Del huayno al pop: discurso social e identidad quechua en la música popular andina contemporánea

From Huayno to Pop: Social Discourse and Quechua Identity in Contemporary Andean Popular Music

Raúl R. Romero*
Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú
rromero@pucp.pe
ORCID: 0000-0002-4572-3865

Citar como: Romero, R. R. (2027). Del huayno al pop: discurso social e identidad quechua en la música popular andina contemporánea. *Desde el Sur*, *19*(1), e0012.

RESUMEN

El artículo analiza el surgimiento del pop andino, un movimiento musical reciente impulsado por jóvenes artistas de ascendencia andina en el Perú, que combinan el quechua con géneros globales como el R&B, el k-pop, el rap y el *hip hop*. A partir de los casos de Renata Flores y Lenin Tamayo, se examina cómo estos intérpretes articulan una estética audiovisual contemporánea y utilizan principalmente plataformas digitales como YouTube, Instagram, TikTok y Spotify para difundir su música. El artículo explora también el uso político del quechua como forma de activismo lingüístico, mediante el cual estos artistas promueven la revalorización cultural, denuncian la discriminación y construyen nuevas formas de identidad andina en contextos urbanos.

PALABRAS CLAVE

Pop andino, quechua, activismo lingüístico, música popular andina, identidad indígena

ABSTRACT

This article analyzes the emergence of Andean pop, a recent musical movement driven by young artists of Andean heritage in Peru who combine Quechua with

* Autor corresponsal: Raúl R. Romero, Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú. Correo: rromero@pucp.pe

global genres such as R&B, K-pop, rap, and hip hop. Focusing on the cases of Renata Flores and Lenin Tamayo, it examines how these performers articulate a contemporary audiovisual aesthetic and use digital platforms such as YouTube, Instagram, TikTok, and Spotify to circulate their music. This article also explores the political use of Quechua as a form of linguistic activism, through which these artists promote cultural revalorization, denounce discrimination, and contribute to the construction of new forms of urban Andean identity.

KEYWORDS

Andean pop, Quechua, linguistic activism, Andean popular music, indigenous identity

¿Qué tienen en común Michael Jackson y la música andina? Cuando la joven cantante ayacuchana Renata Flores grabó en idioma quechua «The Way You Make Me Feel», en 2015, y lanzó el video en YouTube, tuvo una gran acogida, ya que alcanzó en poco tiempo más de dos millones de vistas. En el video, ella y sus músicos aparecen delante de las ruinas incas de Vilcashuamán, en Ayacucho, con un grupo musical consistente en bajo, guitarra eléctrica y cajón peruano, respetando el ritmo y estilo del R&B del célebre cantante afroamericano (Flores, 2015). Años después, en 2022, el cantante de ascendencia cusqueña Lenin Tamayo lanzó «Imaynata», una canción de su autoría en español y quechua con un estilo musical propio del k-pop (Tamayo, 2022). En el video, Lenin Tamayo aparece ataviado con varios trajes de danzas folclóricas andinas (especialmente del diablo danzante de la danza de la diablada de Puno), y muestra paisajes costeños y andinos. Ambos ejemplos podrían ser solo hechos aislados si no fuera porque son parte de un movimiento de juventudes musicales de origen o ancestro andino en el Perú que muchos denominan pop andino, y del que forman parte muchos intérpretes de igual impacto mediático[1].

En este artículo[2] analizaré a esta nueva generación de jóvenes músicos de herencia andina que se encuentra inmersa en la búsqueda de una

1 Además de los mencionados, podemos citar a Milena Warthon, Isabela Merced, Daniela Prado, Mayella Lloclla, Liberato Kani, entre otros.

2 Aunque este estudio no fue sometido a la evaluación de un comité de ética institucional, se adoptaron rigurosamente principios éticos fundamentales para la investigación con personas. Así, los procedimientos fueron realizados respetando las normas éticas concordantes con la Declaración de Helsinki. Se obtuvo el consentimiento informado de todos los jóvenes participantes, quienes fueron debidamente informados sobre los objetivos del estudio, el uso de sus testimonios y su derecho a desistir en cualquier momento sin repercusiones. Para proteger su privacidad, los datos personales fueron tratados con

