

## LA CULTURA POPULAR: LA MÚSICA COMO IDENTIDAD COLECTIVA

### *POPULAR CULTURE: MUSIC AS A COLLECTIVE IDENTITY*

por:

MG. SANTOS CESARIOS BENAVENTE VÉLIZ

*Historiador*

*Magíster con mención en Estrategias de Desarrollo y Políticas Sociales*

*Dr.® en Ciencias Sociales*

*Facultad Ciencias Histórico Sociales*

*Universidad Nacional San Agustín de Arequipa*

*Urbanización Residencial - Las Marías A-2 - Guardia Civil - 4ª Etapa, Arequipa-Perú*

*E-mail: cbenaventev@yahoo.es*

### RESUMEN

La visión histórica de la música representa las mentalidades colectivas de espacios y tiempos diferentes, como construcción de identidades heterogéneas a partir de la comercialización, difusión e interpretación, en base a formato de continuidad histórica con ritmos, melodía y armonías en los actos de ritualidad cotidiana o religiosa. La intencionalidad de hacer de la música un objeto de estudio de la historia cultural precisa tomar en cuenta la música local que adopta nomenclaturas signílicas de representación colectiva.

**Palabras clave:** Identidad musical.

### ABSTRACT

*The historical vision of music represents the collective mentalities of spaces in different times as the construction of heterogeneous identities starting with the commercialization, diffusion, and interpretation, based on a historical continuity format with rhythms, melody, and harmonies in the acts of everyday rituality or religious rituality. The intentionality to make music a subject of study of cultural history needs to take into consideration the local music which adopts a nomenclature of collective representation.*

**Key words:** Musical identity.

## INTRODUCCIÓN

La temática que a continuación presentamos tiene como finalidad acercarnos a las reflexiones teóricas sobre el comportamiento colectivo detrás de la práctica de la música como construcción social, que es el resultado de sonidos armónicos, rítmicos y melódicos organizados con instrumentos especiales.

Pues el debate se presenta al considerar a la música como una construcción social o producción cultural de los grupos humanos que responden a estructuras diversas, resultado de los sistemas de producción.

Por ello prestamos atención especial a la cultura musical, desde la interpretación como método, pues las fuentes teóricas y documentales nos permiten acercarnos al debate e investigación musical, de los escenarios colectivos locales y regionales considerados como una continuidad de patrones que rigen los procesos de afinamiento de voces, instrumentos e inversiones al poner al mercado de consumo géneros musicales locales.

### EL SIGNIFICADO DE CULTURA MUSICAL

La cultura de la música o de los sonidos armónicos, melódicos y rítmicos exige pues el análisis e interpretación de la continuidad o discontinuidad a lo largo del siglo XX de las producciones de instrumentos, melodías rítmicas que llegaron a la subjetividad social con satisfacciones de las emociones colectivas. Que en el sentido común de la sociedad, el significado de cultura quedó para identificar la actividad cotidiana inmediatesta de la música, la danza, la pintura y demás formas de representación que los hombres fueron construyendo a raíz de la comunicación entre los sectores sociales no sólo elitizados.

Sin embargo, el enfoque histórico sobre cultura material y no material como producción social en tiempos y espacios diferentes ha manifestado una polémica entre cultura y civilización, en la interpretación de dos esferas: al ámbito de lo material y el de lo moral “se puede ver una prefiguración del moderno dualismo de civilización como cultura material (Zivilisation) y valores de cultura (Kultur) (...) cierto que Kultur ha tenido siempre algo de cultura espiritual. La cultura es todo aquello que

la humanidad ha creado, todo lo que existe”<sup>1</sup> en la discursividad y materialidad.

Entonces, la cultura es un producto social, que en todas las circunstancias el hombre ha ido creando: ideas, rituales, simbologías y representaciones; “ésta, asimismo, lo ha moldeado y podríamos decir que lo define. Pero el concepto en su acepción más amplia significa lo que el hombre es y puede ser. El ser humano reconoce el valor de la cultura y lo que significa en su vida y hace de la cultura un objeto social de enorme significancia”<sup>2</sup>, con lo que ha construido lenguajes diversos en el proceso de comunicación, hasta en el procesamiento filosófico.

Es decir, los acontecimientos que vivimos son directamente proporcionales a las experiencias subjetivadas que forman parte del conocimiento formal o no formal interpretado a partir de los valores, expectativas de vida, formas y esquemas mentales, ideas generales sobre la vida, etc., que hemos “dado como válidas, cuyo conjunto constituye la cultura en la que hemos sido socializados”<sup>3</sup>. Son los acontecimientos los que registran las experiencias que serán reproducidas en la cotidianidad y transmitidas por generaciones en condiciones de reproducción del acontecimiento, que luego será colectivo.

Por eso, la producción de acontecimientos socializados representa “la cultura, creación que está inmersa en el espacio de lo llamado subjetivo; a menudo, crece por medio de la elaboración metafórica y un campo del pensamiento toma imágenes sugestivas en préstamo de otro campo (...).

La cultura está en todas partes, en el espacio rural y en el urbano. En lo urbano de la ciudad, que es comercial y va aparejada al capital industrial y a la sociedad industrial, en un contexto global”<sup>4</sup>; heterogeiniza cada vez los modelos y circulación de los elementos productivos, incuba estratos sociales extremadamente diferenciados por el lugar, pertenencia y tenencia de propiedad y acceso a los servicios.

<sup>1</sup> Rojas, Reinaldo. *La rebelión antiesclavista del negro Miguel y su trascendencia en el tiempo*, en el acto de instalación de la X Jornada Nacional sobre Investigación y Docencia en la Ciencia de la Historia. Barquismeto, 23 de julio de 2003, [http://www.simon-bolivar.org/bolivar/negro\\_miguel.html](http://www.simon-bolivar.org/bolivar/negro_miguel.html)

<sup>2</sup> Loc. cit.

<sup>3</sup> Miras, Joaquinyi Joan Tafalla. In memoriam de Cristopher Hill <http://historia.fcs.ucr.ac.cr/boletin/2004/feb-2004/InmemoriamedeCristopherHill.htm>

<sup>4</sup> Rojas *op. cit.*

Construida así la experiencia, puede ser capaz de identificar, registrar y percibir las diversas peripecias vitales que ocurren a cada individuo a lo largo de su historia socializado por el proceso de estructuración de las relaciones de dominación. “A la luz de esos valores, normas de vida y expectativas, determinados acontecimientos acarrearán decepciones, producirán dolor, tristeza, impotencia o rebeldía, y otros acontecimientos no resultarán relevantes, no constituirán elementos discretos dotados de sentido, no poseerán pertinencia significativa”<sup>5</sup>.

Por otro lado, en el enfoque histórico de la cultura los paradigmas interpretativos basados en la materialidad del hombre concibe que las condiciones materiales suelen ser el principal factor promotor de los cambios sociológicos y culturales observados, así como un fuerte determinante de los patrones culturales y organización de una determinada cultura o sociedad. Es entender la evolución y configuración de las sociedades a partir de sus condiciones materiales. Desde esta visión, en la identidad se pueden entender niveles de coincidencia y continuidad de elementos componentes de una estructura dada que, sin ser homogéneos en sentido absoluto, sí comprenden una unidad sistémica que reconoce e incluye las variaciones de expresión que no niegan, sino que ratifican, la pertenencia al sistema integrador. Al referirse a ellas, no sólo es mantener el principio económico-político, sino hablar de identidad religiosa, lingüística, musical, dancística, artesanal, laboral, institucional, local, regional, etc., y en todos estos casos estaríamos refiriéndonos a una identidad no solo posible sino, incluso, a realidades determinadas con mayor o menor grado de concreción<sup>6</sup>, como resultado de la construcción del proceso social y a la identificación del otro.

Pero aún la aceptación del papel de la identidad cultural, en cualquier proceso de configuración de identidades sociales, no simplifica el problema, por cuanto la cultura misma ha sido frecuentemente objeto de mitificaciones manipuladoras dirigidas a justificar o a desacreditar determinadas realidades humanas.

Por tanto, y simplemente a partir de este pasaje, sería posible definir las formas culturales (religiosas, ideológicas, políticas, estéticas o filosóficas) dentro de las cuales “los hombres toman conciencia de este conflicto, sin suponer necesariamente que estas formas específicas constituyan la totalidad de la actividad cultural”<sup>7</sup>, homogénea como que los estados supranacionales difunden y construyen los imaginarios sociales para el proceso de consolidación<sup>8</sup>, del dominio y control de mercados<sup>9</sup>. Si bien la existencia de estructuras estatales supranacionales contribuye de hecho a unificar estructuras, instituciones, relaciones y sistemas referenciales que mucho tienen en común e inciden en los procesos culturales subalternos, de ninguna manera anulan la vitalidad de, en este caso, los sistemas nacionales supeditados que, como regla, si son capaces de resistir los intentos deculturadores del Estado absorbente es a causa de la defensa a ultranza y del desarrollo en condiciones de homogenización de la heterogeneidad de las identidades culturales.

En estos casos las demandas de los pueblos dominados construyen sus identidades dirigidas a la conservación de la lengua materna, sus festividades tradicionales, su religión, música, danza, comida, tecnología, ritualidad, etc., asumen características políticas algunas veces intolerables para los colonialistas y las autoridades locales subordinadas, por cuanto toda manifestación de vitalidad de una cultura en un pueblo sometido posee un indiscutible carácter de impugnación de la cultura de los dominadores<sup>10</sup>.

Pero la relación dialéctica entre identidad efectiva e identidad cultural, identidad legal e identidad biológica, no queda agotada con estas consideraciones. En el análisis histórico aparece lo popular y no popular, dicho de otra forma, lo culto y lo popular, tratando de encontrar significación en esta dicotomía o unidad dialéctica de

<sup>5</sup> Miras, *op. cit.*

<sup>6</sup> Martínez Casano, Manuel. Cultura popular e identidad: una reflexión. Ponencia presentada al evento Cultura y Desarrollo. La Habana, junio, 2001. Entregado a *filosofi@.cu* por el autor.

