

Cumbia fusión: desarrollo e impacto de una escena musical «alternativa» en Lima¹

«Cumbia fusión»: Development and impact of an «alternative» music scene in Lima

Jorge Olazo²

SOAS University of London. Londres, Inglaterra

jolazo@gmail.com, 694469@soas.ac.uk

ORCID: 0000-0001-8813-3067

Citar como: Olazo, J. (2023). Cumbia fusión: desarrollo e impacto de una escena musical «alternativa» en Lima. *Desde el Sur*, 15(1), e0007.

RESUMEN

El artículo analiza cómo el crecimiento de la escena de cumbia fusión ha sido un factor determinante para la programación de orquestas de cumbia tradicional en festivales masivos considerados rockeros o «alternativos» en la ciudad de Lima. Es un estudio exploratorio que conecta con las aproximaciones teóricas de Small (1998), Gell (1998), y particularmente con Straw (1991) y Bennett (2004). Como metodología se utiliza entrevistas en profundidad a protagonistas de la escena de cumbia fusión, conducidas entre febrero de 2019 y agosto de 2020. Para la discusión se toma como estudio de caso la trayectoria de dos agrupaciones representativas: Olaya Sound System y La Nueva Invasión. Se demuestra que los mecanismos de autogestión implementados por las bandas de cumbia fusión sirvieron para que su ejercicio artístico resulte viable económicamente, y, en ese proceso, comiencen a aplicar estrategias de producción musical y de gestión comercial para tentar un público más amplio.

1 Este artículo es una adaptación de la tesis de maestría para el título de magíster en Musicología sustentada por el autor ante la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú en 2021.

2 Músico, musicólogo y comunicador. Magíster en Música por SOAS University of London, y en Musicología por la Pontificia Universidad Católica. Bachiller en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Lima. De 2005 a 2022 integró el grupo Bareto como baterista y percusionista. Ha publicado *Mixtura, jazz con sabor peruano*, del cual prepara una reedición. Ejerce la docencia en la Escuela de Música de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC) y en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).

PALABRAS CLAVE

Música, cumbia, fusión, festivales, públicos

ABSTRACT

This article analyzes the development of the cumbia fusion (or «alternative» cumbia) scene in Lima, Peru, between 2010 and 2020. It demonstrates its impact in the change of programming criteria in big outdoor festivals, which only used to feature rock and pop bands, and now include not only this «alternative» cumbia bands, but also traditional cumbia orchestras and artists that were not accepted before. This analysis has been done primarily based on in-depth interviews with musicians and promoters of this scene, using the theoretical framework of Small (1998), Gell (1998), Straw (1991) and Bennet (2004). The career of two bands representative of this «alternative» scene, Olaya Sound System and La Nueva Invasión are used as case studies.

KEYWORDS

Music, cumbia, fusion, festivals, audiences

Introducción

El presente trabajo describe el impacto de la escena de música cumbia fusión limeña, desarrollada entre 2010 y 2020, en el cambio de percepción del público de festivales juveniles masivos en Lima, conocidos como «alternativos»³. Este cambio tuvo como consecuencia la progresiva programación de orquestas y grupos de cumbia (como Armonía 10, Agua Marina y los Hermanos Yaipén, por citar algunos representativos) en dichos festivales, antes limitados a grupos relacionados con la escena del rock.

Teniendo como marco la definición de *escena musical* planteada por Straw (1991) y delineada por Bennett (2004), este artículo describe la trayectoria de los grupos Olaya Sound System y La Nueva Invasión como representantes de esta escena de cumbia fusión. La característica principal de esta escena es la manera en que estos grupos, partiendo de estilos vinculados con o derivados del rock (como el *reggae*, el *ska* y el

3 Se hace uso del término «alternativo», entre comillas, según su uso coloquial en Lima, como sinónimo de la escena rockera independiente desde los años 90 en adelante, aunque luego nos acercaremos al concepto original referente a la escena «alternativa» norteamericana.

punk rock), realizan una novedosa interpretación de la cumbia peruana, definida por los estudios de Llórens (1983), Quispe Lázaro (1988, 2009), Bailón (2004) y Romero (2008), entre otros.

La denominación de cumbia peruana ha servido para agrupar a distintas variantes musicales que se han desarrollado en diversas regiones del Perú, que han adoptado en cada caso características locales. Sin embargo, precisamente por su asociación con ese origen mayoritariamente provinciano, el público limeño y los medios de comunicación consideraron, durante los años 80 y principios de los 90, a la cumbia como una expresión marginal (Bailón, 2004; Tucker, 2017). Sin embargo, es durante los últimos años, comenzando el nuevo milenio, que surgen los trabajos discográficos de una generación de jóvenes músicos limeños cuyos proyectos ensayan una relectura de la cumbia peruana.

Los intérpretes y consumidores de esta cumbia con referentes «alternativos» y rockeros son jóvenes que han tenido acceso a educación superior, y a un país que pueden recorrer libremente, en contraste con la generación que creció en los años 80, década marcada por la amenaza de grupos terroristas como Sendero Luminoso y el MRTA. Estos músicos aprendieron el lenguaje de la cumbia mientras buscaban referentes que le dieran una identidad peruana a su propuesta artística, con la intención de construir un discurso reivindicativo e integrador.

Este cambio en la percepción de la cumbia peruana puede ser visto como un intento de reconciliación simbólica de esta generación de músicos con «ser peruano», al exaltar valores y características que antes fueron rechazadas por la generación de sus padres. Esta visión ha sido planteada por Fiorella Montero-Díaz en su tesis doctoral para la Universidad Royal Holloway, y en varios otros artículos (2016, 2017, 2018). Su explicación está enfocada en el ejercicio de un grupo que ella llama, coincidentemente, «los alternativos»: músicos de clases altas limeñas entre 18 y 35 años, que están en contra de la exclusividad y políticamente activos en muchos casos. Así, el objetivo de este trabajo es reconocer la escena musical que surge inmediatamente después del periodo estudiado por Montero-Díaz (2005-2008), y que sugiere una mayor diversidad en la procedencia social tanto de los músicos como de su audiencia, una generación joven de peruanos que suma a la cumbia peruana a su bagaje de gustos e influencias, y la valora positivamente pues aporta identidad al trabajo artístico.