nueva identidad musical que trasciende el huayno tradicional en español, y dialoga directamente en quechua con otros géneros del pop global como el R&B, el k-pop, el rap y, en general, con el movimiento *hip hop*. Estos artistas se expresan principalmente a través de espacios digitales (YouTube, Instagram, TikTok) y el *streaming* (Spotify), articulando una estética visual con sello andino que los distingue en la construcción de una nueva sensibilidad entre los jóvenes urbanos[3]. En este sentido, este movimiento puede entenderse como un intento por distanciarse de la idea de una «tradición nativa inmutable», que De la Cadena y Starn (2010, p. 11) problematizan, y por redefinir las identidades andinas en un contexto de profundos cambios políticos y culturales. Al mismo tiempo, van más allá de la mera difusión de la canción andina en Lima, para comprometerse con objetivos políticos, como la reivindicación del idioma quechua, los derechos de la mujer, la denuncia de la discriminación cultural o la defensa de los derechos humanos. Con este fin me enfocaré en dos casos representativos de este movimiento, Renata Flores y Lenin Tamayo. Ambos cantan sus canciones exclusivamente en quechua (aunque con fragmentos en español), con un sentido político y dirigido hacia la revalorización de una identidad andina basada en un sentido de orgullo cultural. Su decisión de cantar en quechua se inscribe en lo que Zavala concibe como una forma de «activismo», entendida como una práctica mediante la cual jóvenes con herencia andina recurren conscientemente a esta lengua para articular su revitalización con diversas formas de reivindicación ciudadana y con la demanda de transformaciones sociales (2020, p. 96)[4]. Si bien no todos los intérpretes del movimiento de lo que aquí llamamos pop andino cantan en quechua, me interesa centrarme en quienes sí lo hacen, pues el uso de esta lengua constituye en sí un

estricta confidencialidad y las entrevistas fueron anonimizadas en el proceso de análisis y redacción. La información recolectada fue utilizada exclusivamente con fines académicos y de publicación, y respetó en todo momento la dignidad, la autonomía y el bienestar de los participantes.

3 Flores Lizana (2024) ha observado entre los jóvenes andinos quechuas del sur del Perú de hoy una clara apertura a las innovaciones sociales y sobre todo a los cambios tecnológicos, como la habilidad en el uso de un inglés técnico para usar las redes y, al mismo tiempo, la conservación de la lengua quechua y las costumbres de sus padres y abuelos. La resignificación de las lenguas originarias como medios de construcción identitaria e incluso de creación artística entre los jóvenes ha sido también observado por Amy Firestone (2021).

4 Zavala (2020, p. 97) vincula este tipo de activismo quechua con una forma emergente de ciudadanía entre las generaciones jóvenes a nivel global, configurada por las nuevas tecnologías y caracterizada por una creciente interconexión, pero también por la fragmentación y una mayor apertura hacia la diversidad de identidades. El caso de Liberato Kani, otro de los exponentes del denominado pop andino, permite a Zavala poner de relieve el carácter cosmopolita y culturalmente diverso de estos jóvenes activistas, quienes se construyen, en el contexto contemporáneo, como sujetos «locales, actuales y contemporáneos» (2020, p. 104).

elemento disruptivo en la sociedad peruana, al revelar y activar las tensiones y divisiones culturales profundamente arraigadas en el país.

Habría que buscar los antecedentes musicales del pop andino alrededor de la década de 1950, cuando la primera generación de migrantes que llegó a Lima, la capital peruana, llevó consigo su propia música regional, representada principal aunque no únicamente por el huayno andino. Su estilo urbanizado y comercial, así como su pronta popularización entre los propios migrantes, generaron un mercado capaz de consumir a nivel masivo discos y programas radiales y televisivos[5]. Para la década de 1960 los primeros discos de larga duración (LP) de los grandes cantantes andinos ya estaban entre los más vendidos del país y el huayno era el género más ubicuo[6]. Sin embargo, su público era exclusivamente de origen provinciano y sus canciones eran cantadas únicamente en español. Sus espacios de representación estaban restringidos al llamado «coliseo», en donde solo se reunía el público migrante, y a otros espacios igualmente marginales a los considerados oficiales, como los grandes teatros y auditorios de la Lima criolla, de los que estaban excluidos. El huayno urbano era un movimiento hecho por, y para, los propios migrantes, que ya constituían en ese tiempo un mercado relevante[7].

En la década de 1990 y los primeros años del nuevo siglo surgieron nuevas expresiones del huayno, siempre en el ámbito de la vertiente comercial andina y teniendo a Lima como centro de operaciones[8]. Por un lado, estaba el movimiento liderado por un sector de cantantes, principalmente femenino, que algunos musicólogos denominaron «huayno con arpa», dado que el sonido del arpa con cuerdas de metal era la base tímbrica que más lo caracterizaba, además de la presencia innovadora de un bajo eléctrico. Estaba liderado por estrellas del disco

5 La masificación del huayno urbano en Lima se inscribe en un proceso social más amplio de transformación de la capital impulsado por las migraciones andinas, fenómeno que José Matos Mar caracterizó como el «desborde popular» (1984).