<sup>7</sup> Raymond Williams. Teoría cultural; En: Nombre Falso: Comunicación y Sociología de la Cultura. Publicado en Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Península, Barcelona, 1980. <http://www.nombrefalso.com.ar/apunte.php?id=34>

<sup>8</sup> Bueno, G. “El mito de la cultura”. Barcelona. Ed. Prensa Ibérica SA. 1996, pp. 60-63.

<sup>9</sup> Lo mismo sucede cuando se mitifica a intérpretes y compositores de la música. Una vez concluida la temporalidad de éxito, queda en el anonimato o se lo estereotipa y toma como modelo.

<sup>10</sup> Díaz Castillo, R. “Cultura popular y lucha de clases”. La Habana. Cuadernos CASA. 1987, pp. 100-101.

dos rupturas teóricas y superar la concepción de la cultura popular<sup>11</sup>.

La primera ruptura es la que posibilita el relativismo cultural; dada la irreductibilidad simbólica de los valores y símbolos que las soportan, las culturas deben ser descritas y no jerarquizadas<sup>12</sup>, otorgando a las culturas populares el derecho a tener lenguaje y sentido propio, y así olvidar la heterogeneidad de los lenguajes. La convalidación de la cultura popular no puede, sin embargo, llevar aparejado el olvido de los efectos de dominación<sup>13</sup>, a menos que queramos incurrir en un populismo inerte y entusiasta.

La segunda ruptura, provocada por la teoría de la legitimidad cultural: el análisis de las relaciones de fuerza y de las leyes de la desigualdad como interacción de las culturas, con una perspectiva unilateral y relativista, “no se puede dejar al relativismo cultural la tarea de decir todo lo relativo a las relaciones existentes entre las culturas producidas por clases que nutren sus interacciones simbólicas de no practicar dicho relativismo”<sup>14</sup>.

Entonces, las relaciones de relatividad en la producción de identidades culturales, vinculadas a la cultura de elite y otra del pueblo, pues tienen constancia en la producción porque no sólo una tiene influencia sobre la otra, sino tienen continuidad las dos, por tanto las identidades culturales son el resultado de la lectura simbólica de la otra, en un continuo temporal y espacial dando orden y legitimidad cultural.

Tenemos, pues, una doble aproximación teórica en el análisis de toda expresión cultural: un análisis cultural o culturalista que repara en la autonomía simbólica del objeto cultura y un análisis ideológico o legitimista que se centra en el papel de las propiedades simbólicas, en el funcionamiento de una estructura de dominación que produce simbología como expresión de una cultura dominada que expresa resistencia o el proceso liberación.

Nos enfrentamos, así, a una suerte de doble vínculo teórico: si la visión legitimista desdeña, a causa de la necesaria afirmación de su lógica de dominación, el valor de la cultura popular, la visión culturalista, por su parte, obvia toda relación de dominación simbólica al reclamar la irreductibilidad y la autonomía de toda expresión cultural. El doble vínculo es, lógicamente, consecuencia de que ambas aproximaciones olvidan su base presuposicional, su punto ciego, punto desde el que, y sólo desde el que, pueden operar. Si operan desde otros referentes, los resultados tienen dimensiones heterogéneas no controlables o simplemente con significados locales que no siempre son generalizados entre los componentes sociales.

Dos son las posibles vías a transitar en esta encrucijada teórica. En primer lugar, la alternancia entre ambas perspectivas, es decir, la acotación de ámbitos de la realidad sobre los que proyectar, según convenga, uno u otro de los modelos analíticos. Existen así, por una parte, terrenos, interacciones, estratos y prácticas culturales populares que se muestran sensibles a los indicadores de la interiorización de la legitimidad cultural y reaccionan con las consabidas muestras de autodesprecio, vergüenza cultural, denegación de lo propio e imitación de los patrones ajenos, y, por otra, ámbitos en que los mediadores del reconocimiento de la legitimidad permanecen mudos y en donde, a la inversa, “la coherencia de las prácticas se deja construir fácilmente como si se tratase de una cultura autónoma”<sup>15</sup>.

La limitación de la alternancia reside en que nos encontramos invariablemente con prácticas y discursos que se dejan construir indistintamente como hechos de autonomía o hechos de heteronomía, como fenómenos autónomos y en consecuencia indiferentes respecto de la política y de la dominación, o como hechos reactivos, es decir, como efecto funcional de la dominación sufrida que se torna en actitud resignada respecto de la cultura dominante o en aceptación mimética de ésta.

Desde la perspectiva constructivista podríamos afirmar que la insuficiencia de la alternancia se debe precisamente a que se aplica alternativamente, a unos mismos hechos que se construyen de forma distinta: como fenómenos autónomos (culturales) o como fenómenos reactivos (ideológico-funcionales). Y el hecho cultural nunca puede ser prendido en su extensión desde visiones unilaterales.

<sup>11</sup> Considerado como no equivalente entre el discurso excluyente.

<sup>12</sup> Martínez de Albéniz, Iñaki. La ambivalencia de lo popular en los estudios culturales. CEIC # 2, diciembre 2001, <http://www.ehu.es/CEIC/papeles/2.pdf>.

<sup>13</sup> Los que ella pudiera producir sobre otras formas culturales, o las que desde esas otras formas pudieran proyectarse sobre ella.

<sup>14</sup> Grignon, C. y Passeron, J. C. *Lo culto y lo popular*. La Piqueta, Madrid. 1992, p. 79.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 84.

La visión constructivista pone al alcance formas de producción de acuerdo a la funcionalidad y rol de los elementos en la comunicación o en la simbología de producción material.

Es la hipótesis de la ambivalencia la que más se aproxima a la posibilidad de la doble lectura (ideológica y cultural) del hecho cultural. Además de recordarnos que es improbable que un rasgo cultural diga todo lo que tiene que decir en uno de los dos esquemas conceptuales de descripción aludidos, la ambivalencia sugiere la conveniencia de que ambas aproximaciones se intérpreten: “es preciso lograr describir los servicios propios que la autonomía de las culturas dominadas presta al ejercicio de la dominación, servicio que tal autonomía únicamente puede prestar, en defensa propia, a través de una coherencia cultural cuya positividad vivida no se reduce nunca a la significación ideológica. Pero, al mismo tiempo, es preciso describir las condiciones impuestas por la dominación para el ejercicio de la coherencia cultural si se quiere entender dicha coherencia completamente”<sup>16</sup>.

Entre el debate de los culto/popular aparece una disyuntiva, de orden estrictamente teórico, entre las aproximaciones culturalista e ideológico-funcional. El par análisis cultural/ideológico-funcional referido en principio a la distinción culto/popular se desplaza hacia la diferencia entre autonomía de la cultura, cuyas formas arquetípicas son la estética y la crítica cultural en sentido amplio, y el análisis ideológico-funcional, propio de la historia cultural y el conocimiento. Lo culto-popular aparece en la circulación y producción material o discursiva, cuya significación está al alcance tanto de los sectores sociales de arriba como los de abajo, sin embargo por la temporalidad de uso puede quedarse de forma elitizada o sólo en los sectores productivos no elitizados.

Dada la inconmensurabilidad de las partes en contienda, esta disyuntiva se resuelve por lo general improproductivamente, a modo de diálogo imposible entre solipsismos paralelos. Pues se privilegia el análisis ideológico-funcional, ha de hacer un ejercicio de modestia epistemológica y abrazar los sesgos del adversario. Así, como señala Steven Connor, la historia cultural no ha renunciado al reto de ampliar su definición de la cultura y, por extensión, la de sociedad: “la cuestión no es tanto ver cómo el estudio de las formas y estructuras

sociales ilumina la actividad cultural o estética, sino la inversa: testar hasta qué punto las técnicas filosóficas o críticas para la interpretación de las obras de arte pueden ser reutilizadas para el estudio de la vida social en general”<sup>17</sup>.

Este giro no habría de sorprendernos demasiado, habida cuenta de los movimientos teóricos en dirección a la estetización o culturización de lo social<sup>18</sup> que jalonan, a modo de enjundiosos antecedentes, la historia de la teoría social.

Por otro lado y sobre el objeto de estudio, Simmel sostiene que la vida social es la lucha entre la vida (social) y la forma, entre la cultura subjetiva y la cultura objetiva (que se materializa en instituciones, estructuras, técnicas y tradiciones). La vida sólo puede expresarse y materializarse a través de la forma, del principio de organización. La forma, por su parte, sofoca la vida e impide la libertad irrestricta.

Quiere decirse que, una vez instituido, lo objetivo, instancia limitadora y habilitante al tiempo, pone puertas al desarrollo irrestricto de lo subjetivo y es en sus arremetidas contra estas restricciones que la vida propone nuevas formas y fuerza la renovación constante de la cultura.

Esta tensión dialéctica, característica de todos los estadios de desarrollo por los que ha pasado históricamente la cultura, ha adquirido especial intensidad en el mundo moderno como consecuencia de la creciente división del trabajo. Las dos acepciones de cultura –la objetiva y la subjetiva<sup>19</sup>– han adquirido expresiones extremas.

Dicho en otros términos, en la modernidad se constata su irreconciliable separación. En este decurso se sustenta la filosofía de la historia de Simmel: la modernidad se despliega como una lucha de contrarios entre un mundo objetivo en el que el alma cultural subjetiva encuentra cada vez más dificultades para expresarse y un mundo de extrema subjetividad en el que la vida estalla entre los encorsetamientos de la forma y crea una imagen de sí misma que se resuelve no tanto en la libre afirmación de sí misma, cuanto en una inmediata autocondena

<sup>17</sup> Connor, S. “Cultural sociology and cultural sciences”, en B. S. Turner (ed.), *Social Theory*, Blackwell, Oxford. 1996, p. 342.