Metodología

Este artículo plantea un estudio de carácter exploratorio, porque si bien se ha tratado de manera general el tema de la cumbia peruana como

fenómeno musical y cultural en el Perú, aún existen pocos estudios sobre la escena de cumbia fusión, en particular la que se desarrolla a partir de 2010 en adelante (ejemplos son Vik, 2017; Miramont, 2020). De ahí la necesidad de explorar este fenómeno contemporáneo, completando los estudios académicos sobre la cumbia en etapas anteriores, y entendiendo la participación que bandas de ese género han tenido en los últimos años en el desarrollo y la producción de eventos musicales y culturales en Lima.

Con este motivo, además, se sigue una metodología de análisis cualitativo que permite abordar el estudio del tema a partir de casos representativos de la escena de la cumbia fusión. Se emplea la etnografía como herramienta de investigación, mediante entrevistas a profundidad realizadas a músicos y empresarios de conciertos. Entre ellos, los principales son los músicos Lorenzo Zolezzi y Matteo Bonora de Olaya Sound System; Luis Antonio y Diego Vicente, José Vargas y Fernando Castro de La Nueva Invasión; y el empresario Johan Cervantes de Inmortal Producciones. También fueron entrevistados, aunque sus testimonios no aparecen citados directamente, los músicos Nicolás Duarte, Ricardo Wiese y Daniel F, y los empresarios José Rodríguez y Lionel Igersheim. Todos ellos fueron informados de la finalidad de las entrevistas y aceptaron que sus testimonios fueran grabados y citados en el texto. Se incluye también la propia mirada autoetnográfica del autor, involucrado en este proceso como miembro del grupo Bareto desde 2006. La tesis de maestría de la cual se ha adaptado este artículo no fue revisada por un comité de ética, al no corresponder el procedimiento.

Puntos de vista sobre la fusión musical en el Perú

Existen diversos puntos de vista respecto a la fusión musical y sus efectos en la vida social. En primer lugar, Montero-Díaz ha estudiado el fenómeno de la música fusión en Lima a comienzos del siglo XXI, enfocándose en un grupo de músicos de clase media y alta. Aunque nuestro enfoque no se limita a ese segmento socioeconómico, considero que su definición es útil como punto de partida, pues dice que el término *fusión* se usa en el Perú para describir la mezcla de

cualquier tipo de música considerada tradicional peruana con géneros extranjeros. Es un término discursivo paraguas que abarca diferentes estilos de diálogo musical: afro-jazz, jazz andino, cumbia-ska, cumbia-rock, rock andino, andino *easy listening*, andino electrónico, electro chicha, entre otros. Estos diálogos frecuentemente suceden a través de colaboraciones interculturales, pues los fusionistas tienen diversa procedencia social, racial y étnica» (Montero-Díaz, 2016).

¿Cuál sería el objetivo de estos músicos de fusión en el Perú? Para Rozas, los proyectos nacionales de fusión buscan «la creación de una nueva identidad que incluya a los grupos excluidos en términos de una alteridad cultural» (2007, p. 41). Montero-Díaz, entre tanto, muestra otro punto de vista cuando dice que ese acercamiento al otro no necesariamente es la motivación principal de los músicos, sino más bien un asunto introspectivo: «la autorrecreación de uno mismo a través de la interacción con el otro (ver también Hopenhayn, 1999), [...] responder a preguntas como: ¿quién soy yo? ¿Cómo encajo en la ciudad y en el país? ¿Cuál es mi papel?» (2018, p. 97).

Es importante reconocer, también, que hay posturas que ponen en duda las consecuencias positivas del ejercicio de la fusión. Para algunos, la fusión intercultural refuerza la diferencia y contribuye a la idea del mestizaje como asimilación, y, por ende, «a la desaparición de la cultura tradicional» (Ritter 2011, p. 573). En esa línea, otros consideran que estas fusiones operan en un nuevo discurso nacionalista que «reelabora en lugar de destruir viejas jerarquías. Aún cuando la música chicha haya sido adoptada como un símbolo nacional, su escena se ha dividido en facciones distintas, cada una tipificada por diferentes estructuras de recepción» (Tucker, 2019, p. 99).

Otro enfoque interesante es de la etnomusicóloga noruega Alissa Vik. Ella analizó a un grupo de músicos de fusión limeños alrededor de 2015, y destaca que el ejercicio de estos artistas se inscribe en una tendencia global, ya que acusa el impacto tanto del desarrollo tecnológico como de la coyuntura que vive el Perú luego del fin de la guerra interna, que alejó a los jóvenes de su propio entorno y cultura (2018). Vik reconoce que, para los músicos limeños, la noción de lo que significa ser peruano incluye la nostalgia por el pasado y el optimismo por el futuro, al hacer un llamado a una sociedad más inclusiva y promoviendo la música, la cultura y hasta lenguajes autóctonos, salvándolos del olvido. Esto coincide con lo que postula Bennet (2001) respecto a que los jóvenes pueden usar la música popular para redefinir espacios locales y crear identidades híbridas, combinando elementos locales y globales, y con Stokes (1994), quien refiere que la música nos permite «relocalizarnos». Así, como este artículo intentará demostrar, los grupos de cumbia fusión de la primera década del siglo XXI han ayudado a perfilar, con su música y discurso, una nueva generación juvenil que ha combinado los referentes sonoros de la cumbia peruana con referentes globales y un discurso que busca establecer una nueva identidad peruana.

La cumbia peruana, género fusión por definición

Al nacer de una combinación de influencias de distinta procedencia, la cumbia peruana puede ser considerada un género fusión. Su origen y desarrollo ha sido reseñado extensamente por autores como Romero (2007, 2011), Laura (2010, 2012), Llórens (1983), Quispe Lázaro (1988, 2009, 2019), Bailón (2004), Tucker (2013), Turino (1990). Todos los recuentos coinciden en señalar el carácter pionero de las grabaciones que Enrique Delgado y Los Destellos hicieron en 1967, en su disco epónimo editado por la disquera nacional Odeón⁴. Con Los Destellos, Delgado impone su toque de guitarra eléctrica con acentos criollos y andinos, al frente de una orquestación tributaria de los grupos colombianos del sello Discos Fuentes, de moda en ese momento. Como refiere Blanco, estos grupos reducían el formato de la orquesta a «los combos, con influencias del rock and roll, el ritmo juvenil y la gran moda del momento». (Blanco, 2018, p. 29)⁵. Esta referencia al rock puede ser tomada como un temprano punto de conexión entre la cumbia de los 60 y la actual escena de cumbia fusión, e indicaría la continuidad de una manera de reinterpretar este género musical que vino de Colombia. Como fuere, el repertorio de Los Destellos (en su mayoría composiciones de Delgado y de otros miembros de su orquesta, como el bajista Humberto «Tito» Caycho) estaba influenciado no solo por la cumbia, sino también por la guaracha y el son cubano. Esto, sumado a la continua referencia de la guitarra solista a ciertas marcas de estilo provenientes de la música criolla, daba una personalidad original a la cumbia peruana y marcaba su naturaleza híbrida desde el origen.

