de licenciatura “La evolución de la danza de tijeras y su interacción con distintas manifestaciones artístico-culturales en el

contexto urbano de Lima Metropolitano” (2019), estudia la danza de tijeras —la cual es uno de los géneros de importancia en el grupo musical La Sarita— desde los procesos de su inserción en la capital. Estas inserciones ocurren debido a migraciones que se dan desde las zonas de Apurímac, Ayacucho y Huancavelica, dando una mejor visibilización de la adaptación de este género en una ciudad cosmopolita como Lima. Baxerías, aunque no estudia directamente a La Sarita, contiene agudas entrevistas con varios danzantes de tijeras y se enfoca en la parte musical de esta danza, entrevistando a un gran exponente como Marino Marcacuzco, que también es el violinista del grupo La Sarita.

A pesar de todos estos estudios realizados en distintos ámbitos y disciplinas se encuentra que no se han realizado trabajos enfocados en la propuesta musical del grupo La Sarita. Debido a ello, es importante el acercamiento a la función y organización de los elementos musicales que propone el grupo y que se pueden enriquecer con profundidad desde la perspectiva de los Estudios Culturales.

En esta investigación estudio al grupo musical La Sarita y su “rock del nuevo Perú” según la perspectiva teórica de la “modernidad líquida” de Zygmunt Bauman y el concepto de hibridación de Néstor García Canclini. Analizo cómo el posicionamiento de los migrantes rurales en la capital y la construcción popular de la figura religiosa de “Sarita Colonia” inciden en la representación y música del grupo. Así mismo, examino la letra, música y performance de canciones con hibridaciones musicales del rock y la danza de tijeras y cómo se representa este intercambio de culturas. Esta danza es “un ritual propiciatorio para el buen desarrollo del año agrícola”, acompañado de una competencia entre músicos y danzantes de tijeras, llamada *atipanakuy* (Arce, 2006, p.

21)¹⁰ Asimismo, analizo la creación, producción, distribución y el consumo de su música y su performance. Intento demostrar que “el rock del nuevo Perú” propuesto por La Sarita se representa en la “nueva Lima” como una mezcla de cultura migrante y de la figura de “Sarita Colonia”, construida mayormente como un bricolaje. Además, busco demostrar que las hibridaciones musicales de la danza de tijeras con el rock y la creación, producción, distribución y consumo de la música del grupo se enmarcan en el fenómeno de la “música líquida”. Sostengo que el *atipanakuy* ha sido deconstruido para adaptarse y rearticularse a nuevos contextos sociales, donde los símbolos multiculturales terminan siendo una simple performance para satisfacer las demandas del mercado. Esta investigación se apoyará en otros textos (artículos, ensayos, entrevistas, letras y músicas de canciones) para mostrar mejor este proceso de hibridación y licuefacción musical. En este sentido, me formulo las siguientes interrogantes: ¿cuál es “el rock del nuevo Perú” propuesto por La Sarita, y cómo incide el posicionamiento de los migrantes rurales a la capital y el bricolaje de la figura de “Sarita Colonia” en su representación? ¿Cómo se enmarca el concepto de la música líquida en las hibridaciones de la danza de tijeras con el rock y la creación, producción, distribución y consumo de la música del grupo? ¿Qué procesos hegemónicos musicales se han desarticulado y cómo se han deconstruido en el *atipanakuy*? ¿Cuál es la función de los símbolos multiculturales utilizados por La Sarita?

Esta investigación se estructura en seis apartados. En el capítulo primero, bajo las experiencias realizadas por el fundador del grupo Martin Choy, elaboro una

10 En el día central de esta festividad agrícola se realiza el “gran atipanakuy”, Este “combate músico-coreográfico” puede durar varias horas y menos tiempo en los “pequeños atipakuy. Tiene sus diferencias en la música, el vestuario, la coreografía y las tijeras de acuerdo con el lugar. Lo nombran atipanakuy en Ayacucho, hapynakuy en Huancavelica y tarinakuy en Apurímac (Arce, 2006, p. 81).

contextualización sobre las influencias y proyectos que marcaron procesos socioculturales y musicales en el grupo La Sarita y cómo su representación ha ido desplazándose progresivamente hacia una licuefacción musical. En el segundo, defino los conceptos de bricolaje y collage, herramientas que analizo en cuatro canciones de su producción. Además, confecciono cuatro análisis de su discurso poético, tres de los cuales se relacionan con la narrativa de la danza de tijeras. En tercer capítulo efectúo el análisis musical respectivo de estas canciones, bajo el análisis inmanente de Nattiez, donde examino profundamente los elementos que conforman esta hibridación musical. La *performance* de estas piezas aparece en el siguiente capítulo, con un análisis crítico que nos ayuda a acercarnos, desde esta perspectiva, a la interacción de la danza de tijeras de Ayacucho y Huancavelica, el rock, el punk, el hardcore y el funk. En cuanto al capítulo final, respondo cuál es “el rock del nuevo Perú” de La Sarita, precisando el estado líquido de su música y las hibridaciones en su producción, distribución y consumo, ayudándome con diversos gráficos.

CAPÍTULO PRIMERO

Construyendo la identidad de La Sarita

En la década del 90, un partido liderado por un ciudadano *nisei*, hijo de migrante japonés, el ingeniero Alberto Fujimori, quien, con su “honradez, tecnología y trabajo”, pasa de ser “solo un rostro” a “un nombre”, convirtiéndose en presidente del Perú (Jochamowitz, 2018, p. 21). Fujimori y su asesor Vladimiro Montesinos, son siniestros personajes que, a pesar de vencer al terrorismo¹¹, reinsertar al país en los círculos internacionales y obtener una estabilidad económica luego de una hiperinflación de los gobiernos anteriores, manipulan y controlan medios de comunicación, instituciones democráticas y atacan directamente a partidos políticos (García Montero, 2001, p. 50). Además, disuelven el Congreso (1992), crean una nueva constitución a su favor (1993), y cometen cruentos crímenes desde el “Grupo Colina”¹². Sin embargo, se abre una brecha entre lo que las cifras positivas muestran y la realidad, acrecentando una total desigualdad¹³. Luego de una re-reelección¹⁴, en noviembre del año 2000, este descendiente *nisei* del

¹¹ La Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), constituida por el Presidente en transición Valentín Paniagua (2001), en su informe final, concluye que fueron 69,280 víctimas causadas por las fuerzas armadas, policiales, miembros de Sendero Luminoso (SL) y Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), frentes quienes sembraron el terror y el miedo en la población “rural, andino y selvático, quechua y ashaninka, campesino, pobre y poco educado, sin que el resto del país la sintiera y asumiera como propia” (CVR, 2003, T. 1, p. 53-54). Es decir, se trata de una sociedad civil indiferente y discriminadora que aportó a la fragmentación del país.

¹² El Grupo Colina es un destacamento secreto del Servicio Nacional de Inteligencia, creado el 5 de abril de 1992, por Montesinos. Cometen asesinatos en secreto, como el caso de un profesor y 9 estudiantes de la Universidad Nacional Enrique Guzmán y Valle “La Cantuta”. Por una ley de amnistía dada por Fujimori para militares, policías y civiles dada entre 1995 y 2000 salen sin ninguna culpa ni cargo. El Grupo Colina, cometió muchos secuestros y asesinatos (García Montero, 2001, p. 73).

¹³ Según Mercedes García Montero (2001), en 1997 había un 42.6 por ciento de desempleo en el Perú, opuestas a las cifras macroeconómicas positivas que pregonaba el gobierno, es decir, la Población Económicamente Activa estaba sesgada a la mitad en este nivel (p. 80).

¹⁴ La mayoría de los peruanos colocan en la cédula la palabra “fraude” —me incluyo— porque es una candidatura ilegal, donde las instancias internacionales y nacionales no avalaban dicha votación (García Montero, 2001, p. 83).

pueblo de *Kawachi*¹⁵, renuncia por fax desde Japón, marcando el final de dos décadas de violencia política por un régimen corrupto y dictador, abriendo el regreso a la democracia y Estado de derecho (Ypeij, 2013, p. 68).

En seguida de esta nefasta etapa, la lucha incansable de la CVR visibiliza los crímenes ocurridos en la guerra interna entre 1980 y 2000 y sus consecuencias, y recrea el LUM¹⁶ para aprender y reflexionar sobre esta violenta historia, estableciendo una reflexión crítica y buscar “dignidad, ciudadanía y derechos” para cada víctima (MINCU, 2015). Paradójicamente, el Perú del nuevo milenio, hacia las dos décadas siguientes muestra cambios positivos en varios aspectos¹⁷: una economía creciente dentro de los países latinoamericanos. Lima se vuelve una megalópolis de mucho movimiento social y cultural, apoyado por la construcción del Gran Teatro Nacional¹⁸ y otros espacios de cultura en los conos norte y sur dentro de los grandes centros comerciales¹⁹, ayudando a la descentralización.

De otro lado, todo el proceso de la migración andina a la capital²⁰, poco a poco se constituye como parte de una Lima cosmopolita. Cornejo-Polar señala que el migrante,

¹⁵ Una aldea pequeña perteneciente a la ciudad de Kumamoto en la Isla Kyūshū, Japón.

¹⁶ El Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social se inaugura el 17 de diciembre de 2015 por el presidente Ollanta Humala y el Ministerio de Cultura.

¹⁷ Como menciona Annelou Ypeij (2013), a pesar de que haya bajado la pobreza en Lima, “del 32 al 14 por ciento entre 2004 al 2010”, en los nuevos pueblos jóvenes los recursos económicos son muy escasos (p.68).

¹⁸ El 12 de julio de 2012, el GTN, es abierto al público.

¹⁹ En el distrito de Independencia, al norte de Lima, se crean dos centros comerciales muy importantes, el Centro Comercial Mega Plaza (2002) y el Centro Comercial Plaza Norte (2009), el más grande de Lima (200,000 m²), el cual alberga un teatro (Teatro Plaza Norte), una capilla y un terminal terrestre como sustitutos al de Gamarra y Jirón de la Unión. Además se crearon políticas antidiscriminatorias (Evanan, 2016).

²⁰ Según INEI, entre el 2002 y 2007 hubo un aproximado de un millón 238 mil migrantes en Lima, de los cuales, 531 mil fueron del interior del país (INEI, 2011, p. 112), incremento menor que en las dos décadas anteriores. Asimismo, Cornejo-Polar señala que la migración rural es una de las más grandes y cruciales que haya tenido el Perú, cambiando radicalmente “el carácter mismo de la nación” (Sandoval y Agüero, 2014, Capítulo 3, p. 72). A partir del nuevo milenio, muchos distritos limeños, sobre todo, la

al estar experimentando procesos sincréticos [híbridos]²¹, construye espacios de solapamiento y se refunde, no hacia sí mismo sino, en un espacio escondido dentro agentes capitalinos, ordenando sus experiencias diarias, esa cotidianidad que se expone en tiempos y espacios diferentes (Sandoval y Agüero, 2014, Capítulo 3, p. 78-79). Cornejo-Polar, afirma también —y muy importante para este estudio—, que el migrante tiene un discurso “descentrado”, un discurso que se arma en cuanto a elementos incongruentes y opuestos sin que sea dialéctico. Este sujeto tiene un doble discurso influenciado por el “desplazamiento migratorio”, al tener su pasado y su presente pueden crear dos distintas narrativas que lo ayudan, pero que también, lo sancionan (Sandoval y Agüero, 2014, Capítulo 3, p. 79). Es decir, el migrante convive con una doble estructura que se le adhiere, como un collage disímil de lo que tuvo y de lo que tiene ahora. Esa estructura heterogénea, construida en estos tiempos, es el generador de ecos identitarios que producen una ciudad multicultural y variopinta, entre edificios modernos y asentamientos humanos, de diálogos abiertos que se mezclan entre lo culto y lo popular²², como el rock con una guitarra eléctrica y la danza de tijeras con su violín ayacuchano. Dentro de Lima, El Agustino fue uno de los espacios donde llegó una gran cantidad de migrantes²³ y donde el guitarrista Martín Choy, hijo de migrantes, funda el

periferia, fueron lugares donde los migrantes se establecieron hicieron que se desarrolle la capital. Por ejemplo, aparecieron cadenas de supermercados y centros comerciales en los conos que antes no existían, como se mencionó líneas arriba.

²¹ Prefiero, al igual que Néstor García Canclini, colocar la palabra híbrido, ya que su connotación es más amplia, porque “abarca diversas mezclas interculturales”, ya sea raciales por el mestizaje y religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales por el sincretismo (García Canclini, 1990, p. 15).

²² García Canclini (1990) señala que la modernidad en el mundo latinoamericano está constituida de “los cruces socioculturales en que lo tradicional y lo moderno se mezclan” (p. 14), utilizando nuevos espacios para lo culto y lo popular, cambiándolos de lugar y volviéndolos a definir por “la lógica del mercado” (p. 18).

²³ Martín Choy señala que El Agustino era un espacio de muchos migrantes donde se escuchaba géneros y estilos de música distintos, todos en un mismo lugar, con total libertad y de respeto mutuo entre ellos (conversación personal, 6 de enero de 2021).

grupo musical La Sarita. Es, justamente, dentro de este escenario lleno de construcciones identitarias que observaré, a través de este personaje, la búsqueda de “el rock del nuevo Perú” de La Sarita.

En este primer capítulo voy a demostrar que las diversas influencias que recibe Martín Choy desde su infancia aparecen en la creación y producción musical del grupo La Sarita. Sostengo que la propuestas de las diferentes producciones de la banda se desplazan progresivamente hacia una licuefacción musical debido a la multiplicidad de géneros utilizados, a diferencia de las bandas de música que usualmente tocan un mismo género o al menos muy parecidos. La Sarita construye nuevas identidades culturales representadas en los “nuevos limeños” de la periferia de la ciudad de Lima, los cuales son el ideal de Martín en “el rock del nuevo Perú”. Además, sustento que las hibridaciones musicales de este grupo utilizan técnicas del collage y bricolaje tomando elementos prestados de otras obras, rozando los límites sobre los derechos de autoría de una obra. Para ello analizo los distintos discursos musicales de Lima en el contexto de la desigualdad de una sociedad polarizada y la migración rural. Asimismo, observo cómo el paso de Martín Choy por la banda Los Mojarras le introduce hacia la experimentación de las apropiaciones musicales. El capítulo se estructura en dos partes, siempre bajo las vivencias de Martín Choy narradas en dos entrevistas²⁴ hechas por el autor de esta investigación: influencias y propuestas de creación musical. En esa dirección me pregunto, ¿qué procesos socioculturales y musicales influenciaron a Martín Choy y cómo surge la producción musical de La Sarita basándose en estas experiencias?

²⁴ Las entrevistas completas se encuentran en los anexos del trabajo.

¿En qué medida la música de La Sarita se coloca desde los espacios socioculturales en un estado líquido?

1.1 La fundación de Martín Choy: parte I

Martín Choy Tarazona es un limeño que viene de raíces distintas. Por el lado de su madre, una abuela chilena de Antofagasta y un abuelo ancashino de Santiago de Cabana²⁵ y, del lado de su padre, abuelos migrantes chinos, convirtiendo a su familia en *tusanes*²⁶. Como el mismo Martín dice, “soy medio ancachino”²⁷ (comunicación personal, 6 de enero de 2021). Tiene dos hermanos y uno más, por parte de padre, aunque fallecido hace unos años. De ellos, Javier, el mayor, logra estudiar guitarra en el ex Conservatorio Nacional de Música, ahora Universidad Nacional de Música.

Martín, al vivir en el “Lechugal”²⁸, cerca del Mercado Central de Lima, se influencia de música de distintos géneros y estilos, siendo su padre quien le acerca por primera vez a la música; “a mí me gustaba lo que escuchaba mi papá. Yo no sé si eso se hereda como actitud musical, el amor a escuchar la música” (comunicación personal, 6 de enero de 2021). Su primer instrumento es la armónica con el que aprende a tocar “Nube gris”, un vals criollo venido de las ‘jaranas’ de Barrios Altos de la década del 40 y, del que su padre se vuelve un diestro intérprete en este instrumento. Su cultura musical desde el

²⁵ Santiago de Cabana es la capital de la provincia de Pallasca al norte del departamento de Ancash.

²⁶ Según Lausent-Herrera (2009), el término para los tusanes o thouseng, que en mandarín significa “nacidos en el lugar”, se usa en el Perú para identificar a los hijos de migrantes chinos (p. 115). Según cifras oficiales del INEI (2017), hay 14,307 peruanos identificados con el término de tusan, pero se considera que hay mucho más descendientes en Perú no registrados (Ishii, y Peña, 2018, p. 3).

²⁷ “Ancachino” es un neologismo que une “anca”, parte de la palabra ancashino, natural de Ancash y “chino”, natural de la República Popular China o descendiente de migrante de ese país. Esta acronimia es el comienzo de la construcción de la identidad de La Sarita.

²⁸ Según Juan Bromley (2019), a partir de 1866, aparece el conocido, hasta ahora, jirón Huallaga, que comprendía 8 cuadras, entre ellas, la 7ma., era el “Lechugal” (p. 140 y 150). Asimismo, continúa Bromley, el nombre de “Lechugal” podría ser por el espacio de ventas de lechugas o de sembradío de esta verdura (*Ibidem*, p. 285).

principio se va nutriendo en tanto mixtura o un conglomerado de cosas distintas, desde la música china de sus abuelos, agrupaciones como el dúo Indios Tabajaras, Pura Arpa, Los Doltons, música folklórica latinoamericana con los grupos: K'jarkas, Puka soncco y Alpamayo. Al mismo tiempo, adquiere experiencias musicales importantes, aunque antagónicas en géneros, que influyen en su camino: “yo estudiaba cerca de donde ellos [Frágil²⁹] vivían, y escuchaba siempre sus ensayos. También, a la vuelta de la casa, entre los años 81 al 84, venían grupos de cumbia, Los destellos, Juaneco, me encantaba y los escuchaba” (comunicación personal, 6 de enero de 2021). Saltar entre el bolero, la nueva ola, la música latinoamericana, la música disco como *Silver Convention*, no es un problema para Martín. A los 13 años ya toca el charango y el bombo. Luego, junto a su hermano Javier, comienzan a tocar música criolla, tanto así que Rafael y Octavio Santa Cruz³⁰ ensayan en su casa. De su colegio, “San Francisco Javier”³¹, salen varios músicos y agrupaciones como “Los Hermanos Santa Cruz & Afroperú”, la banda de rock alternativo, Dolores Delirio y, el cantautor, guitarrista y productor peruano, Ronald Padilla, conocido como ‘Ronieco’ Padilla, quien formó AF (Actitud Frenética), la primera banda de *grunge*³² en Perú, en los años 90. Martín, entre amistad y música, interactuó con todos ellos y enriquece su cultura, una cultura musical mixta, diversa, opuesta, pero simbiótica.

²⁹ Frágil es un grupo peruano de rock progresivo muy importante en la escena limeña en la década de finales del año 70, comienzos del 80 y que continúa hasta hoy.

³⁰ Los hermanos Santa Cruz son sobrinos del decimista Nicomedes y la compositora Victoria Santa Cruz, grandes difusores del arte afroperuano. Octavio Santa Cruz Urquieta es Doctor en Historia del Arte, Magister en Literatura Peruana y Latinoamericana, Diseñador Gráfico, Guitarrista, Decimista, Cantautor y Narrador. Rafael Santa Cruz C. fue actor, músico, investigador y docente. Con una gran dedicación al cajón, Rafael escribe el libro “El cajón afroperuano” con un registro audiovisual en 2008. Fallece el 4 de agosto de 2014. En 2012 y 2013, respectivamente, el Ministerio de Cultura del Perú les da a Rafael y a Octavio el reconocimiento como Personalidad Meritoria de la Cultura (Gob.pe, 2014; Santa Cruz, 2020; Santa Cruz, *s/f*).

³¹ Antes, el colegio se llamaba “Nuestra Señora de los Desamparados”.

³² Según Wili Jiménez Torres, el *grunge* es un subgénero del rock, como mezcla del metal de los setenta y el hard rock (Jiménez, 2014).

Hacia el año 1986, Martín entra en el ‘boom’ del rock en español, ya que antes era solo escuchar bandas en inglés y grupos locales que repetían lo mismo, haciendo *covers*. Por eso, al “escuchar el rock en tu idioma, ya podías entender las sensaciones que querían expresar las canciones” (comunicación personal, 6 de enero de 2021). Luego, tiene una etapa con el heavy metal y también, con el hardcore³³, sigue a bandas como AC/DC, Led Zepellin y Iron Maiden. En el año 92 y 93 tiene un grupo de rock, Visos de Burdeos, que luego pasa a llamarse Vello Público con el que frecuenta lugares como Quilca³⁴ y los alrededores de la plaza San Martín. En este grupo, Martín comienza a buscar un lenguaje que identifique un estilo diferente de los grupos que iban por la vía más comercial:

En esas zonas fue donde empezamos a tocar, pero queríamos un lenguaje propio. Teníamos la idea de hacer música no tan comercial, teníamos canciones complicadas de entender, de escuchar y de digerir; también teníamos canciones que no tenían una estructura convencional como de verso, coro, frase. Una canción podía durar 6 minutos, no era ‘pro’ [profesional], pero era una búsqueda de un lenguaje. (Comunicación personal, 6 de enero de 2021)

Entre los primeros años de la década del 90, surge el Foco Rojo³⁵, que era un espacio en Breña, donde los grupos de rock se juntaban a tocar. Martín Choy conoce a Hernán ‘Cachuca’ Condori³⁶ en este lugar. En el año 1993, el mismo Hernán le pide a

³³ El estilo hardcore, se caracteriza por un rock con el toque fuerte y rápido, sin ser prolijo.

³⁴ “Quilca” es un espacio musical, en la misma avenida Quilca, en el centro de Lima, donde se realizaban conciertos de música subterránea (punk y subte) desde los años 80.

³⁵ El Foco Rojo es un ‘video pub’, una especie de bar de propiedad de la familia de Josué Vásquez, amigo de Martín y baterista de la banda Dolores Delirio (Necio, 2021).

³⁶ ‘Cachuca’ Condori es el cantante y director de la banda de rock/chica/cumbia/ vals/ huayno Los Mojarras. Antes, de ser músico tuvo oficios como albañil, mecánico y taxista (Perú 21, 2009).

Martín que sea el guitarrista de su banda, ya que Kike Larrea³⁷ viaja a Francia. Choy deja Vello Público —banda que un año después se convierte en Dolores Delirio— para ser el guitarrista principal de Los Mojarras y tocar géneros que no había hecho antes: chicha³⁸ y cumbia con rock (comunicación personal, 6 de enero de 2021). En ese tiempo, hacer este híbrido lo convierte en un artista contestatario ante una parte de la sociedad de clase media y alta, discriminadora y exclusiva, que se reserva el ‘derecho de admisión’. Surgen grupos que tocan chicha, grupos mestizos o de la sierra, excluidos por la parte racial. Frente a todo esto, Los Mojarras se convierten en una banda que va a contracorriente a la sociedad, la cual no puede callar lo que las artes pregonan.

Pero, este rock ‘achichado’, visibiliza la otra cara de la misma moneda de la “movida subte”³⁹. Shane Greene menciona que los personajes que actuaron en el llamado “rock subterráneo” de los años 80 y principios de los 90, son de distritos urbanos centrales y que no participa ningún migrante rural sino, más bien, mestizajes de “ascendencias distintas al linaje andino directo” (Greene, 2017, p. 19). Desde los

³⁷ Kike Larrea es sociólogo de la Universidad Católica del Perú, músico guitarrista y productor del primer álbum de la banda Los Mojarras, llamado “Sarita Colonia” (1992).

³⁸ El término “chicha” tiene, en un principio, una connotación peyorativa, pero que luego, trasciende en una cultura o subcultura del migrante andino. La música chicha es un género musical que, en los años 80, “mezcla el huayno con la cumbia” y que, además, se convierte en el “primero en adoptar el uso de amplificación, representación escénica y reproducción electrónica para poder trascender su localismo” (Romero, 2007, p. 11 y 16). Según Cárdenas (2014), la radio de transistores es una pieza clave en la comunicación en la gente migrante andina en los años sesenta y que definitivamente tiene que ver con la gestación de la música chicha. Estos diales, en frecuencia de AM, lo escuchaban la mayoría de migrantes andinos a lo largo del territorio peruano (p.13 y 14). Así, la música chicha o “cumbia andina” se establece como una “nueva corriente, como señala Wilfredo Hurtado Suárez, donde se influencia de géneros musicales que se transmitían en las radios como “rancheras, boleros románticos, el dengue, cha cha chás, bossanovas, merengues, guarachas, el rock, el boogaloo (mezcla del rock y música tropical que precede a la salsa de los tugurios del Bronx), el porro y, naturalmente, la cumbia” (1995, p.10). Sin embargo, Carlos Leyva precisa que este género musical no está circunscripto solo al huayno, sino que en su conformación intervienen otras formas musicales de origen diverso” (Leyva, 2005, p. 26).

³⁹ Según Oscar Gallegos, la “movida subte” implica ser algo espontáneo y desestabilizador, convirtiéndose de alguna forma en un “movimiento” de heterogeneidad contradictoria de estilos, posturas, ideologías y actitudes (Gallegos, 2019, p.7).

primeros años de la década del 90, la cara diferente tiene como ejemplo a Hernán Condori, quien tiene un apellido quechua castellanizado⁴⁰, mucho más común en la zona del departamento de Puno, siendo parte integral de una gran red migrante establecida en un lado de la capital, una capital fragmentada por racismos y divisionismos de clase.

En este escenario, el distrito de El Agustino se convierte en un lugar de contracultura, en una “Quilca del migrante”, frente a los espacios hegemónicos de clases alta. El Agustino es un distrito ‘crisol’, porque mezcla muchos géneros musicales con una aceptabilidad humana entre los nuevos agustinianos, un espacio de mucho aprendizaje musical, cultural y humano para Martín:

El Agustino era una zona de inmigrantes y podías escuchar salsa, chicha, cumbia, huayno y todos podían convivir tranquilamente. Podías escucharlo en la puerta de tu casa y nadie te decía nada. Entonces, en ese ambiente, me recibieron Los Mojarras y todo ese ambiente me atraía y, me gustó. Empezamos a ensayar, aún yo trabajando en Santa Anita, trabajaba de 8 a 5 y, de 6 a 9, ensayábamos en la casa de Enrique⁴¹ todos los días. (Conversación personal, 6 de enero de 2021)

Con Los Mojarras, Martín se da cuenta de la necesidad de encontrar su propio lenguaje, un rock que se vincula a toda su experiencia musical previa: “cuando él [Cachuca] decía rock, no sé porque se me venía a la cabeza que tenía que sonar algo peruano por la música que había escuchado y por la forma en que había aprendido a tocar la guitarra” (conversación personal, 6 de enero de 2021). De la misma manera, Kike Larrea es una influencia importante que observa Martín en Los Mojarras, siendo una de

⁴⁰ Según Brenda de la Cruz, un apellido como Condori es una palabra que tiene una estructura mixta, compuesta por las palabras quechua *Kuntur*, que significa ‘cóndor’ y *riy*, que significa “ir”, resultando la frase “Cóndor que vuela” (Cruz, 2016).

⁴¹ Enrique Infante fue uno de los guitarristas de la banda Los Mojarras.

las piezas claves en la búsqueda de su estilo de música: “Kike hacía el Taller de Fotografía Social. Él tenía una visión distinta, no solo de la música, sino de cómo enfocar ese lenguaje y juntarlo para proyectarlo como un todo, como una cosa nueva, digamos, de la fusión nueva” (conversación personal, 6 de enero de 2021).

El Agustino, a diferencia de otros distritos, se convierte en un área importante de creación y difusión de música cargada de muchas hibridaciones, especialmente del rock en español con letras que hablan de la realidad urbana, donde brotan bandas de migrantes de todo tipo de estilo y de festivales a contracorriente también, siendo el más grande, gracias a la iniciativa de un padre jesuita, el Festival “Agustirock” (1989)⁴²:

El Agustino no era un distrito muy antiguo, era un distrito emergente, y se gestionó un movimiento grande que se llamó “Agustirock”, en donde había música de todo tipo y de todos los estilos. Los temas de las canciones eran las propias vivencias de la calle. Los grupos que resaltaron en esa época fueron Los Mojarras, “Sonora del Amparo Prodigioso”, “Camuflaje” y otros varios grupos que hacían fusión y experimentaban, porque en el distrito se daban las condiciones sociales, era una zona de inmigrantes y de población joven que escuchaban mucho rock en español, tu no hubieras podido hacer eso en los Barrios Altos o el Rímac, que se caracteriza totalmente por música criolla. Yo creo que El Agustino fue una cantera de grupos de fusión que dejaron el camino para todos los grupos que vinieron después. (Conversación personal, 6 de enero de 2021)

⁴² El 12 de marzo de 1989, El Agustino tuvo su primer y gran Festival “Agustirock”, organizado por el padre jesuita, José Ignacio Mantecón Sancho, conocido como el Padre “Chiki”. Gracias a él, Los Mojarras se hicieron conocidos (Perú 21, 2009).

1.1.1 “Sarita Colonia”: de una migrante oculta al culto de una migrante

Además de los procesos que se dan en el distrito de El Agustino y, desde una coyuntura político-social de inicios de la década del año 90, Los Mojarras comienzan a producir música para su primer disco, con un acercamiento hacia novelas de televisión y, sobre todo, a lo que va a representar la “santita” Sarita Colonia, buscando en las hibridaciones musicales descubrir su propia identidad como banda.

Sarita Colonia ha sido un fenómeno social en Lima. Para algunos, un ícono de religiosidad por los milagros concedidos, para otros, una forma de comercio y, por supuesto, hay quienes han buscado visibilizar aquellas verdades ocultas que caminan en la marginalidad, la discriminación y la exclusión que vivía Sara (Ortiz, 1990; Franco, 1991; Buntinx, 1992, 1999; Quiroz, 2014; Hernández, 2015).

Sara Colonia Zambrano (Huaraz, 1914), es una migrante huaracina que se convierte en madre de sus hermanos a la edad de 10 años. Viene a Lima muy joven (1930) para poder brindar una mejor ayuda a sus hermanos pequeños. Según Ortiz (1990), Sarita Colonia es una joven de provincia muy humilde, “pobre, agredida, murió en el anonimato y fue enterrada en una fosa común” [en 1940]⁴³ (p. 201). Esta marginalidad cargada también, con un proceso de banalidad: falta de educación, el oficio de doméstica, de vendedora en un puesto del mercado, obtiene un acercamiento por su identificación con personas de las mismas condiciones, produciendo así, su devoción (Ortiz, 1990, p. 172).

⁴³ Sara Colonia fue enterrada en el cementerio “Baquíjano y Carillo” del Callao y que en los años setenta comienza un culto especial, como una “almita milagrosa” que ayuda a los “visitantes pobres” (Hernández, 2015, p. 83).

La historia de Sarita Colonia traspasa el horizonte de los creyentes para dialogar con las artes y la literatura, es decir, se va a amoldar y constituir en nuevos discursos. Según Harold Hernández, toda esta narrativa de Sarita se traduce en series documentales, programas de televisión y en la música. Desde estos medios, la reivindicación de una migrante se convierte en un símbolo multicultural de muchas interpretaciones musicales. Así, dichas manifestaciones de diversidad cultural han motivado a más investigaciones, difusiones artísticas como mediáticas en cuanto al culto (Hernández, 2015, p. 99-100). Para Gustavo Buntinx, Sarita Colonia pasa “de ícono religioso a héroe cultural” por “los usos y contextos que le otorgan sus renovados sentidos (Buntinx, 1992-1998, p. 11). Este historiador argentino precisa que el fenómeno acontecido sobre la imagen de Sarita Colonia es una dilución entre los límites de “lo religioso y lo científico, lo académico y lo artístico, lo popular y lo erudito” (Buntinx, 1992-1998, p. 1), o, siguiendo a Néstor García Canclini, entre lo “culto, popular y masivo” (García Canclini, 1990, p.17) o entre “lo privado y lo público” (García Canclini, 1990, p.265). El fenómeno de Sarita se traduce en una analogía con la nueva modernidad dada en América Latina:

Hoy concebimos a América Latina como una articulación más compleja de tradiciones y modernidades (diversas y desiguales), un continente heterogéneo tornado por países donde, en cada uno, coexisten múltiples lógicas de desarrollo. (García Canclini, 1990, p.23)

Sarita Colonia se convierte pues, en “un acto de lapidación” desde donde se edifica “una nueva conciencia del poder de las imágenes” que se adquiere “en la codificación icónica como en la transmisión y transformación social de los significados

así formalizados” (Buntinx, 1992-1998, p. 1). Sarita Colonia es una construcción de elementos ajenos que al adherirse se convierte en algo nuevo gracias “a técnicas adicionales como la pintura y el montaje” o, como menciona este autor, “un collage camuflado”⁴⁴ (Buntinx, 1992-1998, p. 6). Sarita Colonia es una construcción desde apropiaciones diversas de fragmentos multicolores que se juntan para crear algo nuevo. Según Buntinx, está llena de “inautenticidad y reciclaje”. Es decir, es una pieza original porque está integrada de partes ajenas que termina, al final, siendo “una integridad nueva y propia”. Un proceso de la cultura kitsch que crece con el mestizaje que deviene de la experiencia migrante al salir de un pueblo y entrar a la gran ciudad capital, agresiva y hostil, pero que al final, logra transformar en suya (Buntinx, 1992-1998, p.13).

Esta forma de construir una “pieza original” desde técnicas del “collage camuflado” o, mejor dicho, bricolaje, son los mismos procesos de hibridación que se realizan en los grupos musicales fundados por gente migrante. Un ejemplo de ello es ‘Cachuca’ Condori en Los Mojarras y, más aún, Martín Choy, en lo que será el grupo La Sarita, al contener la imagen de Sarita Colonia, como un símbolo multicultural construido por la sociedad. Estos grupos, junto con sus particularidades, elementos de apropiación musical y cultural, entrelazan y chocan culturas hegemónicas con subalternas, pero buscan negociar una convivencia, como menciona Cornejo-Polar en líneas anteriores (Sandoval y Agüero, 2014, Capítulo 3, p. 79). Estos elementos son los que enmarcan la diversidad del Perú, como un collage intercultural, un país construido de fragmentos, pero de emprendimientos también. Un país migrante —y que sigue migrando—, huyendo de la violencia y pobreza, para chocarse con la marginación, desigualdad de género,

⁴⁴ Buntinx menciona el “collage camuflado” refiriéndose, de alguna forma, al bricolaje. Ver capítulo segundo, donde profundizaré sobre estos términos.

corrupción, exclusión en el ámbito social, económica, política, étnica y, sobre todo, cultural. Un país que, a pesar de tener un callejón sin salida resiste y busca sobrevivir todo el tiempo en una reinención constante.⁴⁵

La ‘movida’ en el año 85⁴⁶ influencia a las bandas de los 90, donde cada agrupación comienza a buscar su lenguaje, probando —siguiendo este proceso ‘buntinxiano’— mezclar distintas ideas, trayendo como consecuencia una despolarización de estilos en varias partes de Lima:

Yo veía ahí que había algunos grupos que querían destacar, ser diferentes y, de alguna forma, mirar más hacia adentro, en su identidad, para poder proyectarlo en la música, como buscando un Rock Peruano, pero no era tanto rock sino más *latín* [music]⁴⁷, cosas de Del pueblo, del barrio. En Barranco, también había un movimiento de Reggae y grupos de *ska* en el barrio de Breña, como Psicosis. (Conversación personal, 6 de enero de 2021)

Una de las primeras formas de hibridación musical que influencia a Martín Choy es ciertas apropiaciones y transformaciones que hacen Los Mojarras de la canción

⁴⁵ Bauman señala que estas movilizaciones dadas en masas de humanos por el mundo no tienen medios de subsistencia (emigrantes y refugiados) y son lo que llama una “cultura de residuos humanos”, que deambulan sin un hogar real, desarraigados del suyo propio. Estos seres residuales producto de la modernidad líquida son una constante ‘bomba’ en *stand by* para la Unión Europea, como para Estados Unidos. Esas “vidas desperdiciadas” se convierten en un problema global de atender, pero vistos mayoritariamente como un “problema de seguridad” (Bauman, 2005). En el Perú, estos “objetos residuales”, al resistir, se amoldaron, de alguna forma, a una capital subyugante y opresora, pero ésta, también tuvo que transmutarse a ellos, creando una forma de convivencia simbiótica. En el año 2017 y en adelante, el Perú cuenta con una PEA del migrante en 66.1% y el no migrante es del 58,4% (INEI, 2020, p.45).

⁴⁶ Varios autores han escrito sobre la ‘movida’ subte de la década del 80 en Perú, como Cornejo, 2002; Daniel F, 2007; Torres Rotondo, 2012; Romero, 2015; Greene, 2017; Bazo, 2017, entre otros textos literarios.

⁴⁷ El *latín music* o música latina es un término complejo, porque la industria quiso darle una etiqueta a todos los géneros de música de los latinos. Es decir, la música latina se caracteriza por contener géneros musicales de países de Latinoamericano, del Caribe, España y Portugal. Así también, surge el *latín pop* y otros híbridos.

“Sarita Colonia” (1992), del compositor Jorge Chávez Malaver del “Grupo Maravilla”, tomando prestado tanto el título de la canción, como la melodía y letra del coro de este tema:

Sarita Colonia,
patrona del pobre
no quiero más rejas,
no quiero más llanto

Los Mojarras, cortan las estrofas originales y le cambian la letra y la melodía, por algo mucho más contestatario y directo, cotidiano y sincero, y, de alguna forma, migrante también. Es decir, entra en un proceso de mutilación de la obra. Ejemplificando mejor, ¿qué diría Bernardo Alcedo y José de la Torre Ugarte si se utiliza la letra y melodía del coro del Himno Nacional del Perú y se le cambia la melodía y letra de las estrofas? ¿Podría ser de una autoría diferente? Son interrogantes que por un proceso mediático tratándose del Himno del Perú no sucederían; sin embargo, hay ciertos vacíos legales que deben de establecerse con mayor claridad.

Estas transformaciones estructurales reflejan la unión de las razas y géneros musicales. Esta propuesta es nueva y distinta a la versión original, produciendo un rock en sí mismo, remezclado con chicha. Según señala Martín Choy:

El coro que canta Cachuca es tal cual [a la versión del compositor Jorge Chávez Malaver]. Inteligentemente hizo la estrofa de la lucha de la gente que poco a poco se organiza, haciendo fiestas, actividades, y que van formando una nueva comunidad. Para mí, fue un acierto grande enlazar esto con el mensaje de “Sarita Colonia”, siendo ésta una persona que viviendo tan poco ha influido mucho en la

gente, sobre todo en las poblaciones de la cárcel, delincuentes, marginales o gente muy peligrosa. Yo, por ejemplo, creo que Kike Larrea tiene mucho que ver en esa visión. (Conversación personal, 6 de enero de 2021)

Justamente, Enrique Larrea busca fondos, los hace ensayar profesionalmente, a lo que no estaban acostumbrados, los lleva al estudio del músico y productor Miki González y producen el primer disco de Los Mojarras, llamado “Sarita Colonia” (1992) del sello “El Virrey” bajo la licencia de Industrias Eléctricas y Musicales Peruanas S.A. IEMPSA. Larrea, en la actualidad, sigue produciendo música y mantiene esta visión a través de novedosas propuestas musicales de hibridación⁴⁸ en una mirada globalizante, como bien él mismo señala: “sacar los ritmos peruanos de su contexto habitual y ponerlos en un contexto mucho más global y lo que refleja mi enfoque de las cosas. Yo creo que hay que dialogar con el mundo” (La Mula, 2014).

1.1.2 “Toquen ‘pes’ cholos de mierda”

En la década del gobierno de Fujimori, Lima se convierte en una ciudad insegura y de marcada división por una desigualdad de clase y étnica, resaltando formas de humillación a los pueblos migrantes que se instalan en la capital. Para Aníbal Quijano, la denominación de “cholo”⁴⁹ es un fenómeno cultural de América Latina, dado en el mundo andino que negocia su antagonismo e intercambio entre la cultura de los indios y la de los criollos. Este fenómeno nace como un “proceso de sincretismo cultural” denominado “cholificación”, una subyugación que se da por parte de la cultura dominante hacia las culturas indígenas. Éstas son llevadas al nivel de “subculturas campesinas” entre los

⁴⁸ Kike Larrea tiene entre sus discografías, recientes trabajos de hibridaciones musicales como “Seis” (2019), y sencillos como “Reina Piel Canela” (2020) que mezcla elementos musicales más globales.

⁴⁹ En 1964, Aníbal Quijano propone por primera vez el término cholificación (Quijano, A. 1964).

conflictos y los cambios (Quijano, 2014, p. 678), estableciendo una nueva cultura. Según resalta Annelou Ypeij, esta denominación de ser “cholo” es usada para denigrar y humillar a los que tienen rasgos de la sierra o indiquen acercamiento hacia lo andino, siendo un acto de subordinación desde un uno que “supuestamente” no los tiene, como, por ejemplo, el decir “cholo de mierda”. Sin embargo, para la primera década del nuevo milenio, hay un giro de ciento ochenta grados, donde surge una nueva estructuración de la palabra cholo, “como una autoidentificación” (Ypeij, 2013 p. 74), esta nueva “cholificación” que circunscribe al migrante emprendedor, entra también en la música. ¿Tal vez sea el inicio del rock del nuevo Perú que busca Martín?

Los Mojarras, gracias al festival “Agustirock” y también a las producciones de artes escénicas, como novelas para las cuales crean la música, se hacen conocidos. Sin embargo, se encuentran con una realidad distinta a El Agustino:

De alguna forma, a través de estos eventos, también nosotros nos estamos vendiendo como grupo, y se nos abrieron muchas puertas, pero también teníamos problemas cuando íbamos a tocar en locales de Miraflores⁵⁰, estos locales se reservaban el derecho de admisión, las entradas se pagaban en dólares y a veces nos prohibían tocar la música que tenía chicha y, si no, nos botaban. (Conversación personal, 6 de enero de 2021)

Este tipo de discriminación étnico-musical se da mayoritariamente en zonas de clase alta y media alta, de alguna manera generalizada en todo el Perú, donde Martín cuenta el cambio que se tiene en el día de hoy:

⁵⁰ Un distrito de clase alta en la ciudad de Lima.

Nos llamaron a tocar a una feria en Pisco y en Huancayo, estábamos empezando a probar sonido y la gente se desesperaba porque no tocábamos y nos decían calificativos como “Toquen ‘pes’ Cholos de Mierda”. Ya con el tiempo me doy cuenta cómo ha cambiado todo eso. Era un problema de identidad, nosotros salíamos del prototipo de rockero, no teníamos la ‘facha’ y éramos un grupo de El Agustino que ocupaba el lugar de personas como Pedro Suárez, “Christian Meier, teniendo más éxitos que los rockeros de esa época. Después, cuando hacíamos el show, Cachuca sabía cómo manejar al público y al final aplaudían. Ahora todos somos ‘cholos’ y estamos orgullosos de ser peruanos. (Conversación personal, 6 de enero de 2021)

En este caso, Martín da cuenta de la evolución que ha tenido el peruano sobre la discriminación musical que se vivía en la década del Gobierno Fujimori y en la actualidad. Sin embargo, hay que observar que aún sigue existiendo dicha discriminación de manera asolapada. Las radios en FM no ponen música de Los Mojarras sino mayoritariamente extranjera.

Visto desde la perspectiva de Óscar Soto, en el caso de la producción de la banda Los Mojarras, realizan lo que ellos mismos reflejan, lo que observan en el día a día de una ciudad multiforme, porque se influyen de las historias reales de la calle, “del faite [ladrón] y del asaltado, de injusticias y alegrías, con indignación, pero también con humor y optimismo” (Soto, 2011).

El aporte que constituye Los Mojarras a la cultura musical, se da en entretejer géneros musicales disímiles y opuestos en un tiempo en el que era impensable realizarlo. Los Mojarras se mantienen hasta el día de hoy porque crean una contracultura, donde

gente de un tipo de género o estilo musical se junta con otra y conviven en un mismo espacio. Es decir, en la década del 90, construyen su identidad desde una pluralidad, teniendo que lidiar con una sociedad fuertemente discriminadora. Martín Choy Tarazona señala que muchos grupos iniciaban en un solo estilo, pero con el tiempo, lo hibridaban, mezclando géneros con elementos antagónicos:

La gente dejó de ser purista (...), las bandas que hacían antes un género puro terminaron haciendo, por ejemplo, reggae o ska con chicha o cumbia”, (...) nadie quería meterse con el tema de fusión o chicha porque, de repente, lo relacionaban con música informal o música de cholos. Y yo he vivido mucho con Los Mojarras, eso. (Conversación personal, 6 de enero de 2021)

En el tiempo que Martín estuvo en Los Mojarras realiza la grabación de dos discos: “Ruidos de la ciudad” y “Ópera salvaje para tribus urbanas”, varias musicalizaciones como la miniserie “Los choches”, la serie “Tribus de la ciudad”, la novela de televisión “Los de arriba y los de abajo”, una obra musical “Juicio final”, una gira por varias ciudades alemanas y muchos conciertos en varias partes del Perú. Luego de cinco intensos años de gran experiencia junto a Los Mojarras, Martín Choy decide seguir buscando su “rock del nuevo Perú”, pero, ya no al lado de Hernán ‘Cachuca’ Condori, dejando la banda Los Mojarras. Esto porque, a pesar de procurar buscar su identidad en Los Mojarras, también fue apareciendo cierto descontento musical:

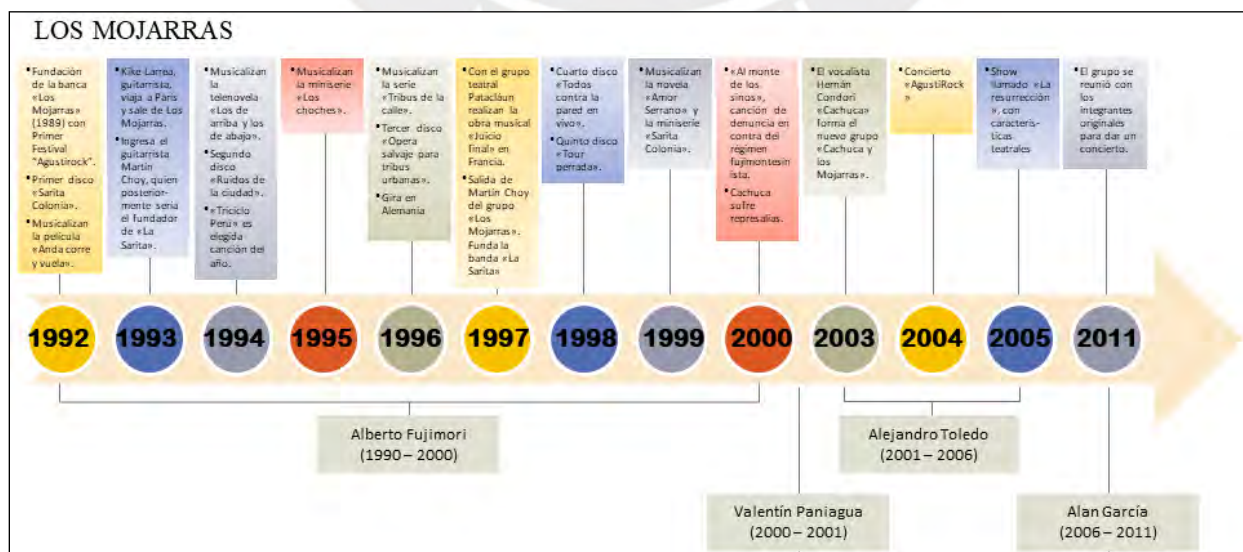
(...) no podía creer que Los Mojarras cantaban ese tipo de canciones de amor que no estaban por el camino de nosotros. Era un cambio muy radical en la forma de escribir las letras, (...). Sentía que debíamos evolucionar y que no podíamos estar

haciendo Rock/Chicha todo el tiempo. Yo quería salir de los clásicos acordes de tres notas. (Conversación personal, 6 de enero de 2021)

Ante este panorama, Martín Choy, en 1997, decide dejar Los Mojarras para crear una nueva agrupación y encaminarla en su gran deseo, el “rock del nuevo Perú”. Es importante mencionar que, al entrar al año 2000 y frente a todos los sucesos de corrupción del Gobierno de Fujimori, se destaca la posición que tuvo el cantante ‘Cachuca’, al crear la canción “Al monte de los sinos”, una letra de denuncia directa contra del régimen de Alberto Fujimori y su asesor, Vladimiro Montesinos, hecho que le llevó a sufrir represalias del gobierno de turno. Este grupo musical tuvo un receso por un tiempo, para luego, en el año 2003, volver como “Cachuca y Los Mojarras”. En la figura debajo, hay una línea de tiempo sobre la historia y las actividades de la banda Los Mojarras hasta el año 2011. Sin embargo, este grupo continua vigente a pesar de las pausas que se da hasta el día de hoy. Tiene nuevos integrantes, pero siempre con su vocalista Cachuca, que es considerado una leyenda viva del rock peruano.

Figura 1

Línea de tiempo de la banda Los Mojarras



Fuente: Jiménez, 2010; Musicoaficion, 2014.

1.2 La fundación de Martín Choy: parte II

1.2.1 La Sarita” como denuncia social y política

En 1997 y con 25 años, Martín Choy Tarazona funda la agrupación musical La Sarita. Se unen a él otros músicos exintegrantes de Los Mojarras: el bajista Enrique Solano, el percusionista criollo Eduardo Lanchipa y el baterista Manolo. Tiempo después, se les une Renzo Raúl Montoya como vocalista. Martín, gracias a la experiencia del grupo Los Mojarras, obtiene la oportunidad de expresarse con mayor libertad y de encontrarle el rumbo que necesitaba su música. El proyecto del primer disco tiene un trabajo de recopilación de canciones de su infancia, fiestas, jaranas, con temas de agrupaciones como Los Girasoles (1969)⁵¹, Celeste (1974)⁵², Los Shapis (1981)⁵³. Martín opta por un proceso musical de reinterpretación más que de recopilación. Reorienta completamente el origen de cada una de las canciones hasta darles una resignificación: cambia el género musical y renombra el estilo de las canciones, adiciona otras letras con incidencia más actual, visibilizando a una sociedad violenta. Este proceso se da porque el Perú, al mismo tiempo, está en medio de grandes problemas de intimidación, abuso y crímenes “ocultos” por parte del Servicio de Inteligencia Nacional (SIN) a cargo de Vladimiro Montesinos, asesor del gobierno de Fujimori. Este servicio vulnera el estado de derecho de las personas y, hasta de sus propios agentes secretos.

⁵¹ Grupo de cumbia y música tropical del director José Félix Martínez Romero.

⁵² Grupo de música tropical andina, o también llamada “chicha”, del director Víctor Casuamán Bendezú, siendo su vocalista por un corto tiempo, Lorenzo Palacios Quispe, conocido como “Chacalón” y quién luego se haría famoso con su agrupación “La Nueva Crema” con temas como “Soy provinciano”.

⁵³ Grupo de música chicha fundado por Jaime Moreyra, y Julio Simeón, conocido como “Chapulín, el Dulce”, quienes fueron grandes exponentes de este género.

Aumenté letras para orientar la canción a temas sociales, paralelamente estábamos en el año 97 y, ya empezaban a salir a la luz las cosas de Fujimori y lo del Grupo “Colina”⁵⁴. Por ejemplo, “Colegiala”, la canción de Walter León era una cumbia donde le cantaba a una colegiala que le gustaba, pero nosotros la tocábamos como una batucada⁵⁵ y estaba orientada a un violador. Algunas canciones tenían insertos de letra que inclinaban las canciones a otro estilo, a otra cosa o a otro significado. (Conversación personal, 6 de enero de 2021).

Así, La Sarita comienza a tomar la dirección de ser una agrupación musical de denuncia social y política, visibilizando la violencia que hay —sobre todo hacia la mujer— en una sociedad hostil e insegura, enmarcada en un gobierno corrupto, manchado de crímenes y de injusticias. Además, se deja observar que la forma de crear las canciones es a través de la metáfora en sus letras y la utilización de inserciones de un nuevo texto⁵⁶. Es decir, tanto la letra como la música de una canción de un compositor, una obra ya acabada, entran a un espacio no fijado en la reinterpretación: se puede omitir o insertar texto nuevo, convertir un género musical en otro. Todas estas nuevas variables se vuelven móviles, disolviendo lo establecido, como diría Bauman, “derritiendo lo sólido”, convirtiéndolo en un estado líquido, ya que esta cualidad hace que se desplacen los

⁵⁴ Ya desde el año 1993 se hallan, en Cieneguilla, las fosas de los cuerpos de los nueve estudiantes y un profesor de la Universidad “Enrique Guzmán y Valle ‘La Cantuta’”, ocultos por el grupo “Colina” (García Montero, 2001, p.70). Sin embargo, en mayo de este año se encuentra la caja que contiene dichos restos. La urna sellada fue entregada por el médico Aníbal Escalante el 06 octubre de 1993 a los representantes de Servicio de Ciencias Forenses de Birmingham. Lamentablemente el laboratorio cerró y la caja pasó a un archivo en Londres. La Fiscal de la Nación de ese año, Blanca Nérida Colán, señaló que la información de los resultados pasaría al fuero militar, pero dicho fuero negó haber recibido algún resultado. Según los familiares hay sospecha de que nunca fueron analizadas. Ahora los familiares demandan que se inicien los trámites para recuperar la caja y se analice los restos de los estudiantes (Castillo, 8 de julio de 2022).