<sup>18</sup> Jameson, F., 1984. “Postmodernism: or the cultural logic of late capitalism”, en *New Left Review*, 146, pp. 53-92.

<sup>19</sup> La denominamos también cultura no material, que fue materializada con signos, símbolos o iconos de significado regional, local o general respectivamente.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 87.

que la inhabilita (es el arte expresionista el que de un modo más palmario incurre en estos excesos de subjetividad); “el principio de ser posible, cada objeto de uso sea una obra de arte singular (...) es quizás el malentendido que caricaturiza mejor el individualismo moderno”<sup>20</sup>. Sólo la reconciliación de arte y vida daría salida a este desencuentro. Y para ello se hace necesario que la frontera entre lo culto y lo popular se atenúe.

Es el principio de socialidad, que hace habitar en el intersticio entre la sociedad como forma y la relación social como vida, lo que transforma el sentido de lo culto y lo popular, no hasta el punto de hacerlos equivalentes –la forma y contenido–, sino más bien mediante la rehabilitación de lo popular, considerando el estilo como nueva credencial en las estructuras identitarias.

El estilo “representa dentro de la esfera estática un principio de vida diferente al del arte verdadero, pero no por ello inferior”<sup>21</sup>. La dignificación de lo popular pasa por no establecer una jerarquización entre lo culto y lo popular, entre el principio de individualidad y el de generalidad. Ambos constituyen los polos de la “creatividad humana”; solamente adquieren relevancia y sentido desde la mutua cooperación; ambos pueden determinar la vida y satisfacen, de hecho, necesidades vitales y funcionales en la pirámide social (que representa la jerarquización de la producción de cultura).

Pero Simmel da un paso más allá de la restitución de lo popular a través del estilo; y “lo que empuja con fuerza al hombre moderno hacia el estilo es la exoneración y el revestimiento de lo personal, que es en lo que consiste la naturaleza del estilo. El subjetivismo y la individualidad se han agudizado hasta llegar al punto de quebrarse, y en las formas estilizadas (...) se produce una suavización y un atemperamiento de esa personalidad aguda hacia lo general y su legalidad”<sup>22</sup>.

En tal sentido, con la experiencia social del individuo en la modernidad, constituyen las identidades como consecuencia de la división del trabajo en clave estética, expresiva, o con relación al modelo de la práctica artística, en buena cuenta se diferencia del grado alcanzado en la práctica productiva que logra la sociedad.

## CULTURA MUSICAL POPULAR

Considerada como el conjunto de estructuras sociales, religiosas, de manifestaciones intelectuales, artísticas que caracterizan una sociedad en proceso de ritualidad religiosa o en la cotidianidad, se convierte en un medio de comunicación con altos contenidos de subjetividad, materializada en las formas de circulación de las composiciones con ritmo, la armonía y melodía

El tema que nos ocupa ya nos dice algo de entrada. Lo primero es hablar acerca de lo que es la cultura musical como dominio, conservación y tradición de las tecnologías de ejecución de instrumentos musicales. Cultura musical es un término tan amplio que puede terminar por decirnos mucho y entender poco.

Por ello, entenderé como cultura musical: el cultivo de prácticas y valores que le acompañan, al intérprete, cultor o compositor, es decir: es una práctica, una actividad humana que tiene su desarrollo en diferentes campos de la subjetividad y objetividad de los involucrados en la actividad musical. La cultura musical tiene su desarrollo en las prácticas sociales: la comida, la política, la sexualidad, el deporte, la recreación, la festividad, el arte, el ritual religioso, etc.

Cuando nos referimos al arte musical forma parte de la cultura, pero que se diferencia a su vez del objeto de estudio. Comúnmente se tiene una concepción platónica del arte, es decir, el arte entendido como una cosa útil que se caracteriza por ser algo bello y totalmente divorciado de nuestra vida, de nuestra cotidianidad, en la historia cultural o historia popular inmediatamente se convierte en objeto de estudio.

El arte, en este sentido, es entendido como una cosa sublime que no pertenece a nuestra realidad y que sirve como una evasión, pero también como el mejor ejemplo de cultura. Nada tan falso como considerar que el arte es algo inútil, como una cosa bonita ajena a nuestros días. El pensar esto así nos da una falsificación no sólo del arte, sino también de la cultura; entonces el arte como representación de sus formas y estilos propios de la pintura, la danza o la música, son elementos identificables en los contextos sociales diversos, en tiempos y espacios diferentes, en tal sentido quedó materializado o representado en las estructuras sociales a modo de imaginarios colectivos y por tanto se convierte en objeto de estudio de la historia cultural.

<sup>20</sup> Simmel, G. “El problema del estilo”, en *REIS*, n° 84, 1998, pp. 319-326, p. 322.

<sup>21</sup> *Ibidem*. p. 323.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 325.

El arte es una práctica humana, una actividad importante como la economía o la política. El arte es un discurso y una práctica sobre la realidad concreta subjetivada. Un discurso y una práctica que puede ser crítica, pero también reflexiva, propositiva, simplemente recreativa, contemplativa o funcional, que a veces está en nuestra cotidianidad y otras fuera de ella. El arte también se caracteriza por su carácter libertario, lúdico o irónico. El arte educa en el mejor de los sentidos.

En el arte y su relación con la alta cultura y la cultura popular, se piensa que la alta cultura en el arte se opone por definición a la cultura popular, esto no es así; la alta cultura y cultura popular en el arte coinciden, ambas tratan sobre prácticas sociales. Lo que las diferencia es que la primera se caracteriza por su especialización y por una gran dificultad; por ejemplo, dominar el piano, el violonchelo, la guitarra clásica o el ballet implica una actividad que requiere muchas horas para dominar la dificultad y un conocimiento especializado para esto. Mientras que la cultura popular se caracteriza porque los modelos son reproducidos con la mayor facilidad entre los componentes sociales. Es de conocimiento de la mayoría, por ejemplo, tocar en guitarras baladas o sonos, o bailar zamacuecas, salsa o rock and roll. Se masifica con facilidad en los diferentes estratos sociales.

Alta cultura y cultura popular en el arte no tienen por qué oponerse entre sí, son prácticas diferentes una no es mejor que la otra, sino que tiene medios y conocimientos diferentes para desarrollarse. El problema se presenta cuando las consideran contrarias, opuestas, o que una bloquea a la otra; por el contrario, ambas tienen sus medios de difusión y práctica constructiva con tecnologías específicas que las hacen diferentes y a su vez iguales.

Sin embargo, en el discurso cotidiano, la apreciación sobre alta cultura se la significa como sinónimo de la clase empoderada de los medios de producción y del control del poder político; mientras que la cultura popular es practicada por los pobres y entre los pobres. Sin embargo, consideramos que la cultura desarrollada por los diferentes grupos y estratos sociales conlleva a identificar la aplicación de tecnologías, diseños, modelos, materiales diferentes, lo que hace que sean aceptadas por los del entorno por el costo, acabado, diseño, mensaje o representación.

En tal sentido la producción de cultura, dentro de ella la música o el arte simplemente, tiene

pues representaciones de clase no necesariamente polarizadas, sino de coexistencia, en la dinámica social, en constante cambio y transformación, pues, no sólo por la inversión de capitales, sino por las manifestaciones sociales en movimiento.

Pero bueno, la música es un arte y no sólo ello, es una construcción social cuyas identidades manifiestan la subjetividad socializada de los individuos con el canto, el ritmo, la armonía y la melodía a través de la organización, presentación, difusión de las producciones de grupos, bandas, de dúos hasta quintetos, solistas, cantantes, y demás formas que el hombre diseñó para exteriorizar los sentimientos de felicidad, decepción, tristeza, alegría, engaños, pasiones compatibles y no satisfechas, la relaciones con la naturaleza y la preservación de la ecología natural y humana.

Al escuchar la oralidad de los mensajes junto a las armonías construidas por los instrumentos musicales, que pudieron ser de viento, percusión o cuerda, la sociedad hace de ella una particularidad subjetivada, pues la relaciona con las convivencias del entorno y termina formando parte de la subjetividad colectiva manifestada en la celebración de cumpleaños, aniversarios, despedidas, bienvenidas de familiares y amistades, serenatas, dianas, matrimonios, bautizos, y otras ritualidades relacionadas con la vida y la muerte; amalgaman los gustos y pasiones de los hombres y mujeres que contribuyeron a la construcción musical, no sólo por el consumo sino porque se convierten en mediadores en la construcción de los más amplios imaginarios sociales.

Pues la diversidad en las mentalidades de los grupos sociales consumidores y diseñadores su relación entre sí responde a una dialéctica de conflicto, cuando las preferencias y satisfacciones se ponen de manifiesto e intentan jerarquizar la música de elite o la popular. Ciertamente ambas cosas existen, pero también es verdad que esta perspectiva de enfrentamiento cultural sólo pone énfasis en señalar las diferencias<sup>23</sup>.

En realidad, el nivel incipiente de las actuales investigaciones, su diversidad, los problemas metodológicos que encuentran y las dificultades de las fuentes obligan a ser muy cautos en las conclusiones sobre el tema. Lo primero que no está muy claro es

<sup>23</sup> González Hurtado, Lizette. Alta cultura y cultura popular: naquedad, lo "nice" y lo "in". En: <http://www.tuobra.unam.mx/publicadas/030914225740.html>.

el propio concepto de cultura popular, cuya dificultad obliga a Burke a dedicar gran número de páginas en su ya clásico estudio cultural. En segundo lugar, más oral que escrita, los testimonios que nos han llegado de la cultura popular de otras épocas proceden mayoritariamente de fuera de ella, de personas letradas que, en el período que estudiamos, intentan contrastar su pensamiento racional, ensalzar sus beneficios frente al tradicional del vulgo.