Ante este despertar costeño de la cumbia, grupos similares proliferaron en distintas regiones del Perú y adoptaron variantes regionales (como la amazónica, con los Mirlos de Moyobamba o Juaneco y su combo de Pucallpa, o la norteña, con Agua Marina y Armonía 10 de Piura), aunque hacia fines de los 70 comienza a imponerse el predominio de la «cumbia andina» o «chicha» en el gusto más popular⁶. Esta variante, representada por grupos como Los Shapis o Chacalón y la Nueva Crema, y consumida mayoritariamente por los hijos de migrantes llegados a la capital, recibe el rechazo de las clases medias y altas limeñas⁷.

Si bien sigue siendo consumida hasta nuestros días, el éxito comercial masivo de la chicha no sobrevivió a los años 90, y fue reemplazada por una nueva variante: la tecnocumbia, que incorpora elementos «modernos»

4 *Los Destellos* fue editado por Odeón de Perú en 1968, ELD 1735.

5 También explicado en Quispe Lázaro (2019).

6 Para una perspectiva contemporánea sobre el desarrollo de la cumbia peruana, ver Tucker (2013).

7 Véase Bailón (2000), Turino (2000), Tucker (2013) y Quispe Lázaro (2019).

como baterías electrónicas⁸ y una estética visual que combina elementos del tex mex y la toada brasilera (como la popular cantante Rossy War). Hacia la segunda mitad de la década de 1990, entonces, la tecnocumbia pasó a ser «el tipo de música dominante en las principales radios y canales de televisión [...] En las discotecas, en las actuaciones de los colegios, en las oficinas y en toda clase de lugares, gente de todos los niveles socioeconómicos escuchaba al menos algunas canciones de este tipo de música» (Metz, 2013, p. 384).

Sin embargo, el dominio comercial de la tecnocumbia tuvo un declive marcado por su asociación con la política, y que fue evidente en la utilización de la música y la imagen de algunos de sus exponentes en las campañas proselitistas del entonces dictador Alberto Fujimori⁹. Luego de este periodo, podemos reconocer el regreso de la popularidad de la cumbia norteña a nivel nacional a partir del éxito de agrupaciones como Grupo 5, Agua Marina, y Hermanos Yaipén en la primera década del siglo XXI, que si bien mantenían una recargada agenda a nivel regional, comenzaron también a ser contratados en Lima por la clases más acomodadas. De esta forma, ocuparon espacios que antes les eran vetados, como discotecas y eventos de las clases acomodadas, y llegaron incluso a programas de televisión pagada¹⁰.

Otro factor que influye en este proceso es la edición en Estados Unidos del disco *The roots of chicha. Psychedelic cumbias from Peru* (Barbes Records, BR 0016). Era la primera compilación de este estilo de música fuera del Perú, tuvo aceptación en los circuitos de consumo de *world music*, y, según Tucker, «jugó un importante rol curatorial, consolidando una impresión pública internacional acerca del sonido de la chicha, y — vía las notas escritas por el propio (Olivier) Conan¹¹ — también sobre sus orígenes e implicaciones ideológicas» (2018). Artículos periodísticos¹² que destacaban este lanzamiento publicados en el Perú atrajeron la atención del público de fusión y permitieron a músicos y melómanos acercarse a

8 Ya se usaban desde la segunda mitad de los 80 dispositivos de percusión electrónica como el Octapad de la marca Roland en las grabaciones y conciertos chicha.

9 Dice Metz: «Algunas de las estrellas más reconocidas se hallaban acusadas de diversos delitos relacionados con la corrupción del final de dicho régimen, por aceptar dinero a cambio de actuar en las campañas publicitarias. Esto fue utilizado por los sectores reticentes a la música popular (particularmente roqueros y seguidores de la salsa “dura” de sectores criollos medio-altos) para echar abajo lo que veían como parte de la “cholicación de los usos y costumbres” de la sociedad peruana». (2013)

10 Algunos llaman a esta variante de la cumbia peruana «chicha estilizada». Véase Quispe Lázaro (2009).

11 Olivier Conan es un francés que creó en Nueva York el sello Barbes y el grupo Chicha Libre, además de regentar su propio local con música en vivo en Manhattan.

12 Por ejemplo, Melgar (2007) para el diario El Comercio: <https://archivo.elcomercio.pe/edicionimpresa/Html/2007-12-22/legado-musical-sabor-nacional.html>

un repertorio antes ignorado o rechazado. Montero-Díaz destaca este hecho junto al éxito de la tecnocumbia en Lima, la trágica muerte del Grupo Néctar en Argentina y la promoción de la cumbia por parte del gobierno de Alan García (2006-2011), como factores que contribuyeron inicialmente a una apertura del público de clases altas hacia la cumbia norteña y la chicha (2014, p. 153).

Es en ese proceso, hacia 2008 y coincidiendo con el éxito comercial del disco Cumbia de Bareto (en su mayoría compuesto por un repertorio con casi 40 años de antigüedad interpretado originalmente por los pucallpinos Juaneco y su Combo), que la cumbia de origen amazónico entraba en competencia con la cumbia norteña y la chicha en las preferencias del público limeño, mostrando una sonoridad diferente a la tecnocumbia que había dominado la década anterior. En ese sentido, Tucker menciona que en 2007 se produjo «un *revival* de la cumbia peruana temprana, liderada por músicos jóvenes como el grupo de rock Bareto, rebautizada como “cumbia psicodélica”. Junto a estrellas de los [años 60 y 70] como Los Destellos o Juaneco y su combo, llevaron la música a centros de lo *cool* y *hipster* en Lima» (Tucker, 2013).