⁵⁵ La batucada es un género musical afrobrasileño de ritmos muy marcados, reiterativos y de gran energía, que generalmente son ejecutados en las calles con muchos percusionistas para las comparsas.

⁵⁶ Es importante señalar que, según el tratamiento de derechos de autor, esto podría tratarse de una mutilación de la obra artística.

elementos con mayor facilidad, transformándose para moldearse o adecuarse a un escenario situacional diferente (Bauman, 2004, p. 8-10). Esta forma de deconstruir canciones, que se comienza a introducir en Los Mojarras, va a desarrollarse mucho más en La Sarita como una música líquida a través de técnicas como el “collage camuflado” de Buntinx (Buntinx, 1992-1998, p. 6) o bricolaje, que más profundamente se desarrollará en el capítulo segundo.

Otro ejemplo se da cuando Martín Choy cambia el género de cumbia de la canción “La chica enamorada” del grupo “Los Girasoles” para convertirlo en un género híbrido de reggae⁵⁷ mezclado con festejo⁵⁸. Asimismo, aprovecha esta oportunidad para denunciar la violencia por parte del gobierno de turno de Alberto Fujimori, transformando la letra de esta canción hacia el asesinato de una chica, buscando de alguna forma visibilizar la muerte de Mariela Barreto perpetrado por parte del Grupo “Colina”⁵⁹. Sin embargo, además de la forma precisa de colocar el texto en esta historia, se suman los elementos musicales (melodía, ritmo, armonía, timbres, etc.) que pueden ser distractores para el oyente común sino percibe el mensaje a priori, escabulléndose entre los sonidos. Debido al contexto que vive el país, existe una gran tensión que puede desencadenar en represalias directas del gobierno. Esta forma de arreglo musical busca camuflar o asolar situaciones delicadas por el contenido del mensaje que se quiere dar. Aquí, se contempla cómo el mensaje del texto de la canción se licúa con los demás elementos

⁵⁷ Género musical jamaicano, el cual tiene su mayor exponente al cantautor Bob Marley.

⁵⁸ Género musical afroperuano desarrollado en el departamento de Ica y Lima, mayormente en Chincha y Cañete respectivamente. Tiene entre sus mayores exponentes a Nicomedes Santa Cruz, Arturo ‘Zambo’ Cavero, La familia de Don Porfirio Vásquez y Susana Baca.

⁵⁹ Mariela Barreto Riofano era una ex agente del grupo “Colina”, al dar información a la prensa del caso de la muerte de los estudiantes y el profesor de “La Cantuta” fue asesinada el 22 de marzo de 1997 por el mismo grupo, dirigido por Santiago Martín Rivas, pareja de la víctima perteneciente al SIE (Servicio de Inteligencia del Ejército) parte del SIN (CIDH, 2000, informe N° 30/00, caso 12.095).

musicales adrede, difuminándose entre ellos, convirtiéndose en una característica de la música líquida, la cual puede amoldarse a ciertas situaciones y gotear de a pocos esa verdad ubicada a media luz⁶⁰. La empresa disquera “Iempsa” da su consentimiento de la grabación, sin notar el mensaje encubierto, aunque por problemas técnicos-musicales, no se termina dicho proyecto. En esta situación, el cantante sale del grupo (conversación personal, 6 de enero de 2021).

En 1998, hay un cambio de integrantes en la banda, ingresa el vocalista Julio Pérez Ortiz, quedando Martín Choy como único exmiembro de Los Mojarras. En ese mismo año terminan el disco “Más poder”⁶¹ que continua la línea de la denuncia política y social, aunque con mayor fuerza.

Un ejemplo importante es la canción “China hereje”, del compositor uruguayo, Juan Pedro López⁶². Este vals criollo de inicios del siglo veinte, reconocido en el Perú por la interpretación del trío “Los Romanceros criollos”⁶³, es una canción que La Sarita le cambia, tangencialmente a todas las estrofas, la letra y melodía completamente⁶⁴. Sin embargo, inserta el coro original con el texto y melodía, aunque esta última con un carácter ligeramente diferente.

⁶⁰ Es importante resaltar que ya desde el movimiento de la nueva trova tienen características de una especie de “protesta camuflada”, tan igual como se da en el lunfardo en el tango.

⁶¹ El disco se saca a la venta en 1999.

⁶² Esta canción tiene su primera grabación en 1923 con Carlos Gardel.

⁶³ Los Romanceros Criollos es un trío de música criolla peruana, cuyos integrantes son Guillermo Chipana, Lucas Borja y Julio Álvarez (1973).

⁶⁴ Hay que mencionar que la letra original de López sufre cambios por algún músico o poeta peruano para adaptarse al castellano del Perú, ya que, por ejemplo, algunas modalidades lingüísticas utilizadas en Uruguay no se entenderían en Perú. De otro lado, hay una nueva cuarteta completa escrita que se le adiciona. Es un hecho que en otras interpretaciones internacionales de este vals no aparece, siendo único en los tríos peruanos de música criolla: “Me duele el corazón con tal violencia que arrancarlo de mi pecho yo quisiera y llevarlo de la mano a tu presencia y oprimirlo fuertemente hasta que muera”. Además, hay algunos varios recortes de la historia completa que mutilan el texto original de López.

La letra de la canción “China hereje” contiene un texto que se dirige abiertamente hacia el gobierno de los Fujimori, el padre, Alberto Fujimori y su hija, Keiko Sofía Fujimori Higuchi, como primera dama (1994-2000):

Un súper presidente, qué lindo gabinete
 Políticas de empleo que son de maravilla
 Se están batiendo récords en las exportaciones
 Si está buena la cosa ¿Por qué estamos tan misios?
 Es tu mente enferma, es tu obsesión mortal
 Quieres mi vida y la quieres comprar
 ¡Mentira! ¡Mentira!
 Ligadura de trompas, ligadura de bocas
 Les dan culatazos a los que andan descalzos⁶⁵

En cuanto al texto y su lado contestario, se logra percibir que Fujimori siempre manipula a los medios⁶⁶ para dar a entender que —entre cortinas de humo—, el Estado que él lidera, tiene una fuerte economía y que eso basta y sobra para todos. La realidad es que no existe ninguna política pública inclusiva en el Perú en un gobierno, como lo define Mercedes García Montero (2001), de “una dictadura militar civil” (p. 67), lo que demuestra una gran desigualdad social y económica. Aunque no se trata de hacer un análisis profundo de texto en este momento, hay una analogía en los versos “Ligadura de trompas, ligadura de bocas”. Por un lado, se precisa la denuncia por el caso de las

⁶⁵ Extracto de la letra de la canción “China hereje” transformada por “La Sarita” (1998).

⁶⁶ “El control ejercido sobre la prensa permitió la censura de noticias incómodas al régimen, la tergiversación de la información y hasta la abierta mentira a favor del Gobierno” (García Montero, 2001, p. 74).

esterilizaciones forzadas⁶⁷ que se dieron en el Perú, realizado en los años 1996-2000. De otro, expone al Gobierno de Fujimori por las formas en que maniató a su antojo la vida y el pensamiento de los peruanos, dejándolos sin voz, obligándolos a callar⁶⁸. La Sarita logra toda esta denuncia cambiando el texto de la canción, pero repite hacia el final la letra del coro en su misma versión de vals, interpretando el canto como si fuera un borracho, teatralizando la escena.⁶⁹

Desde el ámbito musical, sigue el mismo proceso en esta canción, un género híbrido también. La canción es construida en una propuesta distinta, adicionando el funk, el hardcore y, hacia el final, un vals criollo de estilo 'peruano'⁷⁰. Se observa que La Sarita

⁶⁷ Según señala Yvana Novoa, en 1996, el gobierno dictó una Resolución Ministerial (N°071-96 SA/DM) como Programa Nacional de Salud Reproductiva y Planificación Familiar. Sin embargo, en muchas comunidades andinas y selváticas se realizaron sin previo consentimiento de las mujeres, convirtiéndose en esterilizaciones forzadas, que darían como resultado la ligadura de trompas obligadas a 314,605 mujeres, sin previo aviso y con varios casos de muerte como consecuencia de una mala praxis. Además, precisa que la Fiscalía Supraprovincial ha defendido al Estado, en el Gobierno de Fujimori, logrando el archivamiento del caso, teniendo argumentos insuficientes y cuestionables. (Proyecto Anticorrupción del IDEHPUCP).

⁶⁸ Muchos de los delitos a las y los ciudadanos peruanos cometidos por el Estado, fueron acallados por la fuerza. Muchos de ellos son los casos de violaciones sexuales a mujeres y niñas. Fabiola Gutiérrez Arce, señala que, entre los años 1980 y 2000 a manera de “estrategia de guerra y de dominación”, se perpetraron violaciones sexuales a mujeres en el conflicto armado interno en el Perú. Gutiérrez precisa que la CVR, tiene como conclusión en sus informes que el 83% de las violaciones las cometieron agentes de las Fuerzas del Orden del Estado Peruano, siendo víctimas de ello principalmente mujeres de entre 10 a 29 años, campesinas quechua hablantes sin ninguna instrucción, catalogadas analfabetas. A pesar de que el Estado, directamente no autorizó estos violentos mecanismos, tiene una total responsabilidad al no velar por los derechos de los ciudadanos permitiendo su vulnerabilidad e impunidad (Gutiérrez Arce, 2013).

⁶⁹ Hay que precisar que La Sarita toma el texto ya reescrito y adaptado de los tríos de música criolla peruana, no desde el original de López.

⁷⁰ Hay ciertas diferencias entre los valeses criollos argentinos o uruguayos, llámese “porteños”, con los valeses criollos peruanos. En los primeros, el bajo acentúa mayormente el primer y segundo pulso del compás, el tempo ligeramente más lento, algunas veces tienen una introducción lenta, también podrían tener una cadencia lenta al final o, tal vez, interrumpir en medio. En cambio, en los segundos, el bajo acentúa el primer pulso del compás, no tiene ninguna cadencia como interrupción al medio. Además, son un poco más rápidos, tal vez por su historia de haber nacido en los barrios pobres y los “callejones de un solo caño”, en contraposición de los valeses europeos de los grandes salones de la Lima de la primera posguerra, como se señala en la introducción del capítulo “El vals peruano” de Virginia Yep (Yep, 1993).

hace un cruce de compás cuaternario con ternario en cuanto a los géneros musicales que utiliza, algo poco común en la escena musical peruana.

Igualmente, entre otros ejemplos, se puede tomar la canción “Más poder” por su alusión a un presidente y su perpetuación en el poder, o también, el caso de “Esclavo”, cuya canción visibiliza la subyugación de un pueblo discriminado y deshumanizado por parte de un Estado oligarca, lo que todavía sucede a puertas de un nuevo milenio:

Una broma quizá de un diablo jugador

En este mundo un gran galpón

Aún los esclavos alimentamos al patrón

No hay más verdad, no hay humanidad.

Es un mundo, según denuncia La Sarita, donde todavía existe una esclavitud asolapada, un lugar donde el pueblo es tratado como simples animales que trabajan para un Uno que tiene el poder, el cual no vela más que para su propio bienestar y no el de todos.

Para La Sarita, una influencia destacada es la de su representante⁷¹, Hugo Martínez Garay, estudiante de literatura —en ese tiempo—, de la Universidad Católica del Perú. Martínez es quien colabora en dar las ideas para armar las letras de las canciones de La Sarita en este primer disco. Para esto, en el año 98, La Sarita obtiene el premio por nueva banda “Revelación”. Es a través del primer disco que el grupo que funda Martín Choy Tarazona logra crear, como dice Renato Romero (2015), un “espacio de expresión política y de crítica social” (p. 100). Además, el grupo no solo hacía las denuncias musicalmente, sino que el vocalista Julio Pérez podía hacer algunos *speeches*

⁷¹ “La Sarita” tuvo solo dos representantes Hugo Martínez y luego, Julio Vásquez, pero luego, siguieron solos.

hacia el público antes de empezar un concierto o entre canciones. Esta postura de denuncia social del grupo y crítica sobre la gente injustamente encarcelada por terrorismo obtiene la atención de Organizaciones No Gubernamentales y de Derechos Humanos. Como dice Martín Choy: “nos veían como un grupo cultural y nos invitaron a Brasil, Colombia, México, Venezuela y Europa” (conversación personal, 6 de enero de 2021).

A diferencia de estas hibridaciones y de las letras y performance contestatarias de La Sarita y también de Los Mojarras, es importante mencionar que hubo músicos que no tenían una postura frente a la violencia que se vivía precisamente en los gobiernos de García (1985) y Fujimori 1990-2000). Kymberly Dodge (2008), observa que, en la década de 1980 hasta los primeros años de la siguiente, grupos musicales y artistas como Micky González, Jaime Cuadra, Novalima, Angel Lobatón, Jean Pierre Magnet, Manongo Mujica, Cimarrones y la agrupación Uchpa, hacen ciertas hibridaciones musicales mezclando géneros tradicionales del Perú, desde motivos y elementos instrumentales andinos, afroperuanos y amazónicos con géneros de internacionales o foráneos, destacándose el electrónico. Tanto los músicos como los productores trabajan con el mismo fin: “contribuir a la evolución de una identidad del peruano moderno que refleje las múltiples raíces”⁷² (Dodge, 2008, p. 118). Sin embargo, a pesar de que estas hibridaciones musicales contienen nuevas versiones y nuevos arreglos para llegar a la masa joven, no hay una política de innovación en “escribir nuevas letras y crear nuevos estándares”, y además, “sus letras no reflejan la experiencia contemporánea de los jóvenes que viven en un Perú de postdictadura y postguerra” (Dodge, 2008, p. 118-119).

⁷² La traducción es mía.

1.2.2 Mayor diversidad cultural: Influencia de la música andina y la danza de tijeras.

Julio Pérez tiene una relevante labor como *frontman* en el grupo La Sarita. Según Martín Choy, Pérez es uno de los mejores en el medio, debido tanto a su histrionismo y sátira como a su versatilidad teatral. A pesar de no ser actor, construye personajes que visibilizan dos vías opuestas.

En esos 18 años que él estuvo con nosotros, para mí, fue uno de los mejores *frontman* de acá de Perú. Sumado al histrionismo que él tenía, hacía que la gente se pegara tanto con él y, de alguna forma, pudiera entender el mensaje por doble vía: uno por la música y otro, por la indumentaria que usaba. (Conversación personal, 6 de enero de 2021)

Por un lado, la teatralización de un presidente corrupto, el que tiene el poder del opresor, el maleante. De otro, un personaje que se acerca al oprimido, representado en la gente migrante de la sierra que se vino a refugiar a la capital, trabajando en oficios simples: albañil, vigilante, empleada del hogar⁷³. Estas labores humildes sufren discriminaciones y maltratos por parte de la sociedad. La Sarita busca una forma de identificarse con aquellos que no tienen voz, legitimando sus derechos. Así, el mensaje del grupo llega desde la música y desde un *speech* que, ayudados con cierta utilería y vestuario, conforman un corpus completo.

⁷³ Julio Pérez es capaz de agarrar una escoba en el escenario y convertirse en el personaje de una empleada de servicio del hogar (“Otilia Dolor”), o colocarse un casco de albañil y cargar ladrillos o baldes, como otras cosas más, lo que hace que el público se identifique y se acerque a “la Sarita”, encontrando en este grupo cierta legitimación de sus oficios.

Las influencias en cuanto a las letras de las canciones que se hacen en La Sarita fueron grupos como Manu Chau⁷⁴, Molotov⁷⁵ y Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio⁷⁶. Asimismo, hay letras que contienen historias comunes sacadas del mismo periódico, como lo hace Julio Pérez en “Otilia Dolor” (Conversación personal, 6 de enero de 2021).

Por otro lado, para el segundo disco, “Danza la raza”, con el que se tomaron casi cuatro años, aparece un aspecto relevante que influye fuertemente en el grupo. Así, hay una mayor inclusión de la música andina, después de Provinciano III⁷⁷, específicamente del huayno ayacuchano y, sobre todo, ingresa la danza de tijeras de Ayacucho. Aquí entran a la banda, un danzante de tijeras Julio Salaverry y un violinista ayacuchano, Marino Marcacuzco, un migrante que se refugió en Lima por la violencia del conflicto interno que recayó directamente donde vivía, Aucará. Asimismo, ingresa un arpista andino, Henry Condori. Con ellos surge una convivencia musical totalmente nueva en La Sarita.

Martín, Julio y los demás integrantes tienen que buscar entender una música que no entra en los cánones foráneos del rock al que están acostumbrados, ya que la danza de tijeras no es necesariamente simétrica en sus frases. Luego de un año aproximadamente, nace la canción del mismo nombre del álbum, “Danza la raza”. Se trata de una música que alberga un sincretismo musical sobre la danza de tijeras y el rock, motivo principal de este estudio y, además, incluye en la danza de tijeras el canto.

⁷⁴ Esta agrupación musical pertenece al cantautor políglota, franco-español José Manuel Arturo Tomás Chao Ortega, llamado “Manu Chao”. Un solista que mezcla distintos idiomas, estilos y géneros musicales, tiene un fuerte ideal político de corte social y de ayuda a migrantes.

⁷⁵ Molotov es un grupo musical mexicano que mezcla el rock con el rap (1995).

⁷⁶ Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio es una banda que mezcla la música tradicional mexicana, el bolero y el danzón con el reggae, rock, ska y punk (1985).

⁷⁷ Esta canción es la única que utiliza charango y quenás.

El disco “Danza la raza” continúa la denuncia social y política, entre canciones como “Guachiman”, “El Burócrata”, “Nos quieren gobernar”. Trabaja temáticas existencialistas, sobre la muerte y la vida, en la canción “Entre Dios y el Diablo”, donde incursiona el canto de la actriz del grupo de teatro Yuyachkani, Teresa Ralli, una voz femenina, poco común en la música del grupo.

El disco “Danza la raza” es concebido como espacio que esboza la cotidianidad de un pueblo, y la visibilización de la opresión por parte de la sociedad discriminadora y el gobierno de poder. Gracias a la ayuda del portorriqueño José Balado, compositor de música de teatro y productor, con quien Martín trabaja, le colocan ciertos sonidos, entre cucharas, vasos, jarrones y sonidos ambientales, construyendo viñetas musicales, una música incidental al inicio de la mayoría de las canciones para lograr un producto artístico compacto.

Mi idea inicial para hacer “Danza la raza” fue hacer un disco que sea un todo, que empiece y termine en lo mismo, como un viaje. (...) que se escuchara la campana y que esta se vaya integrando a toda la comparsa. (...) que las canciones terminen y den paso a la siguiente canción. (Conversación personal, 6 de enero de 2021)

En la tercera producción discográfica, “Mamacha Simona”⁷⁸, se observa un trabajo distinto, algo más introspectivo, y un disco de mejor calidad en su producción. Hay toda una búsqueda de hibridaciones musicales, donde el violín andino toca frases melódicas de rock y, la guitarra, frases melódicas más andinas, una simbiosis musical. Con la primera idea de la danza de tijeras de Ayacucho, viene la inclusión de la de Huancavelica

⁷⁸ Según Wilber Bolívar Yapura, el nombre “Mamacha Simona” es el nombre de un *Apu* Tutelar prehispánico femenino muy importante dado luego de la “extirpación de idolatrías”, ya que sus nombres anteriores eran Apian, Aspiran, Yauira y Yauirac. Se encuentra ubicado a 3km de Quishuarcancha, en el distrito de Corcca, provincia y departamento de Cuzco (Bolívar, 2015, p. 289-290).

y su *gala*⁷⁹, de una música más alegre y hasta juguetona, a diferencia de la de Ayacucho que es más telúrica, de drama fuerte y guerrera. La Sarita propone dos bailarines, uno de cada región, en un mismo escenario, para volcarlo en un contrapunto de danzantes, como se hace en las festividades andinas, pero en un escenario y siempre acompañado del canto. Un ejemplo es “Siente el Poder del Danzaq”, aquí se construye la canción dentro del género funk⁸⁰ saliéndose del eje del rock que hacen antes, obteniendo la adherencia del violín andino también. La canción “El juicio final” utiliza voces de niños como algo particular. En el caso de “Tierra Sagrada”, es una canción que incluye la participación creativa del violinista y el danzante. Según Martín Choy, “en este disco hubo participación directa de Marino y del danzante, porque ellos iban expresando algunas palabras en quechua” (conversación personal, 7 de enero de 2021). “Venas abiertas” es una canción que traspasa los límites del Perú, porque incluye a Latinoamérica. Específicamente, toca el tema de la desigualdad que hay entre sus pueblos frente a la esfera de poder de los más ricos. Sin embargo, deja entrever que es posible tener un horizonte de humanidad. Señala en la canción que, los partidos políticos van a desaparecer debido a la unidad de todas las sangres en Latinoamérica, evocando el ideal de Arguedas. Menciona las tribus que no son el centro, visibilizándolas: machigengas, ashaninkas, huancas, shipibos-konibos, quechuas, aymaras. La Sarita insta a la unión de los pueblos de esta región de América, ya que en la unión está la fuerza, pues ese es el ideal: “el pueblo unido jamás será vencido”, como dice en la canción.

⁷⁹ Danzante de tijeras de Huancavelica.

⁸⁰ El funk es un género musical afroamericano que surge aproximadamente en los años 70, mezclando el soul, jazz, el R&B y ciertos ritmos sincopados latinos, no teniendo mucha injerencia en el rock mismo.

En el 2011, entra un gobierno nacionalista a cargo del presidente Ollanta Humala Tazo, contemplando una hoja de ruta con una política pública que, por primera vez, muestra preocupación por la inclusión social⁸¹. Hacia el 2012, se produce el cuarto disco “Identidad”, el cual resalta por el ingreso de un integrante nuevo al grupo, tratándose de un músico de la comunidad shipibo-konibo⁸², toca el pífano⁸³, danza e interpreta los cantos icaros de la selva peruana, enmarcándolo en la canción “Shipibo soy”. La Sarita busca legitimar los derechos de estas comunidades olvidadas por los gobiernos anteriores, dada la coyuntura inclusiva del gobierno de turno. El disco “Identidad”, es una forma de ayudar a visibilizar esa otredad mitigada por las políticas de gobierno y la misma sociedad civil, sobre todo aquellas comunidades que por la violencia interna tuvieron que verse forzadas a venir a vivir a la misma capital. Es decir, La Sarita busca mostrar con sus canciones esa falta de integración de una sociedad que solo piensa que la capital es el centro de todo y, de alguna forma, trata de crear conciencia de que la diversidad que tiene el Perú es nuestra propia identidad.

⁸¹ El 20 de octubre de 2011, el presidente Humala, crea el Ministerio de Desarrollo e Inclusión Social (MIDIS), según la Ley N° 29792, hecho de mucha importancia, ya que por primera vez el Estado peruano apuesta por una política pública nacional, enfocada directamente hacia lo social, “en personas específicas y/o en territorios determinados”. En 2011, según el INEI, la pobreza se dio en 46% para las personas de idioma materno que tienen una lengua originaria (quechua, aimara, o las lenguas de la Amazonía) siendo casi el doble (26%) de las que tienen el castellano como lengua materna (MIDIS, octubre, 2012, p. 6 y 34).

⁸² Según la Base de Datos de los Pueblos Indígenas u Originarios del Ministerio de Cultura, precisa que la tribu shipibo-konibo es heredera de tres tribus de la selva, los shipibos, los konibos y los shetebos. Tiene alrededor de 32, 964 habitantes como comunidad de mayor población. Además, tienen una muy ordenada organización indígena en Lima Metropolitana, específicamente, en la Comunidad Cantagallo. Sus pueblos de origen son los departamentos de Ucayali, y luego, Madre de Dios, Huánuco y Loreto. Los shipibos-konibos en la actualidad han sido partícipes de siete procesos de consulta previa del Estado (BDPI, MINCU. bdpi.cultura.gob.pe).

⁸³ Una flauta vertical muy pequeña de seis orificios hecha de caña o de hueso de cóndor.

El “Rockumental”⁸⁴ es un ambicioso proyecto de Ayni Producciones, dirigido por Antonio Rodríguez Romaní, que convoca a 13 bandas de rock de gran influencia en la escena nacional peruana. Este festival de música se realiza como parte de un homenaje a los artistas creadores del rock en el Perú. En el 2015, La Sarita, junto a la agrupación “Uchpa” de Fredy Ortiz y Marcos Maizel, se presentan por primera vez en el Gran Teatro Nacional. Luego de este concierto importante, la agrupación de Choy, entra a cumplir con lo que será la última grabación que harán juntos.

El quinto disco, llamado “Tributo al Perú” (2016), cambia la fuerza con que venían trabajando a nivel de propuestas del grupo, en cuanto a búsquedas, nuevas hibridaciones. Este álbum congrega canciones de otros autores, convirtiéndose en un homenaje a los vales criollos de antaño, música afroperuana, como el festejo y, también, a las cumbias más clásicas. La idea de este disco era generar los medios económicos para mantener el grupo. Según menciona Pérez:

“Ahora hay más competencia porque ser peruano está de moda y vende más (...) la coyuntura nos obliga a buscar un producto que sea vendible y masivo (...) queremos que La Sarita signifique otra vez una fuente importante de ingresos”.
(Redacción Gestión, 2016)

“Ser peruano” se ha convertido en una marca Perú, del cual La Sarita también disfrutó: salía en comerciales de los museos y los viajes al extranjero. Dado que hoy en

⁸⁴ Antonio o ‘Tony’ Rodríguez tiene planteado realizar trece películas con las trece bandas de rock propuestas, habiendo realizado la primera con la banda “Fragil”, que lastimosamente, con empresas de cine mercantiles en el medio local, la tuvieron una semana en cartelera. Además, según Eduardo Viñuela, el Rockumental, es una palabra que genera cierta controversia por centrar una hegemonía en el género rock solamente, pero que se le utiliza para hablar de cualquier género o estilo musical, tv, etc. Se acerca más claramente definido como una “documentación discursiva de las músicas populares urbanas”. Viñuela ha realizado un estudio historiográfico muy importante sobre este movimiento audiovisual. (Viñuela, 2014).

día hay muchos grupos que hacen hibridaciones como La Sarita, las ventas de su música bajaron. A pesar de esta propuesta más “vendible” de la banda, como dice Pérez, según las cifras que arroja la plataforma Spotify, “Tributo al Perú” es uno de los discos que no cumplió las expectativas de su público en comparación con sus discos anteriores de hibridaciones musicales y de canciones propias. Uno de los fuertes que tiene La Sarita es que produce material musical híbrido; una búsqueda de algo nuevo. ¿“Tributo al Perú” debió de seguir este camino y, así, “signifique otra vez una fuente importante de ingresos”?

Hacia el 2017, la banda sufre problemas al interior. Martín Choy, fundador del grupo desde 1997, se retira luego de enterarse que Julio Pérez, quien entra un año después, había colocado en su autoría tanto el nombre de la banda como las canciones de los primeros dos discos. Esta música fue trabajada entre el vocalista (Pérez) y el guitarrista (Choy), y los demás integrantes en algunos temas. Por solidaridad hacia el fundador se retiran los músicos del grupo, quedando Pérez (comunicación personal, 7 de enero de 2021).

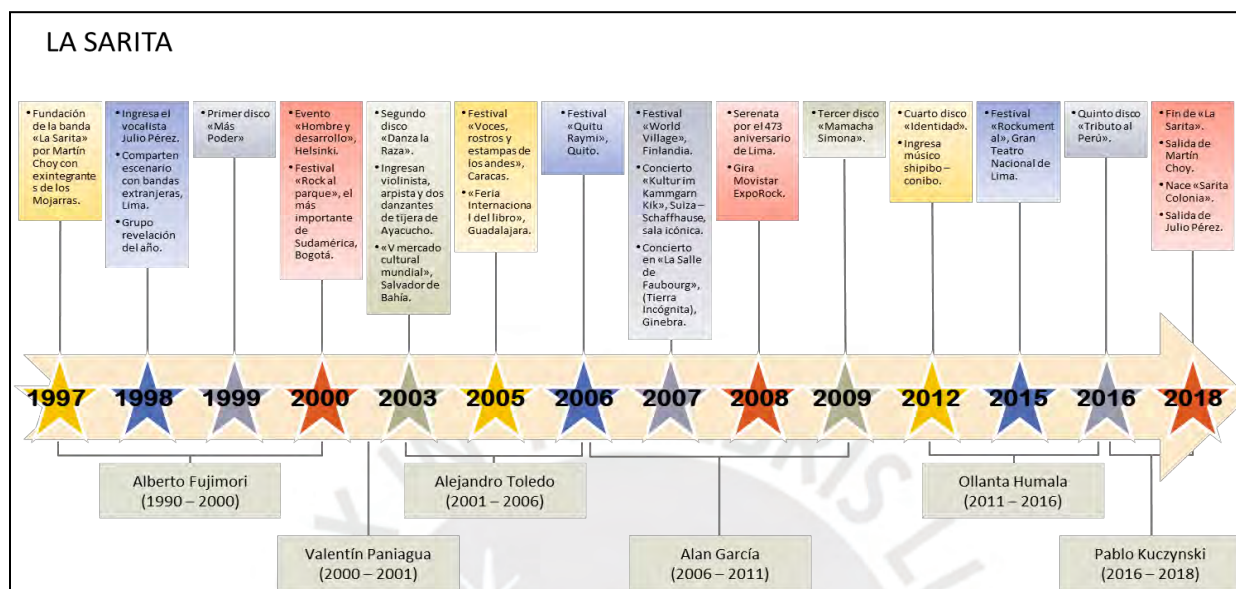
Martín Choy y los demás músicos originales de La Sarita fundan un nuevo grupo llamado Sarita Colonia. Julio Pérez, al tener los derechos sobre el nombre La Sarita continua, pero con músicos nuevos, algunos estudiantes de universidades y luego, músicos contratados; sin embargo, no se pudo mantener por mucho tiempo. Entre querellas legales y por falta de mayor movimiento en el grupo Sarita Colonia, el cansancio y hartazgo, Martín Choy Tarazona, hijo de migrantes, quien fundó La Sarita, cierra un capítulo que le trajo muchas alegrías y deja a la banda. A pesar de ello, la nueva banda, Sarita Colonia, continúa con otro guitarrista y cambia su nombre a “Sarita Colonia Rock

Fusión” haciendo el mismo estilo de hibridación musical. Hay que mencionar, que este nuevo grupo no puede tocar ninguna canción que tenga los derechos de Julio Pérez Luyo porque tendrían que pagarle regalías a Pérez. Por otro lado, Martín Choy emprende nuevos caminos, tocando y produciendo para el artista y cantante Pablo Mesones (comunicación personal, 7 de enero de 2021).

En la figura debajo, se ha colocado los distintos logros que tuvo la banda en una línea de tiempo en paralelo con los períodos de gobierno de los presidentes del Perú. Estos datos sitúan mejor su relación con la coyuntura política y cultural del país. El disco “Más poder” se crea justo a finales del gobierno de Fujimori con un discurso contestatario a la corrupción política. Luego de la renuncia de este mandatario, surgen muchos cambios en Lima: aparece la primera propuesta de una hibridación cultural entre el rock y la danza de tijeras con el disco “Danza la raza”, a pesar de las repercusiones que les trajo esta inclusión por una sociedad racista. Choy precisa que “grupos como nosotros tuvimos que sufrir rechazo por incluir, por ejemplo, la danza de tijeras en una propuesta de rock (Redacción Gestión, 2016). La banda procura darse paso con creaciones musicales de más hibridaciones de géneros distintos. En el gobierno de Ollanta Humala y una política pública de inclusión social, el grupo produce su disco “Identidades” donde ingresa un shipibo-conibo; llegan a una agrupación de diez artistas entre integrantes de la costa, la sierra y la selva. La Sarita, a través de su arte, ayuda a visibilizar que Lima es un espacio de muchas culturas fragmentadas, con discriminación y desigualdad. Toma la diversidad como identidad del Perú, pero una diversidad como discurso de unión y convivencia entre las muchas culturas.

Figura 2

Línea de tiempo de la banda La Sarita



Fuente: Punto Latino, 2016; Last.fm, 2014.

CAPÍTULO SEGUNDO

Discurso y andinidad en la poética de La Sarita

2.1 El bricolaje y el collage en La Sarita

El *bricolage* o bricolaje, según Lévi-Strauss, es una relación técnico-intelectual que hace que el bricolador o “*bricoleur* trabaje desde una composición que se aparta de las normas morfológicas” (Lévi-Strauss, 1964, p. 35-36). Es decir, el *bricolage* confecciona una estructura desde restos de otra estructura, de partes ya usadas con las cuales el *bricoleur* se expresa por medio de éstas, recopila los pensamientos y los organiza por más que sean partes antagónicas o extrañas entre sí (Lévi-Strauss, 1964, p. 42, 47 y 53). Enfocándose en el artista, Lévi-Strauss, precisa que en el arte el *bricoleur* está al medio del conocimiento científico y del pesamiento mágico, porque produce algo desde medios artesanales que se convierte en un objeto de conocimiento (Lévi-Strauss, 1964, p. 43).

Según Larry Grossberg (en Gelder y Thornton, 1997), el bricolaje se adapta a todas las artes. Es una práctica cultural contrapuesta porque tiene la función de entrelazar, a manera de juego, inclusiones y exclusiones (p. 418). Estas prácticas, que se caracterizan por ese “sentido de juego”, se dan paso en la música popular (Shuker, 2009, p. 50-52). Crean procesos identitarios diferentes y contraculturales. Para Dick Hebdige, el concepto de bricolaje permite entender las subculturas desde sus “rituales distintivos de consumo”. La estructuración del estilo subcultural “revela su identidad «secreta» y comunica sus significados prohibidos” [pues] “es el modo en que las mercancías son utilizadas en la subcultura lo que, básicamente la distingue de

formaciones culturales más ortodoxas” (Hebdige, 2004, p.142-143). Por ejemplo, el punk, como una subcultura de estilo bricolaje, busca forzar los hechos y reorganizar diversos significados a través de la “distorsión y la deformación” (Hebdige, 2004, p.146-147). El bricolaje tiene la característica de camuflar o esconder las ideas de otros para construir una idea nueva sin que desaparezca totalmente su identidad. El bricolaje construye algo nuevo de restos de algo viejo, una especie de reciclaje artístico.

Para entender en forma práctica el collage, Agustín Gómez hace una buena analogía entre éste y bricolaje, ya que estas dos técnicas tienen mucha cercanía, pero salvando sus diferencias. Este investigador, especialista en cine, menciona que el collage se compone de citas explícitas donde “la materia prima queda a la vista” y que incide ciertamente en traslucir las ideas de otros, tal y como fueron hechas. De esta forma, para lograr el objetivo de conformar algo nuevo, se coloca un extracto o pedazo de una obra, a manera de recorte, encima o junto de otro par igual, lo que Gómez llama “transparencia”. En el caso del bricolaje, propone el pensamiento de “opacidad”, a diferencia de la transparencia, en cuanto se tiene la intención de ocultar esa ajena materia prima para producir una obra nueva (Gómez, 2012, 78-92). Es así como tanto el collage como el bricolaje producen una obra nueva a partir de otras obras en convivencia intercultural. Mientras el collage expone los fragmentos de otras obras, el bricolaje dispone de lo que tiene a la mano.

En este capítulo voy a demostrar que la forma en que La Sarita construye su poética, y la creación de su discurso y andinidad se acerca a la manera en que se crea la imagen de “Sarita Colonia”⁸⁵ desde la técnica del collage hacia el bricolaje o “collage

⁸⁵ Ver capítulo primero.

camuflado”, como señala Buntinx (Buntinx, 1992-1998, p. 6). Para esto, voy a realizar análisis críticos de las letras de cuatro canciones de la producción y autoría de La Sarita. La primera será de manera general y breve, como una forma introductoria a los análisis siguientes. De las tres últimas, “Danza la raza”, “Siente el poder del danzaq” y “Danzaq no se cansa”, que son hibridaciones del rock con la danza de tijeras, “Danza la raza” se va a tratar de forma central y las restantes a modo de complemento la evolución de esta hibridación. Al respecto, voy a plantear las siguientes interrogantes: ¿cómo se desarrolla la poética de La Sarita en sus canciones de hibridación del rock con la danza de tijeras? ¿Qué transformaciones poéticas ocurren en la danza de tijeras al ser originariamente instrumentales y cuál es la importancia de estos cambios?

Las producciones de La Sarita, devenidas de la creación artística entre técnicas de collage y bricolaje, pero que más se van a desarrollar por este último, discurren por una reinterpretación musical que oscila o bordea muy cerca de la técnica del *sampling*⁸⁶. Unas veces se apoya más en el collage y otras en el bricolaje, es decir, algunas reinterpretaciones son más explícitas y otras, más camufladas. En algunos casos, estas prácticas transgreden los derechos de autor que están reglamentados en formas muy diversas por cada país. En todo caso, se debería mencionar al coautor o autor de la obra original en los créditos también, constituyendo así el “derecho de cita” porque se trata de un derecho legal⁸⁷. Aún existen muchos vacíos que permiten interrogarse ¿hasta qué

⁸⁶ El *sampling* u obras transformadas o derivadas es una forma de crear canciones a partir de *samples* (muestras) de obras que ya existen, pero específicamente con extractos pequeños o muestras cortas de otras canciones. También se ‘samplea’ con diversos elementos sonoros fuera de lo musical, sobre todo, en la música electrónica (desde el género *House* de los años 70). Muchas veces, estos extractos están excluidos de su contexto original, algunos de ellos, muy difuminados con diversos efectos, produciendo un bricolaje, y otros transparentando el material ajeno con sus características principales, trayendo como resultado un collage.

⁸⁷ En el Perú, la Ley sobre el Derecho de Autor, del Decreto Legislativo 822, Título IV De los Límites de

punto se considera que un fragmento musical es parte de otra obra y desde qué duración del fragmento? ¿quiénes están habilitados como peritos musicales para resolver estos casos? En el Perú, la Ley sobre el Derecho de Autor (Decreto Legislativo N°822), necesita ser más delimitada y definida.

2.2 Análisis de la forma y estilo de la poética en las canciones de La Sarita

Como un pequeño ejemplo introductorio, se toma la canción “Silbando” del grupo La Sarita que se encuentra dentro del primer álbum “Más poder” grabado en el sello lempsa, y que tiene la autoría de Julio Fernando Pérez Luyo el vocalista del grupo, según consta en la plataforma *streaming Spotify* (Pérez, 1999, 5m32s.). Sin embargo. “Silbando”, también es el título de una canción, en género cumbia, de la agrupación peruana Los Ribereños, grabada con el sello discográfico Virrey (DVS 659) en su versión LP, en 1969, pero para este análisis se ha tomado la versión de Spotify (Los Ribereños, 1969, 3m7s). No se ha desligado el texto de la estructura musical porque se puede observar mejor el proceso de collage y bricolaje que utiliza La Sarita. Si se compara la letra y la música de esta canción, hay apropiaciones explícitas tomadas de Los Ribereños por La Sarita. Es decir, inicia como una reinterpretación de la canción “Silbando” de “Los Ribereños”, pero incluye tres secciones de estrofas que no existen en la estructura de la canción de estos últimos.

Debajo se colocan dos tablas con la estructura en secciones y el contenido de la letra de la canción “Silbando” de cada una de las agrupaciones.

Derecho a la Explotación y de su Duración, Capítulo I De los Límites de Derecho a la Explotación, en sus artículos N°44 y N°45, dice: “Es permitido realizar, sin autorización del autor ni pago de remuneración, citas de obras lícitamente divulgadas, con la obligación de indicar el nombre del autor y la fuente, y a condición de que tales citas se hagan conforme a los usos honrados y en la medida justificada por el fin que se persiga. Es lícita también, sin autorización, siempre que se indique el nombre del autor y la fuente, y que la reproducción o divulgación no haya sido objeto de reserva expresa” (Ley sobre el Derecho de Autor. Ley N° 26599, 24 de abril de 1996).

Tabla 1

Estructura de la canción “Silbando” de Los Ribereños (1969).

Sección	Contenido
Introducción	Rincón tropical. Rincón del amor.
Interludio	Instrumental
Coro 1	Ae, ae, ae. Ae, ae, aa.
	Soy un canto negro en la madrugada'. Soy un canto negro, mi amor, de la madruga'.
	Ae, ae, ae. Ae, ae, aa.
Solo 1	Instrumental
Coro 2	Ae, ae, ae. Ae, ae, aa.
	Soy un canto negro de la madrugada'. Soy un canto negro, mi amor, de la madruga'.
	Ae, ae, ae. Ae, ae, aa.
Solo 2	Instrumental
Outro (Coro)	Ae, ae, ae. Ae, ae, aa.
	Soy un canto negro de la madrugada'. Soy un canto negro, mi amor, de la madruga'.
	Ae, ae, ae. Ae, ae, aa.

Elaboración propia a partir de la siguiente fuente: Los Ribereños, 1969, 3m7s.

Tabla 2

Estructura de la canción “Silbando” de La Sarita (1999).

Sección	Contenido
Introducción	Rincón tropical. Rincón del amor.

Estrofa 1	Alba, el sol cae en la cara sucia y fea de algún mendigo usual Mira, una ciudad sin calma como un testigo demente un cuchillo sonriente, un animal más
Interludio 1	Instrumental
Estrofa 2	Noche, Negra parada en una esquina Lleva peluca y un precio que se puede regatear Rabia, Ese otro sexto sentido En la mente hacia un camino Difícil de evitar
Interludio 2	Instrumental
Estrofa 3	Mira, Su vida es un paredón Lleva un pie en el hambre, el otro en la prisión La cárcel, Ya la tiene en la mente No poseen nada Que puedan perder
Coro-Soneo	Soy un canto negro / de la madrugada
Outro	Ae, ae ea

Elaboración propia a partir de la siguiente fuente: Pérez, 1999, 5m32s.

En cuanto a la forma y estilo de la letra de esta canción, de la “versión” de Julio Pérez en La Sarita, utiliza el verso como estilo de escritura y usa un texto descriptivo-objetivo que se combina con uno de tipo narrativo. Utiliza métricas más libres, desde trisílabas, usa en su mayoría la rima asonante y libre. Además, dentro de la estructura

se observa elementos de apropiación en la introducción, el tarareo⁸⁸, el soneo⁸⁹ y el *outro*⁹⁰:

1. En la sección de introducción, de la La Sarita (Tabla N°2), la letra y música⁹¹ de la frase *rincón tropical, rincón del amor* es la misma del grupo Los Ribereños (Tabla N°1), estructurada en con dos anáforas (*rincón*).

2. En la sección del Coro-soneo de la frase *Soy un canto negro / de la madrugada* del grupo La Sarita (Tabla N°2), que está construida con la forma pregunta / respuesta y se interpreta en solo / *tutti*, la letra y música es igual a la frase del coro *Soy un canto negro de la madrugá'. Soy un canto negro, mi amor, de la madrugá'* del grupo Los Ribereños (Tabla N°1), la cual se repite varias veces, y utiliza el apóstrofo en *madrugá'* por la palabra madrugada.

3. En la sección del tarareo *Ae, aea* del grupo La Sarita (Tabla N°2) es la misma melodía con pequeñas variantes en la duración y en la altura. Además, hay un uso de las mismas vocales, evocando la esencia de lo escuchado en Los Ribereños (Tabla N°1) como parte del coro.

4. Las tres estrofas creadas por La Sarita contienen letra y melodía inédita. El texto relaciona: la temporalidad de “la madrugada” que se da en la sección del coro de Los Ribereños, y contar una historia que denota lo urbano y la pobreza de una ciudad violenta. Sin embargo, hay que resaltar que el único texto en esta canción que tiene este grupo musical, de género cumbia, es el que fue apropiado por La Sarita.

⁸⁸ El tarareo es una parte de la canción donde el cantante o los cantantes utilizan una o dos sílabas para producir una melodía. En este caso se usa vocales: a e a.

⁸⁹ El soneo es una sección característica de los ritmos latinos, como la salsa, donde el cantante improvisa con la clave o patrón musical del género.

⁹⁰ La sección *outro* es la parte de cierre de la canción; en inglés, *ending*.

⁹¹ En este caso no se coloca aquí la partitura de la melodía, porque es un análisis rápido.

5. Respecto a la música, La Sarita usa el funk/pop en compás cuaternario, a diferencia de la cumbia de Los Ribereños en compás binario; son muy distintos. Por un lado, la cumbia nos traslada hacia algo rural y, por otro, el funk hacia lo urbano, ambientando el texto.

En este análisis comparativo se puede observar que existe una apropiación de melodías y textos exactos por parte de uno de los grupos. La canción "Silbando" (1999) de autoría de Julio Pérez, de la agrupación La Sarita, tiene grandes coincidencias con la versión de Los Ribereños en las secciones de introducción y del coro. Se trata de apropiaciones que La Sarita utiliza con la técnica del collage, ya que se transparentan clara y directamente. Todas las estrofas creadas por La Sarita, y el género de éstas, son muy distintas. Este proceso dirige al oyente a la escucha de una nueva canción, porque utiliza lo temporal para crear un texto que se puede diluir muy bien con el texto del coro-soneo que es igual en la primera versión. Del lado de la estructura completa de la canción, hay una estratificación musical, entendiendo que hacen incrustaciones de secciones nuevas; esto trae como resultado una intertextualidad. En otras palabras, "Silbando" (1999) es una canción que mutila la versión original (1969) porque omite secciones y coloca un texto nuevo. "Silbando" se convierte en una convivencia entre dos autores. La Sarita usa estas apropiaciones como inicio y cierre de su canción, produciendo rasgos de intertextualidad por "jugar" rápidamente entre un género musical y otro. Se observa una forma de fragmentación musical porque cambia el contexto original y crea una "nueva" canción que habla a través de las fisuraciones.

Para entrar en el primer trabajo de hibridación con la danza de tijeras y el rock, hay que mencionar que esta danza es una expresión netamente instrumental, es decir,

no existe texto ni se canta. Además, gracias al proceso de migración interna se convierte en una cultura líquida latente que sigue en constante cambio porque lleva consigo la convivencia entre dos pueblos: el Ande y la capital. Sin embargo, La Sarita introdujo el texto. La letra de la canción “Danza la raza” usa el idioma quechua y castellano; sin embargo, antes de realizar el análisis del texto, es recomendable hacer una revisión del Anexo N°7.3 que contiene las correcciones de la letra del idioma runasimi y por ende de su traducción.

A continuación, se presenta la estructura de la letra de la canción corregida de “Danza la raza”, la cual se divide en 8 numerales para su respectivo análisis:

1)

*En la plaza lo vi bailar
una danza espectacular,
hechizaba a la multitud
con su gracia y habilidad.*

2)

*¡Mira, qué buen bailarín!
¡Qué ágiles tiene los pies!
¡Es capaz de levitar!
¡'Embrujao' parece estar!*

3)

*Es el Alacrán que ha retado al Halcón,
Y se están vacilando.*

4)

¡Danza! ¡Danza! ¡Danza en la plaza!

¡Danza! ¡Danza! ¡Danza la raza!

5)

*Deslumbrante y multicolor,
su vestido era de esplendor,
el acero en agitación,
los aplausos y la emoción.*

6)

*¡Mira qué fuerte que es!
¡Óyelo, suena muy bien!
¡Al compás, arpa y violín!
¡Este es buen danzarín!*

7)

*Chay hina tusunchik allinta! (¡Así bailamos muy bien!),
Yanqataq! Layqarusunkiman! (¡Cuidado que te vayan a embrujar!)*

8)

*Añaw carajo tusuq yaya! (¡Qué maravilloso gran bailarín!)
Añaw carajo llaqta yaya! (¡Qué maravilloso gran pueblo!)*

En cuanto a la forma y estilo de la letra de esta canción, “Danza la raza” utiliza el verso como estilo de escritura y usa un texto descriptivo-objetivo que se combina con uno de tipo narrativo. En su mayoría, utiliza métricas octosílabas de rima asonante, consonante y libre, destacando el contraste de una estrofa especial donde confluyen

distintos caracteres que le dan una gran riqueza. Se construye con dos versos asimétricos, uno endecasílabo y otro, heptasílabo, de tipo narrativo con carácter dramático, donde entra el juego, lo ritual, la sátira y la gran expectativa, como en el numeral 3) *Es el Alacrán que ha retado al Halcón*⁹² (11), *Y se están vacilando* (7)⁹³. El texto es narrativo en cuanto aparecen dos personajes, “el Alacrán” y el “Halcón”, junto a la acción de retar, produciendo una confrontación como elemento dramático, donde surge la representación del gran *atipanakuy* entre los danzantes. Por el lado del juego, estos personajes disfrutaban el reto, un duelo artístico de danza y música; de ahí la acción de “vacilarse”, término coloquial de juego.

Lo ritual y la sátira aparecen en la estrofa del numeral 7⁹⁴, revelando, por primera vez, el idioma quechua en la canción, que consecuentemente es expectante para el oyente: en *Chay hina tusunchik allinta!* (¡Así bailamos muy bien!). En el segundo verso de este numeral, la acción de embrujar es producida por el *tusuj layqa*, personaje que, según Manuel Arce Sotelo, tiene el título de una palabra originaria quechua, que significa “danzante brujo”. Estos son “maestros consagrados que tienen dones de curanderos y adivinos” (Arce, 2006, p. 154). El verso *Yanqataq layqarusunkiman!* (¡Cuidado que te vayan a embrujar!) es dirigido hacia el público, hacia el pueblo, desde un carácter ritual-mágico y crean una gran expectativa.

El numeral 8) va a seguir incrementando dinamismo, utilizando figuras literarias de repetición como la complexión (negrita cursiva), mezclando quechua-castellano-

⁹² Es importante la relación que hay con el análisis musical en esta sección (ver sección de Pre-coro en “La música de ‘Danza la Raza’”).

⁹³ Los números entre paréntesis corresponden a la estructura métrica de los versos.

⁹⁴ El nuevo texto en quechua se une al discurso escénico acompañado del ambiente sonoro que prepara la música.

quechua, lo que le da mayor expectativa y tensión al texto⁹⁵ *Añaw carajo tusuq yaya!* (9), *Añaw carajo llaqta yaya!* (9).

El texto se enfoca en el danzante de tijeras; describe las cualidades que tiene, muestra sus características y el detalle de sus rasgos, como en las estrofas⁹⁶ 1, 2, 5 y 6 donde menciona la gracia, habilidad, agilidad y dominio, tanto en los pies, en las tijeras y el cuerpo, hasta llegar a lo mágico en su capacidad de levitar. Muestra al *danzaq*⁹⁷ como elemento principal acompañado de un ensamble de arpa y violín en el verso “¡al compás, arpa y violín!”. En cuanto a las tijeras, este idiófono es único en el mundo como instrumento llevado por un danzante, el cual, mientras danza, hace el mismo ritmo de la melodía que toca el violín: “*el acero en agitación*”.

Por el lado del espacio en que se sitúa, el texto menciona la plaza como el lugar de encuentro de los músicos, el danzante y el pueblo. Se da énfasis a la idea de congregarse a todos en un mismo escenario, como sentido de pertenencia a una sola raza, sumándole una construcción homogénea en una estrofa dística con igual rima y métrica, como *¡Danza! ¡Danza! ¡Danza en la plaza!* (9), *¡Danza! ¡Danza! ¡Danza la raza!* (9). En ese sentido, este texto se encuentra en la parte más importante de la canción, según la forma musical de las canciones populares, el coro. Es decir, estos versos cohesionados buscan la unión de elementos dispares en un mismo punto de encuentro junto a la estructura y el estilo del texto. Además, la repetición de la palabra “danza” produce un carácter festivo y eufórico para que lo representen todos danzando.

⁹⁵ Igualmente, el vínculo con la música ayuda a comprender que lo que sucede con el texto se produce en la música también, creando una simbiosis necesaria y armoniosa para la canción.

⁹⁶ Para el análisis del texto no se ha considerado la forma musical de la canción, en tal sentido, solo hay 8 estrofas para su observación.

⁹⁷ Danzante de tijeras de Ayacucho.

Asimismo, el texto da a conocer un enfrentamiento de dos danzantes de tijera, como en el verso es *el Alacrán que ha retado al Halcón*. El contrapunto de danzantes en el *atipanakuy*, no solo se trata de una competencia entre danzantes, sino que también los músicos son parte importante en esta contienda de *cuadrillas*⁹⁸. Este “Alacrán” bien pudiera tratarse de Héctor Bautista Huamán, el diabólico “Alacrán de Pampamarca”⁹⁹, un arequipeño de la provincia de La Unión; y, del otro lado, el danzaq “Halcón de Paico”¹⁰⁰ en Sucre, Ayacucho, según Arce Sotelo, es un danzante importante que puede tocar con buena maestría, muchas de las tonadas de la danza de tijeras en el violín. Es decir, hay danzantes que “en sus ratos libres tocan algún instrumento como el arpa o el violín” (Arce, 2006, p. 53). En cuanto a los nombres que tienen los danzantes de tijeras como *Alacrán* o *Halcón*, los *galas*¹⁰¹ usan sobrenombres de origen astral como, por ejemplo Estrella, Mercurio, Rey de Oro, Astro Rey, Sol de Oro, y también relacionados con el diablo, como por ejemplo *Supay waina* (“Viento endiablado”), *Infernal*, o *Lucifer* (Arce, 2006, p. 56). Los *danzaq* toman los nombres de cosas o acciones relacionadas a ellas, como el danzaq Qaqa-Ñiti (“el que aplasta los cerros”), animales o insectos como el *Sajra* (Diablo)¹⁰², o *Qesqento*¹⁰³ (Luciérnaga) de Apurímac. Los *danzaq* y las *warmi danzaq*

⁹⁸ Una cuadrilla se conforma por un violín, un arpa y un danzante de tijeras. Es un trío que desafía a las otras cuadrillas por dos a tres minutos, competencia que puede durar hasta 7 u 8 horas (Arce, 2006, p. 81-82).