6 Los cantantes de mayor celebridad eran la Pastorita Huaracina, el Picaflor de los Andes, la Flor Pucarina y el Jilguero del Huascarán, entre otros. Para mayor información sobre la música de esta primera generación de músicos urbanos andinos consultar el artículo de Mendívil y Sánchez Fuentes (2022).

7 Para una exposición detallada de este periodo y de su impacto en la cultura nacional, véase el artículo en español de Lucy Núñez y José Antonio Lloréns (1981). Asimismo, puede consultarse el trabajo de Thomas Turino sobre el mismo tema, publicado posteriormente y en inglés (1988).

8 No incluyo entre estos antecedentes a la cumbia peruana, que se popularizó en el Perú en la década de 1980, porque, a pesar de tener elementos andinos, especialmente en el aspecto melódico, exploró un mercado cultural distinto al del huayno comercial andino, pese a que se desarrolló en paralelo. Sin embargo, reconozco los múltiples lazos que se tejieron entre ambas escenas. Para una breve historia de la cumbia peruana ver Romero (2007) y Cosamalón (2022).

andino como Dina Páucar, Abencia Meza y Sonia Morales[9]. Dicha escena fue vinculada a la influencia del neoliberalismo en el Perú, entendido como un punto de partida para la conceptualización de una nueva clase media y de sectores sociales emergentes caracterizados por el emprendedurismo (Cánepa, 2020). En este marco, Butterworth sostiene que las trayectorias profesionales de estas cantantes se articulaban en torno a principios como la proactividad, la flexibilidad, el trabajo constante, la innovación, la construcción de marca, el *marketing*, la inversión y la gestión del riesgo, los cuales asociaba con una lógica neoliberal (2014, 140). Sin embargo, este movimiento conservó el estilo y la estructura del huayno tradicional en español, tal como lo había interpretado la mencionada generación anterior[10].

Paralelamente, surgió un tipo de huayno influenciado por la balada y los timbres instrumentales de la llamada nueva canción latinoamericana, que incluían quenas y zampoñas como sonoridades de ambiente. La escena estaba liderada por jóvenes intérpretes de una nueva generación de hijos de migrantes andinos, que se dirigían a una joven audiencia ya acostumbrada a las sonoridades del pop latinoamericano[11]. Este movimiento debe su primer impulso al Dúo Hermanos Gaitán Castro, que incorporó un bajo eléctrico, posteriormente al charango y la quena, y, al final, una batería. De estos intérpretes surgieron tendencias que influenciaron directamente al pop andino, como el uso de una vestimenta no andina de corte urbano contemporáneo, la producción de videos para YouTube de un estilo más adecuado a las nuevas corrientes globales, y la proyección a nuevos públicos no necesariamente de origen migrante, sin abandonar el huayno como género primordial ni las imágenes de paisajes andinos como escenografía viva. Quizás el primer indicio de una búsqueda de independencia respecto de la forma musical del huayno fue la influencia de la balada con aires andinos, particularmente notoria en

9 Claude Ferrier trata extensamente el tema en su libro *El huayno con arpa. Estilos globales en la nueva música popular andina* (2010). Ver igualmente la tesis doctoral de Butterworth sobre lo que llama las «divas andinas» (2014).

10 La persistencia del huayno en el panorama musical contemporáneo se vincula estrechamente al consumo generado por los mercados migrantes de alcance regional, que algunos estudiosos han caracterizado bajo la categoría de «folclórico». En este sentido, Santiago Alfaro ha señalado que las generaciones situadas en el tránsito entre los siglos XX y XXI forman parte de «una evolución de cincuenta años, durante los cuales múltiples pobladores de nuestro país han ido construyendo una serie de pequeñas o medianas industrias culturales (indies) en las que producen, distribuyen y consumen géneros musicales denominados folclóricos». Desde esta perspectiva, el denominado pop andino puede interpretarse como un desplazamiento desde ese circuito regional asociado a lo «folclórico» hacia un horizonte de mayor proyección global, orientado a la búsqueda de nuevos públicos y mercados que trascienden el marco estrictamente nacional.

11 Dentro de esta corriente podemos mencionar a los Hermanos Gaitán Castro, William Luna, Pepe Alva y el grupo Antología, entre otros.

intérpretes como William Luna, que surgió a finales de la década de 1990, unos años después de la aparición de los Hermanos Gaitán Castro[12].