La cumbia fusión en la escena rockera o «alternativa» de Lima

Para circunscribir nuestro enfoque a la escena de cumbia fusión optamos por tomar como marco conceptual la definición de escena musical de William Straw: «el espacio donde un rango de prácticas musicales coexiste, interactuando entre ellas a lo largo de una variedad de procesos de diferenciación, y de acuerdo [con] trayectorias de cambio y fertilización cruzada ampliamente variadas» (1991, p. 376). Según el autor, el sentido del propósito articulado a lo largo de una comunidad musical normalmente depende de un vínculo afectivo entre dos condiciones: prácticas musicales contemporáneas y patrimonio musical. La práctica musical, en este caso, está definida por el ejercicio de una música fusionada que toma a la cumbia como su materia primordial. A pesar de que Olaya Sound System tuvo como influencia originalmente el llamado *reggae roots*, mientras La Nueva Invasión daba cabida en sus intentos iniciales a dos tendencias que se muestran en las antípodas como el punk rock y la música andina, las dos agrupaciones terminaron adoptando la cumbia peruana como elemento musical principal, con su instrumentación de guitarras eléctricas, sección rítmica de bajo y percusión latina (tumbadoras, timbales), a lo que suman batería acústica, y en ocasiones un teclado o sintetizador. El patrimonio musical al que refiere Straw, entonces, sería precisamente la cumbia peruana, para La Nueva Invasión partiendo de la chicha al estilo de Chacalón y la Nueva Crema, y en el caso de Olaya Sound

System, de la tradición guitarrística de Enrique Delgado. Sin embargo, veremos que la propuesta de estos grupos exhibe un enfoque particular tanto en sus dinámicas de producción como en sus búsquedas sonoras, comenzando en circuitos pequeños en Barranco o el Centro de Lima, y creciendo a otros escenarios. Para ampliar su base de público, este trabajo comenzó a reflejarse cuando la escena llama la atención y es convocada a festivales de música juvenil con perfil «rockero» que se organizaban en la capital. Para llegar a ello, reseñaremos primero la historia de cada grupo por separado a continuación.

Olaya Sound System: una «tropicalidad» con identidad contemporánea

Los fundadores de Olaya Sound System tienen una historia en común que va más allá de ese proyecto musical. Lorenzo Zolezzi (guitarra solista y voz) y Matteo Bonora (guitarra rítmica y voz) iniciaron su formación musical en el colegio. Tuvieron como referentes a los grupos británicos de rock pesado Black Sabbath y Led Zeppelin entre los clásicos, y a los norteamericanos Guns N' Roses entre los más contemporáneos, aunque luego se decantaron por el *reggae*, que mientras ellos eran adolescentes gozaba de gran popularidad en Lima¹³. Bonora, además, recuerda cómo al formar Olaya Sound System fueron incorporando progresivamente elementos tropicales, buscando en esa fusión rasgos que pudieran darle identidad nacional a su propuesta musical (2020).

La curiosidad por explorar lo tropical respondía a un contexto que incentivó un «descubrimiento» de las cualidades de la cumbia hecha en el Perú desde finales de la década de 1960, como le había pasado a Bareto años antes; esta asociación es pertinente no solo porque Bareto también había comenzado tocando *reggae*, sino porque ambos grupos estaban vinculados al circuito barranquino. ¿Cuál sería la motivación para relacionar musicalmente al *reggae* con la cumbia?: «Para mí, la cumbia y el *reggae* tienen una conexión por su organicidad, es música de raíz... Y en la variedad de influencias y colores que tenemos los peruanos, significó para nosotros una posibilidad de expresión» (Bonora 2020).

El giro de Olaya Sound System hacia un estilo musical que tomara como referencia la cumbia peruana fue progresivo, como lo evidencian sus trabajos discográficos. En el primero, *Nadar en el cemento*¹⁴, los temas

13 Desde 1992, con Eek-A-Mouse y Yellowman como invitados internacionales del Primer Festival de Reggae Peruano, la llegada de artistas de reggae ha continuado hasta entrado el nuevo milenio.

14 Editado por Descabellado Records en 2010.

eran *reggae* casi en su totalidad. Pero para el siguiente, *Nuestra casa*¹⁵, desde el arranque de «Ver más allá» con repique de timbales y guitarra eléctrica, se marcaba un camino cumbiero que se presenta más claro en el tema «Manos al fuego», donde destacan tanto el sonido de la guitarra líder, similar al de Enrique Delgado, como al motivo pentafónico que toca Lorenzo Zolezzi. Más adelante, la incorporación de nuevos miembros a la banda en la parte rítmica, como el caso de Rodrigo Castillo en batería, Óscar Samamé en las congas y Jim Marlow en los timbales y percusión menor, aportaría un renovado conocimiento de los ritmos tropicales, y también un orden que dio solidez a la banda. Samamé, además, ganó un espacio en la primera línea gracias a sus cualidades vocales. Con aquel tercer disco, los músicos reconocen que el público llegaba a las presentaciones desde otros sectores de la capital, fuera de sus habituales Barranco y alrededores. Fue clave la difusión del sencillo «Desaparecer» a nivel nacional en radio Studio 92. Además, ordenaron y sistematizaron temas administrativos. Estas acciones significaron el inicio de una profesionalización, y también, de la construcción de un público fuera de su ámbito habitual (Zolezzi 2020).

El siguiente paso para aventurarse a un nuevo disco fue dejar su original entorno de trabajo, el estudio Descabellado en el distrito de Barranco, y buscar un productor musical que los ayude a «aspirar a un público más grande» (Zolezzi, 2020). Deciden, entonces, trabajar con Jesús «El Viejo» Rodríguez, que venía de una esfera más comercial, pues había trabajado en producción musical con artistas como Eva Ayllón, Gianmarco y el programa concurso de televisión *La voz Perú*. Esto evidencia que distintos tipos de negociaciones tuvieron que suceder para que el grupo encontrara un cauce orientado más hacia el sonido de la cumbia peruana, proceso que llamó la atención de la productora Selvámonos, organizadores del festival anual del mismo nombre en Oxapampa, Pasco, que le alcanza una propuesta de *management* y *booking*, con la intención de tener una proyección en mercados musicales del extranjero¹⁶ (Bonora 2020).