⁹⁹ Pampamarca es un distrito de las diez provincias de La Unión, al norte de Arequipa, donde se ha difundido mucho la danza de tijeras. Andrés Chimango Lares. (14 de febrero de 2018). *Reliquias de la Danza de Tijeras 1993 Alacrán de Pampamarca vs Qorisisicha* [Archivo de Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=TYW_3DD0Pbo

¹⁰⁰ Producciones Gh Eventos. (15 de noviembre de 2019). *Aucará 1998 (Alcón de Paico vs. Alacran de Pampa Marca)* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=efhgX0TIsiE&t=83s>

¹⁰¹ Danzantes de tijera del departamento de Huancavelica.

¹⁰² Saqra, en una de sus acepciones, es el diablo; en otra, es un “ser sobrenaturalmente poderoso que vive subterráneo y que es generalmente considerado mal (representado por serpientes, lagartos, sapos y animales que viven subterráneo)” (Jacobs, 2006g).

¹⁰³ *Qesqento* es, al parecer, el último de los danzantes de Apurímac, donde se está perdiendo por completo sus características, asumiendo las de Ayacucho (Arce 2006, p. 55).

(mujeres danzantes de tijera) tienen que trabajar fuerte cada uno de sus movimientos propios para prepararse para el gran atipanakuy. En el caso de la denominación de “Halcón”, según el arqueólogo vilcabambino y apurimeño Rodolfo Sánchez Garrafa (2014), este, como figura solar, tiene una correspondencia con los vocablos *Waman*, *Wamani*, *Wamanin*, o *Wamani Apu*. Es un “ave intermediaria entre los dioses y los hombres que los Inkas asociaron a las proezas militares, pero que también está vinculado con altas posiciones dentro de la jerarquía administrativo-militar del imperio Inka” (p. 273). Asimismo, Sánchez Garrafa precisa que, en la actualidad, los usos de los términos *Wamani* o *Waman* y *Apu* se han vuelto sinónimos, representando a “dioses montañas”, y que el nivel de altura y grandeza marcan una jerarquía, siendo el “dueño de las alturas y de todo lo que habita en sus dominios”. Así, el halcón es el símbolo de los *Wamani* o la representación de sus mensajeros para los habitantes de Ayacucho, Huancavelica y Apurímac, y, además se le considera sagrado, protector y anunciante de posibles peligros para que los viajeros o pastores estén atentos (Sánchez, 2014, p. 274, 277). Es decir, el colocarse el nombre de “Halcón”, tiene una inferencia en el sujeto, este asume ser un intermediario del *Apu* y, a la vez, una representación de los dioses de la montaña.

Desde otra perspectiva, hay un elemento pedagógico al proponer la convivencia del castellano con el quechua. Por medio de una canción se puede promover y visibilizar aún más el idioma *runasimi*, tanto en la capital como en otros lugares. Una canción como “Danza la raza” crea el nexo entre un lenguaje dominante y hegemónico, como el castellano, y el idioma discriminado de “todas las sangres” de Arguedas. Es decir, el poder que contiene una canción es grande e importante, tiene el objetivo de diluir las

relaciones desiguales de raza y todo lo que ello conlleve. Además, estos idiomas y sus lenguajes juntos, sin ser sujetos jerarquizados, pueden entrar y salir libremente en lo político, social, económico y finalmente cultural.

El texto de “Danza la raza” no solo es un medio para describir los elementos provocativos de una danza de la sierra del Perú, única en su estilo, sino que, unidos a los procesos sociales de discriminación y de desarraigo que se traslucen en las migraciones del hombre andino a la capital y al idioma *runasimi*, aprovecha sus símbolos multiculturales como una “Marca Perú”¹⁰⁴ para beneficio mutuo de La Sarita y la Danza de tijeras¹⁰⁵. Según Julio Pérez, “La Sarita es una marca que ya está posicionada y, además, ya tiene prestigio” (Redacción Gestión, 12 de agosto de 2016). Gracias a las hibridaciones se producen nuevas culturas para finalmente entenderse y comprender que la única raza que existe en este lugar, en este planeta, es la raza del ser humano, variopinto, complicado, diverso y pluricultural.

La canción “Siente el poder del danzaq” pertenece al álbum “Mamacha Simona”¹⁰⁶ (2009) del sello Play Music & Video. Se hará un breve análisis del texto. Para este análisis, se tomará la versión de la presentación de La Sarita en el Festival Revolución Caliente en el Estadio Nacional de Perú del sábado 25 de octubre de 2014 (Historias de Rock Nacional, 27 de octubre de 2014).

De mi tierra, me vine a buscar

La vida en Lima huyendo de terror

¹⁰⁴ Como menciona Amanda Sánchez (2017), hacia el 2009 cuando el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo (MINCETUR) a través de PromPerú crean la MarcaPerú, que se lanza en el 2011 al mundo, se produce un “boom de peruanidad”, lo que traería “un cambio de mentalidad hacia el país y una identificación que antes no había” (p. 46).

¹⁰⁵ Marca Perú, según su imagen, busca revalorar el idioma *runasimi* y apoyar bandas que incluyan música del Ande (Marca PERÚ, 11 de marzo de 2015).

¹⁰⁶ “Mamacha Simona” es el nombre de un *Apu* en la cosmovisión andina en la ciudad de Cuzco.

Buscando trabajo y educación,
Aquí me trajo de chiquillo mi hermano mayor
Fue difícil poderme adaptar
En este infierno donde sobreviví
Luchando contra la marginación
Hice de todo, pero nunca la esperanza perdí.
Salta! eleva los pies
Toca esta tonada que se siente tan bien
¡Siente el poder del danzaqq!
Wamani está contento! (debería de ser *wamanis*)
Sudando mi pecho lo siento.

En cuanto al texto, nuevamente se interpone una letra a una música que originalmente es instrumental. Se observa un estilo narrativo que se vincula directamente al contexto de la migración del andino hacia la capital, siendo el personaje el migrante mismo. Esta movilización es causada por la violencia interna (1980-1992) en el Perú: “me vine a buscar la vida en Lima huyendo de terror”. Además, “buscando trabajo y educación” deja entrever que en las regiones andinas no hay una buena educación o, mejor dicho, que no la hay por un descuido enorme de los gobiernos de turno, sin políticas inclusivas, que dan preferencias a la costa. “Aquí me trajo de chiquillo mi hermano mayor” precisa la fragmentación de la familia, por quedar huérfanos en muchos de los casos, y donde los hermanos mayores cumplen la función de esa paternidad ausente. “Fue difícil poderme adaptar en este infierno donde sobreviví” es una frase que visibiliza la resiliencia que afrontan el migrante del ande o de la selva en la capital por

estar fuera de su hogar. La discriminación y la marginación surgen por los prejuicios de una sociedad capitalina. Por otro lado, el estilo descriptivo aparece en el coro: “salta eleva los pies, toca esta tonada que se siente también”. Se refiere al danzaq, tocando con sus tijeras la melodía del violín y el arpa. Aparece de nuevo, ya sin títulos y nombres, un personaje tácito, el danzaq, en la frase “¡Siente el poder del danzaq!”, como un mediador entre los *Apus* y todo lo real que vive con el hombre. Y, finalmente, se mencionan los *wamanis* para cerrar esta triangulación.

Para este breve análisis del texto se toma la canción “Danzaq no se cansa”, perteneciente al álbum “Identidad” (2012) del sello Play Music & Video.

Este danzaq qué bien baila,

tiene magia, no se cansa.

Ágiles sus pies,

sus manos también.

Encanto es un faquir,

Qaqa ñiti campeón,

Ulises es el rey,

Vengador lo retó.

Este danzaq no se cansa.

// Danza de las tijeras

hipnotiza a cualquiera. // (bis)

Este danzaq no se cansa.

Al igual que la canción “Danza la raza” y “Siente el poder del danzaq”, se coloca un texto a una canción de origen instrumental. Continúa utilizando el verso como estilo

de escritura, usa un texto descriptivo-objetivo que lo combina con uno de tipo narrativo: *Vengador lo retó*, aunque es muy corto. En esta letra combina métricas diversas: octosílabas en su mayoría, pero también pentasílabas, hexasílabas y heptasílabas, siempre en par de rima asonante, consonante y libre. Dentro de lo descriptivo, nombra algunas características de los danzantes; sin embargo, no alude a diferencias entre *gala* y *danzaq*, y se mencionan los nombres de los danzantes, siendo justamente miembros de la banda La Sarita. Se alude, por primera vez en esta agrupación, a danzantes de tijeras de dos regiones distintas dentro de una misma canción, acercándose a una descripción, por primera vez, del *atipanakuy*: el *danzaq Qaqa ñiti* (Roberto Saire Llana), “el que aplasta los cerros”, danzante de tijeras de Ayacucho¹⁰⁷ y del gala *Rey Ulises* (Ulises de la Cruz Matamoros), danzante de Huancavelica.¹⁰⁸ En este caso, como ya se mencionó en el análisis de “Danza la raza”, a los galas se les coloca nombres de los astros (Arce, 2006, p. 56).

¹⁰⁷ El danzaq Qaqa-Ñiti tiene una trayectoria de 33 años de vida artística. Es dos veces campeón nacional al mejor danzaq (2004 y 2005). Roberto Saire Llana nació en Lima, enseña en su escuela de danza de tijeras de Puquio en Ayacucho y en Centro Cultural Turístico “Cherefes” donde realizó dos videos demostrativos, “La resistencia Danza de las tijeras”, con explicaciones didácticas sobre la historia (Centro Cultural Turístico “Cherefes” – Primera parte, 23 de agosto de 2020) y la vestimenta del “danzaq”, y las funciones de las distintas danzas (Centro Cultural Turístico “Cherefes” – Segunda parte, 23 de agosto de 2020a). Además, prepara a *warmi danzaq* (mujeres danzantes de Ayacucho). Según menciona Roberto Saire, “la danza de tijeras es costumbre, no diferencia ente hombre y mujer” (Redactora, 3 de diciembre de 2020).

¹⁰⁸ El danzaq Ulises Matamoros viaja a China en 2001 para la celebración del Año Nuevo Chino, invitado por el Ministerio de Cultura como uno de los representantes más importantes, y en 2009 se integra a la banda luego de ganar un concurso a nivel nacional (Redacción Diario Correo, 17 de setiembre de 2014).

CAPÍTULO TERCERO

Música y estructura

J. J. Nattiez parte de la teoría semiológica tripartita de Jean Molino (1975), la cual se divide en tres niveles desde el punto de vista semiológico, donde una forma simbólica está constituida por la dimensión poiética, que es un “proceso creador”, casi descriptor que da significaciones desde el emisor; la dimensión estética, en donde los receptores se enfrentan a una forma simbólica y “construyen un proceso activo de percepción” desde una “red plural de significaciones”; y el nivel neutro, específicamente propuesto por Molino, que es el rastro observable de cómo funcionan y organizan específicamente las formas simbólicas. Nattiez llama a este nivel, el “nivel material” o “nivel inmanente”, por dar un mejor acercamiento a la función de este análisis. El análisis del nivel inmanente “describe la forma simbólica del objeto estudiado independientemente de las estrategias de producción y de las estrategias de percepción que están ligadas a él” (González y Camacho, 2011, p. 8-10). Es decir, que el objeto de análisis es la obra musical misma con todos sus signos y elementos que la conforman: la altura, el ritmo, la armonía, el timbre, etc., y fuera de cualquier otro procedimiento extramusical.

3.1 Análisis musical: el rock y la danza de tijeras en La Sarita

En esta sección se analiza en profundidad la canción “Danza la raza” (2003) del grupo La Sarita, y se hacen algunas reflexiones sobre otras dos canciones del grupo, “Siente el poder del danzaq” (2009) y “El danzaq no se cansa” (2012), para observar con mayor detenimiento cómo la “danza de tijeras” evoluciona dentro de la producción del grupo debido a que la hibridación se vuelve más líquida, pasando del collage al bricolaje.

El *atipanakuy* se convierte en un punto clave en la estructura de estas canciones, que ya no es tanto una competencia de cuadrillas, al haber solo una cuadrilla en escenario en la primera canción, sino que más bien, trata de competir con el rock, o mejor dicho convivir con este. Asimismo, se indaga en cómo el rock se ha fisurado para albergar otros elementos fuera de él.

Para la canción “Danza la raza”, se propone realizar el análisis musical inmanente de J. Nattiez en mayor profundidad, ya que fue el punto de partida de la hibridación musical con esta danza. En las otras dos canciones (“Siente el poder del danzaq” y “El danzaq no se cansa”), el grupo La Sarita fue incrementando variantes, aunque sobre la misma estructura de “Danza la raza”: aumenta danzantes de tijera de Ayacucho y luego de Huancavelica.

Para el análisis de la canción “Danza la raza” se ha tomado como referencia la versión en la plataforma Spotify (2015) del audio de la canción “Danza la raza”, del álbum del mismo nombre (2003), del sello lempsa – IEM0524-2. La grabación contiene *samples*¹⁰⁹ usados en la edición de cada canción de este álbum. Muchos de estos sonidos no aparecen en las versiones de concierto en vivo. Al no contar con alguna partitura de la canción, se ha tenido que hacer una transcripción musical por parte del autor de esta investigación tratando de reflejar, lo más posible, el audio de ésta¹¹⁰. Para enfocarse mejor en el análisis, se coloca solo las frases e instrumentos de mayor

¹⁰⁹ El *sample* es una muestra de un sonido grabado. Es un término que viene del anglicismo *sampling* o *sampleado*. En la actualidad, su uso se ha incrementado en diversas propuestas musicales, entrando en el post-rock, donde el rock se veía renuente a estas herramientas conceptualizadas de transfonografías, según Serge Lacasse (Fellone, 2019, p. 117).

¹¹⁰ Se ha utilizado la notación convencional occidental de la partitura para este análisis.

relevancia. Por el lado armónico, se ha construido una tabla de equivalencia y relaciones armónicas para entender mejor las funciones armónicas de esta canción.

Tabla 3

Equivalencia y relaciones armónicas en la tonalidad de La mayor

Acordes	Cifrado Anglosajón	Grados de escala	Funciones tonales
La mayor	A	I	T
Si menor	Bm	ii	Sp
Do# menor	C#m	iii	Dp
Re mayor	D	IV	S
Mi mayor	E	V	D
Fa# menor	F#m	vi	Tp
Sol# disminuido	G°	VII	D ⁷
Mi séptima de dominante	E7	V7	D ⁷

Elaboración propia.

Al inicio de la canción se escuchan diversos sonidos (*sample*¹¹¹) de agua corriendo, de murmullos de gente y del tañer rítmico y obstinado de campanas. Estas campanas tienen un patrón rítmico diferente de los ‘llamados’ a misa o a festividades católicas. El ritmo que tañen es preparado de forma intencional, mostrando un patrón de carácter festivo, en compás de 7/8, compuesto por un intervalo de tercera menor (si y re), una bitonía que junto al ritmo deja entrever una danza andina asolapada, una reminiscencia rítmica de la trifónica danza de herranza, pero solo de dos sonidos, con la característica de que siempre se apoya en una o dos de las notas en cada frase (ver imagen debajo).

¹¹¹ El *sample* es una muestra de sonido grabada previamente, la que puede ser manipulada posteriormente.

Figura 3

Introducción



Elaboración propia a partir de la siguiente fuente: Pérez, 2003, 4m47s.

Estos tres elementos mencionados líneas arriba dan el ambiente sonoro de una plaza de pueblo donde la gente se reúne a compartir.¹¹² Es un punto de encuentro de la gente y de las culturas: las campanas de la hegemónica iglesia católica traídas por los españoles, pero tocadas con el ritmo de una danza andina; el agua que puede representar el bautismo cristiano, y que, en este contexto de la canción “Danza la raza”, aluden a la Fiesta del Agua que se celebra con los danzantes de tijeras en su región. Lucy Núñez Rebaza (1990) precisa que la religión de los pueblos del Ande tuvo que buscar formas asolapadas para continuar sus prácticas. Estas formas llegan a entremezclar “divinidades ancestrales prehispánicas con los santos y las festividades de la Iglesia Católica, lo que condujo a un sincretismo andino” (p. 54). Un ejemplo fue el adoctrinamiento por parte de la Iglesia a que los danzantes aparezcan para adorar al niño Jesús en festividades navideñas o en otras ceremonias religiosas católicas en todo el año. Así, surge un sincretismo como, por ejemplo, el *Yarga aspiy* (“limpieza de canales”) o la fiesta conocida como *Yaku raymi* (“Fiesta del Agua”) en Andamarca, que tiene como protector o divinidad ancestral a San Isidro Labrador (Arce, 2006, p. 33, p.154). En cuanto al sonido del agua y las tijeras que aparecen en medio de la canción, según Hugo Delgado, el hombre andino piensa que este elemento, al ser un complemento vital, hay

¹¹² Uno de los rituales de los danzantes de tijeras en las festividades del agua se realiza en las cuatro esquinas de la plaza central del pueblo, llamado *plaza ganay* o *plaza tinkay* (Arce, 2006, p. 34).

que honrarlo y cuidarlo, y se le debe hacer “pagos” en retribución de recibir sus lluvias para la chacra, los peces del río y el mar, “el agua es considerada elemento creador, principio generador y beneficio unas veces, y otras, destructor y maléfico” (Delgado, 1984, p. 69).

La siguiente frase musical tiene la función de un preludio¹¹³ que antecede a una melodía de *wayno*. Consta de tres instrumentos, uno de viento y dos de percusión: el *wak'qrapuku*¹¹⁴ o *waqrapuku*¹¹⁵ (aerófono), totalmente distinto al timbre de metal de las campanas (idiófono), que por su construcción necesita de mucho esfuerzo para articular su sonido. Los otros instrumentos son la tarola, simulando el toque de repique de una *tinya*¹¹⁶, y el bombo; tienen una función de acompañamiento (ambos son membranófonos).

¹¹³ Un preludio, en este caso, es una parte musical (melodía, acorde, acompañamiento) que tiene la función de preparación en cuanto al *tempo*, carácter, u otro parámetro musical, para una sección más grande.

¹¹⁴ (Romero, 2017, p. 77).

¹¹⁵ El *waqrapuku* es un instrumento de viento confeccionado con varios cachos de toro de entre 15 a 20 piezas unidos en espiral, que por el lado más pequeño se inserta un boquilla o embocadura de madera o metal para poder soplarlo. Tiene un sonido fuerte y tenso que alude el gemir del toro (conversación mantenida por el autor de este estudio con varios tocadores de *waqrapuku* en Ongoy, Andahuaylas, en julio de 2012). Cuando son utilizados dos *waqrapukus* – “cacho primero” y “cacho segundo” ellos usualmente ejecutan en tercetas” (Romero, 1998, 32). Deviene por el dominio colonial —no había ganado vacuno antes de la conquista de los españoles— que se transforma en un proceso intercultural.

¹¹⁶ La *tinya* es un instrumento prehispánico como un tambor chico de piel de burro con una cuerda en un lado del parche como redoblante. Era ejecutada generalmente por mujeres desde tiempos remotos de la era prehispánica, a diferencia de los tambores más grandes como *caja*, *wankara*, que los tocaban los varones. Tenía la función de acompañar actividades comunales, como la fiesta de la herranza en la parte central de la sierra (Romero, 2017, p. 81). La *tinya* es usada también en distintas danzas, como en la danza de Negrillos de Andahuaylas, en los carnavales de Cajamarca, así como en otros lugares del Perú con distinto carácter y articulación.

Figura 4

Preludio al wayno

Elaboración propia a partir de la siguiente fuente: Pérez, 2003, 4m47s.

Este prelude muestra cómo las campanas se van ausentando, pasando del 7/8 al 2/4, dando paso a nuevos elementos que suenan marcadamente en compás binario, un cambio de acento, de compás y del *tempo*, por el aumento de velocidad, de 82bpm a 90bpm¹¹⁷. Al yuxtaponerse el ritmo de las campanas al *waqrapuku* (compases 6, 7 y 8), se produce un desfase sincopado, ya que al entrar al nuevo compás (binario) trata de mantenerse en el pulso, ritmo y velocidad anterior.

En cuanto al aspecto armónico, hay una sobreposición de las notas (re)¹¹⁸ del *waqrapuku* sobre las notas de las campanas (re, si y sol#). Se puede escuchar un acorde de dominante con séptima sin la fundamental (Mi séptima de dominante), ya que en la siguiente sección el acorde de eje tonal será La mayor. Es decir, se forma un proceso de

¹¹⁷ Siglas en inglés de *beats per minute* o golpes por minuto, que es la manera de medir la velocidad o *tempo*.

¹¹⁸ La construcción especial que tiene este instrumento hace que su afinación sea distinta a la propuesta por occidente, dándole un valor especial y diferenciando de los instrumentos más modernos y comerciales, por no estar en una afinación temperada como ellos. Igualmente, los músicos de *waqrapuku* buscan establecer ciertas concordancias de afinación entre ellos (conversación mantenida por el autor de este estudio con varios tocadores de *waqrapuku* en Ongoy, Andahuaylas, en julio de 2012).

cadencia armónica de dominante hacia la tónica a manera de cierre de la sección de las campanas para reaparecer hacia la mitad de la canción.

La melodía del *waqrapuku* propone una línea compuesta por una sola nota (re) en octavas, casi como un elemento adyacente al resto. Por el *tempo* y la estructura cíclica, como cerrando un círculo (reaparece en compases 16 y 17 de la figura siguiente), tiene un carácter ceremonial y ritual de preparación que podría reflejarse en el *pagapa* (“pago a la tierra”), “una invocación [de los danzantes de tijera] a los *wamanis* que viven en los *apus* (“montañas tutelares”), así como a la *Pachamama*” (Arce, 2006, p. 33). Según Rodolfo Sánchez, “el rito es el medio de comunicación de los *Apus* y la manera de asegurar la abundancia y el equilibrio cósmico” (Sánchez, 2014, p. 280).

En la figura debajo, en textura homofónica, se escucha una melodía de mayor dinamismo y de carácter alegre en género *wayno*, tocada al unísono en violín, arpa y guitarra eléctrica, mientras suenan las tijeras y la tarola (*tinya*) como acompañamiento.

Figura 5

Melodía de wayno (a)

The musical score consists of five staves. The top staff is for Violín, starting at measure 10 with a tempo of 96. A circled section of notes is highlighted in the third measure. The second staff is for Arpa, and the third is for Guitarra Eléctrica. The fourth staff is for Danzante de Tijeras, and the fifth is for Batería. The score is in 2/4 time and features a homophonic texture.

Elaboración propia a partir de la siguiente fuente: Pérez, 2003, 4m47s.

Esta melodía de género *wayno* está construida por una escala pentatónica mayor siguiendo el eje tonal de La.

Figura 6

Escala pentatónica mayor de la melodía de wayno

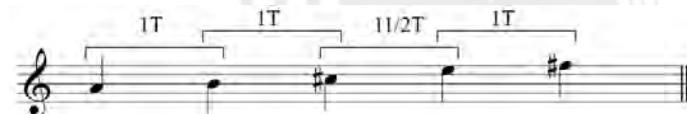


Elaboración propia.

Si se examina la estructura propuesta de esta escala pentafona mayor, termina con 2 tonos y no hay ninguna escala pentafona mayor comúnmente usada en el Ande que termine así; todas terminan en 1 tono, como se ve en la figura siguiente.

Figura 7

Escala pentatónica mayor común andina



Elaboración propia.

Como menciona Omar Robles Torre la escala pentafónica (t, t, 11/2t, t) y el ritmo binario son la base fundamental del *wayno*, y dan la apertura a ritmos híbridos como el rock andino (Robles, 2003, como se citó en Ferrier, 2010, p. 21). Además, Claude Ferrier (2010), dice que en la actualidad continúa la vigencia del uso de la escala pentatónica prehispánica sobre las melodías del género *wayno*¹¹⁹ (p. 12). Sin embargo, esta escala

¹¹⁹ Claude Ferrier menciona que no solo existe esta escala, y que hay todo un debate (Cámara de Landa, 2006, p.170-171; Alfaro Rotondo, 2005, p. 6; Bellenger, 2007, p. 46; Daniel Rieggs, *s/f.*) sobre su hegemonía precolombina como un “emblema musical” (Ferrier, 2010, p. 22).

de la canción tiene una estructura distinta al concepto que se da sobre la pentafonía de las melodías del Ande.

Figura 8

Melodía de wayno (b)

The image shows a musical score for a piece titled 'Melodía de wayno (b)'. The score is arranged in six staves, each representing a different instrument or voice part. From top to bottom, the staves are: Waqrapuku, Violín, Arpa, Guitarra Eléctrica, Danzante de Tijeras, and Batería. The Waqrapuku staff is circled in the original image, highlighting a specific melodic phrase. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The Waqrapuku part consists of a series of notes, with a triplet of notes (G4, A4, B4) circled. The other instruments provide accompaniment, with the Violín and Arpa playing a similar melodic line, the Guitarra Eléctrica playing a rhythmic pattern, the Danzante de Tijeras playing a rhythmic pattern, and the Batería playing a complex rhythmic pattern.

Elaboración propia a partir de la siguiente fuente: Pérez, 2003, 4m47s.

Para el caso del timbre y función de los instrumentos, según Romero (2017), el *waqrapuku* se ha ensamblado con el violín andino y la tinya en los rituales ganaderos de las festividades de herranza en los Andes Centrales (p. 83), aunque en este contexto estos instrumentos se mezclan con la guitarra eléctrica y el arpa. El *waqrapuku* se encuentra en un plano distinto por el ritmo irregular de tresillos de negra y síncopa. En cuanto a la altura del sonido, la nota 're' impera todo el tiempo en esta sección, sin pertenecer a la armonía del acorde de La mayor. El do# del *waqrapuku* tiene una afinación distinta y se acerca más al 're', (compases 16 y 17 de la Melodía de wayno (b).

Figura 9

Melodía de wayno (c)

The musical score is arranged in six staves. The top staff is for Violín (Violin), followed by Arpa (Harp), Guitarra Eléctrica (Electric Guitar), Bajo Eléctrico (Electric Bass), Danzante de Tijeras (Tijeras Dancer), and Batería (Drums). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The score begins at measure 18. The Violín and Arpa parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Guitarra Eléctrica part features a rhythmic pattern with accents. The Bajo Eléctrico part has a bass line with accents and a bracketed section labeled 'A'. The Danzante de Tijeras part shows a rhythmic pattern with accents, and the Batería part shows a complex drum pattern with accents.

Elaboración propia a partir de la siguiente fuente: Pérez, 2003, 4m47s.

En este *wayno*, el ritmo que marca las tijeras es de *galopas* repetidas (ver el rectángulo de figura arriba), tienen la función de acompañar todo el tiempo a la melodía. Es importante señalar que la función de las tijeras en un danzante, más que acompañar a la melodía principal es seguir el mismo ritmo o variarlo, hasta lograr un contrapunteo entre el violín que hace la melodía y las tijeras, juntándose para remarcar algunas ‘paradas’ o cortes típicos de la danza. Manuel Arce Sotelo (2006), menciona que el danzante de tijeras “al mismo tiempo que éste realiza sus pasos y figuras, hará entrechocar las dos láminas; su sonido metálico seguirá exactamente el ritmo de la melodía ejecutada” (p. 47). En todo caso, el arreglo musical ha buscado sacar a las tijeras de la función principal y aprovecharlas en un rol secundario, como un triángulo en la orquesta, insertándolo como parte del ensamble y no tanto como solista.

Por ende, hay dos procesos musicales que se sobreponen pero que conviven en una misma visión andina, el ritualista ceremonial del *waqrapuku* sobre la danza del *wayno*.

Figura 10

Preludio de rock

The musical score for 'Preludio de rock' consists of four staves. The top staff is for Electric Guitar, marked with a tempo of 110 and 'distorsion'. The second staff is for Electric Bass. The third staff is for the Tijeras dancer, with two specific rhythmic motifs circled. The bottom staff is for the Drums, showing a strong, energetic pulse. The score is in D major and 4/4 time, starting at measure 26. The guitar part is marked with a tempo of 110 and 'distorsion'. The bass line follows the guitar. The Tijeras dancer part has two circled rhythmic motifs. The drum part features a strong, energetic pulse.

Elaboración propia a partir de la siguiente fuente: Pérez, 2003, 4m47s.

Esta sección muestra, por primera vez, la entrada del género rock como un prelude en esta canción. Tiene la función de *riff*¹²⁰ que rompe tangencialmente con el discurso musical anterior. La guitarra tiene el efecto de distorsión, el *tempo* aumenta (negra=110), y hay un cambio en el ritmo de la batería, volviéndose más energética y decisiva enfatizando los pulsos. La armonía usa ahora otros acordes, subdominante mayor y dominante mayor (Re Mayor – Mi Mayor) siguiendo el eje tonal de La mayor (T) como una cadencia completa (S – D – T). Estas relaciones armónicas son muy típicas en el rock.

¹²⁰ El *riff* es un término en inglés parecido a la construcción del refrán, usado en el jazz y rock, que nos muestra una idea musical corta y repetitiva de mucha personalidad, que puede estar en toda la pieza, o en ciertos momentos especiales al inicio, en medio y/o al final de la canción.

Hay que destacar la presencia del sonido de las tijeras en los *tutti*¹²¹ (compás 28 y 30) como refuerzo y acento. Como se mencionó líneas arriba, para este caso, es común que el *danzaq* enfatice ciertas ideas de la música, como cuando lo hace danzando y tocando las tijeras con su *cuadrilla*,¹²² en los cortes típicos en la danza de tijeras (ver círculos de compases 28, 30 y, además, en el compás 31).

Es decir, el arreglo musical ha buscado aprovechar el timbre de las tijeras para introducirlo dentro del ensamble de rock, sin que este sea su función específica del danzante.

Figura 11

Estrofa 1a

32 ESTROFA I

Baritono

Guitarra Eléctrica

Bajo Eléctrico

Batería

En la pla - za lo ví bai - lar... un - a dan - za es - pec - ta - cu - lar...
 He - chi - za - ba a - la mul - ti - tud... con su gra - cía y ha - bi - li - dad...

distorsion

F#m Bm A F#m Bm A

Elaboración propia a partir de la siguiente fuente: Pérez, 2003, 4m47s.

Para esta primera estrofa (figura arriba), continúa el rock, aunque con más fuerza.

Aparece una frase de cuatro compases que se repite rítmica y melódicamente a manera

¹²¹ Los *tutti* en italiano es todos. Se usa donde la mayor cantidad de instrumentos ejecutan lo mismo, o por lo menos, algo muy parecido. Es un refuerzo para enfatizar alguna idea importante.

¹²² Se le llama *cuadrilla* al trío de intérpretes de instrumentos: violín (cordófono), arpa (cordófono) y danzante (por contener las tijeras como instrumento clasificado como idiófono), donde los miembros son hombres (Arce, 2006, p. 43). En la actualidad, hay un incremento de las *warmi danzaq* ("danzantes mujeres") gracias a la enseñanza del danzaq Roberto *Qaqañity* de Puquio (Roberto Saire), como *Killary* de Andamarca (Iris Quispe), *Asiri Sonqo* de Ayacucho (Daniela Hudtwalcker, reciente licenciada de la escuela de teatro de la Fares Pucp) y *Wuayrita* de Huallana (Roxana Taipe), y muchas más. A pesar de esta apertura de género, hay un latente acoso y discriminación a las *warmi danzaq* (CampusTV, 9 de julio de 2020).

de pregunta y respuesta entre las cuerdas y la voz. La armonía se enriquece aún más por la entrada drástica de acordes menores (Fa# menor y Si menor), teniendo las funciones tonales de paralela menor de la tónica menor (Tp) y paralela menor de la subdominante menor (Sp) respetivamente, progresión armónica que se dirige, otra vez, a la tónica de La mayor: Tp – Sp – T. Estos rápidos cambios armónicos muestran la utilización de frases en mayor (Preludio del rock) y en menor (Estrofa 1), reflejando alguna relación del *tuku mayor* y del *tuku menor* que se presenta en la danza de tijeras.¹²³ En cuanto al acompañamiento, la batería comienza acentuando la subdivisión del pulso, convirtiéndolo en un carácter expectante.

Figura 12

Estrofa 1b

The musical score for Estrofa 1b consists of three staves: Baritone, Voice, and Electric Guitar. The Baritone staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a melodic line with lyrics: "buen bai-la-rín! tie - ne los pies! de le-vi-tar! pa - re - ces". The Voice staff is in bass clef with the same key signature and time signature, with lyrics: "¡Mi - ra, qué ¡Qué á - gi - les ¡Es ca - paz ¡Em - bru - jao". The Electric Guitar staff is in treble clef with the same key signature and time signature, showing chords E, A, and E. The score is marked with "cantado-hablado" above the Baritone and Voice staves. The number 40 is written at the beginning of the Baritone staff.

Elaboración propia a partir de la siguiente fuente: Pérez, 2003, 4m47s.

En la imagen de arriba, como segunda parte de la estrofa, se puede apreciar dos maneras de trabajar la melodía de esta canción:

1) Esta frase utiliza una técnica polifónica imperante en los siglos XIII y XIV, llamada *hoquetus*, la que consiste en distribuir una melodía, casi siempre con texto y

¹²³ El término *tuku* se refiere a la melodía de danza que puede estar en tonalidad mayor o menor (Vivanco, Alejandro, 1976).

entre dos voces —o más— dándole una parte a la primera voz y otra a la segunda, de tal manera que se escuche una sola línea (Randel, 1997, p. 516). Si se toma como ejemplo la primera frase del texto (ver figura estrofa 1b): “¡Mira, qué buen bailarín!”, los músicos¹²⁴ cantan solo la primera parte de la frase: “Mira, qué”. En cambio, el vocalista de la banda no hace una respuesta musical sino terminar la frase: “buen bailarín!”. Esta técnica de *hoquetus* utilizada por el grupo La Sarita, se dará siempre en la segunda parte de las estrofas (estrofa 1b y 2b).

2) Los músicos como el vocalista utilizan la técnica del cantado-hablado, técnica conocida en alemán como *sprechgesang*, fue usada en la ópera contemporánea de la primera mitad del siglo veinte, entre los que destaca Arnold Schönberg con *Pierrot lunaire*. Este compositor vienés utilizó una notación musical especial, colocando unas ‘x’ sobre las plicas de las figuras (ver rectángulos de figura debajo).

¹²⁴ Hay que mencionar que se ha colocado solo la parte de la guitarra eléctrica en el pentagrama de lo que canta, pero casi todos los instrumentistas cantan al unísono como el guitarrista.

Figura 13

Fragmento de *Pierrot lunaire* Op. 21 - 1912 de Arnold Schönberg

I. Teil.

1. Mondestrunken.

Bewegt (♩ ca 66 - 76)

Flöte.

Geige. *pizz.*

Violoncell. *pp mit Dämpfer*

Rezitation. *Bewegt (♩ ca 66 - 76)*

p Den Weiden man mit Au-gen trinkt, gießt

Klavier. *pp*

Fuente: Schönberg, 1912.

Para el caso de los músicos, ellos mantienen siempre la misma nota (si), que se acerca un poco más al cantado, sin serlo completamente. En cambio, en la propuesta del vocalista, hay notables diferencias en los gestos e inflexiones de su voz que afectan la melodía, teniendo dos versiones distintas en cada segunda parte de las estrofas.

Figura 14

Estrofa 2b

83

Barítono cantado-hablado
fuer - te que es! sue - na muy bien! ar - pa y vio lín! buen dan - za -

Voice cantado-hablado
¡Mi - ra, qué ¡Ó - yc - lo, ¡Al com - pás, ¡Es - te es

Guitarra Eléctrica
E A E A E A

Elaboración propia a partir de la siguiente fuente: Pérez, 2003, 4m47s.

En esta Estrofa 2b, la melodía del vocalista es una variante a la propuesta de la Estrofa 1b. En las dos melodías hay mayor libertad sobre la armonía de acompañamiento, acercándose mucho más al *sprechgesang*. Es importante resaltar, también, que al final de las dos secciones, el cantante termina siempre en la nota 'la#' (cantado-hablado) sobre el acorde de La mayor (tónica mayor), produciéndose una gran disonancia entre ellos, pero que termina por originar euforia en el público¹²⁵ (figura debajo).

¹²⁵ Ver el análisis de la performance en esta canción, donde se produce un “pogo” en el público.

Figura 15

Interludio 1 (wayno/rock/chicha)

The musical score is for a piece titled 'Interludio 1 (wayno/rock/chicha)'. It consists of four staves: Baritone, Guitarra Eléctrica, Bajo Eléctrico, and Batería. The Baritone staff starts at measure 48 with a melodic line in G major. The Electric Guitar staff features a distorted, rhythmic pattern with a 'tar!' effect. The Electric Bass staff plays a simple, repetitive bass line. The Drums staff shows a 'wood block' pattern, which is a characteristic rhythmic element of chicha music. The score is in 2/4 time and ends with a double bar line.

Elaboración propia a partir de la siguiente fuente: Pérez, 2003, 4m47s.

Este Interludio de *wayno/rock/chicha* es un híbrido entre estos géneros. Por un lado, el *wayno*, que tiene un carácter festivo comparado con la danza *pukllay* de Andahuaylas, tiene líneas melódicas tetrafónicas¹²⁶ si se separa cada instrumento, ya que lo que hace el bajo aquí es un arreglo que también tiene solo cuatro sonidos. Por el lado del rock, está definitivamente el acompañamiento de la batería, la batería misma y la guitarra eléctrica como instrumentos, y el efecto de distorsión. Y, adicionándole tenemos cierto elemento de la chicha: está el sonido del *wooblock*, acentuando los pulsos, instrumento muy común usado en los grupos de chicha. El *tempo*, al ser el mismo de las frases de rock anteriores (110 bpm) le da mayor dinamismo eufórico.

¹²⁶ La tetrafonía es una escala de cuatro sonidos. Un tipo de estas escalas se utiliza en la música de fiesta asociadas a carnavales, ritos festivos, danzas drama y navidad como el género *Pukllay taki* en los departamentos de la sierra del Perú: Ayacucho, Huancavelica y Apurímac. (Ver el esquema de formas musicales de Josafat Roel, 1959, p.177 y el esquema utilizado por el Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, en Romero, 2017, p. 86-87).

Figura 16

Pre-coro 1

57 cantado-hablado

Baritono

Es el A-la crán que ha re - ta do al Hal cón. Y se es tán va-ci-lan do.

Guitarra Eléctrica

Bajo Eléctrico

Batería

Elaboración propia a partir de la siguiente fuente: Pérez, 2003, 4m47s.

En la sección del pre-coro, se produce un cambio drástico en cuanto al texto y a la música. Por un lado, surge un carácter dramático, porque se inicia igual que en las secciones de la estrofa, pero el cantante irrumpe con la frase: “Es el Alacrán que ha retado al Halcón”, con la técnica *sprechgesang* distinta a la melodía cantada, con el carácter de un narrador de historias, produciendo un cambio en la sección rítmica¹²⁷ (compases 58, 59 y 60). Por primera vez aparece el acorde de Do mayor como una mediente armónica (tG)¹²⁸ que da gran expectativa. Por otro, entra súbitamente el carácter de juego: “Y se están vacilando” de forma *a capella*¹²⁹, que por primera vez fisura el acompañamiento, terminando en Do mayor (tG), rediriéndonos hacia otro lugar, un escenario distinto, la plaza. Según Ed Bell (2017), el pre-coro produce algo distinto, dando un cambio importante en una nueva dirección: le da una perspectiva adicional a

¹²⁷ En una banda musical de rock, la sección rítmica recae en la guitarra, el bajo y la batería.

¹²⁸ La tG es el contraacorde mayor de la tónica menor del eje de LA.

¹²⁹ Una voz cantada sin acompañamiento.

la historia, “catalizador del comienzo de un cambio sutil pero distintivo hacia el coro¹³⁰ (p. 51).

Figura 17

Coro

The musical score for the chorus is written for five instruments: Baritone, Voice, Electric Guitar, Electric Bass, and Drums. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The score is marked 'cantado-hablado' (spoken-sung). The lyrics are: '¡Dan-za en la pla-za! ¡Dan za la Ra-za! ¡Dan za la Ra-za!'. The vocal parts (Baritone and Voice) and the electric guitar part play the notes D, E, and A in a rhythmic pattern that mimics the spoken words. The electric bass and drums provide a steady, driving accompaniment. The score includes first and second endings for the final two measures.

Elaboración propia a partir de la siguiente fuente: Pérez, 2003, 4m47s.

Esta sección del coro muestra la técnica del *sprechgesang* nuevamente en la voz de los músicos y del cantante. En el caso de los músicos¹³¹, “corean” la frase: “¡Danza! ¡Danza!”, manteniendo la nota ‘la’ como pedal de tónica, parte de la armonía de S-D-T. Sin embargo, para el vocalista, es una constante la forma de producir choques disonantes sobre la armonía; hace un ‘do natural’ sobre una armonía de La mayor¹³² (T) justo en la tónica mayor. El coro continúa en el género rock más punzante como *hardcore*, de carácter eufórico y de ritmos que invitan al salto, un paralelo con la *tonada* Juego en la danza de tijeras, “se tratan de *tonadas* que incluyen momentos propicios

¹³⁰ La traducción es del autor del estudio.

¹³¹ En la transcripción no se ha incluido las voces de los demás músicos por ser las mismas notas y texto que el guitarrista.

¹³² Este acorde tiene las notas la, do# y mi. El choque disonante es do natural y do sostenido.

para los saltos del danzante y que son como un preludio a Alto ensayo” (Arce, 2006, p. 86).

Figura 18

Puente

113 $\text{♩}=98$
hablado

Baritono

Chay hina tusunchik allinta! Yanqataq layqarusunkiman! Chay hina tusunchik allinta! Yanqataq layqarusunkiman !

Violín

Arpa

Danzante de Tijras $\text{♩}=98$

Campanas

Elaboración propia a partir de la siguiente fuente: Pérez, 2003, 4m47s.

La sección de puente da un giro rotundo, como un descanso; el *tempo* que estaba en 110 bpm cambia a 98 bpm. Por primera vez y en forma hablada completamente, el vocalista dice frases en quechua con un carácter ritual, dramático y a la vez mágico, porque cambia del contexto musical anterior, utilizando nuevamente el sonido de las campanas. Además, utiliza una reminiscencia de la melodía que hace el violín y el arpa, y que el sonido de las tijeras busca imitar, como siempre es su función.

hardcore que vuelve a darle la batería. Al final de todo el *atinapakuy*¹³³, siempre se toca una *karamusa*¹³⁴, que son danzas festivas compuestas por *waynos* donde todo el pueblo participa y que, generalmente, se tocan al final del *atipanakuy* sin ser parte esta competencia. Los danzantes de tijera, al ya no danzar, solo acompañan el patrón rítmico de este género con el sonido de sus tijeras (Arce 2006, p. 85-86).

Esta sección demuestra que el grupo La Sarita tiene dos funciones para interpretar en las tijeras: (1) acompañar en forma secundaria al violín y el arpa (2) y seguir exactamente la melodía que toca el violín.¹³⁵ La canción termina repitiendo el interludio, el pre-coro, el coro y un *outro (ending)* hecho con el material del pre-coro, pero ralentizado en estilo rock.

Para finalizar este análisis, se ha diseñado una tabla que muestra la estructura completa de la canción, dividiendo en secciones de género musical, tonalidad, *tempo* y carácter.

Tabla 4

Estructura de la canción “Danza la raza” – La Sarita

Secciones	Género	Tonalidad	Tempo	Carácter
Introducción	“Aire de <i>Toril</i> ”	Re-Si (E7) (bitónico) ¹³⁶	82 bpm	Mágico/religioso
Preludio de <i>wayno</i>	<i>wayno</i>	E7	90 bpm	Ceremonia/danza
Melodía de <i>wayno</i>	<i>wayno</i>	A	96 bpm	Alegre
Preludio de rock (Intro)	Rock	F#m-Bm-A	110 bpm	Expectante

¹³³ Competencia de músicos y bailarines de la danza de tijeras.

¹³⁴ Diversos autores (Núñez, 1991, p. 63; Mendoza, 1993, p. 220) mencionan que las *karamusas* cambian de nombre en otros departamentos, como *Chimaycha* en Huancavelica y *Kacharpari* en Apurímac (Arce, 2006, p. 85).

¹³⁵ Las frases en quechua “Añaw carajo tusuq yaya!” y “Añaw carajo llaqta yaya!”, no se han puesto en este análisis, ya que son completamente en forma hablada, reservándose para el análisis de texto.

¹³⁶ Se ha colocado “Toril bitónico”, por cierta ambigüedad en dos ejes tonales.

Estrofa 1a	Rock	F#m-Bm-A		Expectante
Estrofa 1b	Rock	E-(E-A)		Muy expectante
Interludio 1	<i>Wayno/Rock/Chicha</i>	A		Euforia/Desenfreno
Pre-coro 1	Rock/Danza de tijeras	F#m-Bm-A-C-A-C		Expectativa/Drama
Coro 1	<i>Hardcore</i>	D-E / A		Euforia/Danza
Estrofa 2a	Rock	F#m-Bm-A		Expectante
Estrofa 2b	Rock	E-(E-A)		Muy expectante
Interludio 2	<i>Wayno/Rock/Chicha</i>	A		Euforia/Desenfreno
Pre-coro 2	Rock/Danza de tijeras	F#m-Bm-A-C-A-C		Expectativa/Drama
Coro 2	<i>Hardcore</i>	D-E / A		Euforia/Danza
Puente	Agua, Campanas, Tijeras	F#m-Bm-E-A	98 bpm	Dramático/Juego/Mágico/Ritual/Sátira/Expectante
Fuga	<i>Karamusa (Huayno) /Hardcore</i>	F#m-A-E-F#m/E-A-F#m	112 bpm	Carnaval/Fiesta/Felicidad/Alegría
Interludio 3	<i>Wayno/Rock/Chicha</i>	A		Euforia/Desenfreno
Pre-coro 3	Rock/Danza de tijeras	F#m-Bm-A-C-A-C	110 bpm	Expectativa/Drama
Coro 3	<i>Hardcore</i>	D-E / A		Euforia/Danza
Outro (Pre-coro)	Rock/Danza de tijeras	F#m-Bm-A	110-82 bpm	Triunfo

Elaboración propia a partir de la siguiente fuente: Pérez, 2003, 4m47s.

La estructura de la canción “Danza la raza” (tabla de arriba) demuestra que los géneros y elementos introducidos se han colocado de manera intercalada, dando espacio a que cada uno pueda expresarse como parte de un discurso no solamente musical sino también de una estructura simbiótica que, según Arce Sotelo, sería un “encuentro cultural, musical y religioso” (Arce, 2006, p.139). Esta forma de incluir los géneros musicales muestra que cada uno de ellos ha mantenido sus cualidades y características propias, logrando una convivencia nueva, pero visibilizándose cada uno por separado.

Estos procesos musicales estructuran la canción “Danza la raza”: el wayno, el rock y la chica, aunque esta última, en poca medida. Además, hay un proceso sincrético en la función de las tijeras, que pasan de un instrumento competitivo, solista, que hace las melodías principales siguiendo al violín y el arpa, al de instrumento secundario de acompañamiento. Hay un uso, tal vez excesivo, del *sprechgesang* por parte del vocalista, que muestra mucho más un lado de narrador que de cantante, tal vez para contar la historia del *danzaq*, pero que no llega a profundizar, además de remarcar fuertes disonancias con el acompañamiento. Por el lado armónico, es una canción que se ha mantenido en La Mayor con centro tonal, pero que ha utilizado el Fa# menor como eje paralelo por momentos. Hay que recordar que el violín andino afina generalmente en FA# la primera cuerda, por lo que la banda se ajustó a esta afinación, buscando que el violinista toque en sus mismas posiciones, ya que va a interpretar exactamente las tonadas melódicas de las danzas de tijeras. Hay un instrumento que quedó relegado en todo esto, y fue el *waqrapuku*, que solo sonó al inicio. A pesar de que tiene toda una connotación en la canción, va a ser un instrumento olvidado para el grupo; porque no lo van a explorar más en ninguna de sus canciones. A nivel estructural, se ha querido entretejer elementos de carácter que van desde ceremoniales, ritualistas, mágicos, dramáticos hasta llenos de alegría, festivos que llegan a la euforia “embrujaada”. Un ámbito bastante elongado en cuanto a la emotividad. En definitiva, la canción “Danza la raza”, tiene un paralelo musical y de texto con el *Yaku raymi* (“Fiesta del Agua”).

La canción “Siente el poder del danzaqq” pertenece al álbum “Mamacha Simona” (2009) del sello Play Music & Video. Se hará un breve análisis de esta música tomando la versión de la presentación de La Sarita en el Festival Revolución Caliente en el Estadio

Nacional de Perú del sábado 25 de octubre de 2014 (Historias de Rock Nacional, 27 de octubre de 2014).

En cuanto a la música, según Martín Choy, “es una hibridación musical que incluye funk, hardcore y danza de tijeras de Ayacucho” (comunicación personal, 6 de enero de 2021). En este caso, hay una continuidad sobre la inclusión de la danza de tijeras dentro de la producción de La Sarita. Esta continuidad se desarrolla estructuralmente al igual que “Danza la raza”. Sin embargo, en esta ocasión lo hace desde dos géneros internacionales, teniendo al hardcore, que es un rock de mayor fuerza, y el funk, género que se caracteriza por tener ritmos sincopados, dándole mayor vivacidad al género, creando otras posibilidades de diálogo con la danza de tijeras de Ayacucho. Sin embargo, hay que rescatar que la danza de tijeras de Ayacucho, que es una danza telúrica, un poco más seria, se mantiene en sus melodías características a manera de collage dentro de estos géneros. Es decir, tomando los términos de Agustín Gómez para el collage, cada género queda en su lugar, visibilizando su diferencia o su transparencia por los elementos separados.

La canción “Danzaq no se cansa” pertenece al álbum “Identidad” (2012) del sello Play Music & Video. Se hará un breve análisis de la música, tomando la versión de la presentación de La Sarita en un concierto en la Universidad Católica del Perú (Sarita Perú, 28 de octubre de 2011).

Respecto a la música, es la primera vez que una cuadrilla toca para dos danzantes de tijera de distintos departamentos regionales y estilos, de donde sale el “huancavelicucho”. En esta música hay tres momentos: el de la danza de Ayacucho para que baile el danzaq, el de la danza de Huancavelica para el gala y la música híbrida entre

el huayno con rock, específicamente en el estilo punk¹³⁷. Hay que indicar que, en Ayacucho, son frecuentes las competencias de *atipanakuy* entre un *danzaq* y un *gala*, cada uno con sus cuadrillas respectivas regionales. La Sarita propone solo a una cuadrilla de músicos (violín y arpa) que acompañe a dos danzantes de tijeras: de Ayacucho y de Huancavelica. Esta “nueva cuadrilla” guarda siempre y, en todo momento, la independencia de la música por lugar.

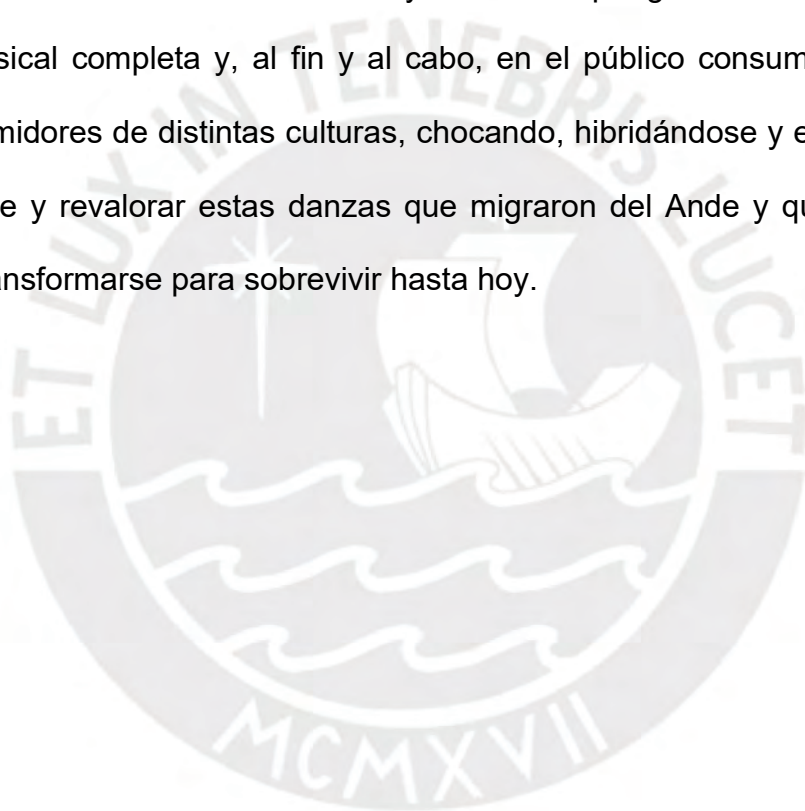
Según Marino Marcacuzco, cada lugar tiene su música característica y se debe de respetar siempre esta costumbre:

Quando yo ingresé [a La Sarita], puse un hincapié. (...) Cuando no está el danzante yo puedo hacer lo que quiera con la música, pero cuando está el danzante ahí tenemos que cumplir con la música que es de la danza de tijeras. Si no hay eso, estaríamos tergiversando la música, la danza [...] tocamos música ayacuchana, y cuando queremos que entre el danzante de Huancavelica cambiamos la música a la música de Huancavelica. Ahí sí la mezcla normal, y así se logra respetar los tres estilos de música y danza. (Baxería, 2019, p. 143, 145)

En “Danzaq no se cansa”, surge una hibridación cultural muy interesante, ya que hay un choque de tres culturas. La Sarita encuentra la convivencia del punk con estas dos danzas de tijeras que son de carácter y estilo diverso. Mientras la danza de tijeras de Ayacucho es más seria y fuerte, y en cierta forma tiene dramatismo, la de Huancavelica es más graciosa y lúdica, tiene melodías más ágiles. Todo esto en conjunto con la fuerza del estilo *punk*. El grupo La Sarita logra en esta canción que exista cierta opacidad de los elementos musicales, logrando acercarse a un bricolaje musical. La

¹³⁷ Generalmente llamado punk rock, tiene sus primeras influencias en el grupo peruano de rock, “Los Saicos” en 1964.

música se interrelaciona mucho más que en las otras dos canciones anteriores. La Sarita en esta canción intenta hacer “el rock del nuevo Perú”, al igual que en “Danza la raza” y “Siente el poder del danzaq”, pero avanza en su estado líquido, licuando, de alguna forma, una muestra de la diversidad de más culturas en una misma canción. La Sarita adquiere la pluralidad de elementos musicales y culturales, sin importar que sean opuestos entre sí. Esta manera de crear su música es un bricolaje musical, una música líquida en cuanto a las texturas musicales y culturales que genera. Esto rebota en su producción musical completa y, al fin y al cabo, en el público consumidor, atrayendo también consumidores de distintas culturas, chocando, hibridándose y enriqueciéndose para revalorarse y revalorar estas danzas que migraron del Ande y que en la capital tuvieron que transformarse para sobrevivir hasta hoy.