Hay un antecedente adicional, esta vez en la escena del *rock* peruano, constituido por la banda Uchpa, formada en Ayacucho en 1993, bajo el liderazgo de Freddy Ortiz, natural de Apurímac. Uchpa cantaba todas sus canciones en quechua e incorporó en sus presentaciones a instrumentistas y danzantes tradicionales andinos, en especial a los músicos y danzantes de la tradicional danza de tijeras y a instrumentos como el *wakrapuku* (trompeta andina de cuernos de vacuno). Freddy Ortiz no solo quería recuperar el poder expresivo del quechua como idioma a través del *rock*, sino confrontar la discriminación que aún sufrían los que hablaban quechua en público. Las similitudes entre esta generación de los noventa y la del pop andino que aparece dos décadas más tarde, aunque en el ámbito del género del *rock*, no se limitan al uso del idioma quechua, sino que van más allá. En su artículo sobre las nuevas bandas de *rock* nacidas en la década de 1990, Patricia Oliart las describe como la expresión juvenil de los grandes acontecimientos surgidos en esos años en el Perú, el nacimiento y colapso del régimen de Fujimori, el epílogo a la época de violencia política protagonizado por el enfrentamiento entre Sendero Luminoso y las Fuerzas Armadas, el advenimiento de un nuevo horizonte de una política neoliberal en el país, y un acceso más abierto a Internet y a discursos globales como nunca antes. En este contexto analiza a bandas como Uchpa, La Sarita y Los Mojarras, que cantaban en español, pues sus creadores fueron jóvenes alrededor de los 20 años de edad, que recién irrumpían como ciudadanos en una sociedad y a través de su música, con el fin de crear «un espacio para elaborar —política y estéticamente— su relación con las culturas indígenas y la sociedad peruana» (Oliart, 2022, p. 349). El uso intensivo del video para enfatizar su compromiso con la problemática andina fue uno de los aportes de Uchpa, lo que constituye una influencia directa en el pop andino contemporáneo, a pesar de que su propuesta musical no fue seguida por otros grupos de *rock* de la época. Además del artículo de Oliart (2022), el caso de Uchpa también ha sido analizado por Tucker (2011), quien lo aborda a partir de nociones como diferencia cultural, supervivencia y revitalización. Sin embargo, más que centrarme en el valor patrimonial de lo andino —entendido como continuidad o preservación de tradiciones—, en este artículo me interesa examinar cómo ciertas propuestas del pop andino ponen en juego formas

12 Ver los capítulos sobre el Dúo Gaitán Castro, William Luna y Pelo D'Ambrosio, basados en entrevistas en profundidad, en el libro *Apus musicales. Héroes de la canción andina peruana* (Vadillo, 2018).

contemporáneas de identificación y posicionamiento que no se limitan a la reproducción de costumbres heredadas[13]. Desde esta perspectiva, lo andino no aparece únicamente como herencia cultural, sino como un campo de producción activa de nuevos contenidos.

Considerando estos antecedentes, el pop andino viene a ser la expresión más reciente de una música popular andina con orígenes ligados a la migración, en donde se rompe con el huayno en español en favor de nuevos géneros transnacionales, y se reafirma el uso del quechua como parte de un nuevo sentido de identidad urbana andina vinculada a una lectura crítica del entorno social. Las características propias de un contexto neoliberal y el factor emprendedor siguen estando activas en esta nueva generación, así como lo estuvieron desde la década de 1990, pero esta vez con el agregado de una nueva visión política impulsada no solo por el uso del quechua, sino también por la abierta denuncia de la discriminación social, cultural y lingüística hacia lo andino por parte de buena parte de la sociedad nacional. En este contexto, la oposición a todo tipo de exclusión también se extiende a temas de género, orientación sexual o clase social. Si bien los intérpretes de este movimiento no cantan exclusivamente en quechua, sino también en español[14], comparten el uso de una notoria representación de lo andino, expresada visualmente a través del videoclip, las imágenes y las letras de sus canciones[15].

Renata Flores

La primera vez que escuché hablar de Renata Flores (2001-) fue cuando en 2015 la BBC publicó un artículo titulado «Renata Flores, la peruana que enamoró a las redes sociales con Michael Jackson... en quechua» (Torres, 2015). Pocos años después, el *New York Times* le dedicó una nota titulada, según nuestra traducción, «La reina peruana del quechua rap quiere rescatar la cultura indígena con su música» y la presentó como «parte de una generación de músicos peruanos que combinan los ritmos del trap, rap y reggaetón con los sonidos y el lenguaje del campo andino» (Turkewitz,

13 En relación con un caso similar, Romero (2001) demuestra cómo la modernidad se convierte en objeto de disputa dentro de las prácticas musicales del valle del Mantaro, en el marco de un debate sobre las identidades locales y regionales; de manera análoga, en el pop andino, las nuevas formas de expresión musical constituyen un espacio de negociación y debate en torno a qué significa ser andino en un contexto contemporáneo.