De ahí que pasen por alto, con frecuencia, los contactos e intercambios de ideas que en la práctica hubo entre elites y pueblo; contactos sacados a la luz por los estudios de revisión que sobre la Ilustración y su mundo se llevan a cabo. Ellos han cuestionado, como vimos, la caracterización del período sólo como descristianizado e ilustrado; han mostrado que nobles y estado llano, en general, acudían a los mismos teatros, leían los mismos almanaques, recibiendo, por tanto, los mismos mensajes y compartiendo los mismos gustos.

Es más, lo popular atrae tanto a intelectuales y artistas que se encargaron de recopilar sus canciones, danzas, cuentos, mitos, leyendas y tradiciones. Por todo ello, al referirse sobre la cultura popular y cultura de elite no las consideramos como dos realidades enfrentadas, sino como dos formas distintas de expresar problemas y emociones comunes y en ningún caso interiormente uniformes.

Diríamos que a la luz de nuestros conocimientos, o desconocimientos, actuales sobre el tema "parece razonable sugerir que junto a la evidencia de formas culturales de elite variadas... y una diversidad de cambios estilísticos, es necesario apreciar que la cultura popular fue también cambiante y no signa algo herméticamente separado de la alta cultura"<sup>24</sup>, por lo contrario, la valoración de ambas las hicieron en el seno de las mismas, y asumiéndola, dados los diseños sociales subjetivados.

Entonces, las identidades musicales se fueron desarrollando en la medida que las inversiones de capital abordaron u ocuparon totalmente los medios de producción de instrumentos musicales y medios de comunicación, es decir, no hubo formatos uniformes para preservar la cultura musical, sino fueron tan heterogéneos que terminan amalgamados y dieron origen a otros ritmos y modelos que

consumen las poblaciones como formas de salir del escenario real.

### *EL HUAYNO COMO MÚSICA POPULAR: una construcción identitaria arequipeña del siglo XX*

Al referirse a la evolución histórica, organizamos un corte en la larga duración de la música popular que fuera representada por lo que hoy denominamos huayno, para tal efecto hacemos un corte temporal arbitrario, sólo con fines investigativos, pues encontramos variaciones extremadamente diversas que pueden dar origen a nuevas investigaciones, que por nuestra parte de eso se trata.

Al encontrarse que en el medio nacional y regional las presentaciones artísticas de grupos, conjuntos, bandas, dúos, tríos, solistas y cantantes hicieron de la música un arte, con la interpretación de composiciones literarias que el pueblo arequipeño ha motivado, por la belleza del huayno y demás géneros musicales al que pudo asistir o ser compositor e intérprete.

Las estrategias de acción de intérpretes, cantores y solistas fueron a través de festivales, concursos, presentaciones promocionadas por especialistas en la organización de eventos artísticos que en el mundo de la música le denominaron promotores, invitaciones con o sin inversión de capitales, entre otras formas. Las convocatorias para concursos y festivales quedaron registradas en afiches, volantes, panfletos y periódicos de circulación local o regional; por ejemplo, especial expectativa generó entre los cultores de la música popular, dada la convocatoria al I Festival Internacional "de intérpretes de la canción, que comenzará (...) en Puno, tiene excelente acogida, por ser la primera vez que se realizan estos eventos (...) calificando simplemente la calidad interpretativa del participante. Los premios para el festival están distribuidos de la siguiente manera: mejor canción criolla, S/3000; mejor intérprete del género de Música Folklórica puneña S/4000; al intérprete más popular S/2000. El premio máximo al que pueda aspirar es La Balsa de Oro; el jurado estará compuesto por personas técnicas y minuciosamente seleccionadas que representarán a instituciones y organizaciones del país afines al festival"<sup>25</sup>. La participación de artistas

<sup>24</sup> ¿Cultura de elite vs. cultura popular? <http://www.artehistoria.com/frames.htm?http://artehistoria.com/historia/contextos/2216.htm>.

<sup>25</sup> Diario Correo. Festival de Puno, Arequipa 8 setiembre 1970.

arequipeños no dejó esperarse, pues se inscribieron, no por el premio, sino por demostrar las calidades de la música que representa el arequipeño.

Los concursos y festivales se convirtieron en espacios para hacer públicas la sapiencia y habilidad en el manejo de las tecnologías para hacer del canto una belleza junto a la instrumentalización de la música (con la primera o segunda guitarra, violín, mandolina, charango, tinya, bombos o zampoñas); además un espacio para que los actores e intérpretes se interesen por hacer grabaciones en disco de carbón primero y luego en disco de acetato; así llegaron los Errantes de Chuquibamba, uno de los primeros grupos en grabar la música popular huayno en discos; luego será identificada como música arequipeña, armoniosa, melódica y conquistadora de corazones, cuyo resultado se encuentra en un dicho popular: “Cada hijo nace con una guitarra bajo el brazo”, “antes que aprenda a gatear, toca y canta el huayno”.

En tanto, los pobladores de Arequipa del siglo XIX hasta mediados del XX dedicados a la agricultura, ganadería, arriería y a otras actividades. Fueron los arrieros los más influenciados por la música de los pueblos que recorrían, de retorno la traían al pueblo de origen con la originalidad y sencillez representada en el lenguaje convencedor y persuasivo; se convirtieron en difusores y cultores del huayno con guitarra, mandolina, charango, quirquincho, tinyas, bombos y sikus.

Junto a los arrieros, los trajinantes que de alguna forma institucionalizaron las experiencias, con la organización de serenatas y verbenas por aniversario o cumpleaños, así la “verbena criolla organizada por el Concejo distrital de Sabandía, convocada por el presidente don Willy Borja en homenaje a las reinas y madrinas de la gran olimpiada (...) Se realizó en la calle principal a partir de las 7 p.m.”<sup>26</sup>. No dejaron de presentarse los Errantes de Chuquibamba, convirtiendo el local del Concejo en un salón de conciertos, donde las reinas y madrinas, dejaron evidencia de las simbologías utilizadas en los bailes con especiales coreografías estrechamente relacionadas con la música.

Es de resaltar, los intérpretes y compositores recopilaron temas anónimos practicados por el pueblo con tradición, al significado de los mensajes les dieron continuidad, y conformó parte del repertorio de numerosos grupos, que utilizaron

como medio los coliseos e instituciones privadas o públicas para la difusión de las interpretaciones, no quedando de lado las creaciones y arreglos musicales dándoles originalidad y prestancia al intérprete y compositor.

Por ejemplo, en el festival de Puno los representantes de Arequipa consagraron como los intérpretes más populares del Primer Festival de la canción de Puno a Fredy Castillo y al conjunto. “La Balsa de Oro, el máximo premio de este primer festival de intérpretes de la canción de Puno, fue entregado a otro arequipeño, Jorge Aspilcueta, con su extraordinaria interpretación “De vuelta al barrio”. Un cuatro arequipeño, Elmo Riveros, se hizo acreedor al primer premio entre los intérpretes del género internacional con su canción “No quiero ser tunante”. Unos cinco mil espectadores, que repletaron el coliseo Cerrado de Puno, aplaudieron deliberadamente a los artistas de Lima, Arequipa, Puno y Bolivia que participaron del Festival”<sup>27</sup>. La reñida competencia fue difundida por las radioemisoras y por los diarios de circulación: “Jorge Aspilcueta, que ganara el 1<sup>er</sup> Festival de la Canción de Arequipa con “Viejo cantor de yaraví”, cosechó muchos aplausos y el premio La Balsa de Oro” al mejor intérprete de música popular peruana con “De vuelta al barrio”. “Jorge Aspilcueta, sólo necesita una fecha para confirmar su calidad artística que demostró en el Primer Festival Internacional de la Canción de Puno y convertirse en ganador absoluto de este certamen (...) fue triunfador también en 1969 en el género criollo, con el vals “Viejo cantor del yaraví”, reeditó su performance (...)”<sup>28</sup>; la demostración continuada al retorno del concurso la hizo en el coliseo municipal, y tuvo el reconocimiento del pueblo arequipeño, en especial de los cultores de la música popular.

Pues el huayno dio para todos los gustos, porque si existieron cultores de música criolla (vales, boleros, baladas) terminaron o cerraron las presentaciones con la interpretación del huayno, ello identifica los formatos de exclusión y a su vez de inclusión. Bernardo Hernández, conocido como “Manzanita”, por su presentación en “1970, fue calificado por la prensa especializada como un año artísticamente positivo para el elemento nacional. Muchos artistas que efectuaron giras por el exterior consiguieron lauros y otras consagraciones dentro

<sup>27</sup> Diario Correo. Arequipa, 2 noviembre 1970.

<sup>28</sup> Diario Correo. Arequipa, 6 noviembre 1970.

<sup>26</sup> Diario Correo. Arequipa, 15 setiembre 1970.

del país (...) hablar de Bernardo Hernández es hablar de Manzanita, es el representante de la época actual en la que nuestra patria está en un proceso de nuevas estructuras, así es nuestro extraordinario músico, que quiso expresar su inconformidad dando al huayno el matiz tropical y creando de paso su escuela que actualmente tiene seguidores. Sus éxitos través del disco son la fogosa cumbia "Arre caballito" a los que continuaron La locomotora, Zambito rumbero, La pampa y la puna hueleguiso, Manzanita foogallo"<sup>29</sup>. Entonces el huayno no tradujo el mensaje tradicional solamente, fueron los intérpretes quienes lo renovaron y modernizaron, hasta introducir instrumentos musicales del desarrollo industrial con tecnologías nuevas puestos al mercado y comercialización de la música.

La existencia de numerosos temas anónimos hechos canciones agradables formó parte de la música popular arequipeña y del Perú; los grupos que hoy son populares recopilaron temas ancestrales de tradición, y a través de ellos construyeron la popularidad al darlos a conocer a través de grabaciones, entre ellos podemos mencionar al grupo musical "Los Trovas"<sup>30</sup>, que empezaron con la serenata familiar y terminaron grabando en disco de acetato y no dejaron las presentaciones por contrato o invitación.