CAPÍTULO CUARTO

Performance y audiencia a través de la imagen

En el Perú, desde 1940, debido a problemas de pobreza y violencia imperante en los pueblos de la sierra, sobre todo debido al olvido de los gobernantes a todo lo que esté fuera de la capital, se dan distintas migraciones internas. Este movimiento de masas, comunidades andinas que se trasladan hacia la costa y preferentemente a Lima, traen consigo sus ritos, danzas y costumbres. Este hecho genera un encuentro de culturas, produciendo hibridaciones y nuevas culturas desde distintos espacios donde se junta lo rural y lo urbano. Estas cohesiones son parte de las “culturas líquidas” o “cultura de la modernidad líquida” según Bauman¹³⁸, una cultura que “no consiste en prohibiciones sino en ofertas, no consiste en normas sino en propuestas” (Bauman, 2013, p.18). En el presente estudio, estas “culturas líquidas” que recaen sobre el individuo se van construyendo desde las propuestas que tienen los danzantes de tijeras de Ayacucho y Huancavelica en Lima en conjunto con el grupo musical La Sarita produciendo identidades a través de su performance.

Los estudios de *performance* se conciben “en un mundo postcolonial en el que las culturas se chocan, se influyen y hasta se interfieren, hibridándose con energía” (Schechner, 2000, p. 11). Según Richard Schechner¹³⁹, la performance es una manera de entender nuestra sociedad, incluyendo el teatro, la danza, la música y todos los ritos

¹³⁸ Bauman precisa que la cultura en la actualidad “se corresponde bien con la libertad individual de elección” buscando que su función sea y siga siendo siempre “un deber ineludible de la vida”, y su responsabilidad electiva sea sobre el individuo mismo (Bauman, 2013, p.18).

¹³⁹ Richard Schechner es un teórico de la *performance* y uno de los fundadores de la disciplina académica de los estudios de *performance* en Tisch School of the Arts en New York University.

ceremoniales desde lo cotidiano, familiar, social y profesional, llegando a los medios de comunicación. Así, se trata de un gran campo interdisciplinario (Schechner, 2000, p. 12). Como precisa Schechner, la característica principal de la *performance* es la “conducta restaurada”, la cual se utiliza en las diferentes formas de representación, como por ejemplo “del ritual a la danza artística y el teatro”. Una “conducta restaurada” es “simbólica y reflexiva” porque transmite diversos significados a la vez, lo que le lleva a pensar que la “*Performance* significa «nunca por primera vez»: significa «por segunda vez y hasta ‘n’ número de veces», la *performance* es la “conducta realizada dos veces”¹⁴⁰ (Taylor, 2011, Capítulo 1, p. 35-37). Diana Taylor¹⁴¹ señala que las *performances* se dan en cuanto se transmiten como hechos trascendentes; estos actos proporcionan los conocimientos necesarios de una sociedad en sus prácticas simbólicas, transfieren algo invaluable como su memoria y comunican, a través de “acciones reiteradas”, el significado y valor de su identidad (Taylor, 2001, p. 2). Una *performance* “implica simultáneamente un “proceso, práctica, acto, episteme, evento, modo de transmisión, desempeño, realización y medio de intervención en el mundo” (Taylor y Fuentes, 2011, p. 28). Así, las *performances* se convierten en un medio de expresión de grupos musicales de rock limeño que buscan visibilizar lo que sucede en la capital a principios del siglo veintiuno debido a las migraciones. La Sarita convierte cada uno de sus conciertos en una experiencia no solo por la performance del grupo con la danza de tijeras de Ayacucho y Huancavelica, sino que tratan de mostrarla a la juventud limeña, en el estilo del grupo, para revalorar su identidad y, en cierta forma, perdurarla.¹⁴²

¹⁴⁰ “*Twice-behaved behavior*” del texto original de Schechner (Schechner, 1985).

¹⁴¹ Diana Taylor es la actual directora del Instituto Hemisférico de *Performance* y Política

¹⁴² “La Sarita”, como se puede ver en el capítulo quinto, no solo construye su producción musical con la

En este capítulo voy a analizar desde un campo específico las diversas *performances* del grupo musical La Sarita, que se dieron en las presentaciones de tres canciones que manifiestan una tienen la convivencia híbrida entre el rock, el hardcore, el funk y el punk, del lado foráneo, con la danza de tijeras de la sierra sur del Perú, producidas en medio de una Lima transformada y creciente, por las migraciones de pueblos andinos en la capital. Voy a explicar cómo la danza de tijeras sufre modificaciones al salir de su contexto andino y entrar en un escenario urbano. Estos espacios nuevos, tanto para los danzantes de tijeras como para sus músicos (violín y arpa), los que conforman una cuadrilla, se tornan en experiencias nuevas que permiten fisuraciones que transforman su ritualidad en la estructura de esta danza que está ligada al *atipanakuy* (competencia). Por un lado, si no hay dos cuadrillas, no se puede realizar un verdadero *atipanakuy*¹⁴³ como se realiza en las festividades del *Yaku Raymi*¹⁴⁴ en la sierra sur. De otro lado, la danza de tijeras va a dejar entrar inserciones de ciertos comportamientos gestuales del género rock, donde chocan y a la vez dialogan entre ellos, en un constante desplazamiento de culturas. Igualmente, la audiencia va a transformar su respuesta habitual a esta música híbrida y líquida por el juego que contienen estos dos géneros y sus variantes, convirtiéndose en actores híbridos también y, por ende, debido a un estado de licuefacción en simbiosis con la banda, actores líquidos, produciendo así, una cultura líquida. Por último, voy a demostrar que los símbolos multiculturales utilizados por La Sarita, se enmarcan en una *performance* que

danza de tijeras y el rock sino con diversos y opuestos géneros musicales, dentro de los cuales nunca deja de estar presente la música del Perú de las tres regiones principales.

¹⁴³ Competencia mínima de dos cuadrillas.

¹⁴⁴ Fiesta del Agua o *Yarqa aspiy*, que es la "limpieza de canales". "Esta fiesta se celebra entre agosto y octubre en las provincias ayacuchanas de Huamanga, Vilcashuamán, Lucanas, Sucre, Parinacochas, Paucar del Sarasara y Huancacasancos" (Arce, 2006, p. 154).

el mercado termina demandando de acuerdo con sus necesidades. En tal sentido, me planteo las siguientes preguntas. ¿Qué procesos hegemónicos se han des-articulado y deconstruido en la performance que tiene el grupo La Sarita en conjunto con la danza de tijeras y qué respuesta se realiza en la audiencia? ¿Qué función cumplen los símbolos multiculturales utilizados por La Sarita?

4.1 La performance en tres canciones de La Sarita

Para mostrar mejor la performance del grupo y del público en la canción “Danza la raza”, se ha utilizado tres videos de conciertos en vivo de la misma canción¹⁴⁵. El primer video es un concierto más cerrado, de poco espacio en el escenario para los músicos y danzante y, de igual forma, para el público. El segundo es un espacio grande al aire libre para los músicos, sobre todo para los dos danzantes de tijera y el público destinado a albergar una experiencia de revaloración de ciertas actividades costumbristas del Ande. El tercer video tiene una visión frontal de la cámara hacia el público, pudiendo explorar y analizar mejor la performance de éste. En conjunto, estos tres videos revelan cómo el estado líquido y lo híbrido de la música se refleja en su comportamiento en escenario, vestimenta y cómo esta performance afecta a la audiencia.

El video 1 es un concierto realizado en el Centro Cultural La Noche¹⁴⁶ en Barranco, Lima, subido a la plataforma YouTube en 2007 (Findelainfancia, 20 de febrero de 2007), perteneciente a un concierto *Unplugged* de La Sarita con invitados como el flautista peruano César Peredo, y la violinista peruana-japonesa Pauchi Sasaki, realizado en

¹⁴⁵ Es importante señalar que no se tuvo la oportunidad de experimentar un concierto en vivo de esta canción del grupo “La Sarita”, ya que a mediados de 2017 lamentablemente se disolvió, quedando solo la perspectiva del ojo que analiza a través de lo que haya en el marco de una cámara de video.

¹⁴⁶ Hay que mencionar que este centro cultural en Barranco es un escenario pequeño y va a permitir pocos movimientos a cualquier banda musical. Es un espacio más íntimo.

2004¹⁴⁷ por Antena 3 producciones, ahora perteneciente a Movistar Perú¹⁴⁸. En este concierto, los músicos que integran la presentación de la canción “Danza la raza” son Martín Choy (Guitarra y fundador), Julio Pérez (cantante), Marino Marcacuzco (violín andino), Héctor Rojas Flores *Tucucha de Chihuire* (arpa andina), Julio Salaverry *Challhuacha de Chipao (Danzaq)*, Frank Edgar (Bajo), Dante “Choclito” Oliveros (Percusión) y Carlos Claro (Batería).

La canción “Danza la raza” inicia con un enfoque cerrado de la cámara en las manos del arpista. Poco a poco se va abriendo la toma para visualizar al arpista, al violinista, y al guitarrista. Se escucha el sonido medio grave de un *waqrapuku*, interpretado de forma distinta a como lo hacen en la sierra del Perú¹⁴⁹. Junto a esto, suena un trémolo¹⁵⁰ suave de las *chacchas*¹⁵¹, dejando notar que los intérpretes no son captados por la cámara¹⁵². Estos instrumentos generan un carácter ceremonial y ritual. La percusión en trémolo suave es tocada como si describiera el sonido del agua corriendo por un canal, lo que le da un momento mágico.

La toma se va abriendo hasta que aparece un segundo elemento en el fondo: la imagen de un retablo ayacuchano¹⁵³ con las puertas cerradas. Cesa el sonido de las

¹⁴⁷ Según refiere Martín Choy (conversación personal, 6 de enero de 2021).

¹⁴⁸ Operadora telefónica que es una filial de la empresa española de Telefónica (antes Telefónica del Perú).

¹⁴⁹ El sonido del *waqrapuku* tocado por músicos del lugar de origen de este instrumento es pujante, incisivo, necesitando de mucha potencia para soplar. Aquí el sonido era más bien más relajado y grave.

¹⁵⁰ Es un tipo de articulación para este instrumento que se agita rápidamente.

¹⁵¹ Las *chacchas* son un instrumento de percusión construido con las pezuñas de la cabra y unidas a un palo o faja de tela. Para que suene se tiene que agitar para que se entrechoquen las pezuñas. Es un instrumento muy típico en la sierra del Perú y de Latinoamérica.

¹⁵² Según conversaciones con Martín Choy, el que tocó el *waqrapuku* para este concierto fue Julio Pérez: “Yo me acuerdo que cuando tocábamos en vivo, Julio tocaba el *waqrapuku* y en el CD creo que el que grabó fue “Dimitri Manga”” (conversación personal, 6 de enero de 2021).

¹⁵³ El retablo ayacuchano es reconocido como Patrimonio Cultural de la Nación en el Perú.

chacchas y se escucha el repique de tarola del baterista que luego marcará un bombo, anunciando un cambio.

En el minuto 0:39, ya con la toma más abierta, inicia un *wayno* tocado por el violín, el arpa y la guitarra, destacando la dirección musical del guitarrista a todos los músicos. Suenan silbidos y sonidos onomatopéyicos de carácter alegre del percusionista (0:48); son sonidos muy parecidos a las fiestas costumbristas de la selva.

En cuanto a la vestimenta, el violín y el arpa usan un poncho rojo con una franja blanca delgada y un sombrero de paño de color negro, un vestuario típico de Ayacucho. El guitarrista tiene una camisa amarilla casual y pantalón gris, y los demás músicos, el percusionista y el baterista, usan polos deportivos.

Figura 20

Martín Choy (Guitarra), Marino Marcacuzco (violín) y el arpista Héctor Rojas Flores. De fondo, parte del retablo ayacuchano.



Fuente: Findelainfancia, 20 de febrero de 2007.

En 0:58, la música cambia rotundamente al género rock, donde ingresa el vocalista. La vestimenta que tiene es una camisa amarilla abierta de servicio de

seguridad (SS), elemento muy común en el 'guachimán de la cuadra' de los años 90s. Debajo tiene un polo de color naranja y crema con símbolos incaicos, un pantalón corto de color beis hasta las rodillas, con botines marrones de cuero. Además, en el antebrazo izquierdo, porta una muñequera ancha de tejido incaico.

En el caso de los movimientos en el escenario, los realiza en el mismo lugar. Generalmente, el artista sujeta el micrófono con las dos manos, excepto en algún momento, extiende el brazo derecho hacia adelante con la palma de lado y extendida, o también encoge el brazo izquierdo, manteniendo un puño. Cuando no está cantando, tiende a bajar un poco la cabeza y el cuello, acompaña el ritmo de la canción levantando los hombros, extendiendo los dos brazos hacia adelante y haciendo pequeñas semiflexiones con sus piernas. En cuanto a su voz¹⁵⁴, usa el canto, pero más el cantado-hablado, con rasgos teatrales.

¹⁵⁴ Véase la voz de Julio Pérez.

Figura 21

Julio Pérez (vocalista de La Sarita)



Fuente: Findelainfancia, 20 de febrero de 2007.

En 3:18, la música rock se corta, hay una pequeña pausa y el guitarrista vuelve a dirigir al violinista y al arpista para que toquen la música típica de danza de tijeras de Ayacucho. Aparece por primera vez el *danzaq* con todo su vestuario¹⁵⁵. El *danzaq* hace pocos movimientos de danza de tijeras en el pequeño espacio del escenario: camina en línea mientras hace sonar sus tijeras siguiendo lo que toca el violín, flexiona los tobillos de lado, pone la punta de sus zapatillas como picando el piso, levanta sus rodillas, y semisentado se levanta y estira una pierna. Toda la performance de la *cuadrilla*¹⁵⁶ dura 1 minuto con 24 segundos. El vocalista, mientras el danzante hace sus movimientos, menciona tanto el nombre del *danzaq* como el sobrenombre que adquiere como

¹⁵⁵ Es importante mencionar que el vestuario del danzante de tijeras es distinto de acuerdo con la región; por ejemplo, un *danzaq* es de Ayacucho, un *gala* es de Huancavelica y un *saqra* es de Apurímac.

¹⁵⁶ Trío de Violista, Arpista y Danzante de tijeras.

danzante: “Julio Salaverry, *Challhuacha de Chipao*”, muy parecido a lo que se realiza en la sierra del Perú, en los *atipanakuy* de Ayacucho.

En 4:46, la música de danza de tijeras baja la velocidad y se escucha, de nuevo, el sonido de la percusión en trémolo suave de las *chacchas*. El vocalista introduce una frase en quechua por primera vez, repitiéndola tres veces e incrementando el volumen: “Chay hina tusunchik allinta!” (¡Así bailamos muy bien!), “Yanqataq layqarusunkiman!” (¡Cuidado que te vayan a embrujar!)

Figura 22

Julio Salaverry Challhuacha de Chipao (danzaq), Julio Pérez (vocalista) y Héctor Rojas Flores Tucucha de Chihuire (arpa).



Fuente: Findelainfancia, 20 de febrero de 2007.

En 5:15, la música vuelve a cambiar, sonando una *karamusa*, que es un género musical compuesto por un wayno de carácter muy festivo y que, por el timbre de la guitarra, tiene ligeros rasgos de *chicha*. El danzaq se mantiene parado en su lugar con movimientos simples y acompaña el ritmo base con sus tijeras. Mientras tanto, el

cantante, para dar mayor alegría, hace sonidos onomatopéyicos parecidos al percusionista dados en líneas arriba.

En 5:30, hay cortes musicales donde el danzaz y el cantante hacen el mismo paso de danzantes de tijeras: un salto con las piernas separadas y apoyadas con los talones el piso, en buena sincronía. Tanto el arpista como el violinista, a pesar de que tienen los movimientos de tocar su instrumento, no se les escucha.

En 5:30, vuelve el rock, y en 6:32, la guitarra hace un típico final del género, manteniendo el acorde en trémolo largo, mientras el vocalista menciona los nombres completos y de donde viene cada músico de la cuadrilla: “Julio Salaverry, *Challhuacha* de *Chipao*, mi ahijadazo. Héctor Rojas Flores en el arpa, *Tucucha de Chihuire*. En el violín, Marino Marcacuzco de Pucará, un fuerte aplauso.” La canción tiene una duración de 6:42.

Por la forma, estructura y propuesta de esta canción, existen elementos que representan y vinculan al *Yaku raymi* y a la *cuadrilla* de danza de tijeras. El *waqrapuku* y las *chacchas* tienen una función estructurante en la canción de acuerdo con lo que representan; su timbre y carácter especial lo diferencian del resto de instrumentos de la banda. El sonido del *waqrapuku*, por la forma en que es tocado, personifica la ceremonia y el rito de inicio, aparece una sola vez con la función de tributo a la *pachamama* para realizar este concierto, como “invocando la protección de las divinidades tutelares para que el año agrícola sea fructífero” (Arce, 2006, p. 140). Esto le da un carácter mágico, está presente, pero no se ve. En cuanto a las *chacchas*, es un instrumento que aparece en dos momentos, al principio, como acompañante del *waqrapuku*, representando el

sonido de la lluvia, como elemento generador de vida y prosperidad, que se escucha, pero que tampoco se ve.

El retablo ayacuchano, elemento único y especial, representa el sincretismo religioso venido de la Iglesia Católica con el mundo andino. Esta “Caja de San Marcos” que los españoles trajeron desde la época colonial y que los ayacuchanos supieron amoldar a sus propias culturas, convirtiéndolo en un símbolo de sincretismo, nos asocia a un lugar en el Perú y a un espacio que encarna parte de la cultura *chanka*, que nos remite al *Yaku raymi*. Colocado estratégicamente de fondo y con las puertas cerradas, hace ver que la canción tiene un vínculo con la “danza de tijeras”, ya que el escenario del concierto representa la plaza central de un pueblo, y las puertas cerradas del retablo, la ausencia de la iglesia¹⁵⁷, dejando libre el espacio para la llegada de los danzantes de tijeras.

La vestimenta en esta canción deja observar cómo se relacionan y conviven signos multiculturales distintos que se circunscriben a un lugar, a géneros musicales, jerarquías sociales. Por un lado, resaltan tres tipos de vestuario: a) la vestimenta típica del departamento de Ayacucho de la cuadrilla (violinista, arpista y danzante) y que representa la cosmovisión andina y la danza de tijeras, b) la vestimenta casual o deportiva del guitarrista, baterista y percusionista¹⁵⁸ que representa la ciudad, lo urbano y a innumerables rockeros del mundo simple de hoy y, c) la vestimenta del cantante, que visibiliza diversos signos en conjunto: el “guachimán”¹⁵⁹ (camisa amarilla de uniforme con

¹⁵⁷ Para las festividades del *Yaku raymi* (“*Fiesta del Agua*”), las iglesias de las plazas cierran sus puertas, ya que todo se celebra frente a ellas. Aunque son fiestas sincréticas en la actualidad, los danzantes no son bienvenidos a entrar en ellas.

¹⁵⁸ De acuerdo con lo conversado vía comunicación telefónica con Martín Choy, el bajista Frank Edgar estuvo en este concierto; sin embargo, no se le puede ver muy bien en el video (conversación personal, 10 de enero de 2021).

¹⁵⁹ Una palabra de origen inglesa, *watchman*, que se instaura en Lima hacia las últimas décadas del XX.

la SS y los botines marrones), que deviene de un proceso largo de generaciones de migrantes¹⁶⁰ de la sierra del Perú a la capital, integrándose a Lima en distintos oficios y trabajos como en el boom de la seguridad en la parte urbana para custodiar, delimitar y, también, separar espacios entre la sociedad, es decir, entre rico y pobre, entre criollo y urbano (Degregori et al., 2014 [1986]; Matos Mar, 2004; Churampi, 2013; Ypeij, 2013) y que representa a un personaje discriminado; el hecho que use pantalones cortos, rompe de forma irreverente con mucha sátira contra este proceso de vigilancia y de orden; por último, la camiseta de dos colores con líneas incaicas remite a la cultura andina. Es decir, el personaje del “guachimán” representa una construcción en sí misma de lo andino, del migrante, de lo urbano, de lo fragmentado, de lo discriminado. Todas estas formas de representación puestas en un mismo escenario muestran una identidad formada por un collage de culturas, de razas, de estatus social, y de géneros musicales.

La aparición de músicos de danza de tijeras es un elemento unificador en esta canción. Solo cuando aparece el *danzaq* en escena se va a completar la *cuadrilla*, y es allí donde se realiza la danza de las tijeras, parte transcendental de la “Fiesta del Agua”. Estos elementos fueron fragmentados para intercalarlos con el género rock por la propuesta de la banda. Por un lado, el tiempo de baile del *danzaq* se reduce casi a la mitad y no tiene la libertad de realizar muchos de los pasos¹⁶¹; por otro, el arpa es colocada en el piso sobre la base más ancha. A diferencia de la sierra de Ayacucho, en los *atipanakuy*, la cargan todo el tiempo, poniéndola de cabeza y amarrándola a las costillas y espalda. Los micrófonos ayudan a esta razón. Hay que mencionar que el violín

¹⁶⁰ Las migraciones se fueron dando a partir de los años 40-50, y fueron tomando mayor fuerza a finales del siglo XX por motivo del miedo que generaba la guerra interna entre el Estado y el terrorismo.

¹⁶¹ Según Arce Sotelo, en la competencia del *atipanakuy* en Ayacucho, cada turno de cuadrilla toca y danza entre 2 a 3 minutos, hasta que entre la otra cuadrilla (Arce, 2006, p. 100)

y el arpa, al estar en un escenario, no están en movimiento, como lo harían en el *atipanakuy* en la sierra misma.

Figura 23

Forma típica de cargar el arpa ayacuchana en Yaku raymi (“Fiesta del Agua”)



Fuente: Gutiérrez, 19 de diciembre de 2019.

El canto, dentro de la danza de tijeras, se convierte en un elemento innovador¹⁶² al no existir letras para esta danza. Por momentos, el cantante usa su voz de forma dramática, como si estuviera actuando en una escena. Narra a través de sus letras, describiendo el movimiento de las tijeras, el cuerpo móvil del danzador y el contrapunto

¹⁶² Las danzas de tijeras son de género netamente instrumental.

destinado al reto con otro danzante que tiene en el *atipanakuy* como parte de esta “Fiesta del Agua”. Es decir, cuenta la historia desde el acto mismo que tiene esta danza. La parte del texto en quechua, *Chay hina tusunchik allinta!* (¡Así, danzamos muy bien!), *Yanqataq! Layqayrusunkiman!* (¡Cuidado! ¡Pueden embrujarte!), es un momento distinto en toda la pieza, que se acerca un poco al *Taki Onqoy*.¹⁶³ Hacia el final de esta sección, hay un cambio progresivo en la intensidad del cantante, como un ritual para devolverle la energía vital al danzaq, repitiendo varias veces la frase en quechua. Sin embargo, en este escenario pequeño, no hay mucha respuesta del danzaq, solo tiende a quedarse parado, a diferencia de otras propuestas más evolucionadas que se tocarán brevemente más adelante, como la canción “Siento el poder del danzaq”¹⁶⁴, que tiene hasta dos danzantes: un *danzaq* de Ayacucho y un *gala* de Huancavelica.

La interacción de parte del cantante con el *danzaq* no solo radica en tratar la voz como un animador que promociona al danzante cuando está bailando, sino que busca realizar algunos pocos pasos con el danzante por un pequeño momento. Asimismo, hay un acto de valoración por parte del vocalista, al nombrarlos en público al medio y al final del concierto, a manera de reconocimiento y promoción de su arte. Un acto pedagógico, ya que a través de las presentaciones puede conocerse mucho más acerca de esta danza de tijeras, Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

La performance producida en este concierto acústico, como uso social, ha dejado observar diversos elementos multiculturales que dan la apertura para desarrollarse. Se

¹⁶³ Según Lucy Núñez, el *Taki Onqoy* es una “enfermedad del canto y del baile” (Núñez, 1991). Manuel Arce Sotelo precisa que es un movimiento de “rechazo total de los españoles y de su cultura” propuesto en la “encarnación en algunas personas de los antiguos dioses preincas (Arce, 2006, p. 153). Estos predicamento considerado como mensajeros de las huacas se desarrolló hacia el sur de Huamanga, específicamente en el corregimiento de Lucanas, pueblos como Hatun Soras y otros (Cavero, 2002).

¹⁶⁴ Disco “Mamacha Simona”.

vislumbra una postura intercultural en cuanto a hibridar géneros musicales y ciertos rasgos del vestuario, que aún se relacionan a manera de un collage inicial. Pero, sobre todo se percibe el movimiento de una fiesta como *Yaku raymi*, donde el género rock pretende ser parte de esta cultura de agradecimiento sobre un elemento vital como el agua y trasladarla a un nuevo espacio, re-contextualizándola y enriqueciéndola poco a poco. El significado de *Taki Onqoy* se hace visible manteniéndose vivo dentro de la canción en este video de “Danza la raza”. No queda claro si se pretende resumir a toda la raza del Perú, ya que lo representan en algunos pueblos del sur. ¿Por qué se circunscribe que la danza de tijeras es la única con la cual el pueblo debe danzar? El título del disco es muy representativo a nivel global, pero el disco no lo es a cabalidad.

A manera de complementar el análisis del primer video, se ha observado que en este concierto hay otros elementos culturales que se suman a la propuesta anterior, produciendo una mayor hibridación entre culturas. Al ser la misma canción, solo se analizará los elementos nuevos o desarrollados.

El segundo video (video 2), es una producción para el “Jammin Sessions” de PLUS TV, subido a la plataforma YouTube en 2011 (PuroRockPeru, 22 de octubre de 2011), perteneciente también a Movistar Perú, donde el grupo incluye elementos de tradiciones y costumbres de la sierra del Perú. Aunque el video está con la canción iniciada, se han considerado relevantes los elementos que se desenvuelven en un espacio más abierto como este, sobre todo para los danzantes de tijera.

El escenario es al aire libre, un espacio parecido a un pampón¹⁶⁵ realizado en el Asentamiento Humano “Viña Dorada” en Santiago de Surco, Lima, Perú. En primer

¹⁶⁵ Según explica Martha Hildebrant, Bryce (en *Un Mundo para Julius*) escribe: “No olvidaré nunca ese

término, se observa que hay un árbol plantado con regalos encima a la izquierda y delante del escenario: es una *Yunza* o cortamontes ayacuchano¹⁶⁶. Al lado derecho del mismo, está toda la estructura de un castillo tradicional para una fiesta tradicional de la sierra. En segundo término, hay muchas cintas y banderillas de colores en todo el lugar y posters del aviso del concierto de La Sarita. En tercer término, al lado izquierdo del escenario, hay una imagen grande de Sarita Colonia puesta en un lugar alto que observa el pampón.

Figura 24

Escenario del concierto de La Sarita en Viña Dorada



Fuente: PuroRockPeru, 23 de octubre de 2011.

pampón: la gente vivía ahí por montones, tomando agua de una construcción por ahí cerca. Todas eran chozas, las mejores hechas, las mejores con adobe, otras de caña, trozos de madera, calamina, cartones, etc.” (Madrid, 1996, p. 247) (Redacción EC, 17 de febrero de 2014).

¹⁶⁶ Una fiesta costumbrista no solo en Ayacucho sino en todo el Perú, que consiste en plantar un árbol que se trae de otro pueblo donde se le adorna con muchos regalos, donde las personas, haciendo una ronda alrededor de éste, se turnan con un hacha para hacerle caer (Redacción Voces de Ayacucho, 2021).

Hay dos elementos musicales que se adicionan al grupo en este concierto: dos teclados que los toca un mismo ejecutante, dándole un mayor peso armónico y de sonidos adicionales a los habituales, y dos danzantes de tijeras de Ayacucho, quienes muestran ciertos retos de la competencia del *atipanakuy* en un escenario.

El vestuario se ha diversificado y desarrollado mucho más que el anterior concierto: el vocalista tiene una camiseta de color negro de manga cero, con un símbolo grande en el pecho de una gran estrella compleja de 8 puntas. En el interior, al centro, hay un círculo plateado, una estrella de 8 puntas, líneas cuadradas ondulantes alrededor, sobre las cuales, hay muchos triángulos pegados. Estos cuatro elementos son un engranaje: la luna al centro, el sol, rodeado por el agua y las montañas. Cabe mencionar que el vocalista comienza a usar simbologías de estrellas o soles en sus presentaciones de forma más seguida, mostrando el *Inti*, aunque con este nuevo signo obtiene los elementos importantes que se cohesionan en uno solo: *Mama Qilla* (La Luna), el *Tayta Inti* (El Sol), *Yaqu* (El Agua), pero que se puede pensar como la *Pacha mama* y, por las montañas, los Apus.

Hay algunas documentaciones sobre la Estrella del Sol Recto en las culturas de los pueblos Kitus en Ecuador, las cuales se asemejan mucho más a la estrella utilizada por el vocalista (Qhapaq, 2012, p. 10-11). Usa guantes de lana y zapatillas flexibles como los danzantes de tijera, y un cinturón de manta con tejidos incaicos; además, usa siempre un parante de micrófono lleno de cintas de colores. Todos estos símbolos multiculturales tomados de los danzantes de tijera, de los dioses de la cosmovisión andina, la *whipala*¹⁶⁷ de colores, que se entremezclan con la cultura del rock, construyen a un personaje en

¹⁶⁷ La *whipala* “representa al *Kuychi* (Arco Iris) como emblema de la patria ancestral de los Quechuas, Aymaras y Amazónicos de la Cordillera de los Andes” (Qhapaq Amaru, J., 2012, p. 22).

una técnica de collage cultural, como una superposición de distintos elementos que no pierden sus características propias y visibles en cada uno, buscando adaptarse al medio, al espacio, al escenario, en un proceso simbiótico intercultural.

Figura 25

El vocalista Julio Pérez. Adaptación del vestuario.



Fuente: Blog.Joinnus (s.f).

Martín Choy asume ahora el rol que el vocalista tenía en el anterior concierto, pero ha incrustado en este personaje, el “Guachimán”, mayores simbologías que sufren cambios de posición, des-contextualizándolas para crear nuevas relaciones de poder. Tiene una camisa amarilla de servicio de seguridad (SS) sobre la cual coloca distintos íconos: una estrella que ya no tiene la imagen de Sarita Colonia; ella se ha trasladado a un espacio alto, de superioridad celestial como “custodia” del concierto de La Sarita. Es

una estrella negra y vacía con dos líneas delgadas en la periferia, una blanca y la otra roja, como simbología de una escarapela de un Perú muy frágil, una escarapela oscura que demuestra un país enlutado por la violencia causada por el terrorismo, el Estado, y la sociedad misma, trayendo como consecuencia esa vaciedad de poder y liderazgo. Asimismo, la camiseta de color negro nos vincula al género rock, como una cultura contestataria, rebelde al sistema político, económico y social. Además, las dos cintas delgadas de tejido incaico con los colores del arcoíris puestas sobre los bolsillos de la camisa, remarcan la relación con el mundo andino, con el migrante. Estos colores “representan la diversidad étnica y racial de los Andes” (Qhapaq Amaru, 2012, p. 22). Dichos elementos son guiados por la cosmovisión andina de las estaciones del año, simbolizados en los diseños de cadenas de *chakanas*¹⁶⁸. Un chullo rojo en la cabeza es representación de la madre tierra, el mundo material, el mundo visible, pero también, sinónimo de la sangre derramada producto de la violencia. Por último, una cinta negra con letras blancas en el brazo tiene escrito el emblema “El rock del nuevo Perú”, que antes estaba debajo de la imagen de Sarita Colonia, imagen símbolo del grupo, y que ahora está sujetado en el brazo, que refleja cuál es el nuevo Perú de La Sarita, un nuevo Perú que desde el 2000 contestó fuerte, con marchas y resistencia, con fuerza y coraje de todas las sangres, de todas las razas. Es decir, que todos estos elementos se han visibilizado sobre la camisa de un trabajador humilde de seguridad, que representa al oprimido y discriminado “guachimán” de barrio, dando la esperanza de construir un nuevo Perú.

¹⁶⁸ La *chakana* o cruz cuadrada, es una estrella de 4 puntas escalonada que representa el puente entre el mundo andino y el cosmos, se fundamenta en la estrella del Sur, y es la guía de la siembra y la cosecha, y las dualidades que se oponen y complementan (Qhapaq Amaru, J., 2012, p. 3)

Figura 26

Martín Choy y la camisa de “guachimán”



Fuente: Sarita Peru, 21 de enero de 2015

En cuanto a los demás integrantes, no han sufrido cambios, pero la presencia de dos danzantes de tijera de Ayacucho como miembros del grupo de La Sarita, los hermanos, *danzaq* Roberto Saire *Qaqa-ñiti de Puquio* y Carlos Saire *Príncipe Encanto de Puquio*, le dan a la canción una mayor revaloración sobre esta danza. Cada uno puede exponer sus habilidades como un pequeño *atipanakuy*, por lo que la canción tiene una pausa a la mitad —pausa que no tiene la versión del disco— donde se escucha dos tonadas de la danza de las tijeras, típicas de Ayacucho, para cada danzante.

Precisamente, este *atipanakuy* se realiza con una cuadrilla mixta: dos danzantes para una misma cuadrilla, algo extraño a como se hace en la sierra sur.

Por último, el movimiento en escenario del vocalista Julio Pérez se caracteriza por usar cierta gestualidad del rock, como poner el pie encima del parlante o saltar en un mismo sitio. Cuando suenan carnavales y waynos, utiliza movimientos circulares como giros del cuerpo con los brazos y palma extendida, agarrando el parlante con las cintas de colores como un signo de la diversidad de culturas, de razas, la que extiende en forma horizontal. El cantante continúa haciendo el mismo paso de los danzantes del concierto anterior.

Este concierto ha tenido una producción muy importante, desde un canal como Plus Tv, que ha logrado colocar símbolos multiculturales de la sociedad en un solo lugar.¹⁶⁹ Colocar una *Yunza* en un concierto en Lima en el 2011 es un símbolo intercultural de convivencia entre la sierra y la capital que solo es posible a través de la migración¹⁷⁰. Las cintas de colores del lugar simbolizan la bandera del Tahuantinsuyo, como signo de la diversidad que reúne a distintos pueblos. La imagen de la “beata” Sarita Colonia está en una posición de protectora de los oprimidos —pensando en una analogía del pampón de Bryce—, una imagen que, según Buntinx, construyó el mismo Perú (Buntinx, 1999).

Para analizar la respuesta del público consumidor, se utiliza fragmentos del video 3, que es un concierto realizado el 22 de noviembre de 2009 en el Festival Intercultural Arte Nativo Atahualpa Rock en Guayaquil, Ecuador, subido a la plataforma YouTube en 2009 (Sarita Peru, 25 de noviembre de 2009). Cabe resaltar que La Sarita fue el único

¹⁶⁹ Sin embargo, en la actualidad el apoyo a bandas nacionales ha bajado notablemente.

¹⁷⁰ En la actualidad todas las actividades de fiestas costumbristas como la Yunza, se han prohibido, en donde se ha implantado una multa desde 3,950 soles, y en el Agustino desde 4,150 soles, siendo el distrito que mayor migrante albergaba (Redacción Diario Correo, 15 de enero de 2018).

grupo invitado de Perú en este festival. Se ha escogido el siguiente video por la posición de la cámara, que tiene una toma en picado desde atrás del escenario del grupo La Sarita hacia el público, apreciando mejor su desenvolvimiento. Para poder observar mejor el comportamiento de la audiencia se ha construido una tabla con la información por duración del tiempo del concierto.

Tabla 5

Comportamiento del público: estructura y duración por segmentos de “Danza la raza”

N°	Tiempo	Comportamiento de La Sarita	Comportamiento del Público
1	00:00	El cantante se desplaza mientras canta por el escenario, señala al público y levanta la mano izquierda.	El público no tiene una reacción fuerte, simplemente están de pie escuchando.
2	0:50	Cantan el primer coro “¡Danza la raza!”, el cantante salta mientras canta.	El público, en muy pequeña cantidad, salta, solamente está de observador.
3	1:51	Cantan el segundo coro “¡Danza la raza!”, el cantante vuelve a saltar mientras canta.	Aún el público se encuentra tranquilo y sin tener ningún tipo de euforia, esta vez ninguna persona salta del público.
4	2:13	Cambio de música a danza de tijeras, entra el <i>danzaq</i> .	La gente empieza aplaudir y se mantiene aplaudiendo, silbando y animando al bailarín, el público se conecta más desde esta sección del espectáculo.
5	2:23	Mientras baila el <i>danzaq</i> , el cantante menciona el nombre del danzante, de qué región es y recalca el nombre de la danza: “y con ustedes, de Ayacucho, desde los andes peruanos (...) con la danza de tijeras del Perú”.	
6	2:47	El cantante revalora esta danza mencionando el título otorgado: “Danza de tijeras, (...) Patrimonio Cultural de la Nación”.	
7	3:20	Finaliza el danzante de tijera	El público aplaude y grita animando al danzante.

8	3:23	Entra el cantante rezando en quechua, a manera de conjuro alza el brazo hacia el cielo, se agacha, hace gestos parecidos a una súplica pidiendo al cielo y a la tierra.	El público se encuentra a la expectativa y atentos a lo que pueda suceder. No saltan, no aplauden, pero se puede observar la atención hacia el cantante.
9	3:43	La música cambia a estilo <i>hardcore</i> , un rock muy fuerte mezclado con los waynos de la <i>karamusa</i> . Hay algunos movimientos frenéticos del <i>danzaq</i> : sentadillas, al bajar una rodilla toca el piso, mientras tanto el cantante se agacha para centrar la atención en el bailarín en un gesto de reverencia.	El público se conecta mucho con el <i>danzaq</i> que, por sus movimientos que hace, logra hacerlos saltar en su mismo sitio, abrazándose entre ellos por el cuello.
10	3:53	El cantante empieza a bailar alrededor del <i>danzaq</i> en sentido antihorario.	El público, muy conectado con la escena, progresivamente empieza a dar círculos en forma antihoraria.
11	4:01	El cantante y el <i>danzaq</i> saltan en forma sincronizada frente al público con las piernas abiertas y apoyándose en los talones.	En este punto, se percibe un círculo más grande y con mayor espacio, es decir, se nota una pequeña separación entre la masa y el círculo.
12	4:26	Cantan el tercer coro “¡Danza la raza!”, el cantante vuelve a saltar mientras canta, ahora acompañado del <i>danzaq</i> .	La cantidad de personas que ahora están en el círculo es más de la mitad y algunos colocan los brazos encima de los hombros de la persona que está al frente como acompañándose en un rito.
13	4:39	El cantante y el danzante de tijeras vuelven a dar vueltas antihorario en el escenario.	
14	4:55	Junto con la música detienen la danza que venían haciendo.	El público lentamente se detiene.
15	5:09	Se acaba el video	

Elaboración propia a partir de la siguiente fuente: Sarita Peru, 25 de noviembre de 2009.

En este concierto, el público tiende a responder a los estímulos directos o indirectos que La Sarita propone. El hecho que esta canción tenga secciones bien marcadas ayuda a que el público sepa guiarse a manera de escenas.

Para el público, el papel del danzante de tijeras se vuelve importante desde que hace su aparición. El *danzaq* entra como un personaje que ha estado esperando para salir a escena a mitad de la canción, dándole dinamismo y haciendo que mantenga la expectativa todo el tiempo. Al final, se convierte en un estímulo de la performance que llevó a más de la mitad del público girar de forma antihoraria. Además, aparece un diálogo que propone el cantante al público desde un principio del concierto, específicamente cuando realiza saltos mientras canta “Danza la raza”. Se construye un código especial, por el cual, el público responde de igual forma en el siguiente coro. Es decir, se establece una práctica *in situ* igual que con los círculos, en un reflejo de la propuesta del cantante en escenario.

De la misma manera, hay algo muy distintivo en este público que se debe enfatizar respecto al *mosh* o pogo¹⁷¹ ya que, al parecer, el hecho de buscar el abrazo en el otro no es un gesto que se haga en los conciertos de rock, metal, y hardrock. Esta actitud, cuando se realiza el círculo con los brazos colocados a manera de abrazo adelante o de costado y, sin haber pautado antes estos movimientos, es un comportamiento totalmente nuevo en el *mosh*. Se ha visto realizar el mismo comportamiento en bandas que hibridan géneros andinos con el rock en Lima.¹⁷² El hecho que estas bandas hagan hibridaciones musicales de géneros del Ande con el rock y que más del 50% de la población en la capital venga de provincia (Churampi, 2013, p. 139)¹⁷³, propician que en los conciertos existan varias generaciones de migrantes, manifestando, de alguna forma, su cultura,

¹⁷¹ Ritual de movimientos un poco o no violentos en un concierto de rock u otro género “afín”, donde las personas del público se golpean a manera de juego, algunos hacen círculos golpeándose entre sí, “es en el ‘pogo’ donde toda esa energía confluye y se descarga contra el otro en un mutuo y tácito acuerdo, para después volver a ser ‘hermanos’ y brindar juntos” (Yrivarren, 2015, p. 292-293).

¹⁷² Tuve la oportunidad de experimentar lo mismo en el Festival Vivo por el rock del 2019, con la banda Uchpa.

¹⁷³ Instituto de Opinión Pública, 2008.

produciendo una transculturación, mestizaje que lleva a una nueva cultura del ‘*mosh andino*’, pudiendo ser un estudio aparte.

También es importante destacar el dialogo entre el cantante y el *danzaq*, convirtiéndolo, por un momento (al danzante), en actor principal del escenario, repercutiendo fuertemente en el público (a partir del 3:43). El acto de agacharse ante el *danzaq*, es un hecho de respeto y revaloración no solo a la danza sino a todo lo que representa la cultura *chanka*, fue notado muy bien por el público ya que era el clímax y el danzante era el que guiaría a ‘la Raza’ a bailar.

La performance de estos tres videos de la canción “Danza la raza” demuestra que hay un desplazamiento del poder en cuanto a su expresión simbólica ya que ahora se visibilizan géneros como la danza de tijeras con cierta parte de sus costumbres y ritos que no se conocían en la capital. Es decir, la danza de tijeras estaba circunscripta a su región, al igual que sus comunidades, no era visible, pero esta hibridación logra mostrarla con todos sus símbolos multiculturales en una convivencia con el rock. Sin embargo, también sufren transformaciones para adaptarse a un mundo urbano, no existe el *atipanakuy* (competencia) propiamente en el primer video, solo es un espectáculo para el concierto. Este *atipanakuy* recién se observa, de alguna forma, en el segundo video aunque minimizado por la duración menor a la originaria en el Ande¹⁷⁴, ajustándose a las demandas del concierto. Por otro lado, hay que resaltar la diferencia entre la experiencia y preparación de un danzante acostumbrado a un escenario rural que es realizado en una plaza pública y abierta. En el caso de Lima, es en forma frontal y de menos de 180 grados de vista desde el escenario al público que generalmente está más arriba y alejado

¹⁷⁴ La Danza de tijeras puede durar muchas horas y la fiesta completa varios días. Un concierto solo dos horas aproximadas.

de él. En cambio, el *atipanakuy* de la plaza, que es en su zona de “origen”, tiene mayor contacto con el público porque tiene 360 grados, y se realiza para alguna festividad del agua o *Yaku raymi* al mismo nivel. Hudtwalcker detalla muy bien este proceso:

Ellos, usualmente se encuentran en un escenario circular, en otras palabras, el danzaq maneja un escenario de visión de 360 grados. Además, si no fuera suficiente el preocuparse por el espectador presente, debe de tomar en consideración la historia y la costumbre del pueblo para la realización del ritual, sea solo desde la danza o momentos adyacentes a la celebración. (Hudtwalcker, 2019, p. 69-70)

Surgen entonces ciertas interrogantes, ¿Los danzaq consideraron esta historia y costumbre de Lima para su preparación antes de una presentación de La Sarita? Dadas las luces del escenario, ¿pueden los danzaq conectarse con el público desde su lugar sin verlos bien? Es decir, ¿hay una des-ritualización al cambiar o transformarse las costumbres que se tienen, tanto en la preparación como en el mismo momento de realizarse?

La Sarita, como agrupación musical, se fragmenta en esta canción para dar paso a colaborar en un proceso de revalorización de una danza que estaba escondida, ya que en el año que grabaron el disco (2003), la danza de las tijeras no se conocía como ahora¹⁷⁵. La Sarita se presenta como una experiencia que vive el público, los escenarios cambian y la propuesta se enriquece con ello. Por ejemplo, en el video 1 se propone un retablo ayacuchano como escenografía. En el video 2, la propuesta se circunscribe a un

¹⁷⁵ La Unesco declara recién, el 16 de noviembre de 2010, a la Danza de tijeras dentro de la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO], s.f).

lugar distinto, que da apertura a la comunidad, para revalorar costumbres del Ande en plena capital, volviéndose mutable y adaptable a las circunstancias donde la idea de representación de una iglesia cerrada desaparece, dando mayor libertad de su identidad.

En el video 3, al crear estas hibridaciones entre el rock y la danza de tijeras, también se crean “culturas líquidas” que terminan produciendo una respuesta en la audiencia, construyendo el ‘*mosh* andino’, algo que se va a cultivar como una costumbre o rito nuevo mientras exista este tipo de música líquida. Además, este grupo musical construye su identidad mostrando la diversidad en sus vestimentas de un Perú que es reflejado en la capital de los “nuevos limeños”. Es una convivencia entre ‘rockeros’ e integrantes de una cuadrilla como una simbiosis, hibridando su vestuario entre lo rural, lo urbano, lo ritual, lo místico; una construcción desde un bricolaje que cambia constantemente, una diversidad en estado líquido, que hace “el rock del nuevo Perú”.

Por último, quiero comentar la performance de dos canciones que me van a servir para entender el camino que sigue el grupo La Sarita en un análisis más corto. La canción “Siente el poder del danzaq” pertenece al álbum “Mamacha Simona¹⁷⁶” (2009) del sello Play Music & Video. Se hará un breve análisis de la performance de solo los puntos más importantes, ya que continúa sobre la base de la canción “Danza la raza”. Se toma la versión de la presentación de La Sarita en el Festival Revolución Caliente en el Estadio Nacional de Perú del sábado 25 de octubre de 2014 (Historias de Rock Nacional, 27 de octubre de 2014).

En la performance de esta canción se encuentran dos momentos importantes a resaltar, en el minuto 2:34 y en 4:31, donde se observa que hay dos danzantes de tijeras

¹⁷⁶ “Mamacha Simona” es el nombre de un *Apu* en la cosmovisión andina en la ciudad de Cuzco.

que realizan los mismos pasos sobre una melodía de danza de tijeras de Ayacucho. Hay que recordar que la danza de tijeras se ejecuta con un único danzante como miembro de su cuadrilla de violín y arpa, enfrentándose a otra cuadrilla en el duelo del *atipanakuy*. Por esta razón, en la canción “Siente el poder del danzaq”, se irrumpe estos cánones. El siguiente momento importante de la performance (6:05) es el del “embrujo”, donde la frase reiterativa: “¡Siente el poder del danzaq!”, se convierte en una especie de conjuro, aunque contiene movimientos sensuales de la cintura de parte del vocalista. Estos movimientos pierden el enfoque central de la danza de tijeras, el cual siempre se gesta en el virtuosismo de los danzantes —específicamente si son de Ayacucho por su carácter más fuerte— y músicos de cada cuadrilla, por lo que se convierte en un simple espectáculo para las masas. Se observa al gala y al danzaq que están echados en oposición en el suelo del escenario, donde el embrujamiento, supuestamente los hace renacer — la misma estructura y performance que en la canción “Danza la raza”, volcando la felicidad del wamani que, como señala Arce Sotelo, son “divinidades que viven al interior de las montañas, protectoras de la producción y de la vida de las comunidades andinas” (Arce, 2006, p.154).

Esta canción pertenece al álbum “Identidad” (2012) del sello Play Music & Video. Se hará un breve análisis de la performance de los minutos de mayor importancia. Se toma la versión de la presentación de La Sarita en un concierto en la Universidad Católica del Perú (Sarita Perú, 28 de octubre de 2011).

En la sierra sur, las competencias de cuadrillas cambian de nombre de acuerdo con los lugares en que se realiza la danza de tijeras. En Ayacucho, se les llama *atipanakuy*, en Huancavelica *Hapinakuy* y en Apurímac *tarinakuy*. También es frecuente

que se realicen los *atipanakuy* (competencia) entre *danzaq* en el caso de y, también, estas competencias se pueden dar entre un *danzaq* y un *gala* (de Huancavelica), cada uno con sus cuadrillas respectivas. En esta canción, se observa que solo hay una cuadrilla que interpreta para los dos danzantes de tijeras: el *danzaq* de Ayacucho y el *gala* de Huancavelica. Esta “cuadrilla mixta” guarda siempre, y en todo momento, la independencia de la música por lugar. Según Marino Marcacuzco, cada lugar tiene su música característica y se debe respetar siempre esta costumbre:

Cuando yo ingresé [a La Sarita], puse un hincapié. (...) cuando no está el danzante yo puedo hacer lo que quiera con la música, pero cuando está el danzante ahí tenemos que cumplir con la música que es de la danza de tijeras. Si no hay eso, estaríamos tergiversando la música, la danza [...] tocamos música ayacuchana, y cuando queremos que entre el danzante de Huancavelica cambiamos la música a la música de Huancavelica. Ahí sí la mezcla normal, y así se logra respetar los tres estilos de música y danza. De esta forma es que nació una nueva fusión que llaman “Huancavelicucho”. (Baxerías, 2019, p. 143, 145)

Figura 27

El “huancavelicucho”



Fuente: Sarita Peru, 28 de octubre de 2011.

La Sarita tiene un discurso integrador de las culturas, de sus costumbres y su arte, integra al migrante en un grupo musical que necesita, además de la música misma, de la *performance* para dar un significado totalizador. Así, Hormigos nos aclara que “el significado de la música no se encuentra sólo en el texto, es decir, en la obra musical, sino en la «*performance*», en la puesta en escena de la música a través de la actividad cultural musical (Hormigos, 2010, p. 93).

Esta agrupación obtiene un desarrollo en su *performance*, con hibridaciones del rock con la danza de tijeras. Posterior a la canción “Danza la raza”, ahora con la danza de tijeras de Huancavelica, el rock y otros géneros como el hardcore, el funk y el punk, aporta una poética narrativa que involucra la migración del hombre andino hacia la capital. Entonces, con estas hibridaciones, la *performance* de La Sarita desplaza la

tradición más originaria de los danzantes de tijeras. Por ejemplo, el ritual *plaza ganay* o *plaza tinkay*¹⁷⁷ que realiza el *danzaq* en el Ande se traslada en la capital hacia el escenario para adaptarse al espectáculo. O, mejor dicho, para que, en pleno concierto, pueda ganarse los aplausos del público que ha comprado su entrada.



¹⁷⁷ Según Arce Sotelo, el *danzaq* necesita realizar un ritual una noche antes del *atipanakuy* en la misma plaza central del pueblo con el objetivo de obtener su apoyo para el día siguiente, que es la fiesta más importante, pero además, busca pedir las “protecciones de los *apus* contra los *tusuq laykas*” (Arce, 2006 p. 153).