14 Es el caso de otros exponentes como Milena Warthon, Kayfex y Liberato Kani, entre otros, cuyas producciones musicales articulan tanto géneros transnacionales como el huayno. Sus canciones desarrollan temáticas vinculadas a lo andino, la experiencia migrante y la identidad, y, aunque la mayoría de sus temas son cantados en español, se incorporan de manera puntual pasajes en quechua. En sus videoclips, además, se reiteran como marcadores visuales paisajes andinos, montañas, ruinas prehispánicas y vestimentas regionales.

15 Sobre el rol de las imágenes en la construcción de ciudadanías e identidades andinas, ver Cánepa (2011) y Poole (2020).

2020, traducción nuestra). Como muchos ciudadanos de la capital, ignoraba que esta nueva presencia musical en la escena de la música popular peruana con elementos andinos auguraba el advenimiento de una nueva generación de cantantes que compartirían los mismos ideales estéticos y políticos. En el Perú el solo hecho de expresarse o escribir en quechua es ya un hecho transgresor ante una cultura oficial que privilegia el idioma español en todos los niveles. El hecho de que Renata Flores fuera tan joven (lanzó su primera producción musical cuando tenía 14 años) también era un indicio de que una nueva generación estaba inaugurando un terreno de reivindicación cultural.

El impacto inicial de Renata Flores en la escena musical se debió, por un lado, a la interpretación en quechua de un éxito de Michael Jackson y, por otro, al atractivo video con el que presentó esta versión en YouTube. En dicho material audiovisual, la cantante aparece frente a las ruinas incaicas de Vilcashuamán, en la ciudad andina de Ayacucho, acompañada por un grupo musical ubicado detrás de ella, integrado por bajo y guitarra eléctrica, guitarra acústica y cajón peruano. Aunque la vestimenta de los jóvenes músicos es contemporánea y no incorpora elementos andinos explícitos, el uso del quechua, junto con la potencia simbólica del escenario arqueológico, deja en claro la propuesta estética de la artista. La presencia del cajón peruano constituye otro elemento que territorializa la interpretación, pese a tratarse de un instrumento de origen criollo y afroperuano. Este no fue el único cover de artistas internacionales realizado por Renata Flores, ya que también versionó temas de Pink Floyd, The Animals y del grupo de k-pop BTS, lo que evidencia su dominio y familiaridad con géneros musicales transnacionales como el R&B, el rap y la *electronic dance music* (EDM).

Solo cuatro años después empezaría a trabajar en su disco de larga duración *Isqun*, gracias al apoyo económico del Ministerio de Cultura del Perú (2019), y que sería lanzado en 2021[16]. En este álbum encontramos a una intérprete que hace una sólida propuesta de 10 temas cantados íntegramente en quechua, con solo breves pasajes en español, y dedicados en su mayoría a personajes mujeres de la historia del Perú, conocidas por sus luchas sociales y políticas. Entre ellas encontramos a Chañan Cori Coca, quien figura en las crónicas coloniales como una legendaria guerrera inca que luchó contra la invasión de los chancas en el Cusco en el siglo XV; a

16 Tanto esta como sus posteriores producciones cuentan con la producción general de su madre, Patricia Rivera, quien es también su *manager*. Patricia Rivera es una gestora cultural por derecho propio. Fue directora de la Academia de Música Formas y Sonidos, y de la Asociación Cultural Surca, ambas registradas en la ciudad de Ayacucho.

Francisca Pizarro, quien es conocida como «la primera mestiza del Perú», hija del conquistador Francisco Pizarro y de la princesa inca Quispe Sisa, forzada a viajar desde muy joven a España en el siglo XVI; a Beatriz Clara Coya, hija del inca Sayri Túpac y la coya Cusi Huarcay, quien supo moverse entre dos mundos en modo de resistencia, el de su linaje incaico y el de los conquistadores, también en el siglo XVI; a María Parado de Bellido, quien tuvo un rol activo en la lucha por la independencia del Perú en el siglo XIX; y finalmente a Rita Puma, la mártir aymara que fue asesinada en 1923 durante una represión policial por movilizar a los campesinos en la lucha por sus derechos[17].

Los temas restantes del álbum abandonan las figuras históricas para abordar temas concernientes a procesos como el feminicidio («Tijeras»), el bullying («Mirando la misma luna») hacia los niños que hablan en quechua en Lima, y a la educación, ejemplificada por el caso de su abuela que no pudo concluir sus estudios por falta de oportunidades («Qam hina»). Quizás por el abandono de la temática de la biografía histórica, que ya está debidamente documentada, Renata Flores entiende que debe ser más explícita en su narrativa, que decide exponer, aunque brevemente, como introducción en la presentación del video «Tijeras» en YouTube:

> Los feminicidios hieren, aún más cuando quedan impunes. En mi tema quiero plasmar lo que sentimos al ver tanto sufrimiento de muchas mujeres (madres, esposas, hijas, hermanas y amigas) y mientras eso sucede los padres de la patria se dan el lujo de comprar flores caras, perfumando su entorno podrido. ¡Eso no nos debe desanimar, tenemos que seguir unidas cuidándonos las unas a las otras! Con este video quiero animar a las mujeres que no callen ante tanta injusticia y corrupción (Flores, 2018).