Por otro lado, "nuevamente un festival de la canción ha sido el escenario de otro triunfo inobjetable de los maravillosos de la música de la nueva ola, el Conjunto Mistiano los Texao, ganó el mayor galardón en Ilo-coliseo Miguel Grau, (...) dos mil personas se dieron cita al festival de la música moderna que organizaron los socios del Club los Jaguar's y el Concejo provincial de Ilo, los días 8, 9 10 de enero". La apreciación periodística de Alfredo Carpio Núñez hace notar que a los Texao ya no los detiene nadie en su carrera artística; por reunir todos los méritos del mundo musical los integrantes Feño Humber, Manrique Ballón, Diban Torres, Loco Núñez<sup>31</sup> se convirtieron en los representantes de la modernidad musical.

Simultáneamente que se formaron los grupos musicales en los colegios con cierta representación,

en Arequipa y provincias fueron institucionalizando las bandas de guerra y música cuyos componentes terminaron formando parte de los conjuntos, bandas y orquestas de Arequipa. Fortalecieron de alguna forma la cultura musical regional, los de arraigo el Colegio Nacional San Luis Gonzaga de Chuquibamba, Colegio José Granda de Camaná, Colegio Independencia, La Gran Unidad Mariano Melgar, San José, San Juan Bautista de la Salle, La Salle y otros, no sólo por el uso de instrumentos musicales de viento, sino por el aprendizaje de la música con instrumentos de cuerda como la guitarra, mandolina, charango, chillador, requinto, vihuela, violín y acordeón; los de viento entre los más comunes, trompetas, flautas, sikus, quena; los de percusión bombos, baterías, entre otros, no es de dudar, le pusieron el sello propio de la región y dieron continuidad al estilo típico del pueblo.

A lo largo de las continuidades identitarias, el camino artístico proporcionó una serie de circunstancias que permitieron el florecimiento de la música, el huayno, con las legendarias y tradicionales serenatas, una forma de hacer público el reconocimiento y aprecio especial a los cumpleaños reconocidos y apreciados en la comunidad y por otro lado llamar especial atención a la mujer u hombre compatible y convertir la posible declaración de amor en realidad o renovar el aprecio a la familia y amistades. También pusieron su parte los aniversarios, las fiestas religiosas, los carnavales, los huanchacos, el bautizo de las guaguas, las veladas y las reuniones con amigos, las matinés, entre otras y terminaron con la animación en quermés, tómbolas, parrilladas y polladas y demás formas construidas por la población urbana y rural de economía de sobrevivencia.

El florecimiento de la música popular llegó al camino trazado por los Trovas, los Errantes, los Campesinos, los Dávalos, el Trío Yanahuara, los Paucarpatas, aproximadamente unos veinte conjuntos o más registraron sus pasos por las salas de grabación o por los coliseos, y presentaciones en público, varios de ellos seguramente quedaron en el anonimato y sólo en la memoria de los del entorno local y familiar, los aplaudieron y reconocieron las calidades después de presentaciones y animaciones en actividades festivas.

Pues, no necesariamente tuvieron que llegar a Lima para grabar, sino que se quedaron en la memoria colectiva arequipeña, sólo hicieron música "para su gasto", dicho popular arequipeño, son los

<sup>29</sup> Diario Correo. Arequipa, 2 noviembre 1970.

<sup>30</sup> Grupo que grabó mucho antes que los conocidos Errantes, siendo sus primeros temas: "Lorito de la montaña" y "Mucho te quiero", grabados en Argentina, siendo director el popular y conocido Enrique Luque Medina en el año 1951.

<sup>31</sup> Diario Correo. Arequipa, 16 enero 1979.

cultores cotidianos, los representantes del pueblo no capitalizado, las presentaciones no tuvieron costo ni precio alguno.

Así, no podemos dejar de mencionar al “Trío Chuquibambino” de los hermanos David, Ángel y José Hidalgo Moran, conocidos por sus amigos como los “tojejes”; se iniciaron en Chuquibamba pero luego llegaron a Arequipa a acompañar serenatas y fiestas familiares. Otros conjuntos “Los Socios de Chuquibamba” dirigido por Clemente Concha Peñares integrado por Damasco Llerena Toledo, Jesús Flores del Carpio y José del Carpio Vásquez, también hicieron un aporte significativo a la cultura musical, cuya identidad es el huayno. Nazario Chirinos Manrique, “Los caballeros de la noche”, y Alberto Concha Silva, entre muchos que intentaron plasmar sus sueños de grabación tal como lo hizo el solista Jorge Chávez Romero con al menos dos cassettes en su haber<sup>32</sup>, de la misma forma los hermanos Minaya.

Por su parte, La Orquesta Centty, de identidad characata quedó representada por “Martha Ramos Cornejo, la ex lady crooner de la Orquesta Centty, ingresó al mundo del acetato, para el sello ASPA y con el acompañamiento de Pepe Rivera y su conjunto ha grabado “Ritmo de Cumbia” “(...) Martha integró el dúo de las hermanas Ramos, de destacada actuación en el mundo mistiano”<sup>33</sup>.

Si bien es cierto la iniciación de la orquesta en cualquiera de las presentaciones artísticas es con la interpretación de música cumbia, salsa, merengue, y luego baladas, el cierre o final de las presentaciones las hicieron con los huaynos tradicionales arequipeños (pampeñas), además respondieron siempre a las exigencias del público arequipeño, difícil de satisfacer.

Asimismo, dentro de los grupos que practican la música actualmente, no sólo hacen huayno, sino varían con otros géneros, existen más 51 conjuntos entre tríos, dúos, quintetos y solistas, siendo los más conocidos:

Los Trovas, Los Errantes, Los Plebeyos del Sur, El Trío Condesuyos, El Trío Chuquibamba, Los Ases, Los Astros del Sur, Los Galanes, Los hermanos Minaya, Los Bardos, Los Rebeldes Gonzalinos, El Trío Amistad, Los Caballeros de Salamanca, Los Hermanos Velarde, Los Amantes,

María Ramírez Zúñiga (la chuquibambinita), Los Pioneros, Los Soles, Los Amigos, Los Paucarpata, El Trío Yanahuara, Los Dávalos, Los Hermanos Azpilcueta, Los Mistianos, Ángel Muñoz, María Dávalos, Ana María Rossi, Cholo Berrocal, Dúo Mollendo, Los Hermanos Delgado, El Dúo Paucarpata, Hnos. Velasco, Alma América, Sayari Llacta, entre otros. A continuación describimos las historias de vida de los grupos más conocidos

### LOS ERRANTES

Ya desde 1962 aproximadamente, tres jóvenes dieron a conocer al gran público las primeras canciones grabadas en disco de acetato de 45 rpm: “Chuquibambinita” y “Flor de la zuriri” fueron representativas en los imaginarios sociales no sólo de los lugareños, sino regionales y nacionales. El éxito, con más de cuatrocientas canciones brotarían de los labios y el alma de Antonio Alarcón, Plinio Mogrovejo y Gilberto Cueva, “Los Errantes de Chuquibamba”, reconocidos en la historia de la música popular. Cantaron juntos en diversos espectáculos y en todo tipo de reuniones sociales, particularmente en los que propiciaban sus mismos paisanos con motivo de las festividades religiosas de Chuquibamba y que eran simultáneamente celebradas en la capital del país por los residentes.

En la grabación y venta de los discos dejó sello propio Gilberto Cueva al ser representante de ventas en la empresa discográfica IEMPSA, e hiciera suya la difusión de la música de Los Errantes en diversos discos. Los distrajo mucho la identificación del grupo, primero como “Los Cóndores de Huacucani”, aludiendo a uno de los ríos de Chuquibamba, o “Los Gavilanes”, “Los viajeros”. Finalmente definen su identidad comercial “Los Errantes”, por el éxito se identificaron con el lugar de origen Chuquibamba, y quedaría estampado en las tapas de los discos que lograron grabar en los años siguientes. En las grabaciones iniciales Gilberto Cueva y Plinio Mogrovejo, tuvieron el acompañamiento musical de “Cumbres del Perú”, para “Lagunita”, “Al río pregunto”, “Mar inmenso”, “Mi desprecio”, “Dejo las aguas que beban”, “Triste desengaño”, entre otras. Con Antonio Alarcón graban la canción “Con el destino no sé para dónde”, las giras del trío consolidaron la identidad de la música local. Alarcón estudió ingeniería hidráulica y se hizo profesional, sin dejar de lado la guitarra y el canto.

<sup>32</sup> Manchego Antonio. Así canta Chuquibamba. Edición 1995, p. 39.

<sup>33</sup> Diario Correo. Arequipa, 10 febrero 1979.

La difusión en las radioemisoras y luego en los programas de televisión, el huayno andino empieza a tener un lugar de preferencia; la exclusión y la vergüenza de hacer música popular andina quedaron estereotipadas sólo en ciertos sectores sociales hasta que terminó identificada como música local y regional con nombre propio e identidad cultural.

Las canciones de Los Errantes fueron interpretadas por especialistas, aficionados y hasta admiradores, incluso con silbidos, por ejemplo la "Chuquibambinita", cuya letra dice: *"Por allá arriba, por allá abajo/tengo mis caminos/ para robarte para llevarte/ chuquibambinita, linda paisanita. Desde muy lejos yo te recuerdo/ siempre con el alma/ ni la distancia, menos los años/ harán que te olvide, chuquibambinita. Al dedicarte mi triste canto/ quiero que comprendas/ que siempre ha sido mi chuquibambinita/ tierra preferida, linda paisanita. Cuando vine de esa mi tierra/ hice la promesa de conservarte dentro mi pecho/lo estoy cumpliendo, chuquibambinita"*.