CAPÍTULO QUINTO

Música líquida e hibridación en La Sarita

5.1 La Sarita y “El rock del nuevo Perú”

“El rock del nuevo Perú”, slogan que utiliza La Sarita, es una construcción que se puede observar desde dos ámbitos: el sociopolítico y el cultural. Como ya se señaló, en la última década del siglo veinte, el Perú tiene su peor crisis política y una gran desigualdad social. Muchos migrantes de distintas partes de la sierra y de la selva aparecen en las calles de Lima. Las fricciones causadas por la discriminación y prejuicio de la sociedad limeña se acrecientan. Frente a ello, surgen en Lima adaptaciones de las tradiciones y costumbres de los migrantes. Poco a poco, la capital se convierte en un espacio multicultural. En este contexto, es que se desarrolla la música de La Sarita y su rock con la mezcla de sonoridades nuevas con las de antaño. Busca ser un reflejo de lo que sucede en Lima con sus nuevos Limeños. Es desde allí, que se propone como analogía del sueño de José María Arguedas, la idea del “mundo feliz”, la de convivir en paz entre todas las culturas que cita en su himno¹⁷⁸ Es decir, una ciudad esperanzada en que todas las razas puedan convivir en armonía en un mismo lugar y en que su gente construya ideales de fuertes vínculos, donde nadie deje de expresar su voz dentro de esta gran pluralidad de culturas. Como señala Víctor Vich, Arguedas busca “representar un país en donde las distintas culturas y clases se reconcilien bajo la igualdad, no la pura discursividad política, sino bajo condiciones muy específicas, (...) Arguedas añade un

¹⁷⁸ “... pueblos de hombres que entonen los himnos de las cuatro regiones de nuestro mundo, en ciudad feliz, donde cada hombre trabaje, en inmenso pueblo que no odie y sea limpio como la nieve de los dioses montañas” (Arguedas, [1962] 1972, 23-24).

elemento que no es sólo en defensa de la igualdad sino la defensa de las culturas” (citado en Serrano, 6 de enero de 2011).

Precisamente, las migraciones internas, desde 1940 hasta la migración forzada por la violencia interna en el sur del país en 1980, se establecen en la periferia de Lima. En todo ese tiempo, el migrante, a pesar de dejar su lugar de origen y la discriminación que sufre por parte del capitalino —quien no acepta la “intrusión” del migrante—, busca su crecimiento sin olvidar sus tradiciones, sobre todo, su música. De allí, las fiestas tradicionales que ellos realizan en la misma capital. Asimismo, como dice Choy, en la primera década del nuevo milenio, comienza un reclamo de la gente migrante por la propiedad de su espacio: “cuando vas a Ancón, Puente Piedra o Nuevo Perú¹⁷⁹, ves academias, institutos de inglés, gimnasios, centros comerciales que han crecido y demandan sus propias necesidades” (conversación personal, 7 de enero de 2021). De esta manera, Vich, siguiendo el pensamiento arguediano, precisa que estas comunidades se convierten en un proyecto transgresor de representaciones que muestran al criollo capitalino que los migrantes andinos no son inferiores, ni tampoco una “figura degradada y sin valor de agencia política” (Vich, 2011, p. 2).

Para Martín Choy, este “nuevo Perú” de la generación del 2000 surge con aquellos jóvenes que rechazaron las formas de gobernar de Alberto Fujimori —quien había destruido la imagen del Perú en cuanto a la corrupción del aparato estatal en todas sus instituciones y de la violencia y polarización de la sociedad civil— y que buscaban marcar un cambio positivo en la sociedad (conversación personal, 7 de enero de 2021). Así, ante todo este escenario, por el lado de la gastronomía, aparecen ejemplos, como la figura de

¹⁷⁹ Distritos del cono norte de Lima.

Gastón Acurio, dando una revalorización a la comida peruana, visibilizándola ante el mundo a un alto nivel e impulsando a otros a seguir ese mismo camino. Como menciona Choy, “la carretilla de la señora de la esquina¹⁸⁰ pasó a tener una tienda y eso ayudó mucho a que la gente reconociera emprendimientos y aprender a valorarlos” (conversación personal, 7 de enero de 2021). El pensamiento de Acurio es similar al de La Sarita en cuanto los dos buscaban juntar y revalorar las diversas culturas del Perú en un mismo espacio, en una misma expresión artística. Una muestra es la realización de uno de los festivales gastronómicos más importantes en Latinoamérica, “Mistura”¹⁸¹, donde se presentan los platos e insumos típicos de la sierra, la selva y la costa del Perú y, además, son acompañados de la música de cada región, todo en un mismo espacio. Según comenta Choy, “creo que a Gastón Acurio le interesaba nuestra propuesta porque era la misma idea que él tenía con la comida”¹⁸² (comunicación personal, 7 de enero de 2021). Juntar la gastronomía del Perú en un solo lugar sería como juntar e hibridar distintos géneros musicales en un solo grupo y hasta dos o tres géneros en una sola canción.

Además, “El rock del nuevo Perú” busca aquella falta que había en la capital sobre algunos géneros musicales del Perú. Estos géneros se estaban perdiendo y entrando en el olvido, y se necesitaba crear la posibilidad que puedan coexistir todos juntos. Este convivir deviene, en consecuencia, de una hibridación cultural que se refleja dentro un género musical foráneo, el rock. Este género de la industria musical de las masas a nivel

¹⁸⁰ En Lima, por la precaria situación económica, muchos de los migrantes tuvieron que convertirse en vendedores informales. Algunos de ellos utilizaron triciclos o, literalmente, carretillas para poder vender comida en las calles del centro de la ciudad.

¹⁸¹ Feria Gastronómica Internacional de Lima organizada desde el año 2008 por el chef Gastón Acurio con APEGA (Asociación Peruana de Gastronomía) creada por el mismo Acurio.

¹⁸² “La Sarita” ha tenido algunas presentaciones en Mistura a pedido de los organizadores.

mundial entra en la escena peruana, siendo redefinido para albergar elementos de danzas peruanas. Es así como, en una Lima diversa y multicultural, La Sarita propone un rock inclusivo, colocando como integrantes una cuadrilla (violín , arpa y danzante de tijeras) o a un shipibo-conibo auniéndolo a otros géneros musicales del Perú y buscando mantener, de alguna forma visible, cada uno de sus elementos musicales. La Sarita cumple con el objetivo de la revaloración de la música de sus padres, como los valeses criollos de “callejón de un solo caño”¹⁸³, los huaynos y danzas de la sierra, y las pandillas de la selva:

Nosotros, lo que queríamos era revalorar lo que escuchaban nuestros padres, pero no se le daba la importancia en la zona urbana. La reivindicación era por el lado de la música costeña, selvática (de la zona de San Francisco de Pucallpa) y andina (Ayacucho y Huancavelica); tampoco podíamos abarcar más, porque uno se tenía que informar bien y trabajar con mucho respeto. (Comunicación personal, 7 de enero de 2021).

Es importante resaltar que el entorno sociocultural y las influencias musicales que recibe Martín Choy fueron del género rock, pero definitivamente estos dos puntos se relacionan con sus raíces migrantes constantemente:

La Sarita es rock peruano. Lo único que queríamos hacer era rock, pero lo que uno escuchaba de tiempo, la sangre y las influencias a tu alrededor, hace que el instrumento fluya hacia cosas que tu antes has escuchado, por tus abuelos o por

¹⁸³ La frase “callejón de un solo caño” tiene su origen en el distrito de Barrios Altos en Lima. Desde la época colonial, eran lugares donde vivía la gente pobre en varias habitaciones compartiendo un mismo caño o pila de agua. Esta frase aparece en la letra de la canción del mismo nombre de Nicomedes Santa Cruz.

tus padres y, cuando lo tocas en el rock suena como una fusión o mezcla media rara. (Comunicación personal, 6 de enero de 2021)

Para La Sarita, una de las formas de hacer “el Rock del nuevo Perú”, es descontextualizar géneros musicales de sus regiones de origen y juntarlos con el rock. Eso implica que el poder que ejercen estas representaciones tradicionales se mueva de su espacio habitual, al igual que el rock, desarticulándose, haciéndose más flexibles e iniciando un mestizaje de convivencia mutua de culturas. Así, Néstor García Canclini menciona que “en el mundo contemporáneo, la flexibilidad intercultural es la clave para existir” (Museo del Palacio de Bellas Artes, 2016, 2m00s).

Este proceso intercultural, de alguna forma, se vincula al pensamiento de José María Arguedas, en el caso de La Sarita, Choy cita dos ejemplos, uno relacionado al lado andino y, el otro, al selvático:

El Rock Peruano tiene alguna estructura andina, pero no es solo meterle una quena y ya está, sino tratar de estudiar y encontrar la forma de cómo puedes unir todas las culturas, como es el caso de “Danza la raza” o “Shipibo Soy”. (Conversación personal, 7 de enero de 2021)

Además, la realización de estas hibridaciones musicales ha hecho que el grupo busque profundizar el origen de ciertos géneros. Una forma de esta exploración es a través de la experimentación de convivencia de la vida en comunidad en las regiones donde se practican estos géneros musicales. Aquí se cultivan estas tradiciones, las cuales tienen una gama de distintas costumbres y problemáticas. Así, este proceso se convierte en un eje muy importante de aprendizaje para el grupo y mostrar cómo los pobladores pueden sobrellevar sus problemas. De esta manera, podría demostrarse que

un país o un grupo musical, con la multiculturalidad que tiene, es capaz de coexistir sinceramente en paz.

Un lugar donde podíamos convivir con todos los problemas que puede haber en una comunidad o un país, gente de la selva, de la costa, de la sierra con las diferencias culturales. Queríamos proyectar todo esto en un grupo. (...) cuando viajábamos íbamos a las fiestas de la zona y convivíamos con la cultura de la comunidad cercana. “Nuevo Perú” era el tipo de etiqueta que queríamos que representara a todo el Perú. (Comunicación personal, 7 de enero de 2021)

Este ideal de representar al Perú entero en un solo grupo musical deja entrever que, a pesar de realizar producciones híbridas entre la costa, la sierra y la selva con el rock, solo abarca ciertos sectores del sur del país en su música, su lengua y tradición cultural. Así, deja de lado otras regiones del centro y norte del país, lo que trae a reflexión si un grupo bastase para representar a todo un Perú o, si el rock del nuevo Perú se circunscribe a estas regiones del sur con el rock.

Sin embargo, estas experiencias interculturales se van a trasladar hacia la parte de la creación musical, a manera de un collage, conteniendo fragmentos visibles y audibles de estas regiones. Esto crea nuevos espacios donde grupos sociales de limeños jóvenes y de la costa del Perú, pueden conocer la música y danza de estas regiones del Perú, pero en un lenguaje masificado y que ellos escuchan más, el rock. Es decir, el rock, siendo una normalidad de la industria de las masas y que se instauró fuertemente en el país, va a deconstruirse al mezclarse con los géneros musicales de las regiones mencionadas en un proceso de asimilación mutua de culturas. Esto conlleva a una nueva

normalidad, la cual es flexibilizada, donde una cultura no está encima de otra, sino que transita por un diálogo permeable y constante. La Sarita, según Choy,

es el Perú resumido en un pequeño grupo musical, porque a pesar de que vivamos en la misma ciudad, tenemos tantos lenguajes y convenciones distintas que a veces nos hace que nos cueste poder entendernos². La Sarita es el Perú con toda la diversidad que también existe dentro de La Sarita, porque empezamos 6 y al final éramos como 10, porque teníamos arpa, violín, danzantes y un shipibo. Y esa integración que puede tomar meses o años, creo que eso, de alguna forma, nos dio la licencia como para poner una etiqueta que de alguna forma nos identifique. (Comunicación personal, 6 de enero de 2021)

5.2 La Sarita y su producción musical: una creación líquida

En esta sección, se muestra la producción musical de La Sarita. Se observa su proceso de hibridación, qué y cuántos géneros musicales se han utilizado para incrementar su diversidad, lo que muestra un progreso gradual de liquidez sobre su música. El estado líquido de la producción musical de La Sarita no es como los grupos establecidos por un solo género, como el rock, por ejemplo. Esta creación líquida se da porque cada una de sus canciones siempre contiene elementos de distintos géneros musicales que son obligados a dialogar entre sí, sean afines o diametralmente opuestos; producen todo el tiempo hibridaciones sin descanso. La liquidez o licuefacción musical son esas “perforaciones” en la estructura de cada una de sus canciones. Allí discurren elementos de otros géneros, unos en transparente collage y otros en un bricolaje de mayor opacidad.

Para realizar la estadística de los géneros musicales utilizados en cada álbum de La Sarita, de acuerdo con el conocimiento musical previo del autor de esta investigación, se confecciona una ficha de los posibles géneros que se encuentran en cada canción por álbum. Se colocan espacios en blanco para que, aquellos géneros que no aparecen en la ficha, sean llenados por Martín Choy, el fundador y arreglista. Como algunos géneros se repiten en varias canciones se le da una valoración de 1, si el género se utilizó en una canción; de 2, en caso sea en dos canciones; y así sucesivamente. Esta información se representa al final en porcentajes¹⁸⁴, con los cuales se elaboran los gráficos circulares. De manera global, se usa un gráfico de barras para visualizar qué géneros musicales han sido los que más se han utilizado en toda la producción del grupo. Además, una tabla muestra el proceso que se da en la creación y producción del grupo.¹⁸⁵

Para este análisis, los géneros musicales se han dispuesto en cuatro niveles: géneros de música comercial masiva¹⁸⁶, géneros de música africana, géneros de música caribeña y latinoamericana, y géneros de música peruana. La Sarita ha producido cinco álbumes: “Más poder”, “Danza la raza”, “Mamacha Simona”, “Identidad” y “Tributo al Perú”, donde se expone la ideología de la agrupación: “El rock del nuevo Perú”.

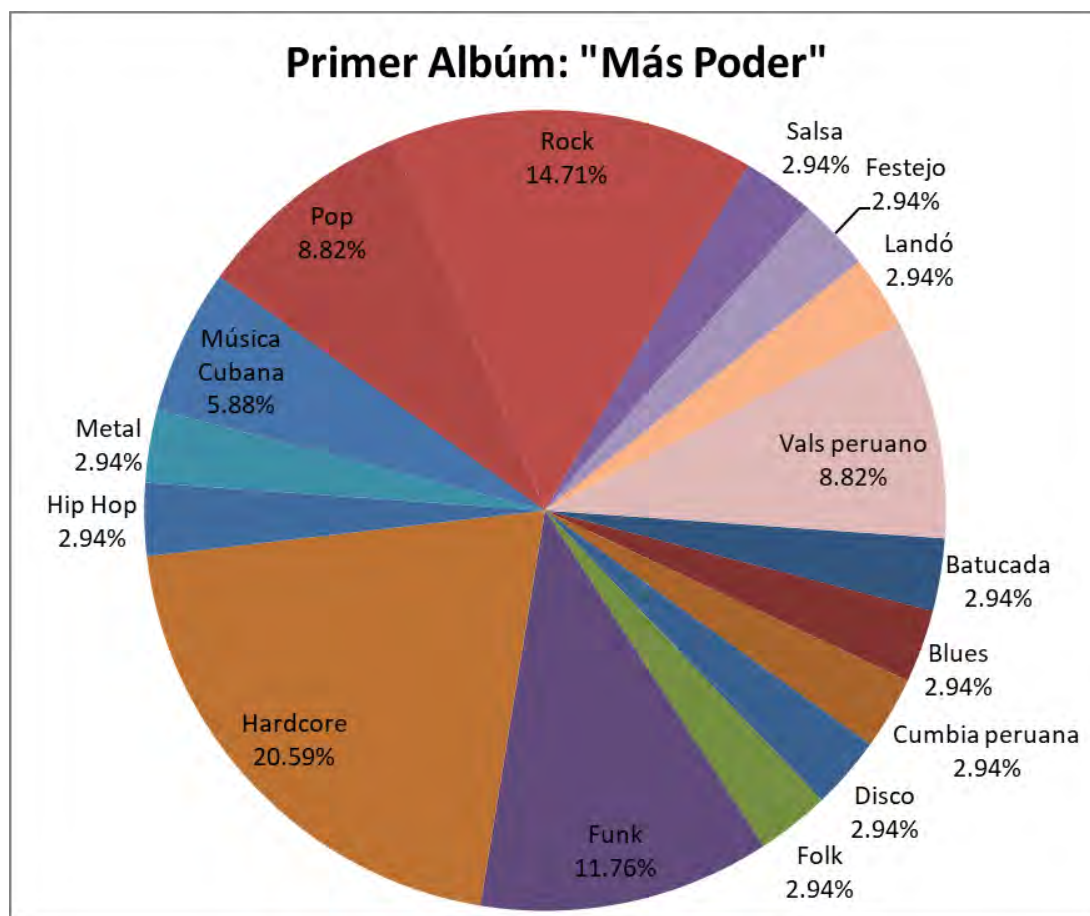
¹⁸⁴ Para una mayor observación ver anexos 8.4 al 8.8.

¹⁸⁵ Cabe mencionar, que esta lectura de elementos musicales, en términos porcentuales, podría ser limitante; sin embargo, se intenta acercar al lector a observar la diversidad de géneros musicales en convivencia dentro de una canción y todo el álbum.

¹⁸⁶ Un género musical comercial y masivo se define por el objetivo de alcanzar la mayor cantidad de ventas, es decir, ser un objeto de comercio que debe llegar a las masas y obtener de ella, dinero.

Figura 28

Gráfico de géneros musicales utilizados en el álbum "Más poder" (1999)



Elaboración propia basada en el anexo 8.4 a partir de la siguiente fuente: Pérez, J., 1999.

"Más poder" es el primer álbum que produce La Sarita y, desde el primer momento, muestra la diversidad de géneros musicales que fluctúan en el Perú. Son nueve géneros de música comercial masiva, teniendo al hardcore¹⁸⁷ en un 20.59% como género musical más utilizado. Y, claro está, es un género que expresa rebeldía ante los eventos de

¹⁸⁷ El hardcore es un subgénero derivado del movimiento punk de finales de los años 70 y devenido de los conflictos sociales en Londres, que se establece desde la década del año 80 en Perú, específicamente en Lima. En la actualidad es un género musical de características agresivas, ritmo incisivo, rápido y de gran potencia y energía. Como señala Fabiola Bazo (2017), el rock subterráneo de una Lima de finales de 1992, describe al punk como una escena abrumada y sesgada por su violencia, plasmada de divisiones sociopolíticas que ha producido sujetos marginales que van en contraposición a todo lo normado (p. 186).

corrupción y violencia institucional, visibilizados a finales del mandato de Fujimori (1990-2000). A este género le siguen el rock con un 14.71%, el funk en 11.76%, el pop con 8.82%, y otros como el blues, folk americano, hip hop, metal y disco. Esto produce un disco de gran fuerza y de carácter incisivo y que, además, justifica la connotación de sus letras sarcásticas hacia la clase política corrupta y una sociedad faccionalista.

Este disco alberga géneros de música peruana, mayoritariamente de la costa. El vals criollo peruano resalta de entre sus pares con un 8.82% en paralelo con el pop, siguiéndole dos géneros afroperuanos, el festejo y el landó. Por el lado tropical, la cumbia peruana¹⁸⁸ aún no tiene una gran relevancia, pero irá en aumento en las siguientes producciones musicales. Del mismo modo, así como la música afroperuana, se incluye la batucada¹⁸⁹, que en los siguientes álbumes desaparecería, como el género salsa. Sin embargo, es la música cubana con un 5.88% que todavía tendría alguna representación en otras producciones.

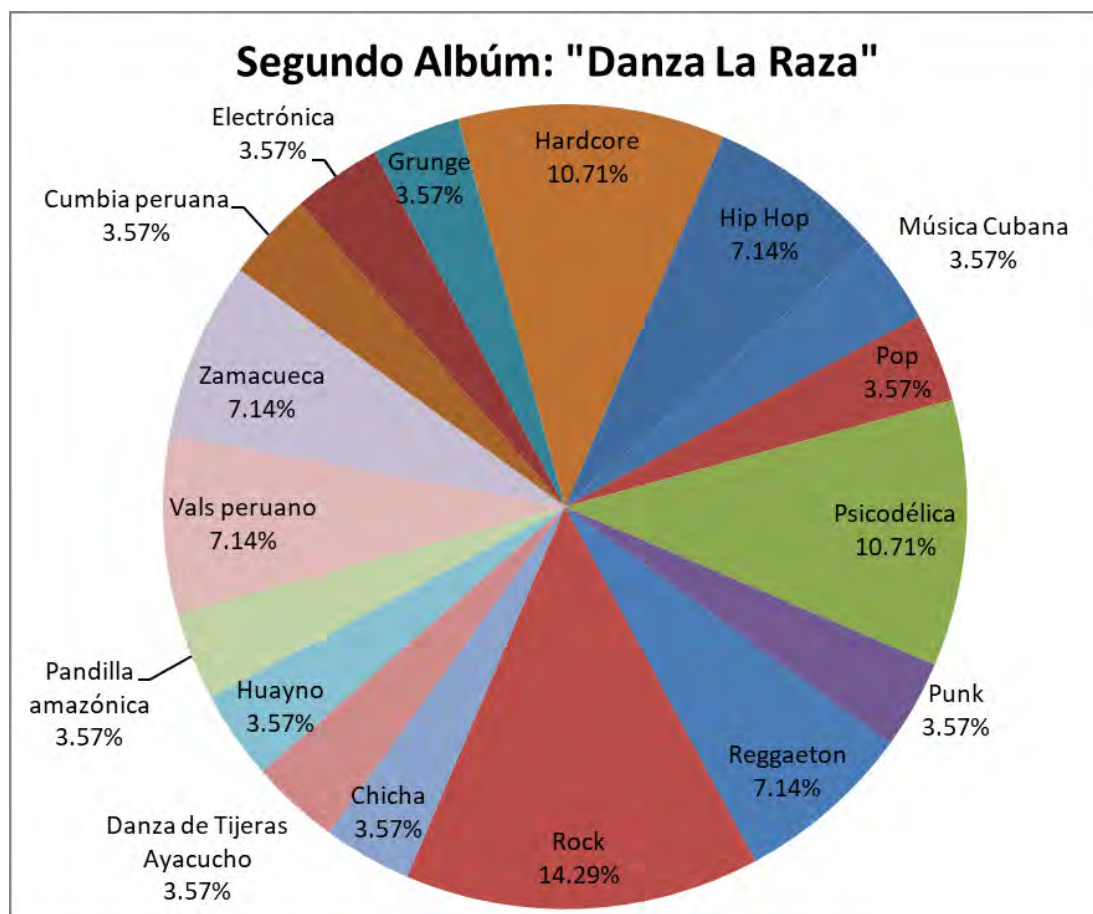
Así, el disco “Más poder” ingresa como primer producto de La Sarita, siguiendo, de cierta forma, la influencia de la diversidad musical dejada por Los Mojarras, pero que comienza a tener una dirección hacia la multiculturalidad del Perú.

¹⁸⁸ Romero observa a la cumbia peruana como una cumbia “urbana, popular y ‘moderna’” y que, Enrique Delgado, fue el padre de la cumbia peruana, siendo fundador del grupo musical “Los destellos” y guitarrista principal de la “estrella musical andina Pastorita Huaracina”. Según el periodista peruano Pablo O’Brien (1999), citado por el mismo Renato Romero, precisa que la cumbia peruana se ha construido de la mezcla de la “cumbia colombiana, el huayno, el rock y la nueva ola [música pop]”. Este tipo de cumbia se torna en una música de importancia para “los nuevos limeños”, los hijos de inmigrantes (Romero, 2007, p. 24, 25).

¹⁸⁹ Género musical del Brasil que tiene raíces africanas, de mucha presencia, de ritmos rápidos y reiterativos.

Figura 29

Gráfico de géneros musicales utilizados en el álbum "Danza la raza" (2003)



Elaboración propia basada en el anexo 8.5 a partir de la siguiente fuente: Pérez, 2003.

Como se visualiza en este gráfico, el hardcore del primer álbum es desplazado por el rock con un 14.29%, pasando a liderar como género más utilizado en el disco "Danza la raza". Además, entran nuevos géneros comerciales masivos como el punk, la electrónica, el reggaetón y el grunge¹⁹⁰. Destaca la psicodelia, que aumenta el dinamismo del disco, pero también, fragmenta cada vez más su producto musical.

¹⁹⁰ El grunge es un subgénero musical del rock que tiene sus raíces en el heavy metal, el punk, hardcore, y el noise rock.

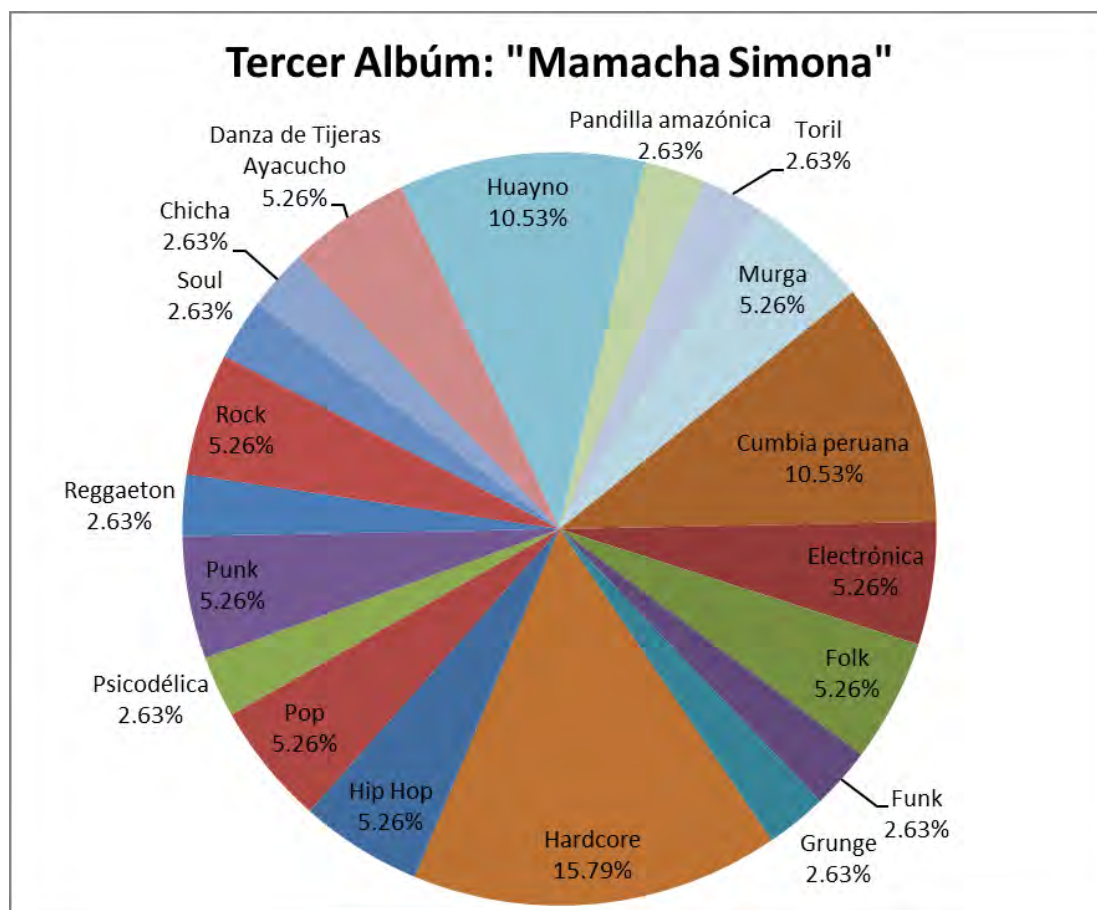
En esta segunda producción aumentan los géneros musicales del Perú, como son la chicha, el huayno, la danza de tijeras de Ayacucho, la pandilla amazónica y la zamacueca. Estos cinco amplían el rango de las regiones del Ande central y sur —como lo es Ayacucho, una zona muy golpeada por el terrorismo y el conflicto armado—, la selva y la costa del Perú, buscando la convivencia de la música de las tres regiones del país. Es importante enfatizar que ya no está el landó ni el festejo como géneros afroperuanos; sin embargo, aparece la zamacueca o zambacueca, la antecesora de la marinera¹⁹¹. La Sarita pone a la zamacueca con el vals criollo peruano en un 7.14%, manteniéndose como los géneros de música peruana de mayor uso en el disco.

En suma, el disco “Danza la raza” resalta por revalorar la danza de las tijeras de Ayacucho y mezclarlas con el rock. Así, incluye géneros diversos de la costa, la sierra y la selva, generando un proceso de interculturalidad por las distintas hibridaciones musicales. Utiliza la idea conceptual sobre la diversidad de las razas y culturas que construyen el Perú, y enriquece y totaliza con paisajes sonoros que dialogan entre las canciones, y con gestos de la cotidianidad Limeña popular.

¹⁹¹ Como menciona William D. Tompkins (2011), la zamba peruana obtiene gran difusión en el siglo XIX ya que “era ejecutada por todas las razas y clases, combinando lo afroperuano, lo español y lo indígena en sus características musicales” (p.39).

Figura 30

Gráfico de géneros musicales utilizados en el álbum "Mamacha Simona" (2009)



Elaboración propia basada en el anexo 8.6 a partir de la siguiente fuente: La Sarita, 2009.

En "Mamacha Simona", salen y entran géneros musicales, y otros comienzan a establecerse, unificando la propuesta de representación del grupo, la diversidad multicultural y "el rock del nuevo Perú". La fluctuación de los géneros comerciales masivos vuelve a poner al hardcore como el género de mayor influencia para todo el disco con 15.79%. Ingresan el soul y mantiene a muchos géneros de este tipo provenientes del anterior álbum. De otro lado, se une por primera vez, la murga¹⁹² como

¹⁹² La murga es un género polifónico que entrelaza a la música con el teatro. Se practica originalmente en Uruguay, pero es difundido en varias partes de Latinoamérica. Su carácter es festivo y de carnaval.

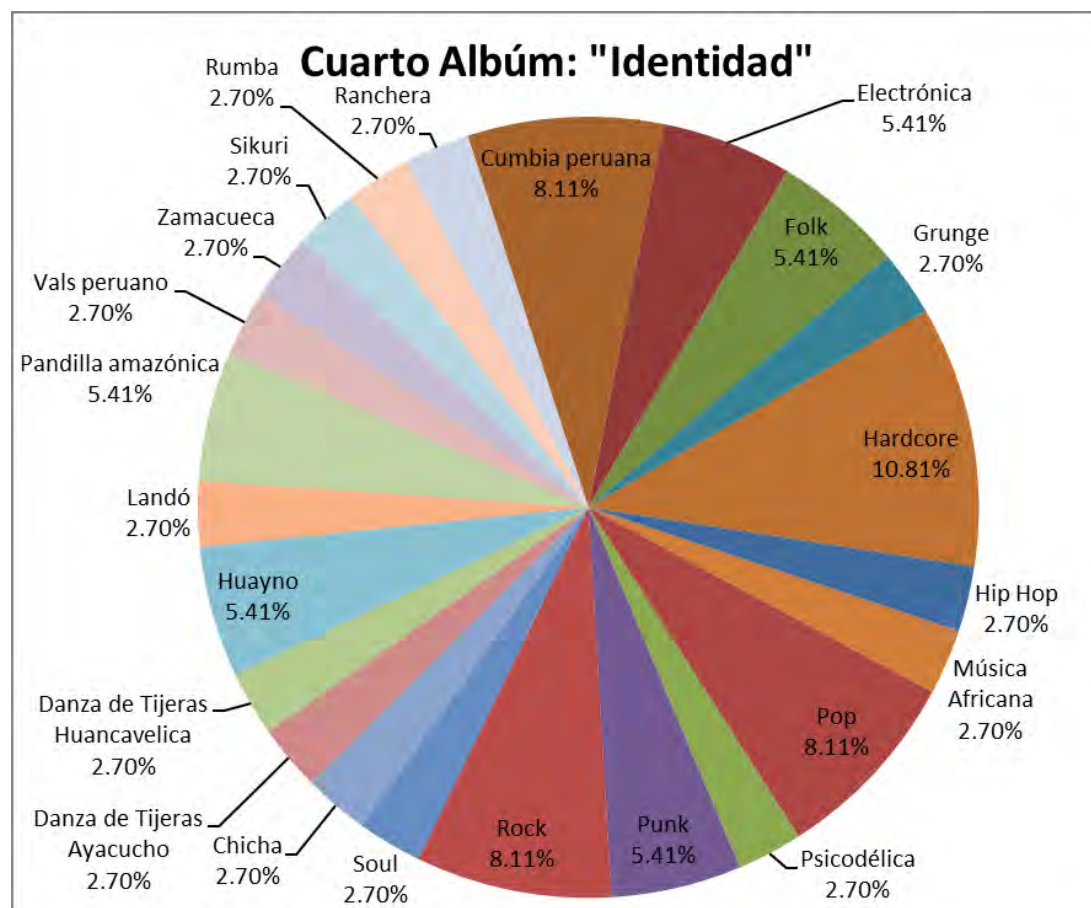
género latinoamericano, y sale la música cubana. Es decir, tanto los géneros del Caribe como los de Latinoamérica, han ido disminuyendo para concentrarse en las inclusiones de música peruana.

Entre los géneros que se están consolidando en este momento del pensamiento de La Sarita se encuentra la danza de tijeras de Ayacucho, la cual sube a un 5.26% y que se va a mantener como un eje importante en el grupo. Igualmente, la pandilla amazónica con un 2.63% y el huayno, que incrementa a un 10.53%, posicionándose, junto con la cumbia peruana, como los géneros de música del Perú de mayor uso. Otro género peruano que ingresa es el toril, originario de la zona de Ongoy en Apurímac y de las regiones de Andahuaylas, que se caracteriza por su música trifónica y de ritmo muy marcado¹⁹³. Asimismo, se observa que hay una mayor concentración en géneros de la sierra y la selva, y ya no en los de la costa.

¹⁹³ Según Renato Romero (2017), el toril se clasifica como música de trabajo en la marcación del ganado o la fiesta de herranza, ya que “está fuertemente ligada a la sociedad y a la cultura” (p.87).

Figura 31

Gráfico de géneros musicales utilizados en el álbum "Identidad" (2012)

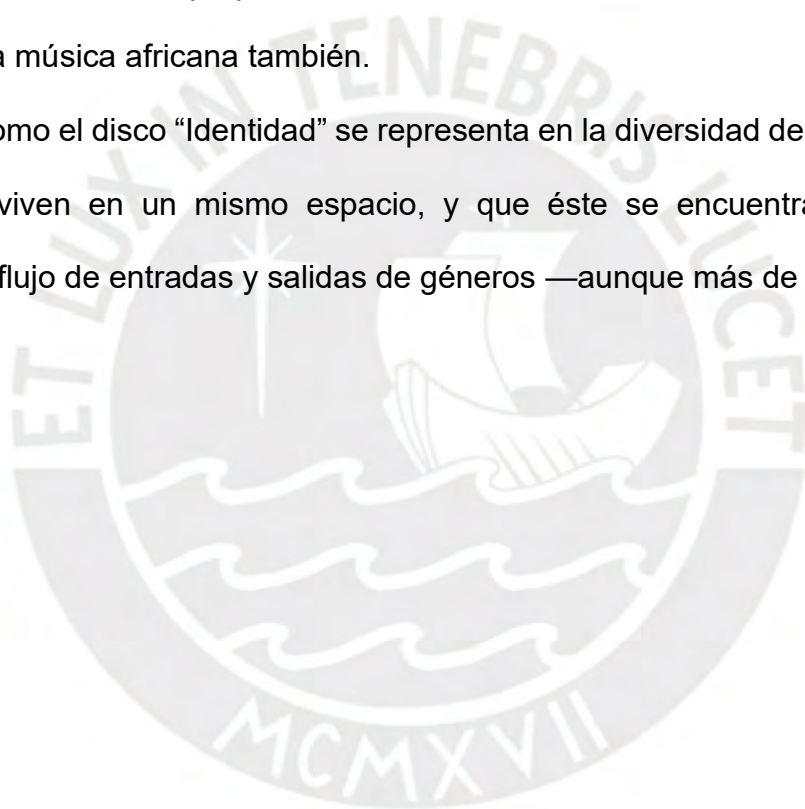


Elaboración propia basada en el anexo 8.7 a partir de la siguiente fuente: La Sarita, 2012.

Esta cuarta producción, de nombre "Identidad", se convierte en la mayor expresión de hibridaciones culturales hecho por este grupo. Son 23 géneros musicales dentro de un mismo álbum. Diez géneros comerciales masivos con un 54.06%, manteniendo al hardcore como el más utilizado. Y, también, diez géneros peruanos con un 37.83%, que no se había dado antes. La cumbia peruana tiene un liderazgo de 8.11%, siguiéndole el huayno y la pandilla amazónica con un 5.41%. Hay que resaltar el ingreso de la danza de tijeras de Huancavelica que, junto a la de Ayacucho, congrega un 5.40%. Estas danzas se convierten también en géneros peruanos de gran énfasis en el disco, al igual

que la cumbia, el huayno y la pandilla amazónica. Además, por el lado costa, reaparecen de nuevo el vals, la zamacueca y el landó. Asimismo, por primera vez, se utiliza un género muy común del altiplano, por el lado del departamento de Puno, el sikuri, con un 2.70%. En el caso de los géneros del Caribe y Latinoamérica, aparece la ranchera de México y la rumba de Cuba, ambos géneros son la memoria musical y de baile de “nuestros padres y abuelos”, como diría Martín Choy¹⁹⁴. Conjuntamente a estos nuevos géneros que se suman a la propuesta de la diversidad musical de La Sarita, se utiliza elementos de la música africana también.

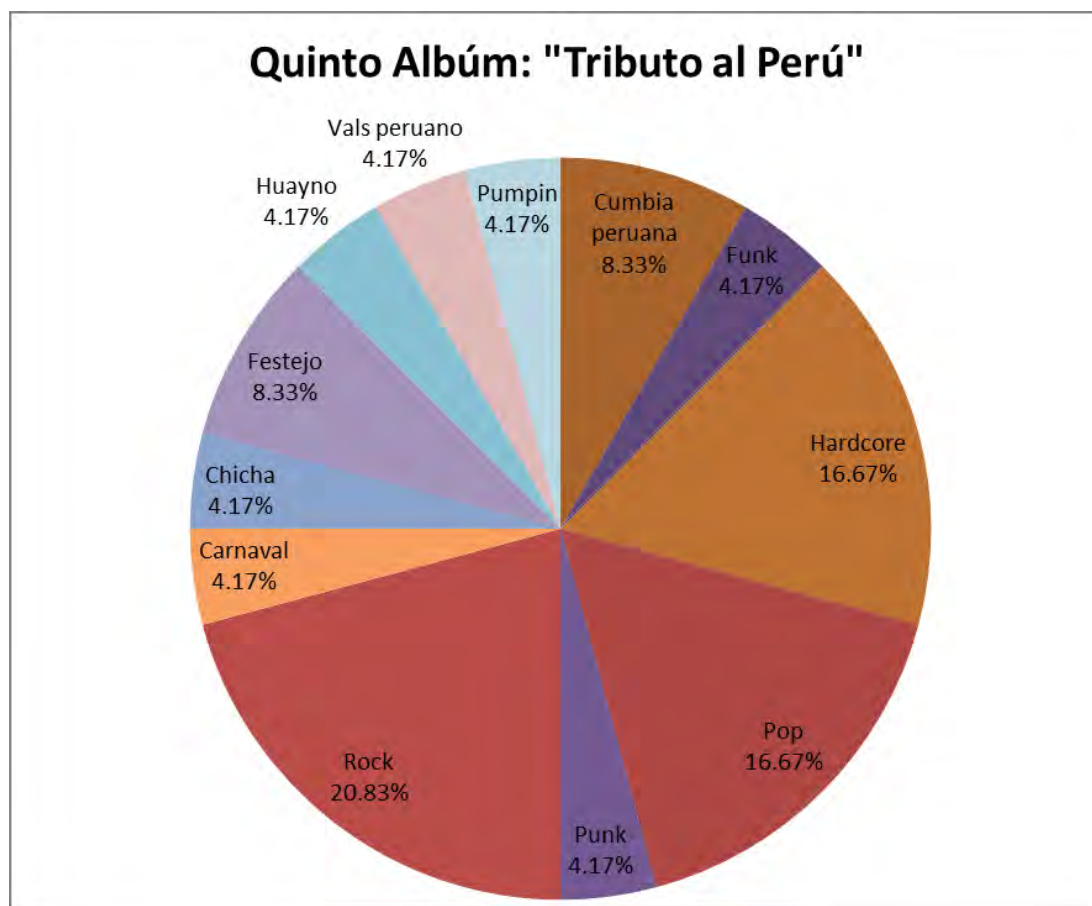
Es así como el disco “Identidad” se representa en la diversidad de culturas que se hibridan y conviven en un mismo espacio, y que éste se encuentra en constante movimiento de flujo de entradas y salidas de géneros —aunque más de entradas—.



¹⁹⁴ En el caso de la rumba cubana, Saldívar y Anticona (2015) menciona que la música y las tradiciones religiosas de origen cubano llegaron al Perú hacia la década del año 40. Una de las grandes influencias en el Perú es la agrupación “Sonora Matancera” creada en 1924, la cual, con su disco “La ola marina” grabada en 1944, se popularizó entre Lima y provincias por los discos de carbón de marcas como Stinson o Pana-art. Asimismo, fue al mismo tiempo que ingresó la música mexicana en Perú (p.26-27).

Figura 32

Gráfico de géneros musicales utilizados en el álbum "Tributo al Perú" (2016)



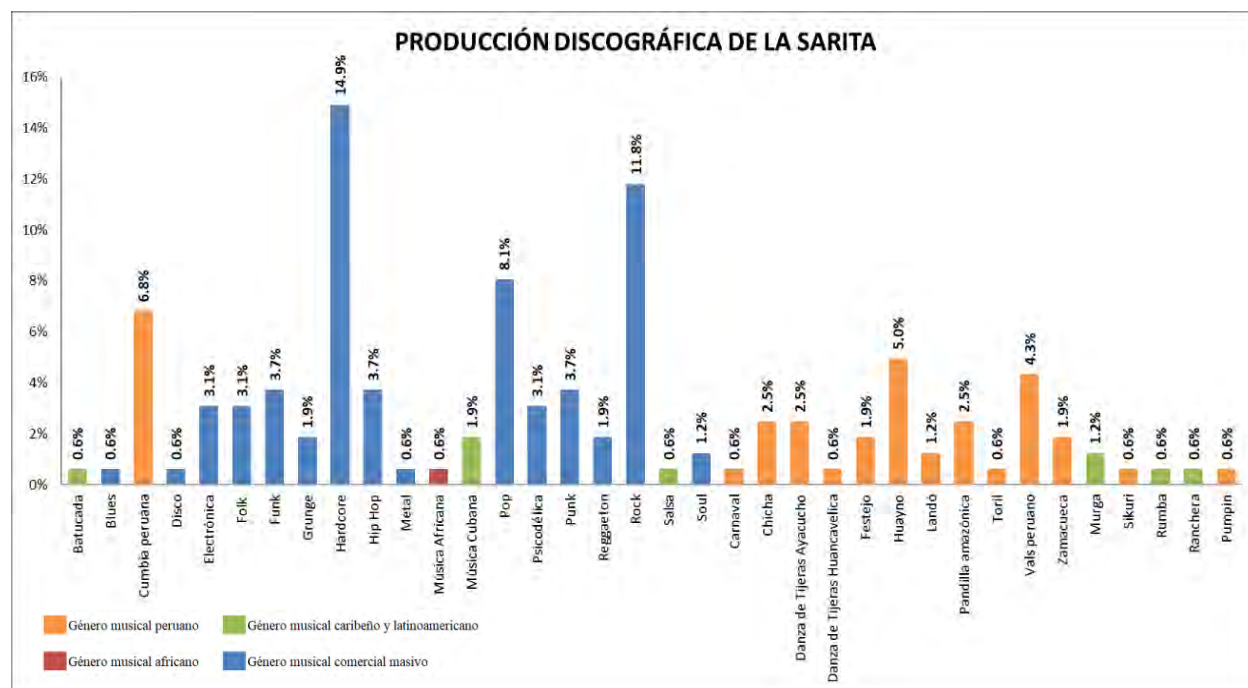
Elaboración propia basada en el anexo 8.8 a partir de la siguiente fuente: La Sarita, 2016.

El álbum "Tributo al Perú" no contiene música original del grupo La Sarita. Las reinterpretaciones sobre la música de otros compositores que hay aquí, vienen de la idea de crear un homenaje hacia la música de artistas que han construido la identidad del Perú desde su diversidad cultural. Como se observa, esta producción mantiene su predominio en trabajar con cinco géneros comerciales sobre la base del rock y subgéneros afines, en un 62.51%. Asimismo, por tratarse de una distinción a la música peruana, incluye siete géneros musicales muy conocidos en el Perú, entre las regiones de la costa, sierra y selva, reflejando un 37.51%. En cuanto a ellos, se destacan la cumbia

peruana y el festejo en un 8.33%. De la misma forma, propone el género “pumpín” donde, tanto éste como el carnaval son géneros musicales que no se habían utilizado con anterioridad en la producción de La Sarita¹⁹⁵. Es decir, es un 37% de géneros del Perú en una diversidad cultural entre la costa, la sierra y la selva.

Figura 33

Gráfico de géneros musicales de toda la producción discográfica de La Sarita



Elaboración propia basada en los anexos 8.4 al 8.8.

Con este diagrama se presentan todos los géneros musicales de la producción discográfica completa de La Sarita. De los géneros comerciales que se han masificado en muchas partes del mundo por la industria musical, utilizados por el grupo, resaltan el

¹⁹⁵ Según Urpi Falcón (2016), el pumpín es una música testimonial y carnavalesca tocada por una guitarra o un requinto, llamada también bandurria andina. A través de sus letras se visibiliza fenómenos sociales como las migraciones, la violencia interna causada por el terrorismo de Sendero Luminoso y las Fuerzas Armadas, temas de cortejo, burla, y la fuerza de superación, para salir del analfabetismo. El pumpín es una danza que se realiza al finalizar la actividad del aporque convocando a hombres y mujeres a la minka. El pumpín se practica en pueblos como Cayara, Colca, Chincheros, Hualla, Huancapi y San José, que son parte de la provincia de Víctor Fajardo en Ayacucho (p. 6, 20 y 21).

hardcore con 14.9%, siguiéndole el rock en 11.8% y el pop con 8.1%. En el caso de los géneros caribeños y latinoamericanos, sobresalen la música cubana con un 1.9% y la murga en 1.2%. Cabe mencionar que otro género que ingresa en la producción de La Sarita es la música de raíces africanas, aunque solo dentro de un álbum en 0.6%. Dentro de los trece géneros de música peruana, entre la costa, la sierra y la selva, se practican con mayor fuerza en La Sarita, la cumbia peruana con un 6.8%, el huayno con 5.0% y el vals criollo peruano con 4.3%, siguiéndole muy de cerca con un 2.5% géneros como la pandilla amazónica, la danza de tijeras de Ayacucho y la chicha. Sin embargo, si las danzas de tijeras de Ayacucho y Huancavelica se juntan, por ser la misma danza, aunque con pequeñas variantes, dan como resultado 3.1%, siendo el cuarto género de música peruana que utiliza La Sarita.

Tabla 6

Tipos de géneros musicales utilizados en toda la producción discográfica de La Sarita

Producción discográfica	Géneros musicales	Géneros comerciales masivos	Géneros del Caribe y Latinoamérica	Géneros del Perú	Géneros de África
Más poder	16	9	3	4	0
Danza la raza	17	9	1	7	0
Mamacha Simona	19	12	1	6	0
Identidad	23	10	2	10	1
Tributo al Perú	12	5	0	7	0

Elaboración propia basada en los anexos 8.4 al 8.8.

En la tabla se observa que la cuarta producción discográfica “Identidad” llega a un máximo de veintitrés géneros musicales utilizados. En este álbum se vislumbra un aumento progresivo de géneros en una relación de +1+2+4 respecto de las anteriores producciones. Esto resalta el pensamiento de una gran diversidad cultural que La Sarita quiere concentrar en un mismo espacio musical con géneros muy disímiles, a diferencia

de los grupos musicales que solo hacen un mismo género o subgéneros afines. Además, por primera vez se muestra la misma cantidad de géneros del Perú (10) con relación a géneros comerciales masivos (10) y se incursiona en música de África, la cual abre un camino distinto. De otro lado, en el último disco “Tributo al Perú” se resalta que los géneros del Perú sobrepasan en dos puntos a los comerciales masivos, aunque la cantidad de géneros musicales utilizados sea la más baja (12). Dentro de los géneros comerciales masivos que más se ha utilizado en un disco, sale a relucir el disco de “Mamacha Simona”, contando con 12 géneros de este tipo. Esta creación de música en estado líquido logra hibridaciones culturales entre lo comercial masivo norteamericano, y música del Caribe, Latinoamérica, algo de África y, sobre todo, del Perú, en sus tres principales regiones.

Entonces, la producción de La Sarita utiliza una gran variedad de géneros musicales que demuestran que “El rock del nuevo Perú” es el reflejo de lo que sucede en Lima en analogía al “mundo feliz” de Arguedas. “El rock del nuevo Perú” es una construcción de fragmentos de varias culturas que se hibridan y, por estar en constante mutabilidad, se licuan, es decir, entran en un estado de “liquidez”¹⁹⁶. “El rock del nuevo Perú” se fundamenta entre collages y bricolajes, unos de fragmentos más transparentes y otros no tanto. En otras palabras, “el rock del nuevo Perú” muestra la convivencia de géneros diversos y antagónicos de la música en el Perú con géneros foráneos como el rock. Esta construcción de culturas cambia y, también, son obligadas a cambiar¹⁹⁷, produciendo nuevas experiencias donde cada canción siempre es un proceso

¹⁹⁶ Bauman precisa a “la fluidez y la “liquidez” como “metáfora adecuadas para aprehender la naturaleza de la fase actual” (Bauman, 2004, p. 12 y 13).

¹⁹⁷ Aquí, se genera una transculturación entre el lado andino y el lado de la costa, el capitalino, donde los poderes hegemónicos se desestabilizan y hasta se invierten.

intercultural de historia, sociedad e individualidad. Justamente, Hormigos menciona que “la música de la sociedad contemporánea” no es un chispazo súbito sino que se construye de la historia, necesita de una sociedad para conservarla y “se crea y experimenta individualmente” (Hormigos, 2010, p. 93). En esta sociedad líquida, como señala Zygmunt Bauman, los poderes se redistribuyen y reasignan. Una sociedad del reemplazo que transgreden a los “grupos de referencia” (Bauman, 2004, p. 12 y 13). Una sociedad que alberga una “cultura urbana” “producida por el entrecruzamiento de muchas fuerzas de la modernidad, la explicación de sus nudos y sus crisis”; una “cultura urbana” de lo híbrido entre lo rural y lo urbano, entre la heterogeneidad y la homogeneidad que no solo se dan en las ciudades (García Canclini, 1990, p. 264 y 265).

5.3 La Sarita, su distribución y consumo musical: industrias líquidas

En esta parte se muestra la forma de distribución musical de La Sarita y la manera de consumición del público. Se observa que la industria de la música se ha adaptado a formas más flexibles y volátiles con el usuario “seguidor” de esta agrupación. La Sarita pasa de la hegemónica industria sólida del casete, al disco compacto y llega hasta la industria musical líquida del *streaming*. Esta industria flexible se sostiene en plataformas virtuales interactivas que se pueden usar desde una aplicación de un celular inteligente, llamado *smartphone*. En la actualidad, ya ni siquiera son las descargas de música lo que se comercia, sino que las plataformas pagan al artista o a la discográfica una cantidad de dinero por la suma de reproducciones que tenga su música. Del lado del consumidor, se enmarca en dos posiciones: el del usuario gratuito y el socio abonado mensual o suscriptor de alguna plataforma *streaming* que, dentro del océano de información musical, es medido por la cantidad de reproducciones hechas a canciones de su artista

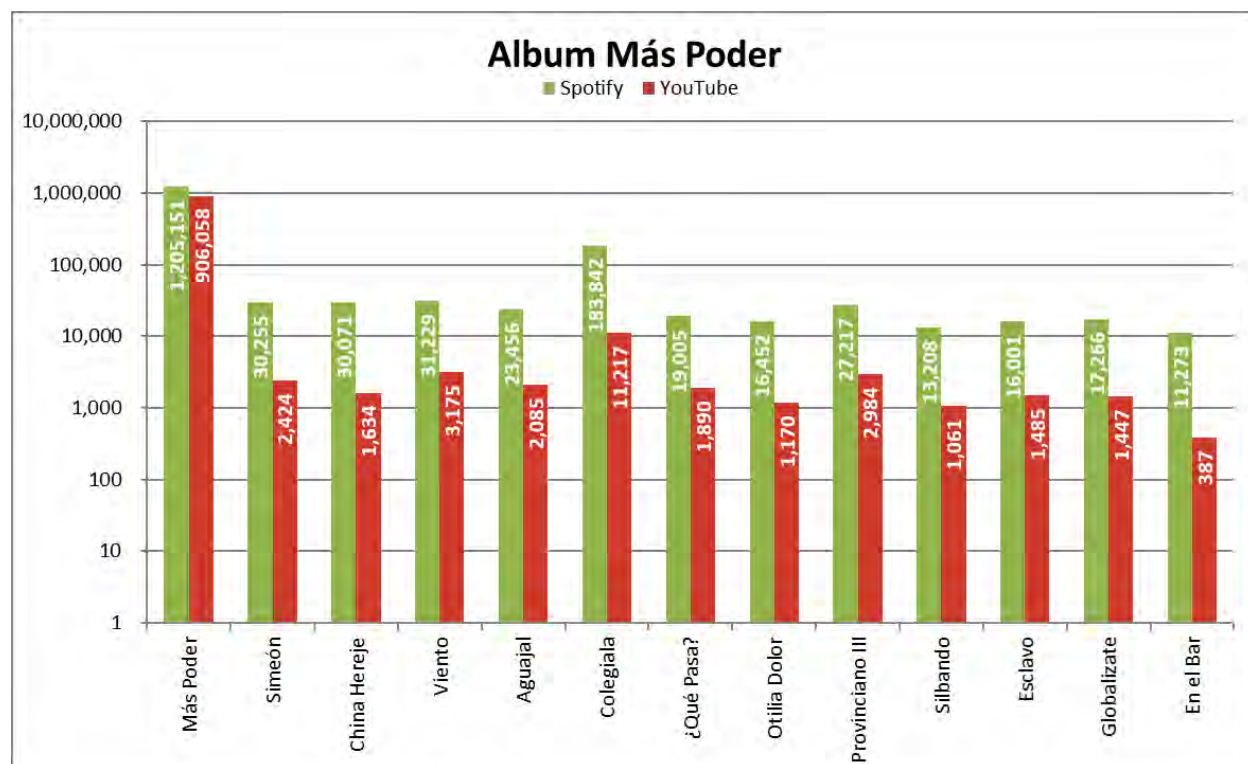
favorito. Sin embargo, en las versiones gratuitas de las plataformas de Spotify y YouTube algunas canciones no se encuentran, tienen una calidad de audio baja, y sobre todo contienen interrupciones de cortos anuncios al inicio o en medio de la canción.¹⁹⁸ Esto último, es una táctica que tienen estas plataformas para que el usuario gratuito termine en las versiones pagadas por mes. El internet se vuelve indispensable para los usuarios de modalidad gratuita ya que no pueden descargar o reproducir música si no cuentan con wifi o una cuenta postpago de teléfono móvil. En el Perú, hay algunas zonas rurales donde no llega el internet.