El hecho de escribir sobre la intención de estas canciones le otorga al álbum una dimensión de denuncia social que complementa al uso del quechua como idea de transgresión. En el caso de «Mirando la misma luna», Renata Flores escribe:

> Es mi protesta contra el *bullying* que sufren los niños y jóvenes quechuahablantes a causa de su dificultad de hablar correctamente el español. Tenemos que empezar a amar nuestra cultura y nuestro idioma el quechua, hagámonos está pregunta: ¿Quién soy? ¿Pitaq Kani? Y volteemos a ver quiénes son nuestros antepasados.

17 Para mayor referencia sobre la vida de cada una de ellas, ver Sarmiento de Gamboa (2007), Rostworowski (1989), Sobrevilla Perea (2024) y Ayala (2005).

Lo mismo acontece en la canción a su abuela («Qam hina»), que utiliza para referirse a la falta de oportunidades educativas de la población andina:

> Mi abuelita no pudo concluir sus estudios en la escuela; pues era muy complicado llegar a ella; ¡cuánto tiempo ha pasado desde entonces y todavía no ha cambiado esa realidad!; los peligros que los niños tienen que sufrir en tan larga caminata, en especial las niñas, muchas de ellas dejan de estudiar a causa de ello. Los pueblos en las zonas rurales han sufrido mucho y lo seguirán haciendo si es que no pensamos en ellos como nuestra gente, nuestra sangre; ellos son merecedores de más atención, ya bastante tiempo han estado en el olvido, sólo los recordamos en el friaje y en realidad merecen más que un abrigo... Como yo, como tú = «qam hina».

El contenido sonoro de las canciones de este álbum articula elementos del R&B, la música electrónica y el reggaetón, así como la alternancia entre el canto melódico y el rap, todo ello enmarcado en una estética del *hip hop*. Si bien el componente de base está constituido por sonoridades electrónicas, especialmente notorias en el uso del bajo eléctrico y de la batería, además de otros timbres sintetizados, la presencia de quenas, zampoñas y el charango cumple un rol sustantivo en la elaboración de un ambiente sonoro andino, procesado por medios electrónicos, lo que subyace en todos los temas. En algunos de ellos se incorporan, además, instrumentos como el *wakrapuku* (trompeta andina de cuernos de vacuno), como en la canción «Chañan Cori Coca». En general, Renata Flores introduce la mayoría de sus temas con un instrumento andino como solista, como la zampoña en «Chañan Cori Coca» y «Qam hina», el arpa andina en «María Parado de Bellido» y el violín de la danza de tijeras en «Tijeras». El caso de un trío de arpa, quena y guitarra cumple este rol introductorio en «Beatriz Clara Coya». El estilo del huayno andino aparece, aunque solo en los compases introductorios, en el tema «Francisca Pizarro», a través de una guitarra acústica que se diluye luego en un ritmo de reggaetón, que aparece de manera discontinua y sin definir del todo al tema como para clasificarlo de tal.

Cabe preguntarse si la creación de una atmósfera sonora de aires andinos y la presencia esporádica de instrumentos tradicionales andinos son lo único que otorga una identidad andina a los temas de Renata Flores. La pregunta es válida considerando que las melodías no son pentatónicas, lo que ha sido históricamente la marca de fábrica usada por lo general en las canciones de pertenencia migrante en anteriores generaciones de

cantantes[18]. El contenido andino de su música está mayormente señalado por el uso del quechua, la simbología en las letras, las imágenes ligadas a la geografía y los paisajes andinos de sus videos, la vestimenta y la narrativa general de sus canciones. Algunas producciones como «Chañan Cori Coca» o «Mirando la misma luna» han sido grabadas con el marco de los vestigios de ciudadelas prehispánicas como Vilcashuamán y Wari, ambas en Ayacucho. En estos videos ella aparece caminando o bailando, en coreografías grupales, con vestimenta a la usanza prehispánica, en capturas que interactúan con vistas paisajes andinos, de llanuras o montañas, inclusive de pequeños poblados andinos rurales. En otros, los vestuarios de ella o de su cuerpo de baile usan motivos andinos estilizados.