En ese contexto llegó *Música del mar* (2017), el trabajo más decididamente cumbiero de la banda hasta ese momento, y que traía el sencillo «Agua de manantial», una composición del conguero y vocalista Samamé, y otros temas que evocan a la naturaleza como «Despierten las montañas», «Quiero que llueva» y «Siembra y verás». Tras un periodo de

15 Descabellado Records, 2012.

16 Selvámonos Producciones realiza servicios de *management* (es decir, manejo administrativo, de promoción y difusión), además del *booking* (la venta de *shows*) con bandas a nivel nacional. También ha gestionado giras a Estados Unidos y Europa de Cumbia All Stars, Baretto y Dengue Dengue Dengue, entre otros.

tres años bajo la administración de Selvámonos, este álbum coincide con otro cambio importante: comienzan a trabajar con Inmortal Management, una rama de la productora organizadora de festivales, con la intención de seguir ampliando su público. Como consecuencia de esta nueva alianza, lanzaron un sencillo en colaboración con el productor de música urbana radicado en Miami Patrick Romantik, que se llama «Retumba la casa», un anticipo de su más reciente lanzamiento de 2021: *La tierra baila*, cuyas canciones bandera son «El momento perfecto» y «Estos días». Como dice Bonora, «todos queremos que nuestra música llegue a la gente, que nos consuman, que nos escuchen, acceder a ese público grande» (2020).

La Nueva Invasión: entre El Agustino y el punk

De manera similar a Olaya Sound System, La Nueva Invasión tiene orígenes en un entorno estudiantil. Y también, parte de sus raíces están en la afición de sus miembros por el rock: los hermanos Luis Antonio y Diego Vicente (voz y guitarra, respectivamente) y el baterista José Vargas Canasa pertenecieron a la movida punk limeña con la banda Suicidas. Los Vicente, además, crecieron cerca de la cultura *underground* rockera limeña, la escena «subterránea» o «subte», que se desarrolló en los años 80 (Cornejo, 2002, p. 73). El padre de los músicos, Francisco «Paco» Vicente, era vendedor de casetes en la avenida La Colmena, y luego regentaría el puesto La Nave de los Prófugos en el bulevar de Quilca, ambos en el Centro de Lima. Paco creció en el distrito El Agustino (cuna de una efervescente movida chicha en los 80), y también se vinculó a la escena que organizaba festivales como El Agustirock desde 1989. Así, los hermanos aprendieron de manera autodidacta a tocar y a componer canciones que, a pesar de basarse musicalmente en el punk rock, comenzaban a incorporar arreglos de guitarra cercanos a la chicha. El guitarrista Diego Vicente atribuye esta influencia a la música que sonaba en las fiestas que se armaban luego de los shows de punk: «Estaba tocando y de repente me dio la impresión de [que toqué] algo medio chicha, y me gustó. Empecé a escuchar cumbia, sobre todo cumbia amazónica que es más guitarrera, y chicha» (2020). Con la incorporación de dos nuevos integrantes, Fernando Castro (quena) y Aurelio Castillo (charango), ambos estudiantes de Antropología de la Universidad Mayor de San Marcos, el grupo sumó una fuerte influencia del folclore y la canción latinoamericana. Se rebautizaron a partir de 2011 como La Nueva Invasión: «El concepto general es que somos «la nueva invasión», la segunda o tercera generación de migrantes. Ya no se toman los espacios geográficos; ya casi todos hemos tenido educación superior, entonces se toman espacios desde el arte, la cultura, la parte académica» (2020).

El nuevo grupo tuvo sus primeras apariciones en el circuito punk al que pertenecía Suicidas, que en ese momento estaba vinculado con movimientos de protesta durante la presidencia de Ollanta Humala (2011-2016); era común que se convocase a fiestas y conciertos después de mítines o marchas en el Centro de Lima. En julio de 2011, emprenden una gira por la región sur del país: Arequipa, Cusco, Puno y finalmente La Paz (Bolivia). A pesar de lo precario de las condiciones del viaje, la banda recibió en este periplo los estímulos que consolidaron un discurso que aboga por la reivindicación de una identidad nacional (Castro, 2020) y que dio como resultado su primer álbum, *Súbele a la radio*, lanzado a finales de ese año. La influencia de la chicha en este primer disco se evidencia en la canción «Camina bonito»: la guitarra de Diego Vicente, afectada con un áspero pedal de *distortion*, responde melódicamente a la melodía vocal de las estrofas. Tanto el sonido como el lenguaje son rasgos distintivos del estilo de José Luis Carballo, guitarrista y productor de los primeros discos que Chacalón y La Nueva Crema grabó para el sello Horóscopo.

Para 2012, tras su exitosa participación en el festival Selvámonos en Oxapampa, el grupo fue ampliando su público, apostando por la gestión independiente desde la escena alternativa. Pero la mira ya estaba puesta fuera del Perú, y en 2014 ganaron un fondo económico concursable promovido por Ibermúsicas y el Ministerio de Cultura. Viajaron a Buenos Aires, Argentina, nominalmente para participar en el Festival Cultura Cumbia (Mincul, 2014). Sin embargo, aprovecharon el viaje para grabar su siguiente álbum, de la mano del productor Matías Méndez, conocido como «El Chávez», quien había trabajado con grupos de fusión como el uruguayo No Te Va Gustar o el paraguayo Kchiporros. El objetivo de *Vitamina inka*, lanzado en julio de 2015, era darle un acabado más global a la propuesta sonora, al incorporar elementos como teclados y sintetizadores cercanos al estilo de la bailanta o cumbia villera, buscando una estética más moderna, influenciada a su vez por el movimiento de cumbia digital. El nuevo sonido trajo también otros reajustes, como algunos cambios de integrantes, y allanó el camino para lo siguiente: «Renunciamos a cierto peso folclórico que tenía la banda, a cierta lírica contestataria, eso nos dio cierta libertad. Entonces el tercer disco lo encaramos con mucha más tranquilidad y libertad» (Vicente, 2020). El primer paso hacia esta nueva etapa a nivel musical significó la elección de Juan Carlos Fernández como productor del siguiente álbum. Fernández es conocido en el medio limeño por musicalizar las producciones audiovisuales (telenovelas, series) de América Televisión, y su sensibilidad respecto a la música popular en el Perú fue decisiva (Castro, 2020). Otra decisión importante para atraer un público mayor fue introducir la temática romántica en sus nuevas

canciones. Esto se nota desde el sencillo escogido para la promoción del álbum, la mencionada «Yo te quiero así».