El primer ejemplo de esta transformación hacia lo líquido se da cuando La Sarita graba su primer álbum “Más poder” para el sello Iempsa, quienes producen su primer casete - IEM 0382-4 (Discogs, 2020) y su primer CD - IEM 0382-2 (Discogs, 2020a). Luego, estas canciones pasan a distribuirse por las plataformas Spotify y YouTube, las cuales pueden llegar a los usuarios en todo el mundo al mismo tiempo. Para entender mejor los procesos de venta de la producción de La Sarita, este análisis mide la cantidad de reproducciones de las canciones del grupo tomadas el 14 de febrero de 2021 de dos plataformas *streaming*: Spotify y YouTube. El resultado se coloca en cinco gráficos, álbum por álbum.

¹⁹⁸ Spotify Free ofrece desde una calidad baja de 24kbit/s hasta 160 kbit/s, a diferencia de la versión Premium que llega hasta 320 kbit/s (Spotify, 2022).

Figura 34

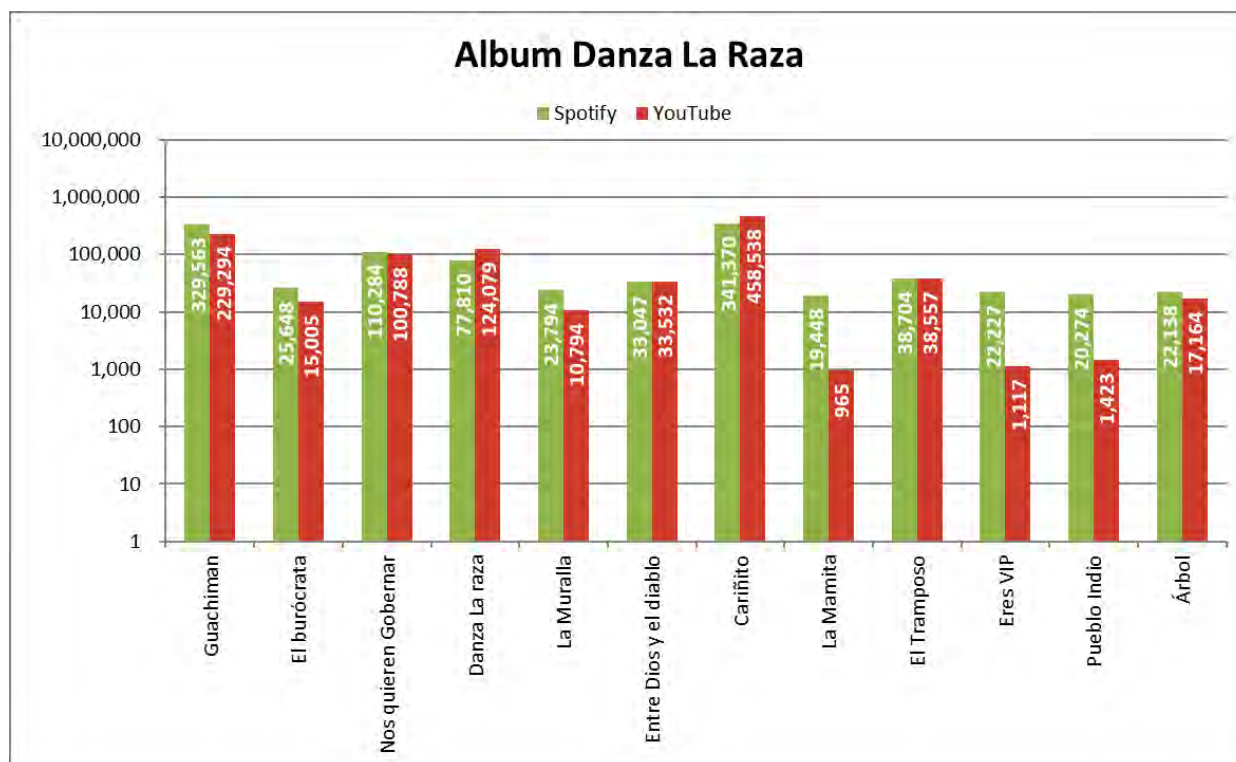
Gráfico de reproducciones de las canciones del álbum "Mas poder" de La Sarita



Elaboración propia a partir de las siguientes fuentes: Joevids, 15 de marzo de 2007; La Sarita, 2015; La Sarita -Tema, 17 de mayo de 2019, 2019a al 2019k.

Figura 35

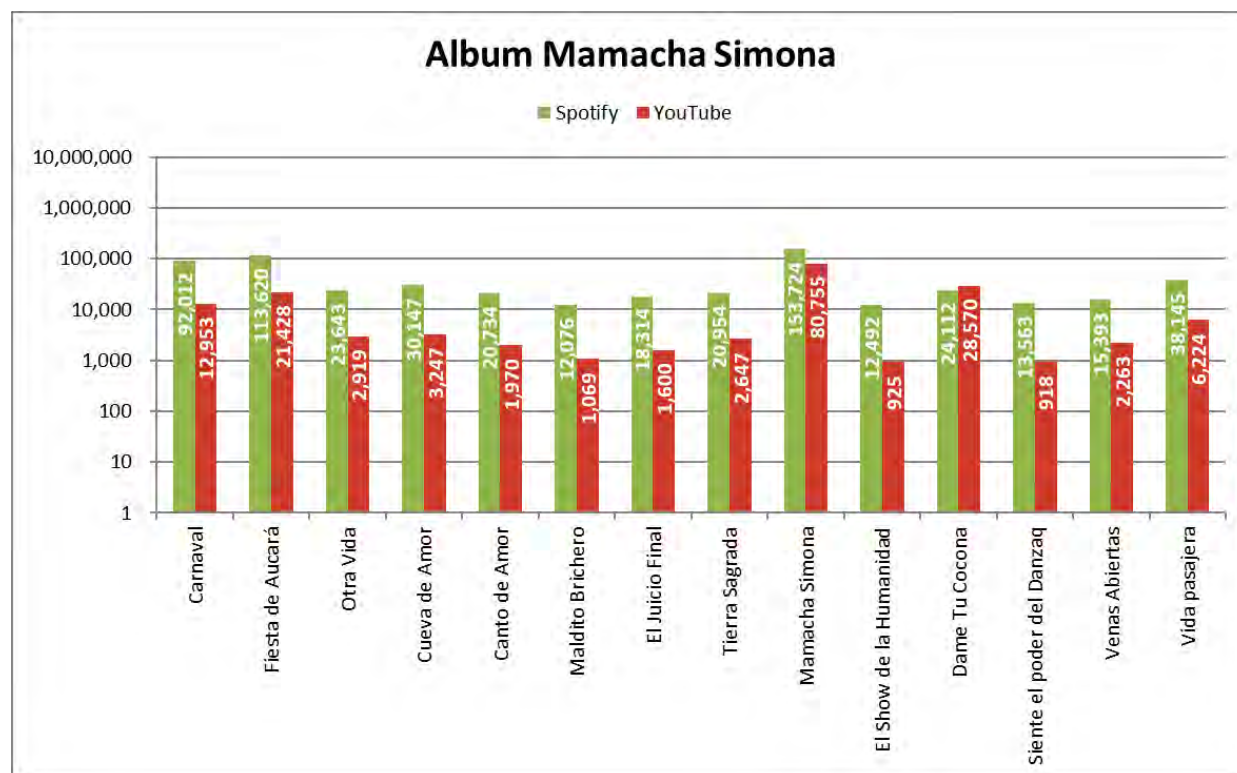
Gráfico de reproducciones de las canciones del álbum “Danza la raza” de La Sarita



Elaboración propia a partir de las siguientes fuentes: Castillo, T., 3 de noviembre de 2011; Findelainfancia, 20 de febrero de 2007, 2007a, 2007b; Gonzalo Pro, 26 de abril de 2008, 2008a, 2008b, 2008c; La Sarita, 2015a; La Sarita -Tema, 24 de junio de 2015; Paredes, J., 2 de setiembre de 2009.

Figura 36

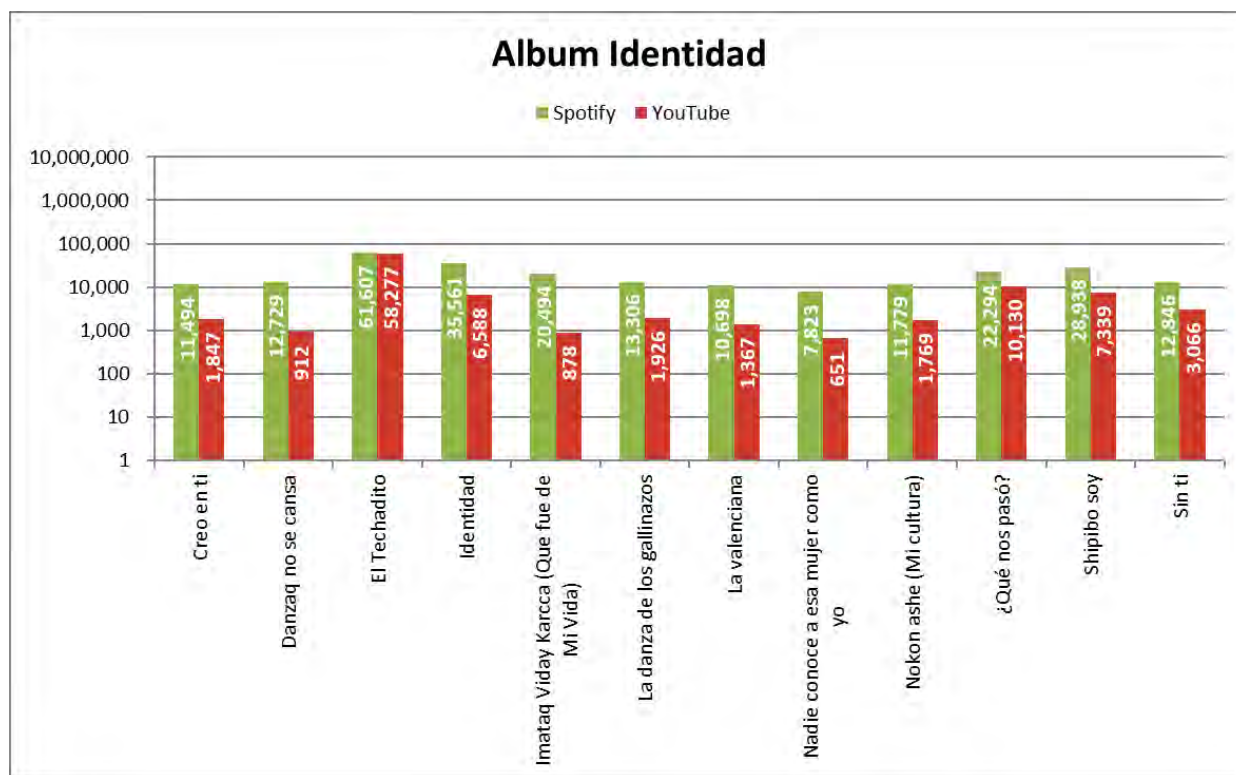
Gráfico de reproducciones de las canciones del álbum "Mamacha Simona" de La Sarita



Elaboración propia a partir de las siguientes fuentes: Asom Rex, 19 de agosto de 2011; Cesc Perú, 24 de agosto de 2012, 2012a; La Sarita, 2009; La Sarita -Tema, 21 de mayo de 2015, 2015a al 2015g; PuroRockPeru, 23 de octubre de 2011, 2011a; Sairitupac, 22 de abril de 2022; Sarita Peru, 7 de julio de 2010.

Figura 37

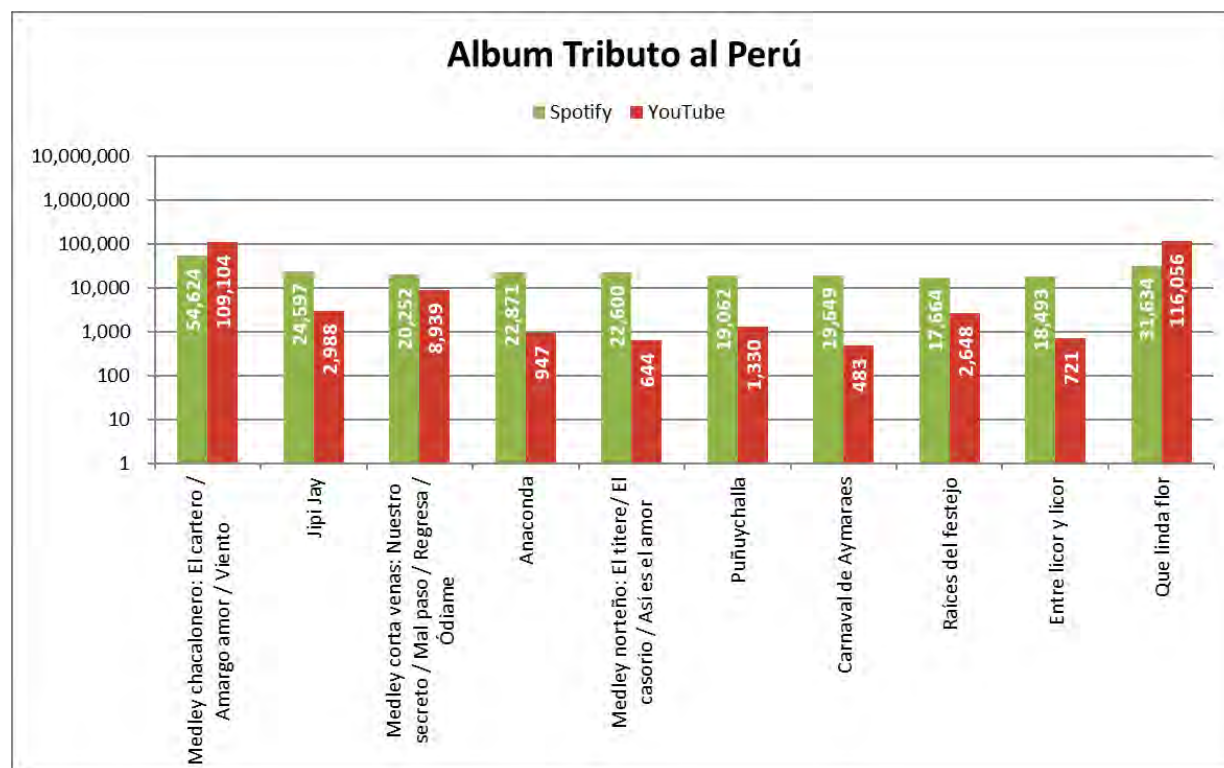
Gráfico de reproducciones de las canciones del álbum "Identidad" de La Sarita



Elaboración propia a partir de las siguientes fuentes: Destrangiss, 12 de abril de 2012; La Sarita, 2015b; La Sarita -Tema, 19 de mayo de 2015, del 2015a al 2015e; PuroRockPeru, 18 de enero de 2012; Sarita Peru, 29 de abril de 2012; Sarita Peru, 04 de mayo de 2012; Sarita Peru, 8 de septiembre de 2012.

Figura 38

Gráfico de reproducciones de las canciones del álbum "Tributo al Perú" de La Sarita

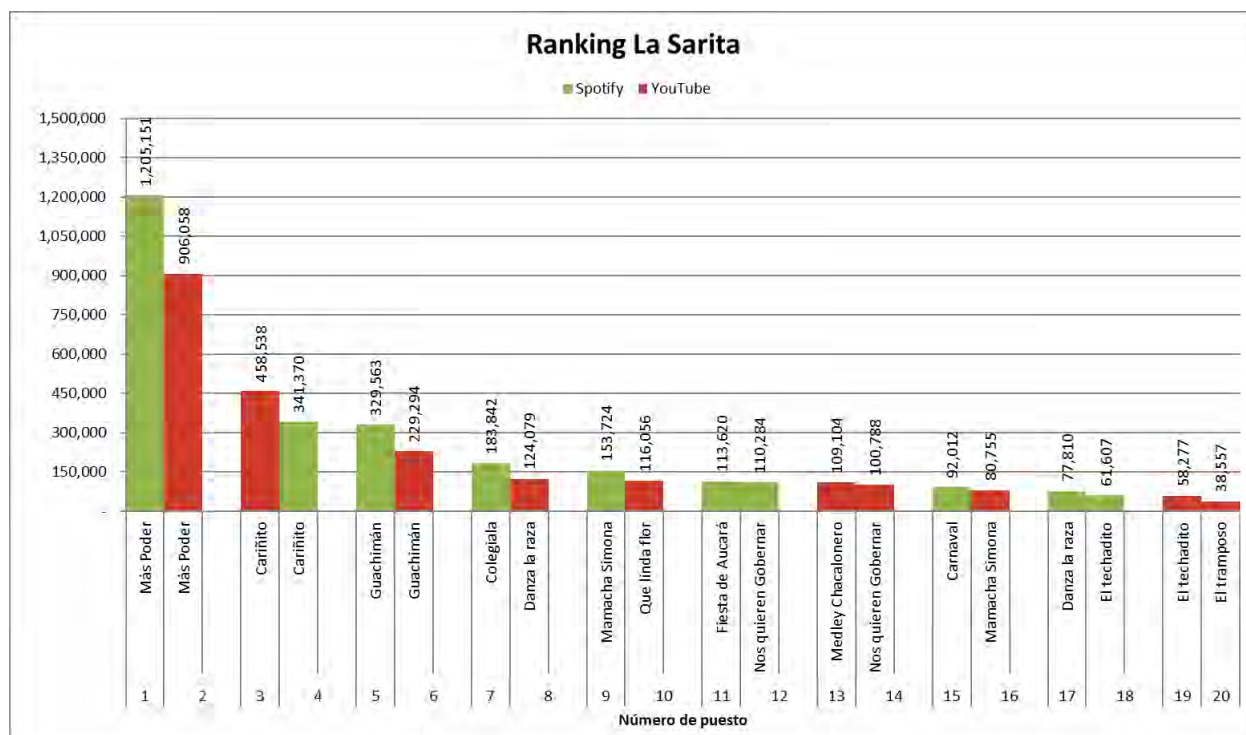


Elaboración propia a partir de las siguientes fuentes: La Sarita, 2016; Lasaritaoficial, 30 de octubre del 2016; La Sarita - Tema, 24 de noviembre de 2016, 2016a a 2016d; LimaPeru Tv, 3 de diciembre de 2013; Ricardo M., 2 de diciembre de 2016; SD producciones, 2 de noviembre de 2016; SD producciones, 7 de noviembre de 2016.

En estos cinco gráficos se observa que el flujo de reproducciones de canciones en Spotify es mayor al de YouTube con una diferencia, en algunos casos, de 12 veces más reproducciones.

Figura 39

Gráfico de ranking de reproducciones de la producción musical de La Sarita



Elaboración propia a partir de las siguientes fuentes: Findelainfancia, 20 de febrero de 2007; Gonzalo Pro, 26 de abril de 2008, 2008b, 2008c; Joecvids, 15 de marzo de 2007; La Sarita, 2015, 2015a, 2015b, 2016; La Sarita -Tema, 17 de mayo de 2019d; LimaPeru Tv., 3 de diciembre de 2013; Paredes, 2 de setiembre de 2009; PuroRockPeru, 23 de octubre de 2011a; Sarita Peru, 8 de setiembre de 2012; SD producciones, 7 de noviembre de 2016.

En el presente gráfico se resume los veinte primeros puestos de las canciones con mayor cantidad de reproducción de toda la producción de La Sarita. Se muestra la canción “Más poder”, como el número uno y dos, sobresaliendo en Spotify en casi 300, 000 reproducciones más que YouTube. Esta canción está cargada de contexto político, visibilizando la corrupción de los poderes del estado, donde los artistas de La Sarita

sarcásticamente muestran el deseo de poder de la clase política de turno, iniciándose con el gobierno de Alberto Fujimori, que se traslada muy bien a la actualidad en el Perú. El tercer y cuarto puesto recae en la canción “Cariñito”, donde la plataforma YouTube adelanta a Spotify con una diferencia de 117,168 reproducciones. Hasta la canción “Guachimán”, en quinto y sexto puesto, la diferencia de reproducciones es grande. Desde aquí comienza un nuevo grupo de canciones que se separan de su par sobre las plataformas. La canción “Danza la raza” aparece en el puesto ocho con 124,079 reproducciones de YouTube en una diferencia marcada de su par de Spotify en puesto diecisiete. Este proceso se convierte en algo importante para una música que interactúa con ritmos andinos, específicamente con la danza de tijeras de Ayacucho y el rock. Otra diferencia marcada sucede con la canción “Mamacha Simona”, pero esta vez con Spotify como líder en puesto nueve, esperando el puesto dieciséis de YouTube. Además, se observa las canciones: “Nos quieren gobernar” y “El techadito”, que acerca nuevamente la distancia de su par. Como resultado final, resalta la primacía de la plataforma streaming de Spotify sobre los primeros veinte puestos. Sin embargo, “Cariñito” y “Danza La raza” son las únicas canciones que contienen su par dentro de este *ranking*, además, de superar grandemente a Spotify.

CONCLUSIONES

Mi primera conclusión es que “El rock del nuevo Perú” que propone La Sarita emerge de la situación sociopolítica y cultural del Perú que surgió hacia el nuevo milenio por el descontento al nefasto gobierno de Alberto Fujimori (1990-2000), y se legitima a consecuencia de la migración rural a la capital, la desigualdad social y la voz de protesta de las y los oprimidos, lo que trajo como resultado la búsqueda —consciente o inconscientemente— del “mundo feliz” de Arguedas. La Sarita se acerca a la “utopía arguediana”, como dice Antonio Cornejo-Polar. La “ciudad feliz” de Arguedas, “no se cumplió”; sin embargo, sí hubo una gran transformación de la capital por todos los migrantes, convirtiéndose en una convivencia entre “triumfo y nostalgia”. (Sandoval y Agüero, 2014, Capítulo 3, p. 77-78). El grupo La Sarita persiguió ese mismo sueño arguediano; no obstante, la banda termina separándose por motivos controversiales de autoría en el año 2017, luego de 20 años de fundada. De alguna forma, La Sarita, logra conjugar esos conceptos conllevados por el migrante en sus identidades “fragmentadas y fracturadas” y que se dan dentro de la representación como señala Stuart Hall (Hall, 2003). La música de La Sarita y “El rock del nuevo Perú” se construye sobre la cultura de la transformación, y la demanda social y política que se da en la adaptación y convivencia que tuvieron los migrantes rurales en la periferia de Lima. Para forjar sus identidades, estos “nuevos limeños” entraron en un espacio distinto al de su origen, con normas que marcaban —y siguen marcando— los diferentes estatus de poder, enfatizando su discriminación, exclusión y desigualdad. Estos sujetos se han construido a sí mismos con su pasado tradicional de músicas, danzas, ritos y costumbres, así como

con su presente urbano de oficios humildes, emprendimientos y lamentablemente también, con el desarraigo del idioma originario, de vestimentas típicas, entre otros. Pero, su resiliencia cotidiana produce un mestizaje entre esta dualidad formando “culturas híbridas” —como dice García Canclini (1990)— y enfocando su atención a las demandas de la población olvidada por los gobiernos y la sociedad civil.

Como segunda conclusión, “El rock del nuevo Perú” se puede entender como una re-figuración multicultural entre las transparencias del collage y, con mayor énfasis, la opacidad del bricolaje, produciendo un símil con “Sarita Colonia”. Gustavo Buntinx observa que “Sarita Colonia” es un mestizaje cultural erigido de fragmentos disimiles y de elementos foráneos que se tratan de acomodar para lograr un nuevo corpus, convirtiéndose en un ícono mutable culturalmente —un ícono líquido— que se adapta a los discursos del pueblo envuelto en un “collage camuflado” (Buntinx, 1992-1993). Surge la analogía con La Sarita por la integración de diálogos e inclusiones dentro de un desplazamiento de los elementos musicales entre géneros, subgéneros y estilos muy diferentes; convivencias y acomodados entre razas y clases sociales que demuestran llegar desde el collage a un bricolaje multicultural. Según Hernández (2015), “Sarita Colonia” es un ícono que dialoga entre lo popular y las clases medias intelectuales, pasando del “culto de origen popular migrante andino peruano” hacia un “ícono de lo popular emergente integrado” (Hernández, 2015, p. 82). “Sarita Colonia” es una transmutación social, cultural, híbrida y líquida que se representa en “el rock del nuevo Perú” que La Sarita cimentó.

Mi tercera conclusión es que “El rock del nuevo Perú” revaloriza la música de padres y abuelos de raíces migrantes, y se construye como una diáspora inversa que contiene

un poco de todo lo que representan las culturas que viven en el Perú y algo de lo global. La Sarita se forma no solo para entretener al público, sino que utiliza distintos medios performáticos para producir un discurso crítico a los poderes. Como bien precisa Renato Romero, “la música popular no es solo un vehículo de mero entretenimiento o de distracción pura, sino que también puede ser un espacio de expresión política y de crítica social” (Romero, 2015, p. 100). Asimismo, La Sarita propone una música de muchos géneros musicales que entran y salen de la convivencia de esta gran diversidad multicultural que representando la identidad del grupo. El rock de La Sarita es del “nuevo Perú” porque se plantea el objetivo de velar por un cambio positivo en la sociedad peruana desde una Lima de los “nuevos limeños”, donde todas las culturas puedan estar representadas en un mismo lugar. Esta idea se compara con el sueño del “mundo feliz” de José María Arguedas y que, como precisa Vich, un ideal donde Arguedas busca defender la igualdad y también las culturas (En Serrano, 2011).

En cuanto a mi cuarta conclusión, la música líquida es una integración flexible de hibridaciones de géneros musicales que tienen la característica de desplazarse y amoldarse progresivamente. La Sarita instaura su creación y producción musical de la danza de tijeras, empezando con la danza de Ayacucho y el rock, consiguiendo juntar luego, a manera de bricolaje, estilos de Ayacucho y Huancavelica con el rock, creando el “Huancavelicucho”. Así mismo, toda danza de tijeras contiene al interior de sí misma, varias músicas o tonadas diferentes a manera de suite; sin embargo, solo se pueden tocar algunas en estas hibridaciones. Hay que destacar que la canción “Danza la raza” es la primera creación y producción musical que hibrida la danza de tijeras de Ayacucho con el rock. Igualmente, la música líquida se da en la capacidad de mutabilidad y

fragmentación de la creación completa de canciones de La Sarita, llegando a utilizar hasta veintitrés géneros que se hibridan y conviven en un solo álbum, utilizando diez géneros peruanos de la costa, la sierra y la selva. Esto genera un proceso de interculturalidad entre el collage, mostrando abiertamente los elementos de un Otro y del bricolaje, “camuflándolos”, como diría Buntinx y sumado a diez géneros foráneos comerciales masivos. La música líquida, en cuanto a su distribución y consumo, tiene la capacidad de la “ubicuidad sonora” de la que menciona Yúdice (Yúdice, 2007, p. 95), es decir, su distribución es a través de las plataformas virtuales y digitales que puede ser escuchada en muchos lugares y espacios al mismo tiempo. La música líquida tiene el camino allanado por la “cultura urbana”, como menciona Néstor García Canclini: “«la cultura urbana» es reestructurada al ceder el protagonismo del espacio público a las tecnologías electrónicas. (...) acentuando la mediatización social” (García Canclini, 1990, p. 269). La música de La Sarita y, en general, en la mayoría de las músicas, sobre todo si el producto tiene un origen en estado líquido, se reflejará con mayor licuefacción en su distribución y su consumo, es decir, mayor rapidez y volatilidad. Sin embargo, el grupo musical no pudo mejorar sus ventas debido a su desintegración en 2017 y a pesar de que en la actualidad continúan ex miembros de La Sarita como “Sarita Colonia Rock Fusión”.

Mi quinta conclusión radica en que La Sarita rescata melodías de la danza de tijeras, visibilizándolas ante una ciudad de costumbres y músicas muy distintas. No obstante, rompe con la esencia de la estructura del *atipanakuy*: interpone un texto mezclando idiomas como el runasimi y el castellano dentro de una música que es propiamente instrumental convirtiéndola en canción popular. Al haber un nuevo

simbolismo, un lenguaje escrito, surgen diferentes narrativas sobre las historias de estos danzaq como migrantes andinos hacia la capital, y descripciones sobre la danza y los danzaq que se desplazan en el imaginario colectivo de forma diversa. Es decir, este desplazamiento produce que la danza de tijeras se convierta en un “agente líquido”. Así, La Sarita des-articula la parte hegemónica del *atipanakuy*, fisurándolo con el rock para deconstruirlo, muestra a los danzantes desde una performance más escénica comercial, y los descontextualiza porque se danza en un escenario distinto al de su origen. Todo Esto produce una des-ritualización, cuya duración, fechas y festividades van de acuerdo con las necesidades del mercado (contratos del grupo). Sin embargo, gracias a estas propuestas híbridas que hacen que la música de La Sarita se licue y se convierta en un estado de música líquida, se visibiliza no solo una danza de una provincia del interior del país sino hasta el individuo mismo que lo produce, al mencionar sus nombres, apellidos y seudónimos. Por tanto, hay un gran aporte de visibilización y valoración del individuo.

Mi sexto resultado es que La Sarita dialoga con diversos símbolos multiculturales que van a desarticularse para integrar un nuevo contexto con la función de construir una *performance* en técnicas de collage en dirección hacia el bricolaje. Dichos símbolos multiculturales van a fluctuar entre una experiencia artística, pero también, de una simple *performance* como espectáculo para satisfacer las demandas que pide la industria del mercado, el cual “reordena el mundo público como escenario del consumo” (García Canclini, 1990, p. 268). Hay un re-simbolismo desde una simple camisa de vigilante o guachimán de cuadra que tiene la función de honrar los oficios humildes de la clase pobre o migrantes, la imagen de “Sarita Colonia”, la *wiphala* de “todas las razas” de Arguedas, la yunza y el castillo tradicional que pasan del campo a una ciudad, máscaras y, también,

guantes de lana y zapatillas flexibles como los danzantes de tijera. Símbolos como los códigos de la cultura del *mosh* o *pogo* se deconstruyen en un “mosh andino”, produciendo un mestizaje intercultural como respuesta del público al escuchar hibridaciones musicales del rock con danza de tijeras o con huayno, un comportamiento suigéneris de este movimiento. Hoy en día, como resultado de estas expresiones artísticas híbridas y de las asociaciones de danzantes de tijeras, comienzan a vislumbrarse academias de danzantes de tijeras tanto para hombres como para mujeres en Lima.

Para mi séptima conclusión, esta tesis abre una nueva perspectiva al proponer la imagen de La Sarita en una “utopía arguediana”. Esta “utopía”, que tampoco se cumplió, o tal vez, se cumplió en parte, contiene música líquida enmarcada desde la estructura y concepto de la modernidad líquida de Zygmunt Bauman, pues integra, de manera híbrida, las culturas del Perú, chocándose, des-integrando las hegemonías de sus culturas y re-articulándolas para llegar a la juventud y a los distintos estratos sociales. Una música que se interpone a sí mismo problemáticas que están en constante transformación y a la vez, afectada interna y externamente, como sostiene Víctor Vich (Vich, 2014). Una música en licuefacción que se desplaza sobre la base del rock y afines, con la danza de tijeras que incorporan para revalorar la multiculturalidad de las razas del Perú. Un “artista líquido” contemporáneo con “identidad líquida” porque no hay un centro estático en sus propuestas a nivel de géneros, sino que más bien, se descentra para invitar a la hibridación musical y cultural. Este “artista líquido” contemporáneo ya no tiene una banda de rock o de un género en específico, como el “artista sólido”, sino que siente la necesidad de crear una agrupación musical que contenga “un poco de todo”, es decir, su creación misma se organiza y estructura desde su formación como una banda de

rock/blues/salsa/reggae/hardcore/huayno/cumbiaperuana/danzadetijeras/pumpín/afro/v
als/sikuri/zamacueca/toril/ranchera y varios otros géneros.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrés Chimango Lares. (14 de febrero de 2018). *Reliquias de la Danza de Tijeras 1993 Alacrán de Pampamarca vs Qorisisicha* [Archivo de Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=TYW_3DD0Pbo
- Anónimo. (2009). Siente el Poder del Danzaq [Canción]. En *Mamacha Simona*. Play Music and Video.
- Anónimo. (2012). Danzaq no se cansa [Canción]. En *Identidad*. Play Music and Video.
<https://open.spotify.com/track/1pC1oiSRPE2W9nlvfMNJ6o?si=1b4c863b86f9481f>
- Arce, M. (2006). *La danza de tijeras y el violín de Lucanas*. Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Arguedas, J. M. (1972). *Temblar / Katatay*. Instituto Nacional de Cultura.
<https://open.spotify.com/track/6lhMPpWVC0cT3SPKQMRyo5?si=2c81f00c9dd64712>
- Asom Rex. (19 de agosto de 2011). *Venas abiertas* [Archivo de video]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=TmYp_vEYoI4
- Bauman, Z. (2004). *La modernidad líquida*. (Trad. M. Rosenbeg y J. Arrambide Squirru) (3ª reimpr.). Fondo de Cultura Económica S.A. (Trabajo original publicado en 2000).
- Bauman, Z. (2005). *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Paidós.
 - Bauman, Z. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 2011).

- Baxerías, F. (2019). *La evolución de la danza de tijeras y su interacción con distintas manifestaciones artístico-culturales en el contexto urbano de Lima Metropolitana*. [Tesis de Licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP.
http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/15581/BAXERIAS_UGARTE_LA_EVOLUCION_DE_LA_DANZA_DE_TIJERAS.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Bazo, F. (2017). *Desborde subterráneo 1982-1992*. Instituto de Arte Contemporáneo.
- Bell, E. (2017). *The Art of Songwriting. How to Create, Think and Live like a Songwriter*. The Song Foundry, Inc.
- Bolívar, W. (2015). Mama Simona: Memoria Ancestral y Contemporánea. *Arqueología y Sociedad*, (30), 289-314. <https://doi.org/10.15381/arqueolsoc.2015n30.e12266>
- Blog Juinnus (s.f). La Sarita. *Blog Juinnus*. <https://blog.juinnus.com/entretenimiento/ya- tienes-planes-para-este-feriado-largo-10-cosas-que-puedes-hacer-en-estos-dias-del-apec/attachment/la-sarita/>
- Bromley, J. (2019). *Las viejas calles de Lima*. Fondo Editorial Municipalidad de Lima.
- Buil, P. y Hormigos, J. (2016). Nuevas formas de distribución de la música popular en la cultura contemporánea. *Methaodos*, 4 (1), 48-57.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=441545394005>
- Buntinx, Gustavo. (1992). *Sarita Iluminada. Sarita Colonia: De ícono religioso a héroe cultural*. (Conferencia-performance presentada en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia en 1992 y en 1999 (versión ampliada).

[http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Veracruz2000/complets/BuntinxSar
italluminada.pdf](http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Veracruz2000/complets/BuntinxSar
italluminada.pdf) [versión PDF en línea].

<https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/pk0p2nng> [versión Video en línea].

CampusTV. (9 de julio de 2020). *Warmi Danzaq. Mujeres Danzantes* [Archivo de Video]. Belén Campos (Dir.). Facultad de Ciencia de la Comunicación, Turismo y Psicología: Universidad San Martín de Porres. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=Dq1GLtzKtDQ>

Cárdenas, H. R. (2014). *La música chicha. La música tropical andina en la ciudad de Cuzco*. Ediciones Interculturalidad.org.

Castillo, M. (8 de julio de 2022). Hallan restos de estudiantes de La Cantuta en Londres. *La República*. <https://larepublica.pe/politica/actualidad/2022/07/06/la-cantuta-hallan-restos-de-estudiantes-en-londres-grupo-colina-alberto-fujimori/>

Castillo, T. (3 de noviembre de 2011). Eres Vip – La Sarita [Canción]. En *Danza la raza* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=K9tfd36gbds>

Cavero Carrasco, R. (2002). *Los dioses vencidos: una lectura antropológica del Taki Onqoy*. *Anthropologica*, 20(20), 357-365.

<https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/526>

Centro Cultural Turístico “Cherefás” [@Cherefás. Centro Cultural]. (23 de agosto de 2020). *La resistencia Danza de las Tijeras dirigido por el maestro Roberto Saire Llana, Danzaq Qaqañiti de Puquio. Primera parte*. [Publicación de video].

Facebook.

<https://www.facebook.com/817725201681615/videos/628130144803135>

- Centro Cultural Turístico “Cherefas” [@Cherefas. Centro Cultural] (23 de agosto de 2020a). *La resistencia Danza de las Tijeras dirigido por el maestro Roberto Saire Llana, Danzaq Qaqañiti de Puquio. Segunda parte.* [Publicación de video]. Facebook.
https://www.facebook.com/watch/live/?v=225874592143838&ref=watch_permalink
- Cesc Perú. (24 de agosto de 2012). *La Sarita - Carnaval* [Archivo de video]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=JDpN6vdOq_c
- Cesc Perú. (24 de agosto de 2012a). *La Sarita – Fiesta de Aucará* [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=RUUUPJ_Qpdo
- Churampi, A. (2013). El *Guachimán*, la epopeya chicha de la gran Lima. En *Ciudad y escritura. Imaginario de la ciudad latinoamericana a las puertas del siglo XXI*. Nanne Timmer (Ed.) Leiden: Leiden University Press.
- Colella, M. (2016-2017). *Musica liquida. Analisi del panorama attuale, delle modalità e delle problematiche della distribuzione musicale*. Mateo Colella, 533175 [Audio digital].
https://www.academia.edu/34668294/Musica_Liquida_Analisi_del_panorama_attuale_delle_modalit%C3%A0_e_delle_problematichedeladistribuzione_musicale
- Comisión de la Verdad y Reconciliación (s.f). *Informe Final*. CVR, 2003.
<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/>.

Comisión Interamericana de Derechos Humanos. Organización de Estados Americanos.

Informe N° 30/00. Caso 12.095, 2000.

<https://www.cidh.oas.org/annualrep/99span/Admisible/Peru12.095.htm>

Córdova, G. y Zariquiey, R. (2008). *Qayna, Kunan, Paqarin. Una introducción práctica al quechua chanca*. Colección Intertextos N.º3. Estudios Generales Letras - Pontificia Universidad Católica del Perú.

Cornejo-Polar, A. (2002). *Alta tensión: los cortocircuitos del rock peruano*. Emedece.

Cornejo-Polar, A., Degregori, C., Franco, C. (2014). Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. En P. Sandoval y J. C. Agüero (Ed.), *Cambios culturales en el Perú. Serie Diversidad Cultural 3*. (pp. 70-84). Fondo Editorial Ministerio de Cultura. Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco.

Cruz, B. (15 de octubre de 2016). *Y tú, ¿cómo te apellidas? (Parte 1)*. Canal IPe.

[https://www.canalipe.tv/noticias/identidad/y-tu-como-te-apellidas-parte-](https://www.canalipe.tv/noticias/identidad/y-tu-como-te-apellidas-parte-1#:~:text=quechua%20pune%C3%B1o%20moderno.-,Condori,adelante%20orgullosa%20y%20vuela%20alto.)

[1#:~:text=quechua%20pune%C3%B1o%20moderno.-](https://www.canalipe.tv/noticias/identidad/y-tu-como-te-apellidas-parte-1#:~:text=quechua%20pune%C3%B1o%20moderno.-,Condori,adelante%20orgullosa%20y%20vuela%20alto.)

[,Condori,adelante%20orgullosa%20y%20vuela%20alto.](https://www.canalipe.tv/noticias/identidad/y-tu-como-te-apellidas-parte-1#:~:text=quechua%20pune%C3%B1o%20moderno.-,Condori,adelante%20orgullosa%20y%20vuela%20alto.)

Degregori, C. I. (2014). Reflexiones finales "Al filo del agua". En (s.ed.) *Conquistadores de un nuevo mundo. De invasores a ciudadanos en San Martín de Porres. Obras escogidas VIII*. Instituto de Estudios Peruanos.

Delgado, H. E. (1984). *Ideología andina: el Pagapu en Ayacucho* [Tesis para optar por el título de Antropólogo Social, Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho, Perú]. Repositorio digital FLACSO Ecuador.

<http://hdl.handle.net/10469/9628>

Destrangiss. (12 de abril de 2012). *La Sarita – Shipibo soy* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=PEPvyvfA7HA>

Discogs (2020). La Sarita. Más poder. *Discogs*.

<https://www.discogs.com/es/La-Sarita-M%C3%A1s-Poder/release/13305265>

- Discogs (2020a). La Sarita. Más poder. *Discogs*.

<https://www.discogs.com/es/La-Sarita-M%C3%A1s-Poder/release/6004818>

Dodge, K. (2008). *Fusion Peruana: Contemporary Peruvian Music Hybrids*. [Tesis de Maestría. M.A. diss., University of California San Diego]. UC San diego

Electronic Theses and Dissertations. <https://escholarship.org/uc/item/0gz7q64j>

Enzo Huaytalla Grabación y Edición de Videos (3 de enero de 2020). *Karamuza en Huahuapuquio, Ayacucho* [Archivo de Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=mjL3DwhPj7Y>

Evanan, C. (2016). *Percepción e Imagen del Centro Comercial Plaza Norte*. [Tesis de Licenciatura. Facultad de Comunicación. Universidad de Lima]. Repositorio

Institucional Universidad de Lima. <http://doi.org/10.26439/ulima.tesis/4254>

Exitosa Noticias. (3 de junio de 2021). *Cachuca: Respeto a Keiko como madre y mujer, pero no puedo decir lo mismo de su trabajo político* [Archivo de video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=MTRgP8gk14o>

Falcón, U. (2016). *El Discurso del Pumpín de los residentes fajardinos en la provincia de Huamanga*. [Tesis de Licenciatura. Facultad de Ciencias Sociales.

Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga]. Repositorio Institucional

UNSCH. <http://repositorio.unsch.edu.pe/handle/UNSCH/3519>

- Fellone, Ugo. (2019). Interfonografía en el post-rock español: el uso del sampleo en los grupos nacionales asociados al género. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 32(s.n.), 115-135. <https://dx.doi.org/10.5209/cmib.65527>
- Ferrier, C. (2010). *El Huayno con Arpa. Estilos globales en la nueva música popular andina*. Instituto de Etnomusicología Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
- Findelainfancia. (20 de febrero de 2007). *Danza la raza – La Sarita* [Video]. (Antena 3 producciones). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=g2Am1LAI1qo>
- Findelainfancia. (20 de febrero de 2007a). *La Muralla – La Sarita* [Video]. (Antena 3 producciones). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=pAmohICGVSk>
- Findelainfancia. (20 de febrero de 2007b). *Árbol – La Sarita* [Video]. (Antena 3 producciones). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3PVxUFCXzy4>
- Fith, S. (2003). Música e identidad. En H. Stuart y P. du Gay (comps.). *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 181-213). Amorrortu editores.
- Gallegos, O. (2019). *El acontecimiento en Generación cochebomba de Martín Roldán Ruiz*. [Tesis de Magíster en Estudios Culturales. Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP. http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/14034/GALLEGOS_SANTIAGO_OSCAR_GIOVANNI_GENERACION_COCHEBOMBA.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, S.A de C.V.

García Montero, M. (2001). *La década de Fujimori: ascenso, mantenimiento y caída de un líder antipolítico*. Ediciones Universidad de Salamanca.

Gob.pe. (4 de agosto de 2014). *Rafael Santa Cruz, cultor y defensor de la cultura afroperuana*. Ministerio de Cultura [Web].

<https://www.gob.pe/institucion/cultura/noticias/46947-rafael-santa-cruz-cultor-y-defensor-de-la-cultura-afroperuana>

Gómez, A. (2012). Entre el collage y el bricolaje. una cierta mirada hacia el desprecio de Godard en *Los abrazos rotos* de Almodóvar. *Fotocinema: Revista Científica de Cine y Fotografía*. (5) pp. 76-93.

Gonzalo Pro. (26 de abril de 2008). *Guachimán* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=ReowC0rwTiQ>

- Gonzalo Pro. (26 de abril de 2008a). *El Burócrata* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=f77iuP6Q7yA>

- Gonzalo Pro. (26 de abril de 2008b). *Nos quieren gobernar* [Video]. YouTube.

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

- Gonzalo Pro. (26 de abril de 2008c). *El tramposo* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=a5mhF0edZXs>

- Gonzalo Pro. (26 de abril de 2008d). *Entre dios y el diablo* [Video]. YouTube.

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

Gonzalo, R. (21 de noviembre de 2014). Quechua Rimarina: *Estos son los sufijos que marcan posesión – PUCP* [Video]. Pucp. https://www.youtube.com/watch?v=fij-l_j6Qbl

Greene, S. (2017). *Pank y revolución: 7 interpretaciones de la realidad subterránea*.

(Trad. Julio Durán). Pesopluma S. A. C.

- Grossberg, L. (1997). Another Boring Day in Paradise: Rock and Roll and Empowerment of Everyday Life". En S. Thornton y K. Gelder (Eds.). *The Subcultures Reader*. Routledge.
- Gutiérrez Arce, F. (2013). *Estrategias locales de las fuerzas del orden en la producción de violaciones sexuales a mujeres, a propósito del caso de Víctor Fajardo durante el conflicto armado interno entre 1980 y 1988*. [Tesis de Licenciatura. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad Católica del Perú].
<http://hdl.handle.net/20.500.12404/5583>
- Gutiérrez, E. (19 de diciembre de 2019). *Tonadas de danzantes de tijeras de Ayacucho pe (Santa Isabel)* [Archivo de video]. Asunción Producciones.
- Hall, S. (2003). "Introducción: ¿quién necesita "identidad"?". En H. Stuart y P. du Gay (comps.). *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 17-18). Amorrortu editores.
- Hall, S. (2013). *Discurso y poder*. Huancayo, Perú: s/e.
- Hebdige, D. (2004). *Subcultura. El significado del estilo*. (Trad. de C. Roche). Paidós Comunicación 157.
- Hernández, H. (2015). Ni rica ni famosa: Sarita Colonia en la representación pequeño-burguesa ilustrada de Lima, Perú. *Revista Cultura & Religión*. IX (1), 82-101.
<https://www.revistaculturayreligion.cl>
- Historias de Rock Nacional. (27 de octubre de 2014). *La Sarita @ Festival Revolución Caliente, Estadio Nacional* [Archivo de Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=nFZwV9b0IVI>

- Hormigos, J. (2010). Distribución musical en la sociedad de consumo: La creación de identidades culturales a través del sonido. *Comunicar*, XVII (34), 91-98.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15812481011>
- Hudtwalcker, D. (2019). *Sin Tijeras: un aporte al training actoral desde un acercamiento a la Danza de Tijeras Ayacuchana*. [Tesis de Licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorios PUCP.
http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/15077/Hudtwalcker_Zavala_Sin%20tijeras_aporte_training1.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Hurtado, W. (1995). *Chicha peruana. Música de los nuevos migrantes*. ECO Grupo de Investigaciones Económicas.
- INEI. (2011). *PERÚ: Migración Interna reciente y el Sistema de Ciudades, 2002 – 2007*. Laguna, V. [Inv.]. Centro Latinoamericano y Caribeño de Demografía CELADE-CEPAL.
https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1025/libro.pdf
- INEI. (2020). *Efectos de la migración interna sobre el crecimiento y estructura demográfica, 2012-2017*.
https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1732/libro.pdf
- Instituto de Opinión Pública. (2008). *Encuesta de Estado de la Opinión Pública sobre Lima* [Conjunto de datos]. Lima. Perú. Pontificia Universidad Católica del Perú.
<http://datos.pucp.edu.pe/api/access/datafile/1438>.

- Ishii, A. y Peña, V. (2018). *Experiencias con la lengua y cultura china por parte de descendientes de inmigrantes chinos en Lima, Perú*. [Tesis de licenciatura. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas]. Repositorio académico UPC. <http://hdl.handle.net/10757/625584>
- Jacobs, P. (2006). Allinta. En *Diccionario quechua - español Runasimi en línea en AULEX* [Web]. Recuperado en 10 de diciembre 2020, de <https://aulex.org/ques/?busca=allinta>
- Jacobs, P. (2006a). Añañaw. En *Diccionario quechua - español Runasimi en línea en AULEX* [Web]. Recuperado en 10 de diciembre 2020, de <https://aulex.org/ques/?busca=añañaw>
- Jacobs, P. (2006b). Chay. En *Diccionario quechua - español Runasimi en línea en AULEX* [Web]. Recuperado en 10 de diciembre 2020, de <https://aulex.org/ques/?busca=chay>
- Jacobs, P. (2006c). Layqa. En *Diccionario quechua - español Runasimi en línea en AULEX* [Web]. Recuperado en 10 de diciembre 2020, de <https://aulex.org/ques/?busca=layqa>
- Jacobs, P. (2006d). Layqay. En *Diccionario quechua - español Runasimi en línea en AULEX* [Web]. Recuperado en 10 de diciembre 2020, de <https://aulex.org/ques/?busca=layqay>
- Jacobs, P. (2006e). Llaqta. En *Diccionario quechua - español Runasimi en línea en AULEX* [Web]. Recuperado en 10 de diciembre 2020, de <https://aulex.org/ques/?busca=llaqta>

- Jacobs, P. (2006f). Nchik. En *Diccionario quechua - español Runasimi en línea en AULEX* [Web]. Recuperado en 10 de diciembre 2020, de <https://aulex.org/ques/?busca=nchik>
- Jacobs, P. (2006g). Saqra. En *Diccionario quechua - español Runasimi en línea en AULEX* [Web]. Recuperado en 10 de diciembre 2020, de <https://aulex.org/ques/?busca=saqra>
- Jacobs, P. (2006h). Sunki. En *Diccionario quechua - español Runasimi en línea en AULEX* [Web]. Recuperado en 10 de diciembre 2020, de <https://aulex.org/ques/index.php?busca=sunki>
- Jacobs, P. (2006i). Yanqataq. En *Diccionario quechua - español Runasimi en línea en AULEX* [Web]. Recuperado en 10 de diciembre 2020, de <https://aulex.org/ques/?busca=yanqataq>
- Jacobs, P. (2006j). Yaya. En *Diccionario quechua - español Runasimi en línea en AULEX* [Web]. Recuperado en 10 de diciembre 2020, de <https://aulex.org/ques/?busca=yaya>
- Jiménez, W. (2 de agosto de 2010). *Kachuka & Los Mojarras*. Historia [Web]. <https://web.archive.org/web/20100802033941/http://losmojarras.8k.com/about.html>
- Jiménez, W. (8 de julio de 2014). *Actitud frenética: Chechitar, a tu memoria*. La Mula.pe [Web]. <https://redaccion.lamula.pe/2014/07/08/actitud-frenetica-chechitar-a-tu-memoria/wilijimenez/>
- Jochamowitz, L. (2018). *Ciudadano Fujimori*. Planeta.

Joecvids. (15 de marzo de 2007). *Más poder – La Sarita* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=4m4utjh0cL8>

La Mula reportajes. (28 de mayo del 2014). *Entrevista a Kike Larrea por Wili Jiménez*

[Archivo de video]. (46m19seg). YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=WH2PVO4D6tw>

La Sarita. (2009). *Mamacha Simona*. [Album]. VLM.

[https://open.spotify.com/album/74GgYHMciWjipBO8q87263?si=xz0K-](https://open.spotify.com/album/74GgYHMciWjipBO8q87263?si=xz0K-L_cRv2IPxPNateEvQ)

[L_cRv2IPxPNateEvQ](https://open.spotify.com/album/74GgYHMciWjipBO8q87263?si=xz0K-L_cRv2IPxPNateEvQ)

- La Sarita. (2015). *Más Poder*. [Album]. lempsa.

[https://open.spotify.com/album/6q5z4VFO2RvUcFs7v7msYN?si=2oYLnVS3RU-](https://open.spotify.com/album/6q5z4VFO2RvUcFs7v7msYN?si=2oYLnVS3RU-RcB_37amm1g)

[RcB_37amm1g](https://open.spotify.com/album/6q5z4VFO2RvUcFs7v7msYN?si=2oYLnVS3RU-RcB_37amm1g)

- La Sarita. (2015a). *Danza la raza*. [Album]. lempsa.