FIGURA 1. Renata Flores en el video «Chañan Cori Coca».

Nota. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=au81GcS0V0s

18 Para un estudio y reflexión mayor sobre el uso de la pentatonía como estrategia para imaginar el pasado musical andino, ver Julio Mendívil (2018).

En «Tijeras», tema que denuncia el feminicidio, Renata Flores aparece inicialmente caracterizada como danzante de la tradicional danza de las tijeras, situada frente a un cartel con la consigna «unidas por la justicia», junto a otros en los que se alcanza a leer «libres y sin miedo». El videoclip se desarrolla en un paisaje andino y montañoso, con una edición fluida que intercala primeros planos de rostros femeninos andinos, imágenes de los intérpretes de la danza de las tijeras —violín, arpa y danzante— y escenas de bailarinas con una estética urbana y contemporánea. Paralelamente, la artista alterna su caracterización como danzante tradicional con apariciones en vestimenta urbana, lo que refuerza visualmente el cruce entre tradición y modernidad. En el plano sonoro, el tema articula el canto melódico y el rap con elementos musicales propios de la danza de las tijeras, y culmina con un pasaje recitado por la propia intérprete:

> Mírame, ahora soy más fuerte,
>
> Mírame, ya no tengo miedo,
>
> Mírame, tengo esperanza.

Renata Flores, al igual que otros miembros de este movimiento, expresa abiertamente sus ideas en diversas entrevistas difundidas en YouTube, donde deja clara su posición respecto de lo andino, la discriminación, el racismo y la identidad[19]. En ellas reconoce, entre otras influencias, el impacto que tuvo en su formación el grupo Uchpa y su compromiso con el quechua, así como la figura de Michael Jackson, a quien identifica como un factor motivador para trascender un entorno exclusivamente local y vincularse con lenguajes musicales transnacionales: «estábamos encasillados, en una provincia, en un lugar». Del mismo modo, destaca el impacto que le produjo Nina Simone, cuya música escuchaba con regularidad y cuya actitud de denuncia frente al racismo y la discriminación le resultaba particularmente inspiradora: «Quiero ser como ella, para hacer voz, para protestar y hacer un cambio». En este contexto, Flores se reconoce explícitamente como una «mujer indígena» y cuestiona los estereotipos asociados a dicha identidad: «muchas personas piensan que ser indígena significa no conocer la tecnología, que está viviendo en otro lado, que no conoce nada del mundo; yo sí soy una mujer indígena». De este modo, su discurso público expresa sus visiones respecto de la identidad indígena, su conciencia política y una perspectiva transnacional,

19 Estas y otras declaraciones se pueden encontrar en los siguientes videos disponibles en YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=ZjS1ozZNzIM y https://www.youtube.com/watch?v=ZjS1ozZNzIM

elementos que caracterizan buena parte de las propuestas asociadas al llamado pop andino.

Lenin Tamayo

Al igual que Renata Flores, la notoriedad de Lenin Tamayo en la escena nacional se apoyó en la resonancia internacional de los artículos que aparecieron sobre él en las revistas *Time* y *Rolling Stone*, ambos en 2024. *Time* lo incluyó en su selecta lista de los «Next Generation Leaders», al presentarlo como el creador del nuevo género quechua pop: «El nuevo género ha ayudado a elevar a Tamayo de ser un artista aspirante a una estrella de las redes sociales y de videos musicales, que ha conseguido a 6 millones de *likes* en TikTok y decenas de miles de seguidores en Instagram» (Burga, 2024, traducción nuestra). Ese mismo año, fue descrito por la revista *Rolling Stone* como un artista visionario:

> Hemos estado esperando a una estrella pop visionaria como Lenin de Perú. Desde su debut en 2019, ha tejido la teatralidad del k-pop con la poesía ancestral y las enseñanzas del quechua indígena. El verano pasado, la voz líder del q-pop lanzó su altísimo EP *Amaru I*, repleto de sencillos estroboscópicos como «Kutimuni» y «Amarullaqta», y videos cinematográficos e intrincadamente coreografiados que anuncian su destino de ídolo (Villegas, 2024, traducción nuestra).

Los términos *quechua pop* o *q-pop*, a los que se refieren los artículos, nace de su iniciativa personal y es consecuencia de que Lenin canta todas sus canciones en quechua, pero también porque su principal fuente de inspiración es la música pop surcoreana o k-pop, que descubrió mientras estudiaba en el colegio, en especial del grupo BTS. Lenin se define como un artista que canta en quechua dentro de una narrativa que incluye la discriminación racial y cultural que sufrió en el colegio y que solo supo superar identificándose con el k-pop, muy popular entre los jóvenes locales[20]. Se reivindica como el creador del q-pop y lo define así: «¿Que es el pop quechua? Es una identidad, es una reconexión con nuestra espiritualidad, con nuestras raíces y, al mismo tiempo, es no dejar que muramos y más bien sacarlo en la vitrina frente al mundo» (*Aquí me quedo*, 2022).