La interpretación de canciones, junto a las presentaciones en Ecuador, Bolivia, Chile, Colombia, Venezuela, México incluso Europa demostró la aceptación popular y de los discos que ocuparon los mercados discográficos, con canciones como: "Tragos amargos", "Paloma blanca", "Tierra Arequipeña", "Trigueña", "Te acuerdas de Martha", "El bohemio", "Patito", "Virgencita de Chapi", pasaron a formar parte de programas televisivos y radiales. Entre las canciones de fervor religioso y devoción es "Virgencita de Chapi", en su letra dice: *"Humildemente y de rodillas llego hasta tu altar/ vengo a ofrecerte mis oraciones y me otorgues tu perdón. Guíame siempre por buen camino, Virgencita de Chapi/ aquí postrado en tu santuario pido con fervor/ que mi Arequipa siga adelante/ siempre dale tu protección/ a este pueblo que te venera, Virgencita de Chapi. Tú bien lo sabes Divina Reina que esta mi canción/ es mi plegaria que elevo al cielo/ es mi fe y mi oración/ que te la ofrezco lleno de hinojos/ virgencita de Chapi. Qué más podría yo ofrendarte madre bendita/ soy tan humilde, sólo mis versos es todo mi tesoro. Y te lo entrego porque tú eres mi virgencita de Chapi (bis)*.

Para Los Errantes, la realidad local y nacional fueron motivos de sus composiciones, hasta las tragedias las consideraron en la interpretación, el tema identificado a nivel internacional "La tragedia del estadio", del 20 de mayo de 1967 cuando jugaban las selecciones de fútbol de Perú y Argentina,

en el Estadio Nacional, que conmovió a la opinión pública mundial que la guarda en la memoria de las numerosas muertes.

Entonces, la inspiración sobre el amor a la tierra, a su campiña, a sus ríos, a las lluvias, lagunas, también están las convivencias, devociones, decepciones y pasiones, las expresaron en las presentaciones en más de trescientas localidades visitadas con más de dos mil actuaciones. En ciudades como Lima, Arequipa, Huancayo, Ayacucho, Piura, Cajamarca, Tingo María, Quillabamba, Cusco, Puno, Tacna, entre otras, han apreciado a Los Errantes en forma directa una y otra vez. La sencillez interpretativa los hizo inconfundibles.

La nostalgia después de llegar a Puquio-Ayacucho por lo difícil y arriesgado del transporte, contagiaron a niños y adultos con el tema "Patito", en la letra dice: *"Patito qué haces en el mar (bis)/ navegando noche y día/ sal de las playas, vámonos conmigo (bis). Vámonos por los senderos (bis) conservando la labranza/ de no volver más a tus caballas (bis). Yo también sufro como tú (bis)/ el pago de una ingrata/ que sin motivo me ha abandonado/ en un mar de sufrimientos/ que poquito a poco me van consumiendo. Por eso vámonos juntos (bis)/ recorramos todo el mundo, quizás en otros lares hallemos consuelo/ para calmar nuestras penas que injustamente estamos sufriendo. Hay patito, patito/ patito fiel compañero/ sigamos igual camino, aunque perdamos la vida/ aunque perdamos la vida."*

Para 1964, son reconocidos con la Medalla de Oro de la Ciudad, por la brillantez y fama lograda del huayno arequipeño en el contexto mundial. En sus palabras queda expresado el reconocimiento a quienes asistieron y ovacionaron el reconocimiento, donde asistieron admiradores, paisanos y todos quienes vieron en Los Errantes un símbolo de la música popular: "no me había imaginado jamás que nuestro propio pueblo fuera a recibirnos de esta manera (...) fue algo realmente muy grande y muy hermoso, ver a tanta gente, paisanos nuestros, llenando las calles (...) todos ellos gritando nuestros nombres y dando vivas a Los Errantes"<sup>34</sup>, sostiene Gilberto. Por otro lado, la Municipalidad Provincial de Condesuyos, en justo homenaje los declaró Hijos Predilectos.

Las actuaciones en vivo concentraron a lo más variado de la población, y al presentarse en los

<sup>34</sup> Recuerda ahora Gilberto Cueva. Entrevista agosto 2004.

escenarios de Radio Arequipa, los radioescuchas de Antiquilla, Yanahuara, Paucarpata, Sabandía, Tingo, Sachaca o en cualquier otro barrio de la ciudad blanca, se movilizaron con el mayor entusiasmo a la calle Palacio Viejo, y gozar del repertorio musical y beber de la sencillez que representaban sus personalidades que guardaron los elegantemente vestidos de terno y corbata<sup>35</sup>.

Entonces en el mercado de la música popular arequipeña, despegaron en los sesenta Los Errantes y continuarán otros conjuntos musicales. No sólo de música local, sino se inició un periodo de creaciones musicales como identidad ideológica que después, de fortalecer el proceso constructivo, fueron siendo los mensajeros del pueblo y de las ideologías identitarias latinas.

### ALMA AMÉRICA

En Arequipa, y sobre todo en el mundo universitario, se fueron gestando las identidades musicales con grupos e intérpretes de la música peruana y latinoamericana, entre las que terminaron conquistando al difícil público fue Alma América, después de pasar un etapa larga para ensamblar el mensaje social que los identificó. Una de las presentaciones que los consagra fue en la “primera sala de la ciudad de Arequipa, el Teatro Municipal, (...) el grupo inició sus actividades musicales comerciales desde el 13 de agosto de 1980, desde entonces se han presentado en las mejores salas de la ciudad y de Lima”, siempre con éxito rotundo, fueron ganadores de la Zampoña de Oro<sup>36</sup>.

Es de resaltar que cualquier grupo local o regional, entre las aspiraciones era llegar al mercado limeño o grabar discos en las disqueras. Después de exigidos ensayos en los ensambles y lograr los objetivos musicales, se presentaron en los escenarios nacionales e internacionales. Alma América publicó las presentaciones junto a cultores nacionales y de música local, así “en funciones de Matinée, Vermouth en el Coliseo Municipal los Menudo del Folklore cuarteto Folklórico del Perú, (...) por primera vez la Gran Caravana Musical en 1983 a la ciudad Paisanita Ancashina, Estrella Rosita Campos, como sorpresa el Comunero de los Andes”<sup>37</sup>. La forma de hacer de la identidad latinoamericana

tuvo estrategias políticas, musicales diversas que hicieron de la música una forma lógica de valorar lo que se hace en la región y el Perú.

En cada uno de los espectáculos presentados tuvieron un público cautivo, que no fue medido por el costo de las entradas o por el lugar de presentación, por el contrario fue un medio rápido de ascenso en el arte.

### LAS TROVAS

Es una agrupación que representó el mensaje social con la grabación del disco de 78 rpm, en Buenos Aires por el año 1952, bajo la conducción de Enrique Luque Medina. Las Trovas diseñaron el camino fructífero del mercado de la música popular con las canciones. “Lorito de las montañas” y “Mucho te quiero” fueron los que iniciaron la grabación en discos del huayno andino. Enrique desde las actuaciones en la Escuela demostró talento y habilidad para conquistar al público observador, con charango en mano cantó hasta hacer llorar a las madres presentes en su día (mayo 1938), mayor habilidad demostró en el manejo de la guitarra, la mandolina y de todo tipo de instrumentos musicales, junto a Carlos Mogrovejo Becerra y Jaime Silva Velarde conformaron Los Trovas.

Después de pasar el colegio, y formar parte de la estudiantina a finales de 1951, Enrique viajó a Argentina para hacerse médico, pero la nostalgia a la guitarra y su voz terminó formando el conjunto de música popular entre los jóvenes universitarios acompañado de un Conjunto Universitario de Bolivia, grabó el primer disco<sup>38</sup>, en la disquera “Orlas”, perteneciente a la cadena “Odeón”, las primeras canciones “Lorito de las montañas” y “Mucho te quiero” son los símbolos de atracción entre la juventud que lo identificó con el apelativo de “El peruanito”.

El abandono de los estudio de medicina lo llevó a estudiar derecho en la Universidad San Agustín de Arequipa, en 1957 se hizo notario y ejerció en Chuquibamba. Pero no dejó de lado la música, Radio Continental difundió su actuación junto a los componentes de Las Trovas y con acompañamiento del destacado pianista Jorge Wirse y de los locutores Ignacio Canepando y Alfredo Berrocal Murillo.

<sup>35</sup> Explica al respecto Gilberto Cueva.

<sup>36</sup> Diario El Pueblo. Arequipa 27 enero 1983.

<sup>37</sup> Diario El Pueblo. Afiche, Arequipa, 30 enero 1983.

<sup>38</sup> Antiguos discos de carbón, del tamaño de un minilong play.

La convivencia en Arequipa la compartió con Plinio Mogrovejo Becerra, en la calle Cruz Verde 117, y Gilberto Cueva Fernández, en la calle Puente Grau 308, al ritmo de los sonidos de una brillante guitarra del reconocido conjunto “Los Indios Aguarunas”; alborotados por las canciones de Los Errantes, reiniciaron los ensayos y plasmaron las grabaciones en Sono Radio.

Los primeros cuatro discos de 45 rpm, con canciones “Torcacita”, “Mi retiro”, “Hermosa Chuquibambina” y “Zambaurora”, recibieron inmediata e incondicional acogida del público, a la letra de “*Torcacita de mi vida (bis)/ quiero hacerte una pregunta (bis)/ si es cierto que te has casado (bis)/ con ese que no merece. Cuidado llores más tarde (bis)/ recordando nuestro pasado (bis)/ porque el amor verdadero (bis) se olvida pero no muere. Torcacita, torcacita, me he de ir/ con el polvo del camino ya no me has de ver (bis)*”.

Irónicamente, la canción “Zambaurora”, inspirada en una bella morena chinchana radicada en Chuquibamba, les trajo problemas jurídicos, el significado popular a la letra de la canción fue entendida como una falta contra el honor de una bella dama.