[https://open.spotify.com/album/6PA7GcTbpYUYIZ2InXr0Ea?si=E15pXBbhQba64](https://open.spotify.com/album/6PA7GcTbpYUYIZ2InXr0Ea?si=E15pXBbhQba64wzA5GxB-Q)

[wzA5GxB-Q](https://open.spotify.com/album/6PA7GcTbpYUYIZ2InXr0Ea?si=E15pXBbhQba64wzA5GxB-Q)

- La Sarita. (2015b). *Identidad*. [Album]. VLM.

[https://open.spotify.com/album/1bKylk2gjBPzZa2VeqCy1b?si=E6WpGxHpSwe8](https://open.spotify.com/album/1bKylk2gjBPzZa2VeqCy1b?si=E6WpGxHpSwe8UIUnf_8L1A)

[UIUnf_8L1A](https://open.spotify.com/album/1bKylk2gjBPzZa2VeqCy1b?si=E6WpGxHpSwe8UIUnf_8L1A)

- La Sarita. (2016). *Tributo al Perú*. [Album]. Play Music & Video.

[https://open.spotify.com/album/3nLZDM4nTD8VraMU6Css5q?si=pff5nkTOT2O8](https://open.spotify.com/album/3nLZDM4nTD8VraMU6Css5q?si=pff5nkTOT2O8DVBXURsxSw)

[DVBXURsxSw](https://open.spotify.com/album/3nLZDM4nTD8VraMU6Css5q?si=pff5nkTOT2O8DVBXURsxSw)

Lasaritaoficial. (30 de octubre del 2016). *La Sarita Mix cortavenas* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=HvpkmqQg9pQ>

La Sarita -Tema. (19 de mayo de 2015). *Creo en ti* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=bqKvmQBY8JI>

La Sarita -Tema. (19 de mayo de 2015a). *Danzaq no se cansa* [Video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=NOG_T85332k

La Sarita -Tema. (19 de mayo de 2015b). *Identidad* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=ho2GGaWBVkm>

La Sarita -Tema. (19 de mayo de 2015c). *La danza de los gallinazos* [Video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=HHuwap3_mU8

La Sarita -Tema. (19 de mayo de 2015d). *La Valenciana* [Video]. YouTube.

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

La Sarita -Tema. (19 de mayo de 2015e). *Nadie conoce a esa mujer como yo* [Video].

YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=N15sYVY3dVg>

La Sarita – Tema. (21 de mayo de 2015). *Otra vida* [Video]. YouTube.

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

La Sarita – Tema. (21 de mayo de 2015a). *Cueva de amor* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=8FitJvuBI6E>

La Sarita – Tema. (21 de mayo de 2015b). *Canto de amor* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=6putpUC8QjY>

La Sarita – Tema. (21 de mayo de 2015c). *Maldito brichero* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=5h6DdhyGHmA>

La Sarita – Tema. (21 de mayo de 2015d). *El juicio final* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=QTcNwpos7Qg>

La Sarita – Tema. (21 de mayo de 2015e). *Tierra sagrada* [Video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=00dfxC_nDrg

La Sarita – Tema. (21 de mayo de 2015f). *El show de la humanidad* [Video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=8GEp_WLhSZU

La Sarita – Tema. (21 de mayo de 2015g). *Siente el poder del danzaq* [Video].

YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=R3ezV1LB388>

La Sarita -Tema. (24 de junio de 2015). *La muralla* [Canción]. En *Danza la raza* [Video].

YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=k2DuRTtRIHg&list=OLAK5uy_nqeIXYTNRxh3CdEiXb0amQWh4MWR2fvPo&index=5

La Sarita -Tema. (24 de junio de 2015a). *Entre Dios y el Diablo* [Canción]. En *Danza la raza* [Video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=4nnlqn3Wz_w&list=OLAK5uy_nqeIXYTNRxh3CdEiXb0amQWh4MWR2fvPo&index=6

La Sarita -Tema. (24 de junio de 2015b). *La mamita* [Canción]. En *Danza la raza* [Video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=WGpGg251IHo&list=OLAK5uy_nqeIXYTNRxh3CdEiXb0amQWh4MWR2fvPo&index=8

La Sarita -Tema. (24 de junio de 2015c). *Pueblo indio* [Canción]. En *Danza la raza* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=benchOSmH_A

La Sarita – Tema. (24 de noviembre de 2016). *Anaconda* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=-oixWg3s9qA>

La Sarita – Tema. (24 de noviembre de 2016a). *Medley norteño: El títere / El casorio / Así es el amor* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=LBSf6id19jk>

La Sarita – Tema. (24 de noviembre de 2016b). *Puñuychalla* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=UVKDbNG8zcY>

La Sarita – Tema. (24 de noviembre de 2016c). *Carnaval de Aymaraes* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=S57SLWNXOik>

La Sarita – Tema. (24 de noviembre de 2016d). *Entre licor y licor* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gstj9sfpp0s>

La Sarita -Tema. (17 de mayo de 2019). *Simeón* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=P-zMUj7574s&list=OLAK5uy_kr8Nh7s_uGYCHwZymRg-dCCcJ07S7vxVo&index=5

La Sarita -Tema. (17 de mayo de 2019a). *China hereje* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=YRgF2PGztdI&list=OLAK5uy_kr8Nh7s_uGYCHwZymRg-dCCcJ07S7vxVo&index=3

La Sarita -Tema. (17 de mayo de 2019b). *Viento* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=hbjwLirUTs&list=OLAK5uy_kr8Nh7s_uGYCHwZymRg-dCCcJ07S7vxVo&index=4

La Sarita -Tema. (17 de mayo de 2019c). *Aguajal* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=kyPm4wyfegw&list=OLAK5uy_kr8Nh7s_uGYCHwZymRg-dCCcJ07S7vxVo&index=5

La Sarita -Tema. (17 de mayo de 2019d). *Colegiala* [Video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=CwGt9IDHiPM&list=OLAK5uy_kr8Nh7s_uGYCHwZymRg-dCCcJ07S7vxVo&index=6

La Sarita -Tema. (17 de mayo de 2019e). *¿Qué pasa?* [Video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=tphC_1wBh6Q&list=OLAK5uy_kr8Nh7s_uGYCHwZymRg-dCCcJ07S7vxVo&index=7

La Sarita -Tema. (17 de mayo de 2019f). *Otilia dolor* [Video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=3ctcjaOT1FM&list=OLAK5uy_kr8Nh7s_uGYCHwZymRg-dCCcJ07S7vxVo&index=8

La Sarita -Tema. (17 de mayo de 2019g). *Provinciano III* [Video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=VSeG_zGkksY&list=OLAK5uy_kr8Nh7s_uGYCHwZymRg-dCCcJ07S7vxVo&index=9

La Sarita -Tema. (17 de mayo de 2019h). *Silbando* [Video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=DKDymxo0gH0&list=OLAK5uy_kr8Nh7s_uGYCHwZymRg-dCCcJ07S7vxVo&index=10

La Sarita -Tema. (17 de mayo de 2019i). *Esclavo* [Video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=oiRG5j1fNSY&list=OLAK5uy_kr8Nh7s_uGYCHwZymRg-dCCcJ07S7vxVo&index=11

La Sarita -Tema. (17 de mayo de 2019j). *Globalizate* [Video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=c-grAcNo8m0&list=OLAK5uy_kr8Nh7s_uGYCHwZymRg-dCCcJ07S7vxVo&index=12

La Sarita -Tema. (17 de mayo de 2019k). *En el bar* [Video]. YouTube.

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

[AFSsWrEOo&list=OLAK5uy_kr8Nh7s_uGYCHwZymRg-](https://www.youtube.com/watch?v=v-AFSsWrEOo&list=OLAK5uy_kr8Nh7s_uGYCHwZymRg-)

[dCCcJ07S7vxVo&index=13](https://www.youtube.com/watch?v=v-dCCcJ07S7vxVo&index=13)

LimaPeru Tv. (3 de diciembre de 2013). *La Sarita – Qué linda flor en vivo* [Video].

YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Mpj4OSygTRM>

Last.fm. (29 de noviembre de 2014). *La Sarita*. Biografía [Web].

<https://www.last.fm/es/music/La+Sarita/+wiki>

Lausent-Herrera, I (2009). Tusans (tusheng) and the Changing Chinese Community in Peru. *Journal of Chinese Overseas* 5 (115-152). Singapore University Press.

10.1163/179325409X434522

Lévi-Strauss, C. (1997). *El pensamiento salvaje*. [1ra. Ed. 1962]. Fondo de Cultura Económica.

Ley sobre el Derecho de Autor. Ley N° 26599 (24 de abril de 1996). En: *Normas*

Legales, Decreto legislativo N°822. Diario Oficial “El Peruano”. Título IV, capítulo I, art. 44-45. Lima: Congreso de la República.

<https://www.leyes.congreso.gob.pe/Documentos/DecretosLegislativos/00822.pdf>

Leyva, C. (2005). *Música “chicha”, mito e identidad popular. El cantante peruano*

“Chacalón”. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Ediciones Abya-

Yala. Corporación Editorial Nacional.

Llórens, J. A. (1983). *Música popular en lima: criollos y andinos*. Instituto de Estudios

Peruanos. Instituto Indigenista Interamericano. IEP ediciones.

Los Ribereños. (1969). Silbando [Canción]. En *Silbando*. Virrey (DVS 659).

<https://open.spotify.com/track/5fel4W1fl1okSmp7GwRG0I?si=liZPwhSAR0eDNrOHSgjuDQ>

-Los Ribereños. (1969a). Silbando [Canción]. En *Silbando*. Virrey.

<https://open.spotify.com/track/5fel4W1fl1okSmp7GwRG0I?si=liZPwhSAR0eDNrOHSgjuDQ>

Lull, J. (2009). *Medios, comunicación, cultura. Aproximación Global*. (Trad. A. Bixio) Amorrortu Editores.

Maguiña, E. (2016). Esbozo de las migraciones internas en el siglo veinte y primera década del siglo veintiuno y su relación con los modelos de desarrollo económico en el Perú. *Anales científicos*. 77 (1), 17-28.

<http://dx.doi.org/10.21704/ac.v77i1.622>

Marca PERÚ. [@marcaPERU]. (11 de marzo de 2015). *Revalorando el Quechua, UCHPA y La Sarita tocarán el 09 de abril en el Gran Teatro Nacional. ¡Únete a la fiesta!* [Tweet]. Twitter.

<https://twitter.com/marcaperu/status/575808657386045442?lang=es>

Matos, J. (1986). *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. (3ra. Ed.). IEP ediciones.

- Matos, J. (2004). *Desborde popular y crisis del Estado: veinte años después*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Mendoza, Z. (2000). *Shaping Society through Dance: Mestizo Ritual Performance in the Peruvian Andes*. University of Chicago Press.

Mendívil, J. (2004). Huaynos híbridos: Estrategias para entrar y salir de la tradición.

Lienzo, (025), 27-64.

<https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/view/1113>

- Mendívil, J. (05 de mayo de 2010). Yo soy el huayno: el huayno peruano como confluencia de lo andino con lo hispano y lo moderno. En A. Recasens Barberà y C. Spencer Espinosa (Ed.). *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. [Museo de Antioquía] (pp. 35-46).

MIDIS. (octubre de 2012). *Una política para el desarrollo y la inclusión social en el Perú*. Ministerio de Desarrollo e Inclusión Social.

https://www.mesadeconcertacion.org.pe/sites/default/files/archivos/2015/documentos/11/midis_politicas_desarrollo.pdf

Ministerio de Cultura. (2015). *Lugar de la memoria, la tolerancia y la inclusión social*.

LUM: Historia. <https://lum.cultura.pe/el-lum/historia>

- Ministerio de Cultura. (22 de julio de 2018). *Base de datos de pueblos indígenas u originarios*. Pueblos indígenas u originarios: Lista de pueblos indígenas u originarios.

<https://bdpi.cultura.gob.pe/pueblos/shipibo-konibo>

Montero-Díaz, F. (2014). *Fusion as inclusion: A Lima upper class delusion?* [Tesis

Doctoral de Filosofía. Music Department Royal Holloway. University of London].

https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/files/28346343/2014monterodiazrfphd_e_thesis_Final_.pdf

- Mora A. y Pineau, F. (2011). La (re)construcción de las identidades en la música popular andina en Perú: un campo de disputa y negociación cultural. *Revista Ensayos Pedagógicos* VI(1), 67-81. <https://doi.org/10.15359/rep.6-1.4>
- Museo del Palacio de Bellas Artes. (2 de marzo de 2016). *Entrevista con Néstor García Canclini- Híbridos el cuerpo como imaginario* [Archivo de Vídeo]. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=QwyEPobdBac>
- Musicoaficion. (29 de noviembre de 2014). *Los Mojarras*. Biografía [Web]. <https://www.last.fm/es/music/Los+Mojarras/+wiki>
- Nattiez, J. J. (2011). Semiología Musical: el caso de Debussy. En S. González y G. Camacho (Coord.). *Reflexiones sobre Semiología Musical*. (pp. 1-38). Universidad Nacional Autónoma de México - Escuela Nacional de Música.
- Necio, R. (3 de marzo de 2021). (s.t.). [Publicación en Facebook: Concierto de “Dolores Delirio” en tributo a Jeffrey Parra]. Facebook. <https://www.facebook.com/rollynecio>
- Novoa, Y. (s.f.). *El archivamiento del caso “esterilizaciones forzadas”: una mirada desde el Derecho Penal*. Proyecto Anticorrupción. Instituto de Democracia y Derechos Humanos IDEHPUCP.
- Núñez, L. (1990). *Los Danzaq*. Instituto Nacional de Cultura / Museo Nacional de la Cultura Peruana.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (s.f). *La danza de las tijeras*. <https://ich.unesco.org/es/RL/la-danza-de-las-tijeras-00391>

- Orozco, C. [Carlos Orozco] (4 de diciembre de 2017). *Rock del pueblo para el pueblo: Los Mojarras*. Facebook.
<https://www.facebook.com/watch/?v=1740395422702260>
- Ortiz, A. (1990). "Expresiones religiosas marginales: el caso de Sarita Colonia". En Valcárcel, M. (Comp.). *Pobreza urbana: interrelaciones económicas y marginalidad religiosa*. Lima: PUCP.
- Ortiz, A. (1999). "El individuo andino, autóctono y cosmopolita". En Degregori, C. I. y G. Portocarrero (eds.), *Cultura y Globalización*. Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Pacini, D. (2004). *'Rockin' Las Américas: The Global Politics of Rock in Latin/o America*. University of Pittsburgh Press.
- Pardo, J. L. (2011). Disculpen las molestias estamos transitando hacia un nuevo paradigma. En L. Arenas y U. Fogueé. (eds.). *Planos de (inter)sección: materiales para un dialogo entre filosofía y arquitectura*. Lampreave.
- Pardo, J. R. (1999). *Música contada con sencillez*. Maeva.
- Paredes, J. (2 de setiembre de 2009). *La Sarita – Cariñito* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=5xOjFE14MeQ>
- Pérez, J. (1999). Silbando [Canción]. En *Más poder*. lempsa.
https://open.spotify.com/track/5GZJjZ3tjGqZPCicQgWky9?si=BNooS44eSuGB-Bi5cl_Knw
- Pérez, J. (2003) *Danza la raza* [Album]. lempsa.
<https://open.spotify.com/album/6PA7GcTbpYUYIZ2lnXr0Ea?si=TUStJw2HTn6Ue-X395RXag>

- Pérez, J. (2003a) Danza la raza [Canción]. En *Danza la raza*. lempsa.

<https://open.spotify.com/track/5O6BW1QXzafj5ldTW1xzL5?si=a67128c64deb47ce>

Perú Channel. (26 de mayo de 2021). *Cachuca le dice no a castillo, no al comunismo*

[Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=cLduGganO10>

Perú 21. (21 de noviembre de 2009). *El Agustirock cumple 20 años. Perú 21.*

<http://archivo.peru21.pe/noticia/371785/agustirock-cumple-20-anos>

Portocarrero, G. (2001). *Modelos de identidad y sentidos de pertenencia en Perú y Bolivia*. Instituto de Estudios Peruano (IEP).

- Portocarrero, G. (2007). *Racismo y mestizaje y otros ensayos*. Fondo Editorial del Congreso.

- Portocarrero, G. (2013). La utopía del blanqueamiento y la lucha por el mestizaje. En A. Grimson, & K. Bidaseca (coords.), *Hegemonía cultural y políticas de la diferencia* (pp. 165-200). CLACSO.

- Portocarrero, G. (2015). *La urgencia por decir nosotros. Los intelectuales y la idea de nación en el Perú republicano*. Fondo Editorial de la PUCP.

Producciones Gh Eventos. (15 de noviembre de 2019). *Aucará 1998 (Alcón de Paico vs. Alacran de Pampa Marca)* [Archivo de Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=efhgX0TIsiE&t=83s>

PuntoLatino. (08 de julio de 2007). *La Sarita, rock andino (Perú)* [Entrevista].

https://web.archive.org/web/20160924014134/http://archivo.puntolatino.ch/afiches/BL_lasarita/

- PuroRockPeru. (22 de octubre de 2011). *La Sarita - Danza la raza - Jammin Sessions 2011* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=cyH2-VlsJJ8>
- PuroRockPeru. (23 de octubre de 2011a). *La Sarita - Mamacha Simona – Jammin Sessions 2011* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=8MiAjbX_sYw
- PuroRockPeru. (23 de octubre de 2011b). *La Sarita - Vida Pasajera - Jammin Sessions 2011* [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=oLpP_bIR8xY
- PuroRockPeru. (18 de enero de 2012). *La Sarita – Imataq Viday Ccarca – La Fiesta de Lima 2012* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=U3FCbGmwSTA>
- Qhapaq Amaru, J. (2012). Chakana y qhapaq, whipala. Símbolos sagrados y tótems andinos. En *Cosmovisión Andina. Inka Pachaqaway*. Instituto Cultural Pachayachachiq.
- Qhapaq Amaru, J. (2012a). *Inka Pachaqaway - Cosmovisión Andina*. Pachayachachiq – Investigación y Estudios Inkásicos.
- Quijano, A. (1964). La Emergencia del Grupo Cholo y sus implicaciones en la sociedad peruana. En *Memorias del VII Congreso Latinoamericano de Sociología*.
- Quijano, A. (2014). Dominación y cultura: notas sobre el problema de la participación cultural. En P. Gentile (Ed.), *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. (pp. 859). En A. Quijano 1980 Dominación y cultura. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú (Lima: Mosca azul editores) pp. 17-45. [Originalmente publicado en Revista latinoamericana de Ciencias Sociales (Santiago de Chile) N° 1-2, 1971].

Quiroz, A. (1993). "Cuando Dios dijo que no, Sarita dijo quién sabe". En G. Portocarrero (Ed.). *Los nuevos limeños. Sueños, fervores y caminos en el mundo popular*.

Lima. Sur.

Randel, D. M. (1997). *Diccionario Harvard de música* (1era Edición). Alianza Editorial.

Redacción Diario Correo. (17 de setiembre de 2014). "Rey Ulises", el danzaq con corazón rockero. *Correo*. <https://diariocorreo.pe/peru/rey-ulises-el-danzaq-con-corazon-rockero-5016/?ref=dcr>

- Redacción Diario Correo. (05 de enero de 2018). Más distritos se suman a la prohibición de las tradicionales yunzas. *Correo*. <https://diariocorreo.pe/cultura/mas-distritos-se-suman-la-prohibicion-de-las-tradicionales-yunzas-795718/>

Redacción EC. (17 de febrero 2014). Martha Hildebrandt: el significado de "pampón". Habla culta: *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/opinion/habla-culta/martha-hildebrandt-explica-significado-pampon-294275-noticia/>

Redacción Gestión. (12 de agosto de 2016). La Sarita: "No basta con componer, ahora hay que diseñar canciones y hacer marketing". *Gestión*. <https://gestion.pe/tendencias/sarita-basta-componer-hay-disenar-canciones-marketing-112171-noticia/?ref=ges>

Redacción Voces de Ayacucho (20 de junio 2021). *El tradicional Cortamonte o Yunza Ayacuchana*. <https://vocesdeayacucho.com/el-tradicional-cortamonte-o-yunza-ayacuchana/>

Redactora. (3 de diciembre de 2020). *Qaqañiti, el danzaq de tijeras*. Historias: Wiquña.com. <https://xn--wiqua-rta.com/qaqaniti-el-danzaq-de-tijeras/>

- Reynolds, S. (2018). *Después del Rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. (Trad. G. Livov y P. Orellana). Caja Negra.
- Reynolds, S. (2018a). *Postpunk. Romper todo y empezar de nuevo*. (Trad. A. Marchi y M. Battistón). Caja Negra.
- Ricardo M. (2 de diciembre de 2016). *La Sarita – Jipi Jay* [Video]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=87d1ovpT_kl
- Romero, R. R. (1998). Cambio musical y resistencia cultural en los Andes centrales del Perú. En R. R. Romero (Ed.). *Música, danzas y máscaras en los Andes*. (3ra. ed., pp. 21-60). Pontificia Universidad Católica del Perú Instituto Riva-Agüero.
- Romero, R. R. (1999). "De-esencializando al mestizo andino". En C. I. Degregori, y G. Portocarrero (Eds.). *Cultura y globalización*. Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Romero, R. R. (2002). *Sonidos andinos*. Una antología de la música campesina del Perú. Instituto Riva-Agüero Centro de Etnomusicología Andina (PUCP).
- Romero, R. R. (2007). *Andinos y tropicales: La cumbia peruana en la ciudad global*. Instituto de Etnomusicología Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
- Romero, R. R. (2015). "Música y poder: aristocracia revolución en la obra de Chabuca Granda". En R.R. Romero (Ed.). *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Instituto de Etnomusicología Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
- Romero, R. R. (2017). *Todas las músicas: Diversidad sonora y cultural en el Perú*. Instituto de Etnomusicología Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
- Rozas, E. (2007). *Fusión: Banda sonora del Perú*. Instituto de Etnomusicología PUCP.

Sairitupac, J. (22 de abril de 2022). *La Sarita 05 – ¿Qué nos pasó?* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=ndNnaY5V8eA>

Saldívar, J. M. y Anticona, J. P. (2015). ¡Que viva changó! Música y religiosidad afrocubanas en el Perú en tres décadas (1980-2010). *Revista de Ciencias Sociales* (Cr), III(149),23-39.

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15343488003>

Sánchez, A. (2017). *El proceso de creación de “Más Peruano Que” y de sus piezas publicitarias: una campaña de Marca Perú basada en generar orgullo peruano.*

[Tesis de Licenciatura en Publicidad. Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Ciencias y Artes de la comunicación]. Repositorio PUCP.

https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/9133/SANCHEZ_JAUREGUI_EL_PROCESO_DE_CREACION_DE_MAS_PERUANO_QUE.pdf?sequence=6&isAllowed=y

Sánchez, R. (2014). *Apus de los cuatro Suyus*. Instituto de Estudios Peruanos [Serie Historia Andina, N° 40]. Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.

Santa Cruz, O. (s/f). *¿Quién es Octavio?* [Web].

<https://www.octaviosantacruzurquieta.org/>

- Santa Cruz, O. (2020). *Selección poética y narrativa*. Municipalidad de Lima.

Sarita Peru. (25 de noviembre de 2009). *La Sarita - Danza la raza Guayaquil* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=1VgVEyQAfaU>

- Sarita Peru. (7 de julio de 2010). *La Sarita - Dame tu cocona* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=fif3oWLR8Do>

- Sarita Peru. (28 de octubre de 2011). *La Sarita - Danzaq no se cansa* [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=27ibW3-IVI4>
 - Sarita Peru. (29 de abril de 2012). *La Sarita – Nokon Ashe en La Noche* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=E0ofEpU2m2s>
 - Sarita Peru. (04 de mayo de 1012). *La Sarita – Sin ti* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=S3AAyiJiW_g
 - Sarita Peru. (8 de septiembre de 2012). *La Sarita - Video oficial de El techadito* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=jZaWcUqHQUM>
 - Sarita Peru. (21 de enero de 2015). *La Sarita - El rock del nuevo Perú Reel* [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=g8fsVmTRjGM>
- Schechner, R. (1985). *Between Theater and Anthropology*. University of Pennsylvania Press.
- Schechner, R. (2000) *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. (Trad. M. Ana Diz). Libros de Rojas/UBA.
 - Schechner, R. (2011). Restauración de la conducta. En Taylor, D. y Fuentes, M. (Ed.). *Estudios avanzados de performance*. (Trad. A. Cancino). Fondo de Cultura Económica. Arte Universal.
- Schoenberg, A. (1912). *Pierrot Lunaire* [Partitura]. Universal Edition, 1914. Plate U.E. 5334. https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/c/c8/IMSLP03959-Pierrot_LunaireOp21.pdf
- SD producciones. (2 de noviembre de 2016). *La Sarita / Tributo al Perú / Raíces del festejo* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=EYhmPimHjZQ>

- SD producciones. (7 de noviembre de 2016). *La Sarita - Popurrí chacalonero* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=y_CNVM-w7Zk
- Serrano, R. (6 de enero de 2011). Víctor Vich: Arguedas nombra el Perú de “Todas las sangres”. Editor de Kipus. *Revista andina de letras*. Limaparislima. https://limaparislima.wordpress.com/2020/06/12/uasbecuador-victor_vich-arguedas-nombra-el-peru-de-todas_las_sangres/.
- Shuker, R. (2009). *Rock total. Todo lo que hay que saber*. (Trad. J. Sardà e I. Moldes Vallejo). Robinbook, S.L.
- Soto, Ó. (8 de noviembre de 2011). *Los Mojarras: el regreso de la Nostalgia Provinciana* [Blog]. La Mula.pe. <https://redaccion.lamula.pe/2011/11/08/los-mojarras-el-regreso-de-la-nostalgia-provinciana/yogsotoh/>
- Spotify. (2022). *Calidad del audio* [Web]. <https://support.spotify.com/pe/article/audio-quality/>
- Stavrakakis, Y. (2007). *Lacan y lo político*. (Trad. de L. Barbieri y M. Valiente). Prometeo libros.
- Taylor, D. (2001). *Hacia una definición de Performance* [Ensayo]. (Trad. De M. Fuentes). Instituto Hemisférico de Performance y Política.
- Taylor, D. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En D. Taylor y M. Fuentes, (Ed.). *Estudios avanzados de performance*. (Trad. de R. Rubio et al.). Fondo de Cultura Económica. Arte Universal.
- Tompkins, W. (2011). *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. CEMDUC – CUF.

- Vich, V. (2011). "No narrar" al subalterno: un apunte sobre la obra de José María Arguedas. *Kipus: revista andina de letras*, (30), 1-21, II semestre.
- Vich, V. (2014). *Desculturizar la cultura: la gestión cultural como forma de acción política*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Viñuela, E. (2014). El rockumental o la documentación discursiva de las músicas populares urbanas. *Quaderns de Cine*, (9), 15-23. DOI: 10.14198/QdCINE.2014.9.02
- Vivanco, A. (1976). La danza de las tijeras y la presencia de lo mágico-religioso a través del "Wamani" y el "Waniku". En *III Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. (6), 39-64.
- Yep, V. (1993). El vals peruano. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*. 14(2), 268-280. doi:10.2307/780177
- Ypeij, A. (2013). Cholos, incas y fusionistas: El nuevo Perú y la globalización de lo andino. *European Review of Latin American and Caribbean Studies / Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*. 67-82. doi:10.2307/23408422.
- Yrivarren, S. (2015). El genius loci del metal en Lima. En R.R. Romero (Ed.). *Música Popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Instituto de Etnomusicología Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
- Yúdice, G. (2007). *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Gedisa.

ANEXOS

8.1 Entrevista N°1 a Martín Choy, guitarrista y fundador del grupo La Sarita

Fecha: 06 de enero de 2021

Plataforma: Zoom

Entrevistador: Benjamín Bonilla García (**B**)

Entrevistado: Martin Choy Tarazona (M)

Raíces e influencias

B ¿Cuándo y dónde naciste?

M El 21 de noviembre de 1972. Nací en Lima.

B Me contaste que eres padre ¿Cuántos hijos tienes?

M Tengo dos, uno de 15 años y otro de 18 años, el mayor le gusta tocar los pedales [de la guitarra] y está componiendo.

B ¿Cuáles son tus raíces familiares? ¿Tienes hermanos?

M Mi papá es hijo de migrantes chinos y mi mamá es hija de ancashinos, de Cabana. O sea, que soy medio “ancachino”. La mamá de mi mamá era de Chile, Antofagasta, pero la abandonó a los 4 años y de allí ya no se supo más de ella. Fue cuidada por la familia de mi papá. Tengo tres hermanos de padre y madre, todos somos hombres. Javier el mayor es músico, yo, y mi otro hermano menor, que se dedica a otra cosa. Mi padre tuvo otro hijo, periodista y fotógrafo, Luis Choy Yin Sandoval, falleció hace unos años [23 de febrero de 2013].

B ¿Cómo te acercas a la música? ¿Alguna influencia familiar?

M Mi papá le gustaba mucho la música era un músico frustrado, era un melómano, compraba muchos discos, le gustaba tocar la armónica o el rondín. Él nació en Lima, a pocos años de llegar mis abuelos de china se mudaron cerca al Mercado Central, en la calle 7 de Huallaga, en ese entonces se llamada “Lechugal”. Mis abuelos les gustaba la música china, escuchaban en un gramófono, esos discos mi papá se los trajo, pero no los podíamos escuchar. En los años 40, por la cercanía a Barrios Altos, se escuchaba los grupos de las ‘jaranas’ y por oído, mi papá sacaba la música, y se tocaba valeses como “Nube Gris”. Él tenía un vibrato único cuando tocaba la armónica que nunca me llegó a salir, y eso que fue lo primero que aprendí. Él compró una guitarra, le gustaba mucho pero nunca lo aprendió, fue utilizada por Javier a los 8 años; él aprendía solo, tenía muy buen oído, yo tenía 3 o 4 años.

B ¿Alguna anécdota que marcó tu vida y que te haya impulsado a seguir la música?

M Mi padre hizo una cosa, o creo que fue uno de los actos que hizo que yo apreciara la música. Él tenía una grabadora de casete, tenía el tocadiscos, tenía los discos y escuchábamos los “Indios Tabajaras” - brasileros, “Pura Arpa” - paraguayos y “Los Doltons” [peruanos]. Entonces, él ponía los discos, nos hacía cantar como los “Parchis” o los Menudos” y lo grababa en casete, es decir, mientras sonaba el disco, también grababa lo que cantábamos, como un *multitrack* antiguo. Yo tenía 5 años cuando mi papá grababa las canciones. Yo las escucho ahora y éramos afinados. Tú los escuchas y había una conexión cuando cantábamos, porque a mí me gustaba lo que escuchaba mi papá. Yo no sé si eso se hereda como actitud musical, “el amor a escuchar la música”. Y es así como comencé a cantar, no sé

si algo dentro de mí se empezó a gestionar como actitud o habilidad para la música, pero creo que eso marcó mi vida. Mi padre, en el año 81, juntó a mi hermano y amigos de mi hermano, les hizo que sacaran temas de menudo como “Fuego” y “Súbete a mi moto” y los llevó al programa de televisión “Trampolín a la fama”. Ganaron su camisa “Zancatex” y les prometieron presentarse en la primera Teletón que se realizaría en Lima. Era un sueño para él, hizo una sesión de fotos en el parque “El Olivar” al grupo con sus camisas, él fue como el *manager*. Fuimos al Amauta para la presentación en la Teletón, pero a la final, no cantaron. Sin embargo, ellos no se detuvieron allí, cantaban el himno del colegio y participaban en las actuaciones escolares, hecho que, de alguna manera, me contagió a mí, porque yo hacía lo mismo en mi colegio.

B ¿En tu colegio tuviste alguna guía musical?

M Yo estudié la primaria en el colegio “San Francisco Javier” o conocido también como “Nuestra Señora de los Desamparados”. Durante la primaria, me escogían para cantar en las actuaciones y me ponían adelante. Había un profesor que le gustaba el folclor peruano y latinoamericano, el tocaba mandolina, yo solo había tocado acordes simples en las misas y este profesor me dice para que lo acompañe como segunda voz con la guitarra, yo no entendía que era hacer la segunda voz en ese entonces. La cosa es que me hizo cantar y tocar cosas de folclor. Me pegué con el folclor y, buscaba emisoras de folclor como “Radio el pacífico”.

B ¿Cuáles fueron tus primeros grupos musicales que escuchabas?

M Desde la primaria y mientras crecía, me gustaba “Grease” y “Frágil”, yo estudiaba cerca de donde ellos vivían, y escuchaba siempre sus ensayos. También a la vuelta de la casa, entre los años 81 al 84, venían grupos de cumbia, “Los destellos”, “Juaneco”, me encantaba y los escuchaba. En ese entonces mi papá administraba un chifa de la “feria del hogar”, entonces yo entraba con el carné de él para escuchar los grupos de folclor como “los Kjarkas”, “Puka soncco” y “Alpamayo”. Era el único lugar donde podía verlos. En esa época no podía ir a una peña.

B ¿Cómo te sentías al tener a un hermano músico, me refiero a Javier?

M En la feria había demostración de teclados y mi hermano se ponía a tocar en esos teclados, el acompañaba y empezaba a tocar acordes que pensaba que eran así, pero igual el tocaba y yo veía que podía sacar por oído y reconocer cualquier cosa y para mí, no se equivocaba, sonaba como si supiera. El administrador de la tienda le decía que se quede para que atraiga a la gente.

B ¿Qué géneros musicales te gustaba oír?

M Hasta ese entonces no tenía ninguna preferencia de géneros musicales, pero yo era muy abierto a todo lo que escuchaba. Me fue muy fácil saltar de la música china, del bolero, de la nueva ola, de la música latinoamericana, de la música disco como *Silver Convention*, que escuchaba en mi casa.

B ¿Tocaste en algún grupo musical?

M Mi hermano, para ese entonces, tenía un grupo con sus compañeros de clase que se llamaba “Los Amigos”, y ellos me llamarón para que yo cante con ellos, nos presentamos un par de veces en el “Centro Cultural Peruano Japonés”. En esa época yo tocaba el bombo y el charango tenía como 13 años y me encantó. También hubo una época en que mi hermano y yo nos metimos al criollo, él empezó a tocar con los “Hermanos Santa Cruz” [Los Hermanos Santa Cruz & Afroperú], ellos iban a mi casa y yo los veía tocar en mi sala y Javier estaba tocando con ellos y a desarrollar cosas que no ensayaban en la escuela y, obviamente, como yo estaba allí, aprendía de eso, entonces, tocábamos juntos con mi hermano. Yo todavía hacía cosas muy simples pero mi hermano si se mandó con todo. Yo he crecido con todas estas cosas que han aumentado mi gusto por la música. De mi colegio salieron “Los hermanos Santa Cruz” Rafael y Octavio Santa Cruz [músicos afroperuanos], Martín Farfán el percusionista de los “Hermanos Santa Cruz [actualmente actor y cómico de la TV], el grupo de “Dolores Delirio” Josué Vázquez [Baterista], José Inoñán (Bajista), Ronald Padilla, conocido como “Ronieco Padillas” (Cantautor, guitarrista y productor peruano).

B ¿Cómo te inclinaste por la guitarra?

M Yo he tenido varias épocas de diferentes estilos después del folclor. Y, en el año 86, me pegué al rock en español, sacaba las canciones en la guitarra acústica. En esa época era difícil tener una guitarra eléctrica. Escuchar el rock en tu idioma, ya podías entender las sensaciones que querían expresar las canciones. En la radio no sanaban mucho, pero con el tiempo algunos amigos traían casetes de “AC/DC”, “Led Zepellin” y “Iron Maidem” y allí, vino mi etapa de metalero o de ‘hardcorecero’.

B ¿Qué otros instrumentos tocas?

M Ronald Padilla es un amigo de la infancia y, él tenía más acceso a comprar discos e instrumentos, su padre le compra la guitarra eléctrica y me propone tocar el bajo, pero en esa época no había bajo, entonces, toqué la guitarra acústica como si fuera un bajo sin las dos primeras cuerdas y un micro metido, cuando me movía, eso sonaba horrible, pero igual, yo experimentaba. Así nos presentábamos en el colegio hasta que se pudo comprar un bajo, no era uno de los mejores, pero tenía forma de bajo y cuatro cuerdas. A partir de allí empecé a tocar el bajo y siempre tuve buena disposición para tocar cualquier instrumento de cuerda y de percusión. Aunque yo fui un baterista frustrado, he tocado batería un tiempo, como, por ejemplo, cuando estuve en la orquestal de “Brisas del Titicaca” entré como baterista, y me gustaba mucho.

B ¿En algún momento tú o tu hermano llegan a estudiar música? ¿Qué hiciste al salir del colegio? ¿Qué es lo que tú querías de la vida? En esa época se sentía que la música no era una profesión. ¿Qué pasaba con tu hermano y contigo?

M Él salió [del colegio], postuló e ingresó a la escuela de música, porque él si vio que la música era para él. Yo, sin embargo, a pesar de que me gustaba mucho la música desde muy pequeño, no lo pensaba como una carrera. Yo quería estudiar comunicaciones, porque en esa época no era muy bien visto que estudies música. Pero mis papas fueron bien tolerantes y apoyaron a mi hermano, pero su formación fue más clásica. No es como ahora, que enseñan otras cosas más modernas, estudió como “educación musical”, pero eran muy exigentes.

B ¿Y, en tu caso?

M Yo estaba en una etapa rebelde, terminando el colegio. Empecé, por mis amigos, a frecuentar lugares como “Quilca” para ver más el “Rock Subterráneo”. En esa época estuve tocando con unos amigos del colegio en ese circuito, no con Ronald Padilla, porque en esa época, con él, hacíamos solo música más comercial. Tuvo varios nombres, pero el más conocido fue “Visos de Burdeos” un tiempo después nos llamábamos “Vello Público”. Eso es en el año 92 y 93, ya habíamos salido del colegio, como un año. Mientras tanto mi papá cae enfermo. Me tuve que poner a trabajar en otra cosa que, nada que ver, como representante de ventas, hasta Santa Anita, y llegaba cansado de chambear. Pero, cuando era fin de semana, me iba con los amigos del colegio a Quilca o a otros lugares para escuchar rock en vivo.

B ¿Qué pasaba con la escena del rock en Lima?

M Ya no había un Rock español comercial de los 80, había los grupos de *punk*, *subte* y, no había muchos locales donde tocar. Entonces, si querías tocar o escuchar rock, el lugar que había era Quilca o a los alrededores de la Plaza San Martín. En esas zonas fue donde empezamos a tocar, pero queríamos un lenguaje propio. Teníamos la idea de hacer música no tan comercial, teníamos canciones complicadas de entender, de escuchar y de digerir; también teníamos canciones que no tenían una estructura convencional como de verso, coro, frase. Una canción podía durar 6 minutos, no era ‘pro’, pero era una búsqueda de un lenguaje.

Los Mojarras

- B** ¿Cómo conociste a Cachuca y cómo entraste a ser parte de Los Mojarras?
- M** Frecuentando el ambiente empiezas a conocer otros grupos que tienen gustos afines y, allí es donde yo me conocí con Cachuca, cuando él alquilaba equipos y tenía su grupo Los Mojarras, pero no eran conocidos, se dedicaba más a alquilar equipos. El guitarrista de la banda se fue a Francia, él era de la [Universidad] 'Católica' y trabajaba en los servicios educativos de El Agustino y apoyó mucho a Los Mojarras con los instrumentos, la logística y con una presentación en la Católica. Y, es él, quien ayuda a que la propuesta de que ellos salieran de El Agustino, como las letras de Hernán Condori o "Cachuca" eran bien fuertes y, pudieron llegar a otro público y, en eso, ellos estaban buscando un reemplazo del guitarrista. En los años 92 y 93, yo estaba con mis amigos y Josué el baterista tenía un local justo al frente del colegio llamado "Foco Rojo" cerca donde vivíamos, allí venían grupos a tocar. Y, en una de esas, llegan a tocar Los Mojarras. Allí nos hicimos amigos, nos encontramos en Quilca compartiendo escenario. Para esto ya los chicos de la banda del colegio habían empezado a estudiar otras cosas y digamos que el tiempo no se daba como para seguir y yo me salí, pero ellos a los dos años forman "Dolores Delirio" algunas canciones e ideas de esta nueva banda ya las tocábamos en "Visos de Burdeos" y "Vello Público", que se cambió el nombre porque se redujeron los integrantes. Y, justo, en todo eso, Cachuca en el año 93, me dice, "¿no quisieras tocar con nosotros?", estamos haciendo canciones nuevas. Ellos ensayaban en El Agustino, y tocaban Chicha, Cumbia y otras cosas que no había tocado, pero los había escuchado desde pequeño.

Cuando fui, El Agustino era una zona de inmigrantes y podías escuchar salsa, chicha, cumbia, huayno y todos podían convivir tranquilamente. Podías escucharlo en la puerta de tu casa y nadie te decía nada. Entonces, en ese ambiente, me recibieron Los Mojarras y todo ese ambiente me atraía y, me gustó. Empezamos a ensayar aún yo trabajando en Santa Anita, trabajaba de 8 a 5 y de 6 a 9 ensayábamos en la casa de Enrique todos los días.

B ¿Cómo era el rol que tenía cada uno en Los Mojarras? ¿Cuál era el rol de creación? ¿Todos arreglaban? ¿Todos aportaban o solo era Cachuca?

M Cachuca tenía bien claro lo que quería cantar, pero él no era músico, en el sentido de conocer estructuras armónicas y esas cosas, ya más o menos había estudiado algo, por lo de mi hermano, por clases particulares y, por los libros que leía y sacaba 'clásico' en acústica y, componía algunas cosas que nunca las pude grabar, porque no tenía como. Entonces, cuando iba a El Agustino, Cachuca ponía la idea y luego cada uno iba aportando, colectivamente las ideas, yo como era nuevo todavía no me mandaba mucho. Me decía hazlo así, de esta forma y yo, lo hacía, pero adicionalmente le ponía detalles, y cosas personales a eso que me pedían. Ahí, es donde se me venía todo a la cabeza. Entonces, cuando él decía rock, no sé porque se me venía a la cabeza que tenía que sonar algo peruano por la música que había escuchado y, por la forma en que había aprendido a tocar la guitarra, a mí me gustaba tocar con la mano no con las uñas, pero Cachuca no estaba acostumbrado, su formación de Rock era básicamente "Toy Dolls", "Santana", "África 70" y baladas como Camilo Sesto, pero yo estaba formado con todo lo que te he comentado desde la infancia, colegio y mi entorno.

B En el 92, Los mojarras ya tenían una grabación, el álbum “Sarita Colonia”

M Sí, ellos tenían un casete que con la ayuda de Miki Gonzales, grabaron en el estudio de él con “Wicho” y “Kike Larrea”. Fue él [Kike Larrea], quien produjo el disco, puso la plata y pago el disco, encerró a los chicos a ensayar hasta que saliera bien. Kike fue quien puso el orden, porque Los Mojarras eran muy relajados, tenían una formación de la calle y Kike no, tenía una formación más intelectual, sociólogo de la católica trabajaba en una ONG, hacía el Taller de Fotografía Social, él tenía una visión distinta, no solo de la música, sino de cómo enfocar ese lenguaje y juntarlo para proyectarlo como un todo, como una cosa nueva, digamos, de la fusión nueva.

B Cuéntame sobre la canción “Sarita Colonia”.

M Si, “Sarita Colonia” era del “Grupo Maravilla” originalmente del autor, Jorge Chávez Malaver. El coro que canta Cachuca es tal cual. Inteligentemente hizo la estrofa de la lucha de la gente que poco a poco se organiza, haciendo fiestas, actividades, y que van formando una nueva comunidad. Para mí, fue un acierto grande enlazar esto con el mensaje de “Sarita Colonia”, siendo ésta una persona que viviendo tan poco ha influido mucho en la gente, sobre todo en las poblaciones de la cárcel, delincuentes, marginales o gente muy peligrosa. Yo, por ejemplo, creo que Kike Larrea tiene mucho que ver en esa visión.

B ¿Cuál es la importancia que tiene El Agustino en el rock en Lima?

M El Agustino no era un distrito muy antiguo, era un distrito emergente, y se gestionó un movimiento grande que se llamó “Agustirock”, en donde había música de todo tipo y de todos los estilos. Los temas de las canciones eran las propias vivencias de la calle. Los grupos que resaltaron en esa época fueron Los Mojarras, “Sonora del Amparo Prodigioso”, “Camuflaje” y otros varios grupos que hacían fusión y experimentaban, porque en el distrito se daban las condiciones sociales, era una zona de inmigrantes y de población joven que escuchaban mucho rock en español, tu no hubieras podido hacer eso en los Barrios Altos o el Rímac, que se caracteriza totalmente por música criolla. Yo creo que El Agustino fue una cantera de grupos de fusión que dejaron el camino para todos los grupos que vinieron después.

B ¿Cuáles y dónde fueron las primeras hibridaciones musicales que escuchaste?

M Entre el 90 y 93, yo iba a Quilca y a la Plaza San Martín y, conociendo a los grupos de allí, me di cuenta que había un nuevo lenguaje, pero casi todos de alguna forma habían sido músicos que ya venían tocando subte de la movida más antigua del 85. Ya, yo veía ahí que había algunos grupos que querían destacar, ser diferentes y, de alguna forma, mirar más hacia adentro, en su identidad para poder proyectarlo en la música, como buscando un Rock Peruano, pero no era tanto rock sino más latín, cosas del pueblo, del barrio. En Barranco también había un movimiento de reggae y, grupos de Ska en el barrio de Breña, como “Psicosis”.

B ¿Cuál fue el aporte de Los Mojarras?

M Yo creo que el aporte de Los Mojarras, musicalmente hablando, es que ya la gente empezó a dejar de ser purista porque los metaleros no se hablaban con los *punk*. En Breña, había conciertos de metaleros y, solo entraban metaleros, pero con el tiempo eso fue cambiando. Entonces, las bandas que hacían antes un género puro terminaron haciendo, por ejemplo, *reggae* o *ska* con chicha o cumbia. Varios de esa época empezaron en un solo estilo, nadie quería meterse con el tema de fusión o chicha porque, de repente, lo relacionaban con música informal o música de cholos. Y yo he vivido mucho con Los Mojarras, eso.

B ¿De qué manera la creación de música para telenovelas influencia en Los Mojarras?

M Para tocar en la telenovela “Los de arriba y los de abajo”, nos hicieron un *casting*, tipo los *Beatles*, en el canal 9, porque no teníamos casete ni disco. Teníamos que tocar en vivo, pero como habíamos ensayado tanto, yo llegaba a mi casa a las 12 [medianoche], para levantarme tempranito al día siguiente, para trabajar en Santa Anita. Nos probaron y nos contrataron para hacer un disco. Y el productor escogió a “Triciclo Perú” como tema principal, a partir de eso todo cambió. Empezamos a tocar, a viajar con los protagonistas de las novelas y la gente pagaba por ir a ver a los actores y nosotros, tocábamos las canciones de la novela en vivo, dependiendo de los personajes que subían al escenario tocábamos las canciones que los identificaban.

B ¿Alguna vez se sintieron discriminados por su música o porque venían de un barrio de migrantes andinos?

M De alguna forma, a través de estos eventos, también nosotros nos estamos vendiendo como grupo, y se nos abrieron muchas puertas, pero también teníamos problemas cuando íbamos a tocar en locales de Miraflores, estos locales se reservaban el derecho de admisión, las entradas se pagaban en dólares y a veces nos prohibían tocar la música que tenía Chicha y, si no, nos votaban. La gente no nos conocía al principio, nos relacionaban bastante como el grupo que tocaba las canciones de la novela “Los de arriba y los de abajo”. Nos llamaron a tocar a una feria en Pisco y en Huancayo, estábamos empezando a probar sonido y la gente se desesperaba porque no tocábamos y nos decían calificativos como “Toquen pes Cholos de Mierda”, ya con el tiempo me doy cuenta cómo ha cambiado todo eso. Era un problema de identidad, nosotros salíamos del prototipo de rockero, no teníamos la facha y éramos un grupo de El Agustino que ocupaba el lugar de personas como “Pedro Suárez”, “Christian Meier, teniendo más éxitos que los rockeros de esa época. Después cuando hacíamos el show, Cachuca sabía cómo manejar al público y al final aplaudían. Ahora todos somos cholos y estamos orgullosos de ser peruanos.

B ¿Cómo te vinculas al personaje de Sarita Colonia, antes o después de pasar a la Sarita?

M En los viajes conocimos a Richard Colonia que también era músico de allá de “Turmanye” en Huaraz, tocábamos y nos quedamos a dormir en el local de ellos en Huaraz. Que yo sepa, él tenía familia con la sangre de Sarita Colonia Yo después investigué todas las historias que la relacionaban a ella, he ido al cementerio. Todo esto sucedía cuando ya estaba saliendo de Los Mojarras e iba

a formar La Sarita, empecé a leer un poquito más de estas historias que se tejieron alrededor de ella. A pesar de que yo crecí tocando en la misa los domingos desde los 12 a los 17 años y en una escuela religiosa, jesuita y, muy católica, al irme a El Agustino, al conocer otras realidades no muy diferentes a la mía, yo pensaba en este personaje y el cómo la gente tenía que creer en algo o en alguien. A veces, les preguntaba a algunos curas, qué pensaban sobre “Sarita Colonia”, del “Padre Hurraca” y de la “Beatita de Humay”, porque mi papá me hablaba de ella, poco a poco me fui cuestionando. Siempre me llamó la atención lo que generaba “Sarita Colonia” y, una de las cosas que me marcaron fue la foto de portada del Álbum “Sarita Colonia” de Los Mojarras, la foto del preso con el tatuaje de “Sarita Colonia”. A pesar de todo esto, la iglesia nunca iba a reconocer a Sarita Colonia, ni siquiera a beatificarla. Para ellos es una niña de 8 años, alguien le atribuyo algún milagro y surgió la devoción. Y esa contradicción hizo que me interesará más, esas manifestaciones en paralelo a los clásicos “Santos” y “Sarita Colonia” no reconocida.

- B** ¿Por qué tomas la decisión de dejar Los Mojarras? ¿Tuvo que ver algo Cachuca en esta decisión?
- M** Todas las personas tenemos ciclos de creación musical, unas veces muy exitosa y otras veces que no produces tanto. Si de alguna forma no sigues investigando, no sigues aprendiendo o escuchando cosas que venían de afuera vas a seguir haciendo lo mismo, y eso fue lo que sentí. “Cachuca” estaba enamorado y empezó a cantar cosas sosas de amor. Entonces mientras él estaba de bajada yo estaba de subida, empecé a crecer e intercambiar ideas, iba a conciertos, estaba más en

la calle y veía que había más por hacer y que no podía creer que Los Mojarras cantaban ese tipo de canciones de amor que no estaban por el camino de nosotros. Era un cambio muy radical en la forma de escribir las letras. Era como si a Cachuca le pongas zapatitos de ballet en vez de tener sus botas rockeras. En ese tiempo escuchaba música de Colombia, México, Argentina. Sentía que debíamos evolucionar y que no podíamos estar haciendo Rock/Chicha todo el tiempo. Yo quería salir de los clásicos acordes de tres notas. Entonces en el último disco yo empecé a meter arreglos musicales y metía acordes con séptima mayor diferentes a los convencionales al Rock que son acordes de quinta o triadas y a Cachuca no le cuadraba o no lo entendía, pero igual algunas canciones tenían esos acordes, no le molestaron y yo quería seguir creciendo y ver hasta donde podíamos llegar. Me di cuenta de que la música tenía tantas posibilidades y que no necesariamente tenía que tener una formación clásica de guitarra, batería y bajo. Era difícil romper ese molde en Los Mojarras, en algunas canciones se mantenía ese molde como “Ópera Salvaje” y en otras se quiebra ese molde como “Vestido de payaso” y “Policía”, empecé a meter distorsiones y disminuidas. Como Cachuca no tocaba la guitarra, él no se daba cuenta, era como meter esas cosas de contrabando, todo esto fue en el año 96. Ese disco fue el último trabajo, para ese entonces yo ya estaba cansado y no quería seguir.

La Sarita

B ¿Cómo fundas la banda La Sarita?

M Cuando yo me salí [de Los Mojarras], se salieron otros del grupo conmigo y, es allí donde formé La Sarita, en el año 97. En La Sarita yo tenía la idea de hacer todo lo que no había podido hacer en Los Mojarras. Sentía que con la experiencia de haber pasado por tantas cosas y hecho juntos varias cosas con Los Mojarras, yo sabía a dónde quería ir, pero no sabía cómo. Yo no tenía en mente canciones porque yo no componía, entonces se me ocurrió tomar la propuesta que la disquera nos había dicho antes cuando estaba en Los Mojarras, que era actualizar cumbias antiguas con estilos más modernos, pero en ese tiempo Cachuca no quiso tomar esa propuesta, porque en realidad no se tenía que componer nada sino que era más que nada un trabajo musical, porque las letras ya estaban allí. Entonces, escogí canciones que había escuchado cuando era chiquillo, en las fiestas, las jaranas, el colegio, la feria del hogar, todo eso. Escogí “Los Girasoles”, “Celeste” y “Shapis”, pero yo quería que tuvieran una orientación distinta, aumenté letras para orientar la canción a temas sociales, paralelamente estábamos en el año 97 y ya empezaban a salir a la luz las cosas de Fujimori y lo del grupo colina. Por ejemplo, “colegiala” la canción de Walter León, era una cumbia donde le cantaba a una colegiala que le gustaba, pero nosotros la tocábamos como una batucada y estaba orientada a un violador. Algunas canciones tenían insertos de letra que inclinaban las canciones a otro estilo, a otra cosa o a otro significado.