Amor y resistencia fue lanzado en septiembre de 2018 y definió un momento importante en el crecimiento de La Nueva Invasión, que gracias a su flamante asociación con la productora de eventos y management Inmortal, ya participaba en grandes festivales (Castro, 2020). Sin embargo, en el mejor momento del grupo aparecería una denuncia pública por maltrato psicológico y violencia que involucró al vocalista Luis Antonio Vicente (*Perú 21*, 2019); esta situación, que alcanzó los medios masivos y creó una corriente de rechazo en redes sociales, detuvo en seco el crecimiento del grupo. Desde entonces, La Nueva Invasión entró en un periodo de receso por varios meses y pasó por varios cambios, pues desavenencias en el manejo de la situación determinaron la salida de Castro y otros miembros de la agrupación. Recientemente han lanzado dos sencillos, «Cuatro paredes» en 2021 y «Haciéndolo mejor» en 2022, con el percusionista Gonzalo Lissia como voz principal.

La cumbia fusión como agente de nuevos públicos para lo «alternativo» y lo tradicional

Ahora bien, nuevamente revisando a Straw (1991), el surgimiento de la música «alternativa» en los principales centros urbanos de Estados Unidos y Canadá durante la primera mitad de la década de 1980 nos puede ayudar a hacer el paralelo con lo que sucedió en la escena limeña. Si bien en el caso peruano no se desarrolló una cultura de sellos discográficos (pues la distribución digital hoy los ha hecho cada vez menos necesarios), la escena limeña sí consiguió establecer un circuito para posicionar sus eventos autoproducidos. La respuesta del público a esa iniciativa autogestionaria de los grupos de cumbia fusión motivó a productoras de festivales como Inmortal a responder al nuevo enfoque de su público objetivo, antes marcadamente rockero.

La autogestión se presentó como una necesidad para La Nueva Invasión desde el comienzo del proyecto, a pesar de que al principio la inexperiencia de sus integrantes en temas empresariales era evidente. No obstante, pasó poco tiempo antes de que decidieran enfocarse en generar eventos producidos y financiados por ellos mismos. El primer concierto autoproducido por La Nueva Invasión tuvo lugar en mayo de 2011, en el antes mencionado local de la avenida Alfonso Ugarte del Centro de Lima, conocido como La Casa Pocoloro, espacio frecuentado entonces por artistas de *hip hop*, con capacidad para alrededor de cien personas; cobraron cinco soles por entrada (Vargas 2020). Sin embargo, rápidamente la experiencia del quenista y tecladista Fernando Castro con

los eventos de su marca de diseño Amapolay¹⁷ entró a tallar, y frente a las escasas ganancias generadas por los contratos con terceros, comprobaron que los eventos propios resultaban mucho más rentables: «El motor de la autogestión han sido los eventos propios. Ahí sí veíamos la diferencia: por evento podíamos sacar 20 000 soles, hemos tenido buenas rachas» (Castro, 2020).

Por su lado, Olaya Sound System también se abrió paso gracias a la autogestión, motivados por el contexto y la afinidad que en lo musical sentían con la movida «alternativa» de ese momento. Así, en 2011 Olaya Sound System convocó a Barrio Calavera (ska fusionado con cumbia) y a Vieja Skina (ska tradicional), y los llevó al bar Sargento Pimienta, tradicional escenario de conciertos de rock en Barranco, que les fue cedido por la administración un día que no tenían nada programado, el 28 de julio. Esa primera «fiesta olayera» resultó un ejercicio rentable para el grupo. Meses después, recibieron la invitación de la mencionada marca Amapolay para un evento en Peña Poggi hacia fin de año y los lazos comenzaron a hacerse más sólidos entre ellos.

Estaba claro que, como consecuencia de estas acciones conjuntas, los públicos de los grupos involucrados comenzaban a mezclarse e integrarse, y con ello también los espacios para tocar se diversificaron. Dice Matteo Bonora, respecto a la salida de Olaya Sound System de Barranco hacia otros escenarios, que fue «al descubrir el tema de los [eventos] autoproducidos cuando damos ese paso hacia el Centro [de Lima] [...] Nosotros realmente no teníamos “una gente”, nuestra gente se ha formado cuando hemos empezado a tocar en el Centro» (2020). Es importante la colaboración que mantuvieron las bandas con las productoras que organizaban fiestas en Lima en esos años. Marcas de fiestas como «Chacalentin» (el 14 de febrero, día de San Valentín) o «Chacalowin» (el 31 de octubre, mezcla de Halloween y Día de la Canción Criolla) de la productora El Gran Chacal, por ejemplo, tomaban espacios del Centro Histórico para organizar fiestas en las cuales contrataban a estas bandas de fusión. Fue ahí donde se comenzó a formar una base de público joven que se mostraba abierto a consumir nuevas propuestas artísticas.

Quizá el espacio más representativo de esta nueva escena en el Centro de Lima, que integraba a los distintos públicos de la capital, es una antigua cochera ubicada en la avenida Alfonso Ugarte, a pocos metros de la plaza Bolognesi, que fue rebautizada como Centro de Convenciones

17 Amapolay luego organizó la Feria Perú Independiente, otro espacio que continuó ayudando a desarrollar la escena alternativa.

Festiva, y que se convirtió en el escenario más frecuente de estos eventos. Según el empresario Johann Cervantes de Inmortal Producciones, en una entrevista vía Zoom, las bandas como Olaya Sound System y La Nueva Invasión «tenían una diferencia con las bandas tradicionales: hacían sus propios *shows*. Si no los contrataban, ellos se unían y tenían *shows* todos los fines de semana, e hicieron crecer su público» (Cervantes, 2020).

Donde también encontramos puntos en común entre La Nueva Invasión y Olaya Sound System es en su manera de organizarse internamente: la voluntad de llevar el bien del proyecto por delante de las necesidades individuales queda expresada en el modelo de cooperativa bajo el cual operan ambas agrupaciones. En el caso de La Nueva Invasión, según Vargas se trataba de hacer «un evento, presentar el balance, y tener un fondo, más allá de pagar los sueldos, y de ahí decidir qué hacer: un disco, un video, comprar instrumentos, etc.» (2020). En Olaya Sound System, por su lado, la repartición equitativa de la ganancia es la base (Bonora, 2020).

Otro aspecto a notar es que el crecimiento de la escena de 2015 a 2017 motivó que, para sus nuevos discos, ambos grupos buscaran trabajar con productores musicales que pudiera dar una orientación «más comercial» a su sonido, La Nueva Invasión con Juan Carlos Fernández y Olaya Sound System con Jesús «El Viejo» Rodríguez. A partir de un crecimiento basado en mecanismos de autogestión, las posibilidades de inversión de las bandas los motivó a transformar sus métodos de trabajo, que evidenció un cambio de actitud frente a «lo comercial» en la contratación de productores vinculados a músicas tropicales y urbanas de arraigo popular, con el objetivo de ampliar su audiencia más allá de «lo alternativo».