La canción “Zambaurora” empieza diciendo: “*Ahí suben los carros por Vilcapampa/ trayendo noticias a Chuquibamba/ las noticias cuentan cosas muy tristes/ de mi paisanita que estuvo en Lima*”. Pero en la fuga donde es aludida la morena dama cuando Los Trovas preguntan “*Qué has hecho Zambaurora/ eso te pasa por traidora, bien hecho*”. La personalización de las canciones trajo consigo mayor apego al huayno por el significado y lo recargado de emociones lugareñas. No todas las significaciones organizadas por los simpatizantes de la música fueron heterogéneas, sino más bien las asociaron a la vida colectiva de los entornos.

En la canción “Mi retrato”: “*Hermosa Chuquibambinita, toma mi retrato (bis)/ cuidado con que lo pierdas como me has perdido (bis). Cúidalo encerrado dentro de tu pecho (bis) para que nunca sepa lo que tú me has hecho. Vayas donde vayas, bríndale tu abrigo (bis). Quizás algún día siempre llegue a perdonarte (bis)/ cuando estés arrepentida ya volveré a amarte (bis). Nuestro amor muy pronto se terminó (bis)/ tú tienes la culpa, tu traición lo destruyó/ tú tienes la culpa, tu traición lo asesinó*”. Diseña la experiencia pasional de las decepciones que al escuchar el público lo asumió como representación colectiva, consigo el consumo

de bebidas, construcciones de bromas y chistes asociaron al discurso.

Los contratos de Los Trovas no fueron de exclusividad, para 1965 la disquera El Virrey grabó dos discos de larga duración y uno de mediana junto a Federico Espinosa Velarde, reemplazando a Carlos Mogrovejo Becerra, pusieron al público “Perdóname madre”, “Te cantan Los Trovas”, “Caballo bayo”: “*Caballo bayo, pasito llano, corre, corre, corre (bis)/ a modo de alcanzar a esa mi paloma/ seguro debe estar perdida en la loma. Caballo bayo frenito de oro, sabes que la adoro/ayúdame a encontrar mi dulce tesoro/ volando sin rumbo estará en el mundo: Si lo encontrara a mi palomita caballito bayo (bis)/ juntos nos iremos, juntos moriremos/ corre, corre, corre, caballito bayo. En la plaza de Acho de Chuquibamba (bis) un toro jasa quiso matarme/ un toro pinto quiso matarme. A mí nunca podrá matarme (bis)/ porque soy un ja, ja, -ja, ja-ja/, porque soy un tule, tule*”.

Entre los mensajes de las canciones de Los Trovas se caracterizan por la pasión al sexo opuesto, y manifiestan la decepción amorosa, expresada con la fuerza que identifica al caballo transportador del hombre y de las penas del tradicional arriero o agricultor-ganadero.

Fue el mercado de la música que los puso en competencia con Los Errantes; sin embargo terminaron constituyendo la identidad musical regional y local, puesta entre el patrimonio cultural de la humanidad. Hasta que la disquera IEMPSA, por contrato en disco de larga duración OH, Chuquibamba: te cantan Los Trovas y Los Errantes, llegó a los lugares más lejanos junto al tocadiscos a pilas, distribuida por las tiendas comerciales de artefactos, la conocida Casa de los Radios.

Finalmente Los Trovas con más de cincuenta canciones, inspiración de Enrique Luque Medina, registraron el buen gusto en la población arequipeña que los apoyaba sin condiciones, en la continuidad histórica de la canción del pueblo, de manera sencilla pero poética las vivencias y sueños, quedaron en canción “Mis sentimientos”, cuya letra dice: “*He cometido un delito/ al nacer en cuna humilde/ por eso me encuentro preso/ en la cárcel del olvido. Señor por qué me castigas/ sin acordarte ay de mí/ hasta cuando estoy sufriendo/ las injusticias del mundo. Quiero que me lleves pronto/ para que me hagas justicia/ ahí donde no hay riqueza/ ahí donde no hay pobreza. Tengo que hacerme un abrigo/ del color del sentimiento/ los ojales del martirio/ los botones*

de escarmiento”. O las dedicadas a Teresa Vásquez como “Soledad y recuerdo” y “Adaliza”.

### EL TRÍO CHUQUIBAMBA

Junto a los anteriores el Trío Chuquibamba forma parte de la cultura musical arequipeña, pues el mensaje, la letra de las composiciones interpretadas construyen conocimientos cotidianos de sufrimiento o alegría o simplemente de simpatía, por ello la vida de los “Cervantes es el sufrimiento, como el caminante errante hecho al sufrimiento”, dice parte de la letra de una de las canciones del Trío Chuquibamba, dirigido acertadamente por Leonidas Cervantes Soria e integrado por sus hermanos Néstor y Gerardo.

Y realmente en estos versos queda reflejada claramente una buena parte de la vida de la familia, de don Abdón Cervantes Llerena y doña María Rosario Soria de Cervantes, ambos nacidos en 1917, con trece hijos nacidos, desempeñó por más de veinte años como teniente gobernador del anexo de Papachacra, impuso la ley con el látigo a los trasgresores. Junto a los valores de justicia, la música como excelente guitarrista que animaba las noches de luna, con su clara y abierta voz. Junto a Leonidas, Néstor y Gerardo, además de los hermanos menores, aprendieron en las jaranas y serenatas practicadas una y otra vez.

Instalados en la capital después de 1977, el Trío Chuquibamba concretó el éxito con la difusión de las interpretaciones por Radio Nacional del Perú, convencido el público del discurso y lenguaje musical, grabaron el primer disco miniplay en la empresa discográfica “MAG”, con seis canciones entre las que destacan “Chuquibamba”, “Amada mía”, “Carnaval”, “Mi suerte”, “Justina” y “Carmencita”. El segundo disco de mediana duración, bajo el nombre de “Mi guitarra”, fue producido por la empresa “Discosy” con las canciones “Tus acciones”, “Mi vaca negra”, “Una carta”, “Traidora”, entre otras. Luego vendrán otras grabaciones cuyas canciones todavía las interpretan grupos y bandas de música popular: “Martha”, “El agua fluye”, “La casa de doña Juana”, “El caminante”, “Madre mía”, “Justina”, “Tierra soñada”, “Mi Arequipa”, “Tierra querida Chuquibamba”, entre otras que seguramente quedaron en el olvido al grabar las interpretaciones, pues quedaron solo en la cotidianidad influenciada por otros géneros y que de alguna forma alejaron de la memoria colectiva a representación musical.

### LOS ASES

Conducido por Juan Urday Tovar, natural de Casconza-Iray, aprendió de los sonidos de las guitarras de Santiago Barrios, Víctor Medina Concha, Máximo Barrios, Antonio Manchego Medina, e incluso de su hermano mayor, Víctor Aquiles Urday, entre otros. Hasta que Arequipa los recuerdos de la infancia lo hizo componer canciones que se hicieron muy populares, después de pasar cierta temporalidad entre los intérpretes cuzqueños. Integró los grupos musicales “Roxi International”, “Los Mistianos”, conformado por artistas arequipeños radicados en Cusco y que practicaban el género criollo. Las exigencias del público interpretaron las canciones de Los Errantes, dada la popularidad “Chuquibambinita”, “Flor de la zuriri”, fueron haciéndose famosos.

Conocedores de la destreza de Juan con la guitarra, Víctor Vásquez y Pedro Llerena excelentes guitarristas conformaron el trío “Los Arrieros de Chuquibamba” de renombrado reconocimiento por las habilidades para hacer de la música una forma de comunicación integral. Don Antonio Gutiérrez Cateriano, considerado como el mejor en la primera guitarra del Perú con Los Arrieros grabaron el primer disco de 45 rpm conteniendo las canciones “Mi Blanca ciudad” y “Hermosa chuquibambinita” compuesta por Juan Urday.

Para 1974 se transformaron en Los Ases, en plena grabación, se presentaron en diversos escenarios de festivales y concursos, el coliseo Arequipa, recinto de un público cautivo festejó y valoró el arte musical de Los ASES cada vez que se presentaron. Fueron integrados Roberto Rosas, Gregorio Márquez Medina y las grabaciones en la disquera Infopesa puso al mercado de la música el long play “Flor del campo”, destacaron las canciones: “Iray querido”, tema compuesto por Juan Urday. Y la letra dice: *“Pueblo de Iray, tierra querida (bis)/ con tus campiñas que te embellecen/ hermosos paisajes de mis recuerdos. Los tres Ases ya están llegando (bis)/ de tierras lejanas con sus canciones/ para dedicarte Iray querido. Por fin llegamos pueblo querido (bis)/ para cantarte tristes recuerdos/ de los tres Ases chuquibambinos. Ahora te pido tierra querida/ que tú las cuides a nuestras madres. Tres corazones son los que cantan/ y se despiden de esta su tierra”*. Incluye “Flor del campo”, “Amada mía”, “Pampacolquinita” y “Gruesas lágrimas”, “Wifala” de Gregorio Márquez Medina.

### LOS ASTROS DEL SUR

Los Astros del Sur refleja claramente el merecido reconocimiento que pueda traducirse no sólo en los resonantes aplausos de los coliseos abarrotados de público, sino venta masiva de agotados discos y cassette del guitarrista Juan David López-Torres Revilla, que formara parte de Los Plebeyos del Sur de notoria y significativa trascendencia entre cultores y simpatizantes del huayno. Las canciones representativas son: “Chola bonita” y “Carnaval con desuyano”, en la letra dice: *“He llegado no ha llegado/hay vidita y palomita/este hermoso carnaval/ espero la flor que caiga. De por allá arriba vengo/ hay vidita y palomita/ pisando rosas y flores/ espero la flor que caiga. Mimos cantando y bailando/ hay vidita y palomita/ vamos alegrándonos/ espero la flor que caiga. He llegado no he llegado/ hay vidita y palomita/ a la casa que he deseado/ espero la flor que caiga. Esta había sido tu casa/ hay vidita y palomita/ rociada con agua rica/ espero la flor que caiga/ y alfombrada con mixtura/ espero la flor que caiga”*.