B ¿Cómo creaban sus letras?

M En este caso, quien escribía más era el manager, que era Hugo Martínez, él siempre escribía muy bien y proponía algo, lo acomodábamos al final y las demás cosas las componíamos nosotros, en esa época cantaba con nosotros, Renzo

Raúl Montoya. Otro ejemplo de estos insertos era la canción “La chica enamorada” de “Los Girasoles”, esa canción al final la tiré para el reggae con festejo. Al final, la letra de la canción estaba orientada a la chica que supuestamente había matado Martín Rivas [relacionaba a Fujimori, el grupo Colina y el asesinato de Mariella Barreto]. Era muy fuerte y cuando nosotros mostramos esas letras a “Iempsa” ni se dieron cuenta, ellos escuchaban más la música. Decían que estaba perfecto el estilo que habíamos hecho y, ni cuenta de ello. Como no se dieron cuenta nosotros tampoco decíamos nada, solo decíamos “acá está la propuesta y que ellos decidan”. Las canciones igual mantenían los motivos originales no podíamos cambiar mucho la estructura original, pero cambiábamos de ritmo e insertábamos letras. En la canción “La Chica enamorada” tuvimos algunos problemas para las grabaciones, porque no estábamos muy preparados para grabar en serio y teníamos problemas con los compases. El baterista como que no manejaba mucho el metrónomo y al final el cantante salió.

B ¿Cómo entra al grupo Julio Pérez?

M Es en ese momento que me reencontré nuevamente con Julio Pérez, en el año 98. A él lo había llamado antes, pero él tenía otro grupo y justo me llama porque él estaba disponible. En ese momento estábamos buscando otro cantante y le dije que se venga para la casa, para empezar a sacar cosas nuevas y completar algunas que me parecía que no estaban bien logradas, como otras canciones del álbum “Más poder”, que se termina de grabar en el año 98 y sale en el 99.

B ¿Cómo era la temática de sus letras?

M En esta etapa nos empezamos a meter más en la denuncia social, el rollo social, y los abusos de la gente que estaba injustamente encarcelada por el terrorismo. Fuimos el ojo de la ONG y las organizaciones de los derechos humanos, La Sarita empezó como un grupo de esa onda social.

B ¿Cómo es el trabajo de los representantes que tuvo La Sarita?

Antes de que entrará Julio Pérez, nosotros buscábamos sitios para tocar conciertos y empezamos tocando en el Parque Universitario Después, Hugo hizo un colectivo con el sociólogo Sandro Venturo, que se llamaba “Mata Perro” y armaron un combo de grupos para que dieran conciertos a algunas Universidades como La Católica, San Marcos y UPC, allí había un grupo que se llamaba “La Raza” y la propuesta de ellos era mucho más funk y más musical. Durante la mitad de esa gira y, a mitad de la grabación del disco “Mas poder”, se fue el cantante. En esa situación Hugo se había desanimado un poco y se hace manager de “La Raza”. Nos quedamos solos hasta que entró otro manager, Julio Vázquez en el año 98. Él fue manager de Los Mojarras un tiempo y organizaba “Rock en el Parque” en el Perú, esos conciertos grandes y masivos que se realizaban en la parte norte de Lima. En realidad, musicalmente no era una persona que tuviera alguna injerencia a la parte musical él era más ejecutivo, obviamente aconsejaba a qué lugares tocar y no tocar, pero todo lo que hiciéramos como propuesta, él estaba listo como para defenderla, no era tanto como Hugo. Hugo era más intelectual había hecho literatura en la católica y tenía un estudio de videos, el hizo el primer video de “Mar de Copas”.

B ¿Hubo cambios en la banda al entrar Julio Pérez?

M Cuando entra Julio Pérez hubo algunos cambios de los integrantes del grupo. Salió el bajista que era de Los Mojarras Enrique Solano, como percusionista estaba Eduardo Lanchipa, que era más criollo y mayor que nosotros, pero, me interesaba que entrara él, con toda su experiencia, el baterista Manolo, que también era de El Agustino, que también había sido de Los Mojarras, el único original del 97 de La Sarita era yo.

B ¿Cómo era la respuesta del público al escuchar a Julio Pérez en escena?

M A veces a los comienzos de cada concierto hablaba cosas que ni él entendía. Después fue construyendo un “speech” bien centrado y, la gente creía lo que estaba diciendo, al mismo tiempo manifestaba lo que el grupo pensaba en ese tiempo. De alguna forma, él canalizaba todo lo que decíamos y lo decía antes de los conciertos, hasta tres minutos podía durar y nadie nos presionaba a que tocáramos.

B Con “Más poder”, ¿llegan a tener algún problema político? ¿Cómo es la respuesta de los medios?

M Hemos ido a programas y creo que la gente no se daba cuenta. Tocábamos “Más poder” y Julio estaba con la máscara amarilla, con el polo de Perú, con cadenas y por ejemplo, Maritere, toreándonos. Yo no sé, o no la hicimos tan bien o lo hicimos muy caleta que parecía que nos divertíamos porque, en realidad usábamos mucha parafernalia. Entonces, como que no se daban cuenta.

B ¿Cómo surge lo teatral, el sarcasmo y lo histriónico?

M Esa parte venía de Julio. Sin haber estudiado teatro, tenía lo histriónico, lo cachoso y lo burlón. Lo utilizó muy bien. La música de La Sarita le permitió desarrollar esa vena sarcástica que tenía. En esos 18 años que él estuvo con nosotros, para mí, fue uno de los mejores *frontman* de acá de Perú. Sumado al histrionismo que él tenía, hacía que la gente se pegara tanto con él y, de alguna forma, pudiera entender el mensaje por doble vía: uno por la música y otro, por la indumentaria que usaba, como máscaras, cuchillos, cadenas, entre otros. Para personificar a un maleante como en “Provinciano triste”, o en “Otilia Dolores” sacaba una escoba de empleada. Ésta, era una canción de una historia verdadera que Julio la sacaba del periódico y, las volvía canción, después cada uno de los integrantes hacia sus partes musicales.

B ¿Cuáles eran sus referentes musicales?

M Nos empezaron a llamar a festivales, nos veían como un grupo cultural y nos invitaron a Brasil, Colombia, México, Venezuela y Europa. El mensaje siempre era el mismo, no teníamos que hablar inglés para hacerlos entender. Justamente por los viajes escuchábamos la música y compartíamos escenario con gente que admirábamos y escuchábamos, como por ejemplo “Manu Chau”, “Molotov” y “Maldita Vecindad” fueron referentes para nosotros no tanto a nivel musical sino a nivel de letras.

B ¿Cómo surge la idea de la danza de tijeras dentro del disco “Danza la raza”?

M En la búsqueda, empezamos a viajar, estábamos pensando qué hacer para el segundo disco. Yo quería hacer cosas con criollo y Julio vino con la idea de los danzantes de tijera que había visto en Barranco. A mí me pareció interesante cómo las melodías que se tocaban iban al mismo tiempo con las tijeras. Viendo que era un duelo entre los danzantes, se veía que era una música de guerra hecha con violín y arpa. Julio conoció al violinista “Marino” y a un danzante “Julio Salaverry”. A Marino le interesó mucho, porque justo él había venido a Lima huyendo de la violencia terrorista de Ayacucho, de Aucará. Hizo una invasión entre barranco y surco con su familia e hizo su casa, pero a pesar de todo eso, nunca olvidaba sus raíces. Al principio lo que hacíamos era mirarlos y tratar de entender cómo sin verse podían tener una sincronía entre el violín y las tijeras, ya tenían una forma y estructura. Tratando de analizar veíamos que eso no estaba regido por un compás clásico, a veces había 4, 6, 7 y, a veces hacían un silencio que no estaba en una versión previa. Pensaba, escribir esto, iba a ser bien difícil y tratamos de empezar a definir. Buscábamos qué motivos eran los que ellos más hacían y para qué servían y empezamos aprender más como era un “Atipanakuy”, cómo empezaban, cuándo era duelo, cuándo la música tenía más velocidad, siempre había un tiempo de más, había un 4/4, 6/4 y de repente había una nota más y había 7. Nosotros tratábamos de seguir a Marino con la batería y seguirlos era bien complicado porque ellos tienen su propio tiempo, no podíamos seguirlos y ellos tampoco podían seguirnos a nosotros, con el metrónomo tampoco podíamos, no éramos expertos pero había que adaptarse. Por ejemplo, para ellos el término “desde arriba” no existía, ellos les decían “Iqualito”, concepto

comúnmente conocido como “Da capo”. Así empezamos hacer un sincretismo. Son realidades totalmente distintas.

M Para ellos, como puristas de la Danza de las tijeras, los danzantes faquiristas que se tiraban en vidrio no bailaban danza de las tijeras. Ellos eran más clásicos. Todo esto fue cuando nos metimos a la Danza de Tijeras de Ayacucho, era más fuerte, más telúrica, más marcial y más de guerra. Cuando empezamos con la danza de Tijeras de Huancavelica me gustó más, es más rica, es más alegre, más lúdica, parecía como música “Cartoon” y, empezamos a hacer duelos con un danzante de la tijera de Huancavelica y otro de Ayacucho, como una versión de música de sus melodías.

B ¿Cómo lograron hacer esa interrelación de la danza de tijeras de Ayacucho y el Rock en la canción “Danza la raza”?

M Costo mucho. Creo que nos demoramos un año para poder sacar “Danza la raza”, que conserva el estilo de tocar de ellos y que, de alguna forma, le metimos instrumentos como la batería, guitarra, bajo y que además Julio cante encima.

B La canción “Danza la raza” al parecer, tiene una estructura definida con elementos del Atipanakuy. Me llama la atención el sonido del *waqrapuku* al inicio, ya que es un instrumento que nunca más lo volvieron a usar. ¿Quién lo toca? Porque suena muy distinto en concierto que en grabación.

M Yo me acuerdo de que cuando tocábamos en vivo, Julio tocaba el *waqrapuku* y en el CD, creo que el que grabó fue Dimitri Manga.

B ¿Cómo se creó la idea de poner esas campanas al inicio de la canción “Danza la raza”?

M Mi idea inicial para hacer “Danza la raza” fue hacer un disco que sea un todo, que empiece y termine en lo mismo, como un viaje. Si no me equivoco, en ese tiempo, al margen de La Sarita, yo trabajaba musicalizando eventos con “José Balado”, puertorriqueño, él era más como productor y ejecutivo, trabajábamos con otra gente también. Y yo le comenté sobre la idea para el disco “Danza la raza”, que las canciones terminen y den paso a la siguiente canción. Entonces, él, para esto, ya había viajado por todo el Perú como documentalista y tenía archivos grabados de instrumentos, y esas campanitas sino me equivoco son de los “Keros” y las mezclamos, porque él tenía ese material. Yo nunca vi las campanas solo tenía las grabaciones. Mi idea inicial es que se escuchara la campana y que esta se vaya integrando a toda la comparsa. Las campanas iban a durar más, pero no debieron haberse cortado e ir a la vez con el *waqrapuku*.

B Así como las campanitas en la canción “Danza la raza”, ¿cómo surge la idea de ponerles sonidos ambientales que suenen previamente a las canciones del disco “Danza la raza”?

M Como idea, teníamos con José Balado que cada canción preceda de otra, pero con una viñeta [sonora] que de alguna forma te remita a lo que viene, nos gustaba sobreponer efectos, ya sea rever, *delay* y cosas muy ambientales y no algo a secas. José, como puertorriqueño, tenía el ritmo en la sangre. Nos reuníamos y tocábamos libremente algo improvisado y experimentábamos con cualquier

percusión que había allí, cucharas, vasos, jarrones, cualquier cosa y sobre esa grabación, encima de eso trabajábamos, le metíamos los efectos. Entonces con “Danza la raza” paso eso.

B Las melodías de la guitarra o los *fill* de la guitarra, ¿han sido afectados por las melodías del violín andino de alguna forma o son netamente propuestas rockeras en esta canción “Danza la raza”?

M Yo he tratado de respetar las líneas del violín en la forma del toque, por ejemplo, un *glissando* que hace normalmente el violín. Sí, la he hecho en la guitarra, pero justamente eso era lo que quería yo. Como podía yo interpretar desde mi posición rockera esa melodía sin tener que imitarla exactamente. En el toque siempre tengo una identidad sonora por el huayno, criolla o charango, a veces hacia trinos que si te pones a ver no era tan rockero sino que era como un rockero folk. Por ejemplo, hay *riff* que lo hace el violín agudo, La, Sol, La, Do, Si, Do y, yo lo hacía con quinta nada más, pero era la misma línea. Después, hemos hecho cosas más interesantes, como en la canción “Siente el poder del Danzaq”. Allí, queríamos hacer más *funk* y éramos más atrevidos y, salirme del rock típico. A veces el violín hacía también, los ritmos o melodías de la guitarra, y se estaba sumando a esta propuesta rockera.

B Generalmente, los violines andinos afinan sus cuerdas más agudo que un violín europeo. ¿Cómo lidiaste con la afinación del violín?

M Como los arreglos estaban algunos en La Mayor, a él le hacíamos tocar su primera cuerda en FA# y, sobre eso afinaba el resto. Al parecer, era más fácil para él así.

Pero aun así la técnica del violín andino no era tan depurada como la del violín occidental. De hecho, la afinación para llegar a la nota a veces como que no llegaba, faltaba, pero es así el toque andino. Es justamente esa imperfección lo que le da justamente la belleza al violín andino. Entonces a veces lo que hacíamos era que yo le daba el FA# más agudo de la guitarra o le ponía el afinador y le decía que debe marcar F y Michi (#), ese era nuestro código.

B ¿Cuándo fue grabado el concierto *unplugged* de La Sarita, producido por Antena 3 en 2007, el concierto más antiguo de YouTube?

M Ese concierto debe haber sido a finales 2004 o 2005. Ellos [Los de Antena 3], cuando grabaron eso lo soltaron a los meses nomás.

8.2 Entrevista N°2 a Martín Choy, guitarrista y fundador del grupo La Sarita

Entrevistador: Benjamín Bonilla García

Entrevistado: Martín Choy Tarazona

Fecha: 07 de enero de 2021

Plataforma: Zoom

B ¿Qué representa la frase “El Rock del nuevo Perú”?

M Principalmente, era como una etiqueta que quisimos patentar, hablando de las generaciones del 2000, en adelante. De las generaciones que, de alguna forma, se estaban dando cuenta de lo que hacía el gobierno [Fujimori]. Toda la juventud de esa época que mostró el rechazo ante estas formas de gobierno. En esa época hubo varios aportes al “Nuevo Perú” como Gastón Acurio, él fue muy importante para difundir la comida y la cocina peruana en otro nivel. Hay un antes y un

después de él, como una manifestación popular de los peruanos. Nunca la cocina estuvo en ese nivel, la carretilla de la señora de la esquina pasó a tener una tienda y eso ayudó mucho a que la gente reconociera emprendimientos y aprender a valorarlos. Nosotros tocamos en 2 o 3 ediciones de “Mistura”. Creo que a Gastón Acurio le interesaba nuestra propuesta porque era la misma idea que él tenía con la comida.

B En ese sentido, ¿Qué buscaban visibilizar a través de esta etiqueta?

M Nosotros, lo que queríamos era revalorar lo que escuchaban nuestros padres, pero no se le daba la importancia en la zona urbana. La reivindicación era por el lado de la música costeña, selvática (de la zona de San Francisco de Pucallpa) y andina (Ayacucho y Huancavelica), tampoco podíamos abarcar más, porque uno se tenía que informar bien y trabajar con mucho respeto. Y, todo eso, de alguna forma, tenía que tener una etiqueta, a veces es un cliché decirlo, pero el Rock Peruano tiene alguna estructura andina, pero no es solo meterle una quena y ya está, sino tratar de estudiar y encontrar la forma de cómo puedes unir todas las culturas, como es el caso de “Danza la raza” o “Shipibo Soy”.

B ¿Qué tuvieron que ver las migraciones en este proceso del “nuevo Perú”?

M El “nuevo Perú” que se construyó de la primera generación que migraron e invadieron las afueras de Lima en los 40, 50 y 60, después, esta segunda generación que empezó a trabajar y luego, la tercera generación que reclamaba sus propios espacios. Por ejemplo, cuando vas a Ancón, Puente Piedra o Nuevo Perú, vez academias, institutos de inglés, gimnasios, centros comerciales, que

han crecido y demandan sus propias necesidades y, eso también se cumple con la música, porque siguen escuchando música de donde sean sus raíces.

B Entonces, ¿Cuál y cómo era el objetivo que se trazaron para crear esta música del “nuevo Perú”?

M Cómo poder mostrar eso a la gente de manera natural: Un lugar donde podíamos convivir con todos los problemas que puede haber en una comunidad o un país, gente de la selva, de la costa, de la sierra con las diferencias culturales. Queríamos proyectar todo esto en un grupo. Para nosotros, ese conjunto de experiencias plasmadas en la música y en la convivencia era muy importante. Nosotros, cuando viajábamos íbamos a las fiestas de la zona y convivíamos con la cultura de la comunidad cercana. “Nuevo Perú” era el tipo de etiqueta que queríamos que representara a todo el Perú.

B ¿Qué es La Sarita entonces?

M Es el Perú resumido en un pequeño grupo musical, porque a pesar de que vivamos en la misma ciudad tenemos tantos lenguajes y convenciones distintas que, a veces nos hace que nos cueste poder entendernos. La Sarita” es el Perú con toda la diversidad que también existe dentro de La Sarita, porque empezamos 6 y al final éramos como 10, porque teníamos arpa, violín, danzantes y un shipibo. Y esa integración que puede tomar meses o años, creo que eso, de alguno forma, nos dio la licencia como para poner una etiqueta que de alguna forma nos identifique.

B ¿Qué piensas de los términos hibridación, fusión, collage, inclusión en la música?

M El termino fusión es muy amplio, general. En la época que se escuchaba “Del Pueblo Del Barrio”, pensaban que era una fusión porque de alguna forma ellos integraban instrumentos andinos con el latín. Para mí, la fusión fue vista desde ese ángulo. Por ejemplo, yo he hecho trabajos que me dicen, quiero fusión y, yo les pido alguna referencia y me pasan una música que tiene una estructura totalmente de funk y, en alguna parte, le meten algún sonido de quena o zampoña. Eso para mí, no es fusión, eso, normalmente la gente tiene esa idea. Basta que tú le pongas un elemento decorativo para que ellos piensen que es una fusión. La fusión no solo tiene que ver con incluir un elemento fuera de la música que estás haciendo sino que ese elemento se debe convertir parte fundamental de la melodía o de la armonía o que puedas utilizar alguna armonía andina para hacer el rock, que ese es el trabajo más difícil. Para mí, la fusión va más allá de incluir instrumentos de otra cultura, porque si no yo podría decir que el rock japonés es una fusión, porque el rock no es de ellos y el idioma es diferente al del rock normal. Por ejemplo, lo que yo hable con Fredy Ortiz, de “Uchpa”, es que en sus presentaciones aparecía una persona con el pututo, hacia el llamado, empezaba a sonar un poco de country americano y el pututo solo bailaba, se acababa la canción y él se iba. Para mí, en ese momento, eso, no era una fusión, porque parecía un elemento decorativo al comienzo y, eso es lo que yo siempre he criticado. Para mí, es como sumar y homogenizar instrumentos y, que suene una sola cosa. Puede ser una canción hecha con una guitarra y voz, pero puede tener un estilo de tocar o una dinámica distinta aplicando algunos conceptos de armonía

o de escalas que tenga que ver con lo andino o de la selva, de repente algo rítmico de ellos. Algo así pasaba con Los Mojarras, porque los puristas decían esto no es Chicha y los rockeros decían esto no es Rock, entonces suena a “Rock achichada” o suena a chicha ‘rockeada’, era bien difícil de poder definir. Nosotros, los músicos, normalmente no utilizamos mucho esos términos [Hibridación, collage, inclusión].

B ¿Cómo definirías el género que hace La Sarita?

M Para mí ese es un término muy general, pero es que en realidad no encuentro otro. En este caso sí tendría que definir alguna de las músicas yo, de La Sarita es rock peruano. Lo único que queríamos hacer era rock, pero lo que uno escuchaba de tiempo, la sangre y las influencias a tu alrededor, hace que el instrumento fluya hacia cosas que tú antes has escuchado, por tus abuelos o por tus padres y, cuando lo tocas en el rock suena como una fusión o mezcla media rara.

La cultura del *pogo* al *mosh*

B ¿Crees que el ‘pogo’ ha sufrido un cambio en los conciertos de banda fusión?

M Lo que pasa es que la cultura del pogo viene del punk de Inglaterra y la gente desfogaba, no les importaba lo que estaban cantando, solo la música y, era él todos contra todos, totalmente desordenado y era simplemente el gusto de golpear y que te golpeen y botar toda esa adrenalina, sea el estilo que sea. Pero con el tiempo, con todas las cosas y, la globalización, hasta los nombres cambian. Ahora no se dice ‘pogo’ se dice ‘mosh’ y, es más la onda de pensar colectivamente o de

una catarsis colectiva y dan círculos, a algunos les parece un poco aburrido, todavía no lo aceptan y siguen igual conservando el estilo 'panqueque' de los años 80. Como todo se va adaptando, el público también se va adaptando. Ahora vemos los 'pogos clásicos', el 'mosh' y hay otro tipo de 'mosh', por ejemplo, en el Ska hay un 'pogo' circular' donde giran y hacen el baile clásico de Inglaterra levantando las piernas, a finales de los 70 y 80. Obviamente por el tipo de música no les va a generar una catarsis tan fuerte.

- M El público del escenario "Fusión", en el grupo Uchpa del Festival Vivo por el Rock del 2019, tuvo un comportamiento sui generis, era una especie de "pogo andino", mezcla de algunos empujones en círculo, bailando una danza andina abrazados.
- M El 'pogo' se ha ido adaptando y prácticamente lo puedes encontrar en cualquier estilo o música, lo que sí me parece interesante, es que la gente a pesar de que no se conocen concuerden en hacer este tipo de círculos cada vez más grandes. Algo que me parece interesante que yo no sé si viene de afuera son los "círculos", pero, por ejemplo, en "Santiago" cuando tocábamos "Vida pasajera" tú veías ese mismo 'mosh' o 'pogo' en círculo, pero además se asemejaba a los bailes que se bailaban en Santiago. Yo no sé si tenga alguna relación, es posible y me gustaría pensar que los chicos han visto a sus padres, abuelos o cuando han ido a los lugares de donde provienen sus padres, han visto en las fiestas costumbristas o fiestas patronales que bailan alrededor de la yunza o algo parecido que también sea circular, todos alrededor de algo. Entonces, eso mismo pudo haberse urbanizado, traído acá para que cuando halla este tipo de manifestaciones la

gente se exprese dando vueltas. Puede ser una mezcla del pogo y la danza circular de las fiestas patronales que también es colectiva.

B Me gustaría pensar que todo esto del pogo o mosh es producto de la hibridación.

M En Ecuador, sobre todo, Quito, reivindica mucho a la cultura andina, tengo amigos de Quito, es un grupo de Rock muy fuerte, pero ellos le meten quenás. Casi todos sus conciertos “Atahualpa Rock” o “Quito Fest” buscan mucho su pasado, más que acá, me sorprendí la primera vez. Hay bastante gente preocupada en hacer fusiones entre el metal con cosas andinas. Si hemos visto esta reacción en el concierto de “Guayaquil” podríamos relacionarlo con la cultura andina, esta danza colectiva de unirse para que llueva o para la cosecha. Me gustaría pensar que es así y no lo he visto en otro país.

La producción de La Sarita

B De los cuatro discos de La Sarita, ¿consideras que hayan hecho una fusión o un buen trabajo de hibridación?

M Yo creo que hay canciones que están más logradas que otras. A nivel de producción hay canciones que no están tan logradas, pero otras sí.

M En el primer disco, en “Colegiala”, yo siento que esa canción no tiene una producción buena, pero es una canción bien lograda a nivel de estructura musical, a pesar de los defectos que pueda tener en la mezcla o la voz del cantante.

M Del segundo disco, “Danza la raza” o “Entre dios y el diablo”, que es una canción muy introspectiva que, en la letra uno se pregunta y se cuestiona sobre la vida y sobre la muerte, ¿quién es uno? ¿hacia dónde va?, donde metemos una voz femenina como el alter ego que cantaba Teresa Rali. “Guachimán”, por la estructura de la letra. La idea era hacer homenaje a ellos, donde hacíamos motivos de chicha. Después de esa, hay otras canciones que no sonaron mucho pero que también son buenos como “La Mamita”. Yo, en todo esto, escuchaba una armonía distinta de la que se esperaba de las canciones. La mejor lograda fue “Danza la raza”, pero imagínate, demoramos 1 año en compenetrarnos, íbamos a demorar 5 años más, además se fue la bajista “Laura Robles” y el baterista.

B ¿En algún momento entra José Balado como productor?

M No, José solo estuvo acompañándonos en el segundo disco Yo estuve trabajando con él desde el 2004 hasta el 2009, la primera idea de ese disco era como un viaje en micro y la portada del álbum iba a ser un boleto o un pasaje, por eso es que al inicio suena una señora que vende peines y termina con una persona que vende CDs. Al final se llamó a alguien que diseñó el “Señor de Sipán” con una guitarra, que fue más divertida y visualmente era más atractiva. Pero después, José se fue porque empezó hacer otras cosas. Nunca perdí el contacto con él, pero a nivel de grupo no. Nos apoyó muchísimo con las ideas o en pensar las viñetas que habíamos trabajado él y yo. Pero después éramos solo nosotros, no teníamos productor.

B Después de “Danza la raza” ustedes ya no tienen productor, solo trabajan ustedes.

M En realidad, nunca hemos tenido un productor musical, en el segundo disco le pasamos la voz a “Pepe Inoñan (Bajista)” para que el fuera el ingeniero de sonido de la grabación, obviamente nos ayudó un poco a plasmar algunas cosas de luz o de cosas más modernas, canciones como “La Mamita” o “La Muralla”. Pero, después, todo lo que está es algo que ya se había trabajado anteriormente con Julio, haciendo la maqueta de todo el disco. Productor musical no hemos tenido, hacíamos nuestra chamba, el laboratorio de todos los discos fue mi casa, fue mucho tiempo invertido.

B ¿Cómo nació el disco “Mamacha Simona”?

M Para mí, ese disco fue el mejor logrado a nivel de producción. Yo creo que todas las canciones tienen algo “Mamacha Simona”, “El juicio final” donde hay niños cantando o “Tierra Sagrada” que es la letra de Marino el violinista, en este disco hubo participación directa de Marino y del danzante porque ellos iban expresando algunas palabras en quechua. También, “Venas Abiertas” es una canción fuerte para tocarla en vivo, me hicieron zapatear el piso mientras las tocaba. Se me ocurrió utilizar la guitarra como un instrumento, pero que fuera tipo, una flauta o un indio, tipo un llamado selvático que está en el comienzo del solo. En ese disco nos permitimos ir un poco más allá y salirnos un poco de los cánones sociales y políticos, los temas ya no están relacionados a lo que antes cantábamos.

B En el disco “Mamacha Simona” hacen un giro en su discurso.

M Si, por ejemplo, se cuenta historias que son realidad que le pasaron a Dante y a Julio. Ellos, se las estaban dando de bricheros con unas brasileras, pusieron las chelas y la estaban 'haciendo linda', fueron a comprar más 'chela' y, cuando vieron, dos 'bricheros' de verdad, que se dedicaban a eso estaban con ellas y al final ellos se llevaron a las brasileras y los chicos se quedaron en nada. Por eso sale, "Maldito Brichero" y la letra era sumamente frontal Salió una situación divertida, algo que para ellos fue fastidioso. En "Mamacha Simona" Julio si se metió un poco más, porque yo estaba haciendo trabajos de musicalización. Él se metió a cifrar, a buscar sonidos, hizo un trabajo grande porque tuvo el tiempo para hacerlo, porque rindió sus frutos. Pero entre los dos hemos hecho la chamba, en esa época nos habíamos distribuido inteligentemente el trabajo.

B Háblame de la canción "El poder del Danzaq" del mismo disco "Mamacha Simona"

M Esa es la que yo imaginaba, que las líneas principales sean hechas por el violín unísono con la guitarra, meter una guitarra más funk, pero la idea era salirme un poco.

B Luego del disco "Identidad", ¿cómo fue trabajar el quinto disco "Tributo al Perú"?

M Esta vez había mucha presión porque había una fecha para entregar el disco a "Play Music". El disco tenía fecha tope sí o sí, se había pagado el estudio de grabación hasta cierta fecha, no había de otra. Teníamos que sacar el álbum, no había otra persona que tuviera los recursos tecnológicos para poder sacar esto adelante, para poder sacar la maqueta, colocar la batería encima, poner los clics,

todo ese tipo de chamba que hace uno en el estudio que además nunca fue remunerado, pero yo lo hacía con amor.

M Para esa época, ya había algunas fricciones, empezó a entrar gente ajena al grupo que quería dar opiniones y querían darle giros distintos, que en algunas cosas no estaba de acuerdo. También estaban los problemas personales de Julio con su matrimonio en la cual él se tuvo que desviar y tratar con gente especialista en este tipo de situaciones. A veces llegaba al estudio y no estaba en las condiciones para grabar, con la voz mal, no se aprendía las letras, había un desentendimiento propio de los problemas que él tuvo, lamentablemente en ese momento.

M El resto del grupo se acoplaba a las cosas que hacíamos entre Julio y yo. En general, no porque no lo quieran hacer sino porque vimos que era más rápido trabajar los dos, muchas personas iban a dar varias opiniones e íbamos a demorar mucho. En ese momento me sentía solo porque, por un lado, los demás integrantes estaban con otras cosas personales y teníamos que sacar el álbum.

M Entonces, yo me metí el trabajo a las espaldas y empecé a “Maquetear” todo solo. En algunos ensayos habíamos decidido qué queríamos hacer, algunas adaptaciones y cómo. Con esos lineamientos empecé a trabajar y, empecé a ‘maquetear’ todo, absolutamente todo en mi casa. Así que nada, me lo subí al hombro y empecé hacer todas las cosas, pero cuando ya teníamos que grabar sentíamos que el tiempo cada vez se hacía más corto, porque había una crisis grande y el estudio “Iempsa” quebró y lo absorbió “Apdayc”. Era bien difícil coger horarios en los que uno podía estar fresco para empezar a grabar la cosas, a

veces nos daban horarios bien tarde de madrugada. Entonces casi todas las cosas que están ahí grabadas como la guitarra y el bajo son los que grabe en la maqueta, prácticamente lo que yo hacía era grabar y bouncear [de la palabra Bounce, que quiere decir, consolidar las pistas de audio en una sola] Todo esto, porque teníamos que ir al estudio en tres días y teníamos poco tiempo para que la batería pueda grabar.

B ¿Qué expectativas tenían de este disco?

M Todo tenía que ser súper rápido y todo se sentía tenso. Inclusive el último día de la grabación yo estaba grabando en la madrugada algunos bajos o voces que pensaba que podían hacerse. Se pudo haber hecho muchas cosas, producido más, pero los factores tiempo y los problemas del grupo. Simplemente, lo sacamos y ya. Me cargué todo el trabajo que tuvo que salir por presión y con eso fue lo último que hice.

M Después, a los meses me entero de algunas cosas que habían pasado y decidí salirme y conmigo, otras personas del grupo, sé que con “Sarita Colonia” podía haber hecho algo más, pero también me di cuenta de que, generalmente, quien tenía el trabajo más pesado era yo y, ya me había cansado de trabajar solo y darle las cosas a la gente servida.

M Entonces, estaba tan estresado por eso, que conocí un par de amigos y me proponen hacer como un trio de guitarra, bajo y batería, que se llamó “Salta”, para hacer música y soltar lo que se quiera. Con ellos grabamos un disco que se llamó “Gratis”, como de diez canciones, en tres o cuatro meses que lo puedes escuchar

en Spotify. No teníamos ninguna intención de ser un grupo de salir y hacer competencia. Para mí fue un escape y hacer música.

B ¿Cómo quedaron las cosas entre tú y Julio?

M Cuando yo decidí salirme, primero le avise a él por lo que había hecho y obviamente no quería que me vaya. Me escribió disculpándose y cuando vio que me estaba yendo definitivamente, él tomó otra actitud, como a la ofensiva, dijo que le diera la página del 'FanPage', no se la di. Empezaron las amenazas. Pusieron un aviso que estaban en busca de un guitarrista y, después de eso, salieron los demás integrantes, él se quedó con el bajista nuevo, que a veces reemplazaba a Renato, el bajista oficial. Se quedaron en el aire, al principio llamaron a chicos de la UPC, pero eran muy chibolos, hasta que creo que llamaron a músicos conocidos, experimentados que tocaron un par de veces empezando a cantar las canciones que tenían su autoría.

B ¿Qué sucedió entonces con la agrupación "Sarita Colonia"?

M Lo que sí paso, es que nosotros como "Sarita Colonia" decidimos continuar nosotros. Cuando nos invitaron a conciertos, no teníamos cantante así que en ese tiempo le pasaron la voz a "José Gaona" que participó en "Yo Soy" y nos estuvo apoyando al comienzo y en algunos conciertos que nos habían pasado la voz para tocar en beneficio o apoyo de algo, sin cobrar. Pero, sin embargo, yo recibí una notificación del abogado de Julio, que decía que, si yo tocaba canciones de la autoría a nombre de él, iba a pagar una multa por infracción de 10 UITs, lo mismo recibía el percusionista. Empezó ese tipo de hostigamiento.

M A veces Julio junto con su abogado se metía en nuestros conciertos disfrazado y con cámara para ver si nosotros tocábamos alguna canción de su autoría, para ver si hacía alguna acción legal contra nosotros, era muy estresante porque estábamos en un concierto en “Villa el Salvador” para recoger víveres y estábamos cerrando el evento y nos decían que había venido Julio escondido, ósea fueron cosas bien pesadas. Y, es lamentable para él, porque ni siquiera estábamos cobrando, eran conciertos benéficos, pero con todo eso, yo corte con “Sarita Colonia”, porque sentía que iba trabajar el triple y fue demasiado, aparte, todo el mundo me empezó a bombardear con mensajes del por qué me había salido del grupo: “Vamos a hacer una mancha con batucada a Indecopi para hacer valer tus derechos y vamos a “Apdayc” y vamos a los conciertos que el toque”. Recibí mucho apoyo, pero tenía que dar explicaciones y, cerré el Facebook, ya era demasiada la presión, Julio pensó que no iba a pasar nada si yo me salía, pero se salieron casi todos.

B Entonces solo existieron dos grupos nada más, por decirlo así, Julio como La Sarita y tú, con “La Sarita Colonia”

M Así es. Estuvimos con la idea de buscar un cantante y de hacer canciones nuevas y, en el ínterin, había gente que, llamada, que preguntaba si podíamos colaborar en algunos conciertos e íbamos. Pero cada vez que pasaba eso, se anunciaba y, el abogado con la esposa de Julio escribía en el evento: “Ellos no son por si acaso la verdadera La Sarita, nosotros somos los originales, con mejores músicos y nosotros te podemos cobrar más barato...”

B Marino y todos los del grupo ¿estaban contigo entonces?

M Si claro, todos.

B ¿Qué pensaba Marino Marcacuzco de todas estas cosas?

M Que era una injusticia lo que estaba pasando, que no pudiéramos utilizar el nombre que él había registrado años atrás sin avisarme y, creo que hubo una solidaridad conmigo en el sentido de que yo había dado tanto al grupo sin que la gente se enterara o los medios se enteraran, porque la cara visible era él. Al descubrir que el registro del nombre ya se había hecho a espaldas de todos y había obviado derechos de canciones que, por ejemplo, Marino tenía que, además, figuraba en el disco su nombre, pero en las declaraciones de derechos de autor de ADAYC está 100% Julio. Ese tipo de cosas te dejan pensando, ¿qué está pasando acá? Tanto hablamos de ética y moral para que al final el egoísmo o el pensamiento de la viveza nos toca a nosotros y, creo que, por solidaridad, todos ellos vinieron, supongo que pensaron que yo podía otra vez hacer maquetas y, hacer unas cosas. Yo me cansé también un poco.

B ¿Cómo fue esta pequeña etapa en “Sarita Colonia”?

M Como fue intermitente, porque tuvimos algunas tocadas y después ya no, era muy esporádico. Duramos un año y tocábamos una vez cada mes no más. Yo, igual pensaba que si íbamos hacer otro grupo, yo lo llamaría de otra forma, porque esto nos vincula al grupo anterior y, obviamente el grupo anterior sin el cantante no es

lo mismo. Pero, a la final, los demás decían que hay que aprovechar el nombre y, cedí a lo que los chicos proponían. Pasaba el tiempo y como no había ninguna propuesta de parte de ellos o alguna iniciativa, yo ya no quería organizar nada, estaba muy dolido por lo que había pasado. Además, también había intentado por INDECOPI pero no llegó a nada y dije, “saben, que yo cierro con todo este capítulo”. Cuando cerré todo eso, igual me dediqué a las cosas que hago de grabación y, justo, viene una llamada de Mauricio Mesones y él tuvo casi el mismo problema, había salido de “Bareto” por una cuestión de derechos y por algunos abusos laborales. Y, me propuso armar un grupo: “tengo a todos y solo falta el guitarrista y, yo quiero que seas tú, porque, además, Lucho Quequezana, me dice que tienes que ser tú”. Mira, yo he desechado algunas propuestas por estar con La Sarita y, ahora me arrepiento por haberlo hecho por todo lo que me he enterado. Yo siempre priorizaba La Sarita.

B Entonces, ¿tus planes se dirigieron hacia Mauricio Mesones?

M Después de tiempo dije, voy a hacer algo que, yo de verdad, sí quiero hacer, sin que nadie me presione o sin que tenga que priorizar otros proyectos. Y, es donde salió “Salta” que más que un grupo musical era un grupo de amigos. Con Mauricio era hacer cumbia de la clásica, la raíz de la cumbia, empezamos a tocar bastante hasta que vino la pandemia y yo me he dedicado prácticamente a componer y con él ya tenemos un disco que va a salir, donde hay “tunantada” y “Cumbia Sureña”, hemos estado investigando los sonidos de otros tipos de cumbia. También he hecho una canción que la vamos a cantar con “Aguamarina” que es una institución de la Cumbia, que eso, ya será el otro mes. Para mí un honor hacer eso.

M Digamos que gracias a esa relación con Mauricio e investigar sobre los autores de cumbia más antiguos, llegamos a una gente que estaba olvidada, por ejemplo, autores o cantantes que no son tan conocidos, como Manuel Mantilla, que compone muchas canciones que todos hemos escuchado alguna vez en las fiestas, ha sido compositor de varios grupos musicales.

M Conocer a Juan Rebaza, que es uno de los bajistas que ha tocado la mayoría de las cumbias, fue importante. Nos contaba anécdotas de ese círculo y de cómo se grababa antes y, como era el mercado musical de esa época. Había industria, había disqueras, no es como ahora.

B Has tenido una gran oportunidad de enriquecimiento musical, cultural y humano.

M Esas experiencias me han enriquecido totalmente y a revalorar la música que han hecho compatriotas desde los años 60 en adelante, de alguna forma estoy regresando a esas raíces, no tan andinas, pero sí, más costeñas, con el toque de la guitarra distinta de la cumbia no de la chicha, es otra dinámica. Estoy como reaprendiendo a tocar la guitarra sin tantas distorsiones, ni riff, ni nada fuerte. Tocaba a veces con los dedos como si fuera una acústica, es por eso que esas cumbias tenían esa sonoridad.

B ¿Cómo estás sobrellevando la pandemia del COVID-19 con tu quehacer musical?

M Para mí, nos ha ayudado mucho la pandemia, porque me ha relacionado más con el programa de audio con el que trabajo y, hemos grabado en pandemia como seis canciones, cada uno desde casa y, en casa se mezclaba. Hemos hecho

canciones de cumbia “Regresa” o “Te sigo”, que se parecía a lo que yo escuchaba cuando era chico. En ese disco, encuentras toques que van desde cumbia hasta cosas criollas sin llegar a los extremos.

M Es otra etapa para mí, crear, ser más libre, creo que ya paso la etapa fuerte. Ya no me interesa mucho decir cosas o escribir una letra que trate de algún tema necesariamente, han sido varios años de lucha, de injusticias, de tensión. Para mí me dolió mucho en el 2017 cortar con La Sarita, porque era el proyecto de mi vida.

B “Sarita Colonia” ¿no funciona más?

M Cuando yo me salí entró otro cantante, se han quedado el percusionista y el tecladista, después son otros chicos. Digamos a nivel musical es parecido a La Sarita a nivel vocal, tengo mis reparos, porque el cantante quiere parecerse a la voz a Julio y, si quieres parecerte no te va a salir. No me estoy comunicando con ellos, pero no tengo ningún problema en hacerlo. Actualmente se llaman “Sarita Colonia Rock Fusión” porque antes era Sarita Colonia conmigo, pero se cambiaron el nombre. Pero, yo no tengo nada que ver con ellos. Yo me dediqué al proyecto de Mauricio, chambeando entre las dos cosas nuevas.

B ¿Cuándo saldrá el disco con Mauricio Mesones? ¿Cuéntame sobre la estrategia de mercado para este disco? ¿Hay alguna novedad?

M Me dijo que lo podía sacar en mayo o junio. La otra, es sacar una canción al mes. Lo que pasa es que, la situación es tan incierta, cómo vas a poder presentar tu disco en un lugar si no hay público. Tienes que pensar cómo abor das una

estrategia de venderlo en la pandemia. Entonces, lo que por mientras se está haciendo es hacer una canción, hacer un video y soltarlo. Tenemos, tipo, un plan, una canción para cada mes para todo el año. Está haciendo un video collage de la canción "Pagarás" de Manuel Mantilla, porque en el concierto "Alternativo", donde lo invitamos a tocar en el concierto en vivo, hicimos que toda la gente le hiciera un reconocimiento aplaudiéndolo y, el señor estaba súper emocionado fue una experiencia documentada y grabada. Entonces, se está haciendo un video en donde van a ver imágenes cuando estamos en su casa, cuando estamos tocando con él, cuando sacamos la canción con él. Supongo que la gente que trabaja con los videos va a ser una cosa bien chévere. Eso va a salir en la quincena de marzo, así que si te suscribes en su canal de "Mauricio Mesones" ahí puedes 'checar', más o menos, lo que se está haciendo y, lo que yo estoy haciendo a nivel de guitarra. Obviamente, yo quisiera salirme un poco más y generar frecuencias o cosas electrónicas, pero tampoco me puedo rallar demasiado y sacar la sonoridad que estamos trabajando, pero no me molesta no hacerlo.

M Ahora siento que fluyo más tranquilo, compongo canciones y no tengo presión, no estoy con gente que a veces no sumaba al equipo o discutir por cosas, no recibo amenazas o notificaciones para no tocar, o para que entregue claves porque si no me denunciaban. Todo eso ya paso, pero a pesar de que me están llamando para volver y rearmar La Sarita. El baterista antiguo me llama y me comenta que ya hablo con Julio y que dijo que sería la voz que tu regresaras y, bueno, ¿por qué no me llama él? Me puede llamar, yo no tengo ningún problema en hablar con él,

pero no me llama y manda al intermediario, pero no me preocupa ni me molesta que me llamen o que no me llamen.

B ¿Qué importancia tienen las relaciones humanas en un grupo para ti?

M Con el tiempo que ya ha pasado, he podido ponerme un poco en los zapatos de él y como sé por los problemas que ha pasado, que son problemas muy fuertes. Obviamente hay acciones que puedo disculpar o perdonar, pero ya no puede ser lo mismo. El hecho de que te vayas a registrar el nombre cuando no es tuyo a pesar de que él diga que se puede poner a mi nombre y lo compartimos. Eso es lo que no entiendo. ¿Por qué no lo hiciste entonces? ¿Lo vas a solucionar recién? El hecho es que ya lo hiciste. Yo no quiero el nombre, yo lo que veo es el acto, es la acción que para mí fue una traición. Lo otro que sumo es omitir derechos de autoría en las canciones, no solo a mi sino al resto del grupo y expropiarte al 100% de las regalías, yo puedo perdonar, pero no lo voy a olvidar. Y, me duele porque son tantos años de amistad y de conocer a la familia, pero como te digo, ahora estoy en otra cosa, ya no puedo estar pensando en todo lo que ha pasado. He conocido gente que me ha ofrecido su apoyo incondicionalmente para que regresen las cosas como estaban, pero yo no quería nada de eso, porque ya cerré ese círculo.

8.3 Correcciones de la letra en “Danza la raza”

Para el estudio de la letra se ha tomado como referencia la versión de la plataforma Spotify (2015), de la canción “Danza la raza”¹⁹⁹ del álbum del mismo nombre “Danza la raza” (2003) del sello Iempsa – IEM0524-2. La información del texto es proporcionada por Musicxmatch que es un catálogo digital de letras en 50 idiomas, ya que es el único documento ‘subido’ a internet y que muchas páginas web replican. Sin embargo, esta información errada trae como consecuencia la deformación del quechua y se convierte en un ethos errado tanto de la escritura como del habla. Al no haber un documento escrito fiel al quechua, se ha tenido que crear un texto lo más cercano posible a la escritura de este idioma con la parte de traducción.

8.3.1 Chaina tusuichic allinta (Así baila bonito).

Está escrito *Chaina* y debería decir *Chay hina*²⁰⁰, es un tipo de adverbio que significa “Así”, “De ese modo”. Está escrito *tusuichic* y debería decir *tusun*²⁰¹ que significa “danzar” o bailar. Está escrito *chic* y debería ser *nchik*²⁰², que es la marca de la cuarta persona poseedora: nos o nosotros,²⁰³ o figura del sufijo posesivo de primera persona plural inclusiva²⁰⁴, siendo *tusun* y *nchik*, lo cual se escribe *tusunchik*²⁰⁵, que significa “danzamos” o “bailamos”. La palabra *allinta*²⁰⁶ significa “correctamente”, “muy bien”. Por tal razón, la frase era *Chaina tusuichic allinta* (así baila bonito) y debería escribirse: *Chay hina tusunchik allinta!*, que significa “¡Así, danzamos bien!”, una frase que incluye al otro

¹⁹⁹ Pérez, 2015, 4m47s.

²⁰⁰ Jacobs, 2006b.

²⁰¹ Córdova y Zariquiey, 2008, N°3, p. 55.

²⁰² Jacobs, 2006f.

²⁰³ Gonzalo, 21 de noviembre de 2014.

²⁰⁴ Córdova y Zariquiey, 2008. N°3, p. 79.

²⁰⁵ Córdova y Zariquiey, 2008. N°3, p. 110.

²⁰⁶ Jacobs, 2006.

y, por ende, es el pueblo y los artistas que se reúnen a bailar juntos. Según conversaciones con Fredy Ortiz, cantante del grupo Uchpa, quechua-hablante y originario de Ocobamba, dicha frase debería de ser: *Chayhinatan tusunchik allinta!*, que significaría “¡Así, bailamos muy bien!”. La anterior frase, “es como escuchar a un gringo hablando quechua, se le entiende, pero no hablamos así” (Fredy, (comunicación personal, 19 de enero de 2021).

8.3.2 Yanjataj laijarusumquiman (Cuidado no te vayan a hacer brujería).

Está escrito *yanjataj* y debería decir *yanqataq*²⁰⁷, que significa “¡Cuidado!”, “¡Atención!”. En este verso quechua no aparece ningún signo de admiración, aunque hay que indicar que en el idioma quechua se escribe solo al final de la frase, pudiendo ser el de admiración o el de interrogación, como se usa en el idioma inglés (Córdova y Zariquiey, 2008, p. 38). Está escrito *laijarusumquiman* y debería decir *layqa*²⁰⁸, que significa “brujo”, pero en la referencia de audio —con algunas dificultades por la dicción del cantante— se escucha la palabra *layqay*²⁰⁹, un verbo —que es lo que se requiere— que significa embrujar. En cuanto a *rusumquiman*, solo se ha podido determinar que *sunqui* sería *-sunki*²¹⁰, un sufijo verbal. Por el lado de la sílaba final *man* (a, hacia), es un sufijo dativo que “marca al objeto indirecto de un verbo ditransitivo o la dirección inexacta (similar a ‘hacia’) de un verbo de movimiento” (Córdova y Zariquiey 2008, p. 95). Según Fredy Ortiz²¹¹, dicha frase tiene partes como: *layqarusun*, que significa, “hay que

²⁰⁷ Jacobs, 2006i.

²⁰⁸ Jacobs, 2006c.

²⁰⁹ Jacobs, 2006d.

²¹⁰ Jacobs, 2006h.

²¹¹ Cantante del grupo musical Uchpa y quechua hablante apurimeño.

embrujarlo” y *layqarusunkiman!*, que significaría “te van a embrujar”. Además, comenta que es una frase dirigida al público (Fredy, comunicación personal, 19 de enero de 2021).

Por lo tanto, está escrito *Yanjataj laijarusumquiman* (cuidado no te vayan a hacer brujería), y debe ser *Yanqataq layqarusunkiman!*, que significa: “¡Cuidado que te vayan a embrujar!”

Teniendo los dos versos:

Chay hinatan tusunchik allinta! (¡Así bailamos muy bien!),

Yanqataq layqarusunkiman! (¡Cuidado que te vayan a embrujar!)

Para el estudio se usará la forma: Chay hina, por ser la forma original de la canción:

Chay hina tusunchik allinta! (¡Así bailamos muy bien!),

Yanqataq layqarusunkiman! (¡Cuidado que te vayan a embrujar!)

8.3.3 ¡Añau carajo tusujllaiya! (Qué lindo bailarín).

Está escrito Añau y debería decir *Añaw*, que es un diminutivo de *Añañaw*²¹², que significa “¡Qué maravilloso!” o “¡Qué hermoso!” La palabra castellana ‘carajo’, que podría ser *caraju*, pero en esta canción está colocada de forma intencional. Está escrito *tusujllaiya* y debería decir *tusuq*²¹³, que significa “el que baila, el bailarín”, en *llaiya* debería decir *yaya*²¹⁴, que significa “lo máximo”, “supremo”. En consecuencia, la frase está escrita *¡Añau carajo tusujllaiya!* (Qué lindo bailarín) y debería ser *Añaw carajo tusuq yaya!*, que significa “¡Qué maravilloso gran bailarín!”

²¹² Jacobs, 2006a.

²¹³ Córdova y Zariquiey, 2008, N°3, p. 87.

²¹⁴ Jacobs, 2006j.

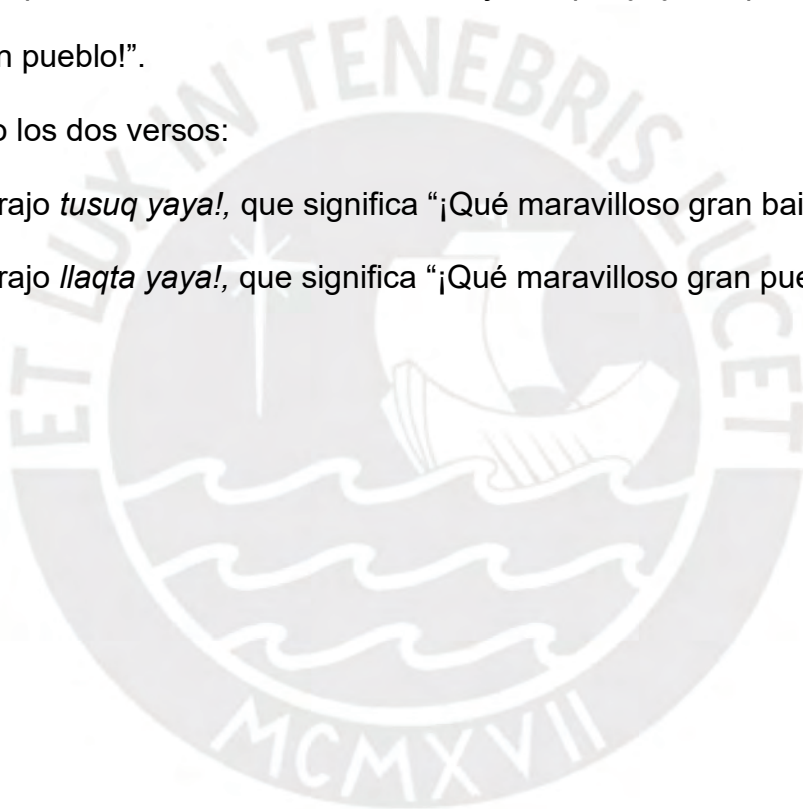
8.3.4 ¡Añau carajo llajtallaiya! (Qué lindo es mi pueblo).

Para este caso, solo se tomará la frase: *llajtallaiya*. Está escrito *llajta* y debería decir *llaqta*²¹⁵, que significa “pueblo”. Aunque en la traducción al español hecha por *Musicxmatch* dice “mi pueblo”, por cual, podría ser escrito *llaqtayki*, que significa “mi pueblo”. Sin embargo, lo que se escucha pareciera sugerir “yaya” como en el anterior verso, proponiendo *llaqta yaya*, que significa “gran pueblo” o “supremo pueblo”. De tal modo, la frase podría ser escrita, *Añaw carajo llaqta yaya!*, que significa “¡Qué maravilloso gran pueblo!”.

Teniendo los dos versos:

Añaw carajo tusuq yaya!, que significa “¡Qué maravilloso gran bailarín!”

Añaw carajo llaqta yaya!, que significa “¡Qué maravilloso gran pueblo!”



²¹⁵ Jacobs, 2006e.