Resultados: la cumbia fusión y la entrada de la cumbia tradicional a la oferta de festivales juveniles

Pero los cambios no solo estaban en el desempeño de las bandas: el público también estaba cambiando y esto fue notado por promotores y organizadores de conciertos de rock, que era lo que consumía tradicionalmente el público juvenil en Lima. Para Inmortal Producciones, este proceso fue paulatino, y ellos fueron observándolo hasta decidir intervenir de manera comercial, al aplicar como estrategia la diversidad de la oferta: muchas bandas a precio bajo. «Recordemos que 2004 o 2005, los *under* y los comerciales no se llevaban bien como ahora; había un festival que era el Rock and Pop, y el otro era Rock al Parque; los *under* le daban duro a los comerciales» (Cervantes, 2020). Fue recién hacia la segunda década del nuevo siglo que los cambios en la audiencia se hicieron evidentes.

Para el primer festival Vivo por el Rock en 2013, Inmortal alquiló un rincón en el estacionamiento del centro comercial Plaza Norte, en el distrito de Independencia, pensando convocar 8000 personas; sin embargo, a días del evento, se habían vendido casi 17 000 *tickets* (Cervantes, 2020). Por ese motivo, se consiguió un espacio más grande en el mismo lugar, para presentar a doce bandas en dos escenarios: uno con rock comercial (Libido, Mar de Copas, Amén, entre otras), y otro con las bandas *underground* (como Leusemia, Contracorriente, Serial Asesino). Esta unión de las dos escenas rockeras fue el primer paso para el crecimiento y paulatina diversificación del público en los años que siguieron, y se vería claramente reflejado recién en Vivo por el Rock X, en mayo de 2018, cuando Bareto fue el primer grupo de cumbia fusión programado en un escenario principal del festival, cuyos protagonistas eran artistas internacionales como el grupo de rock norteamericano The Offspring, los argentinos punk pop Ataque 77 y los puertorriqueños *reggae* Cultura Profética, además de los grupos de rock peruano más representativos de ambos flancos, el *under* y el comercial. Mientras, en el escenario alterno, La Nueva Invasión y Olaya Sound System también debutaban en el festival, llevando a la cumbia fusión a alternar con propuestas nacionales más cercanas al rock *indie* (Tourista, Los Outsiders) y al *folk* moderno (We the Lion, Kanaku y El Tigre).

En ese contexto se lanza una nueva marca en el mercado de eventos, también promovida por Inmortal Producciones: el Alternativo Music Festival, que consolidaba la idea de combinar grupos de rock con propuestas ligadas a la fusión, pero que amplió la convocatoria hacia orquestas tradicionales de música tropical. Cervantes explica que esta diversidad de géneros en un mismo evento es posible gracias a un cambio en la audiencia: «Los chicos ahora ya no tienen el paradigma, “yo soy metalero *true*”, “soy rockero *true*”, “salseros *true*”; todos esos esquemas de gente de nuestra edad la nueva camada no los tiene» (2020). El caso de los festivales de Inmortal Producciones es relevante, pues se ha convertido en la principal contratante de la música independiente en el Perú. La empresa «encuentra su sostenibilidad en una oferta que vincula características de los festivales de los dosmiles con el amplio espectro de la música tropical peruana; el punto medio es la fusión» (Riveros, 2020, p. 133). El caso del Alternativo Music Festival es ejemplificador, pues su concepto es «unir la parte de la cumbia y la parte del rock» (Cervantes, 2020).

El paso siguiente es reconocer cómo la apertura de los públicos no solo ha dado cabida a los grupos «alternativos» o fusión, sino también a los grupos tradicionales. A partir del Vivo por el Rock XI, Inmortal hizo la prueba al incluir a Armonía 10, aun cuando los líderes de la tradicional

orquesta piurana no entendían por qué solo se les pedía tocar media hora en el contexto del festival, cuando sus contratos habituales les exigen tocar en promedio cinco horas ininterrumpidas (Cervantes, 2020). Luego de cierta resistencia, finalmente aceptaron, y su presencia en el festival tuvo una respuesta positiva en el público, lo que abrió la puerta para más artistas similares. Finalmente, el cartel de esa edición tuvo a la cumbia de Los Shapis, Deyvis Oroscó y Armonía 10, compartiendo tarima con el rock *indie* de The Strokes y el *heavy metal* de Slipknot, además de los representantes nacionales del rock y la fusión, en un cartel que llamó la atención de los medios masivos de comunicación, que reportaron con gran despliegue (Rocca, 2019).

Este tipo de programación era, como se ha mencionado, impensable años antes, hecho que lleva a considerar a analistas contemporáneos que los imaginarios del rock peruano están en un proceso de cambio (Riveros, 2020). Actualmente, en los festivales y conciertos de rock se hacen presentes elementos musicales nunca antes pensados, así como el caso de las bandas de fusión que adquieren un prestigio sin precedentes. Se logra, así, un mayor consenso en las audiencias, gracias a la música tropical que permite fortalecer la identidad y cultura popular peruana en Lima.

Conclusiones

Lo que puede colegirse es que la acción de la escena de cumbia fusión ha sido instrumental en estos cambios. Siguiendo lo propuesto por Alfred Gell (1998), podemos afirmar que gracias tanto a la propuesta musical de estos grupos, como a sus mecanismos de autogestión, la escena de cumbia fusión ha sido agente para un cambio de percepción respecto a la cumbia, tanto en el público joven consumidor como en los empresarios organizadores de los festivales masivos dirigidos a ese público. Lo que para algunos puede verse como una consecuencia natural del desarrollo del mercado de música en vivo, en realidad ha pasado por el accionar de un grupo de músicos que se atrevió a cambiar los códigos con los que habían sido criados, algo que marca un camino de esperanza en un sector de la música peruana como generador de cambio social.

Además, a través de mecanismos de autogestión, principalmente conciertos y festivales autoproducidos, las bandas de cumbia fusión han desarrollado un sistema que les permite generar recursos para subsistir económicamente e invertir en el desarrollo de sus carreras, grabar discos de manera independiente y potenciar sus shows en vivo a nivel de producción, tanto en escenarios como en infraestructura, con el objetivo de ser cada vez más competitivos en la oferta de conciertos limeña. Y ha sido la constancia y convocatoria de los eventos autoproducidos de

las bandas de cumbia fusión un elemento de juicio importante para que organizadores de festivales rockeros o «alternativos» incluyan en sus carteles a orquestas de cumbia y salsa, algo que hubiese resultado impensable apenas una década atrás.