### LOS HERMANOS MINAYA

Un hecho significativo de “Los Hermanos Minaya”, es el segundo lugar en el concurso convocado por el programa “Serenata chuquibambina” de radio San Martín de Arequipa, dirigido por Elsa Vera Zegarra, en 1987; junto a Los Amantes, ganaron el concurso.

Con Nazario Chirinos Manrique y Gelbert Llerena, conformaron el trío “Los Caudales”, finalmente se quedaron con la identificación de “Los Hermanos Minaya”, Sergio, Rogelio, José y Percy Minaya Medina. Las radioemisoras de la ciudad blanca, entre ellas radio San Martín, radio El Tiempo y radio Arequipa fueron las mediadoras para el reconocido público arequipeño. Con mayor razón por obtener el segundo galardón en radio Concordia.

### LOS PIONEROS

Don Víctor Urday Manchego con gran pasión formó el trío Los Pioneros con Santiago Barrios, Juan Guillermo Fernández y Emiliano Prado. La guitarra como regalo de cumpleaños fue el punto de convergencia para hacerse intérprete y compositor de la música local.

Los ritmos de la vida dan lugar a la continuidad de Los Pioneros en los imaginarios sociales arequipeños entre los círculos de familiares y amistades que preservan la dimensión musical.

### Concurso voces CANCIÓN ANDINA

Los concursos motivaron a organizar habilidades con los instrumentos de cuerda, percusión o de viento entre los cultores de la música. Son estrategias de las empresas que invirtieron capital en la comercialización de la música, por ejemplo “Producciones DOREMI Show y Transporte “San Cristóbal”, promueven el primer concurso denominado “Nuevas Voces del Perú”, a la revolución de la canción folklórica a nivel nacional y la búsqueda de los nuevos valores individuales que sean aficionados (...), se otorgará como premio principal la suma de un cuarto de millón de soles, a los que sustenten triunfadores, (...) podrán participar todas las personas de ambos sexos mayores de 15 años que se dediquen a interpretar la canción folklórica y que representen a algún departamento”<sup>39</sup>. Los coliseos quedaron repletos de admiradores de las estrellas que fueron innovando los estilos y modelos de hacer de la música una habilidad insuperable.

### FESTIVAL LATINOAMERICANO

De los festivales se destaca la creación de grupos y solistas con mensaje social integrador que busca despertar y construir un discurso liberador de la sociedad adormecida por el sometiendo de quienes detentan el poder político-económico y no dejaron por alto las convocatorias a números festivales, considerando por ejemplo el “Festival Folklórico. Se realizará el Segundo Festival de la Canción Folklórica Perú-Latinoamericana 1983, por el primer premio canción peruana “Zampoña de Oro” (...) el certamen entre 4-5 de marzo. En el Teatro Municipal, a partir de las 6.30 de la tarde. El Jurado estará conformado por representantes del INC, de la Escuela Regional de Música, de la Orquesta Sinfónica de Arequipa y del Instituto de Cultura andina”<sup>40</sup>. Queda en evidencia la valoración de la música popular –huayno. Los diversos grupos musicales (...) han asegurado su participación (...) utilizarán una gran variedad de instrumentos y trajes

<sup>39</sup> Diario El Pueblo. Arequipa, 30 enero 1983.

<sup>40</sup> Diario El Pueblo. Arequipa, 11 febrero 1983.

típicos del Perú y Latinoamericano, (...) en la gran noche de gala (...) en el Teatro Municipal (...) charangos, zampoñas, tarkas, pinkullos, quenás, hueros, maracas, bombos (...) serán algunos de los instrumentos que los artistas utilizarán para deleitar al público que se dé cita en el Teatro Municipal”<sup>41</sup>.

Efectivamente en los festivales participaron grupos de diversos departamentos, el “Cuarteto América” de Puno, juventud y experiencia, forjado desde muy temprana edad por la familia Pari Chevarria, (...) presentes en el “II Festival de Canción Folklórica Perú, Latinoamérica 83”, organizado por la Zona de Educación en el Teatro Municipal de esta ciudad, (...) su vasta trayectoria está matizada de importantes triunfos”<sup>42</sup>, comparados con SAVIA ANDINA BOLIVIA que ganó el más grande galardón del público numerosamente asistente.

#### *SAVIA ANDINA de Bolivia*

En gran concierto de música folklórica Internacional y clásica en el coliseo “Cerrado de Arequipa se presentaron desde la 6 pm por la organización de la Comisión de Espectáculos y Deporte del Concejo Provincial-Arequipa y embajada de Bolivia”<sup>43</sup>, las diversas presentaciones en los escenarios del Coliseo Arequipa, Municipal, y auditorio de las universidades locales los consagraron en el recuerdo y valoración de las interpretaciones musicales con especial estilo<sup>44</sup>.

El auge de la música popular con el huayno ha construido un imaginario social que termina con las construcciones sociales en base a instrumentos electrónicos modernos junto a instrumentos andinos como la arpa, el violín se andinizaron en periodo de tiempo y que son el símbolo del mundo andino hoy.

A la par surgieron grupos de música popular asociados a la cumbia, salsa, baladas, boleros, entre otros géneros, por ello quedaron registrados los Hnos. Linares, los Agua Fresca, Nevada Fresca, los BIT Boys, y no se quedaron con la animación de fiestas patronales en locales sociales sino en las fiestas “de carnaval con la Orquesta Show de los Hnos. Díaz, 10 profesores de La Peña José Show Criollo y Cena con Jessy Morales, Yoyo Valencia,

Jano Yancayo, Edith Benavente, en la Av. Mcal. Castilla 929”<sup>45</sup>.

Hoy compiten por hacer del rock un producto musical contemporáneo con la diversidad de variaciones desde metal a hip hop.

## CONCLUSIÓN

Las identidades colectivas tienen sentido en las generaciones que van construyendo identidades musicales por géneros, estilos, y especialidades en la ejecución de los instrumentos musicales donde el público acepta el discurso y lenguaje musical, pero desde allí los lenguajes tienen efecto social al motivar el proceso de desestructuración de los significados de los mensajes cargados de violencia social.

## BIBLIOGRAFÍA

**Adorno, T. W.** (1973). “Música y técnica hoy”, en T. W. Adorno *et al.*, *El arte en la sociedad industrial*, R. Alonso Edit., Buenos Aires.

**Adorno, T. W. y Eisler, H.** (1981). *El cine y la música*, Ed. Fundamentos, Madrid.

**Armendáriz, D.** (1998). “Un modelo para la Filosofía desde la Música: La interpretación de Adorno de la Música de Schönberg”, en J. Cruz (ed.), *La realidad musical*, EUNSA, Pamplona.

**Baumann, Max** (1996). *Cosmología y Música en los Andes*. Biblioteca Iberoamericana, Madrid.

**Benavente Véliz, Santos** (2006). *Historia Cultural: Música y danza del Sur Andino del siglo XX*; En: I Congreso Trinacional del 143-15 Diciembre, Cochabamba -Bolivia.

**Benjamin, W.** (1975). *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid.

**Benjamin, W.** (1998). *Iluminaciones II: Poesía y capitalismo*, Taurus, Madrid.

**Bourdieu, P.** (1988). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid.

**C.A.E. (Critical Art Ensemble)** (1998). “Plagio utópico: Hipertextualidad en la cultura electrónica”; En: [www.critical-art/ted/ch05.html](http://www.critical-art/ted/ch05.html).

<sup>41</sup> Diario El Pueblo. Arequipa, 24 febrero 1983.

<sup>42</sup> Diario El Pueblo. Arequipa, 4 marzo 1983.

<sup>43</sup> Diario El Pueblo. Arequipa, 06 marzo 1983.

<sup>44</sup> Diario El Pueblo. Arequipa, 07 marzo 1983.

<sup>45</sup> Diario El Pueblo. Arequipa, 11 febrero 1983.

**Cavía, M. V.** (1998). "Una aproximación a la comprensión al fenómeno musical actual"; En: J. Cruz (ed.).

**Cruz, J. (ed.)** (1998). *La realidad musical*, EUNSA, Pamplona.

**Domínguez, I. (ed.)** (1994). *Escritos de sociología de la cultura y de las artes*, AESCA, Barcelona.

**Frith, S.** (1983). "El arte frente a la tecnología. El extraño caso de la música popular"; En: *Papers* N° 29, pp. 178-198.

**Grignon, C. y Passeron, J. C.** (1992). *Lo culto y lo popular*, La Piqueta, Madrid.

**García Gárate, Raúl** (1988). *Música para guitarra del Perú*, segunda edición.

**Guerra, C.** (1998). *Jugendstil, ahora. Música de consumo y artes visuales*; En: *Acción Paralela*, versión electrónica; En: [www.aleph-arts.org/acpar](http://www.aleph-arts.org/acpar).

**Hennion, A.** (1983). "De una etnografía de la enseñanza musical a una sociología de la mediación"; En: *Papers*, N° 29, pp. 153-177.

**Horkheimer, M.** (1994). Y Adorno, T. W. *La dialéctica de la ilustración*, Trotta, Madrid.

**Muñoz, B.** (1998). "Dodecafonismo y sociedad de entreguerras. El reflejo del conflicto social en el *Wozzeck* de Alban Berg"; En: *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, N° 84, pp. 259-274.

**N., Elías, Mozart** (1991). *Sociología de un genio*, Península, Barcelona.

**Pousseur, H.** (1985). *Música, semántica, sociedad*, Alianza Música, Madrid.

**Serravezza, A.** (1983). "Las tradiciones especulativas de la sociología de la música y de la estética"; En: *Papers*, N° 29, pp. 62-78.

### Fuentes periódicos

El Correo, 1960-1990.

El Pueblo, 1930-1990.

Noticias, 1950-1960.