Asimismo, la asociación de las bandas de cumbia fusión para la producción de estos eventos ha logrado, también, unir a las escenas que crecían por separado tanto a nivel geográfico, como de estilos distintos. Esta unión se demuestra en su asociación en la organización de los eventos autoproducidos, en sus carteles y en la programación de los festivales antes «rockeros», hoy «alternativos». A su vez, esto indica que los públicos de distintos géneros musicales ya no son excluyentes, como se percibía años atrás. Finalmente, el éxito de estas propuestas a nivel de convocatoria ha incentivado a los grupos de cumbia fusión a producir su nueva música con la mira de llegar a una cantidad mayor de público cada vez. Los recientes trabajos de Olaya Sound System y de La Nueva Invasión, ambos con productores musicales que han trabajado con artistas de corte tropical a nivel popular, indica un cambio de mentalidad en los músicos respecto a sus escenas.

Contribución de autoría

Jorge Olazo fue el único autor.

Fuente de financiamiento

Autofinanciado.

Potenciales conflictos de interés

Ninguno.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bailón, J. (2004). La chicha no muere ni se destruye, solo se transforma. *Iconos, Revista de Ciencias Sociales*, 18.
- Bennett, A. (2001). *Cultures of popular music*. Open University Press.
- Bennett, A. y Richard P. (Ed.). (2004). *Music scenes. Local, translocal and virtual*. Vanderbilt University Press.
- Blanco, D. (2018). *La cumbia como matriz sonora de América Latina. Identidad y cultura continental*. Universidad de Antioquia.
- Cornejo, P. (2002). *Alta tensión. Los cortocircuitos del rock peruano*. Emedece Editores.
- Gell, A. (1998). *Art and agency. An anthropological theory*. Oxford Press.
- Hinojosa Lizárraga, R. (20 de noviembre de 2018). Bareto: a 10 años de *Cumbia*, el disco que cambió el rumbo musical de la banda. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/luces/musica/impreso-bareto-10-anos-cumbia-disco-cambio-rumbo-musical-banda-noticia-579266-noticia/?ref=ecr>
- Laura, M. (2010). *La rica cumbia. Las voces que hicieron historia*. Laura Producciones.
- Laura, M. (2012). *Cumbia Perú. Los creadores*. Laura Producciones.
- Metz, K. (2015). ¡Cumbia! ¡Chicha!, ¡«Pandilla»! Música pop en la Amazonía peruana». En R. Romero (ed.), *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (pp. 374-405). Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Ministerio de Cultura, Mincul. (2014). Conozca los 7 proyectos musicales peruanos que ganaron el Fondo IBERMÚSICAS 2014. <https://www.infoartes.pe/conozca-los-7-proyectos-musicales-peruanos-que-ganaron-el-fondo-ibermusicas-2014/>
- Miramont, L. (2018). Hijos de Los Shapis y de The Clash. Propuesta cultural creativa en Lima. *Debates en Sociología*, 46, 81-104
- Miramont, L. (2020). *Recompositions sociales depuis une scène indépendante à Lima, cumbia fusión et gráfica popular dans un contexte néolibéral*. [Tesis en Antropología Social y Etnología, Université Toulouse 2 Jean Jaurès].
- Montero-Díaz, F. (2014). *Fusion as inclusion: a Lima upper class delusion?* [Tesis de doctorado, Music Department Royal Holloway, University of London].
- Montero-Díaz, F. (2016). Singing the war: reconfiguring white upper-class identity through fusion music in post-war Lima. En *Ethnomusicology*, Forum 25.

Montero-Díaz, F. (2018). La música fusión, ¿verdadera inclusión? Una exploración de la escena fusión en Lima. *Anthropologica*, 36(40), 97-120.

Perú 21. (31 de marzo de 2019). Denuncian a Luis Antonio, vocalista de La Nueva Invasión, por violencia física y psicológica. <https://peru21.pe/lima/denuncian-luis-antonio-vocalista-nueva-invasion-violencia-fisica-psicologica-fotos-469060-noticia/>

Quispe, A. (1988). *La música chicha: ¿expresión de una cultura e identidad popular en formación?* [Tesis de bachillerato en Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Católica del Perú].

Quispe, A. (2009). Música chicha: lo nuevo de fines de la primera década del siglo XXI. *Revista Electrónica Construyendo Nuestra Interculturalidad*, 5(4), 1-4.

Quispe, A. (2019). Música tropical peruana: la chicha. Construcción de nuevas identidades. En J. D. Parra (ed.), *El libro de la cumbia. Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas*. Instituto Tecnológico Metropolitano y Discos Fuentes Edimúsica.

Riveros, C. (2020). Rasgos de identidad peruana en el sistema limeño de festivales de música independiente. *Revista Argentina de Musicología*, 21(2), 129-150.

Ritter, J. (2011). Chocolate, coconut, and honey: Race, music and the politics of hybridity in the Ecuadorian Black Pacific. *Popular Music and Society*, 34(5).

Rocca, M. (24 de noviembre de 2019). Vivo x el Rock 11: Una edición para todas las sangres. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/luces/musica/vivo-x-el-rock-11-una-edicion-para-todas-las-sangres-cronica-fotos-noticia/>

Romero, R. (1985). La música tradicional y popular. En R. Romero (ed.), *La música en el Perú*. Fondo Editorial Filarmonía.

Romero, R. (2007). *Andinos y tropicales. La cumbia peruana en la ciudad global*. Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Romero, R. (2011). *La cumbia peruana*. Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Small, C. (1998). *Musicking. The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press.

Straw, W. (1991). *Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music*. Cultural Studies

Tucker, J. (2013). From the world of the poor to the beaches of Eisha: Chicha, cumbia and the search for a popular subject in Perú. En H. Fernández y P. Vila (eds.), *Cumbia! Scenes of a migrant latin american genre*. Duke University Press.

Turino, T. (1990). Somos el Perú [We are Peru]: Cumbia Andina and the children of Andean migrants in Lima. *Studies in Latin American Popular Culture*, 9, 15-37.

Vik, A. (2018). José María Arguedas is my John Lennon: Arguedas as cultural hero in Lima's independent music scene. *Iberoamericana. Nordic Journal of Latin American and Caribbean Studies*, 47(1), 83-93.

Recepción: 16/11/2022

Aceptación: 5/1/2023