En su primer disco EP, *Amaru* (2023), Lenin establece con claridad un estilo musical heredero del k-pop surcoreano, a través del cual le llegan elementos del R&B, la EDM y el reggaetón[21]. Estos son complementados

20 La influencia del k-pop en las juventudes de América Latina es notoria. Al respecto, véase el artículo de Paparone (2024).
21 Este primer EP y su segunda parte (*Amaru II*), al igual que las demás producciones de Lenin Tamayo, están disponibles en YouTube.

por sonidos de atmósfera en los que se integran sonoridades andinas procesadas electrónicamente, y considerablemente sintetizadas, en especial de instrumentos como la zampoña, el charango o los pututos. Sus videos —que, al igual que en el caso anterior, son de vital importancia para entender su visión— muestran también muchos signos andinos ligados a la mitología andina, tanto del pasado como de los tiempos contemporáneos[22].

El primer tema, titulado «Ukupacha», se inicia con imágenes de paisajes andinos intercaladas con escenas de una marcha de protesta urbana. La música del video no nos remite a una sonoridad andina; por el contrario, está construida a partir de instrumentos de percusión organizados en un estilo agitado, acompañados por orquestaciones electrónicas que funcionan como base sonora para acentuar el dramatismo que marca el inicio del EP. En las imágenes aparece una mujer vestida con traje campesino andino que huye de la violencia de la marcha y se desplaza por un entorno rural boscoso. A orillas de un arroyo, canta a *capella* un huayno en tempo lento: «Flor de colores yo soy, que crece en adversidades; dicen que triste estoy, que vivo en lamentos; solo justicia y perdón guardo en juramento». El video culmina con la mujer sumergiéndose en el arroyo; inmediatamente después aparece una serpiente —símbolo asociado en el mundo andino con la continuidad ancestral y la renovación de la vida— que se enrosca en el cuerpo de Lenin. La complejidad de esta secuencia radica en que, en este primer tema, Lenin no interpreta el canto. La voz pertenece a la mujer que huye de la violencia urbana, quien, vestida con atuendo campesino andino, canta en español —y no en quechua— un huayno de carácter dramático, cuya letra alude a la adversidad, la tristeza y la búsqueda de justicia.

El segundo tema, «Kutimuni» (en español «Volveré»), inicia y termina con la frase utilizada por el poeta peruano Alejandro Romualdo (1926-2008) en su poema «Canto coral a Túpac Amaru, que es la libertad»: «querrán matarlo y no podrán matarlo». La letra está inspirada en esta figura de redención y resistencia, notoriamente en el uso de segmentos como «el pueblo canta libertad» y «el hijo del sol, hijo de la luna», que son figuras literarias relacionadas con el mundo andino. Si bien el verso de la canción está en español, el coro es cantado en quechua, con Lenin interpretando el tema en escenarios intercalados entre una coreografía colectiva en un espacio cerrado y el complejo arqueológico de Waqrapukara en el Cusco. El video muestra las ruinas prehispánicas desde diversos ángulos y con una

22 En un caso similar al de Renata Flores, Lenin Tamayo tiene como productora ejecutiva a su madre, Yolanda Pinares, una conocida cantante andina de larga trayectoria.

perspectiva monumental enfatizada por tomas aéreas y acercamientos de Lenin. Tanto la música como la coreografía están inspiradas en una estética del k-pop, en una simbiosis característica del pop andino, en la que los elementos andinos están generalmente centrados en el significado de la letra, el uso del quechua y el vestuario, y lo transnacional, en este caso constituido por el k-pop, en el canto y el baile coreografiado.

El tercer tema, «Amarullaqta» (en español «La tierra del Amaru»), define su intención por frases como «este hijo del sol, este hijo de la luna», «soy del Ande del fuego», y «yo vengo de esta paccha». El video se basa en una coreografía *hip hop*, sin tonos andinos, con imágenes interpuestas de una serpiente (*amaru*) que aparece siempre enroscada en el cuello de Lenin. La imagen del video es oscura, a media luz, con imágenes intercaladas de visiones panorámicas de una Lima nocturna, la coreografía siempre en un espacio cerrado, personajes enmascarados y efectos de fuego. Si bien la música sigue siendo heredera de una estética *hip hop* propia del k-pop, incluyendo el estilo rap en el que Lenin interpreta toda la canción, el ritmo de reggaetón está presente a lo largo del tema.

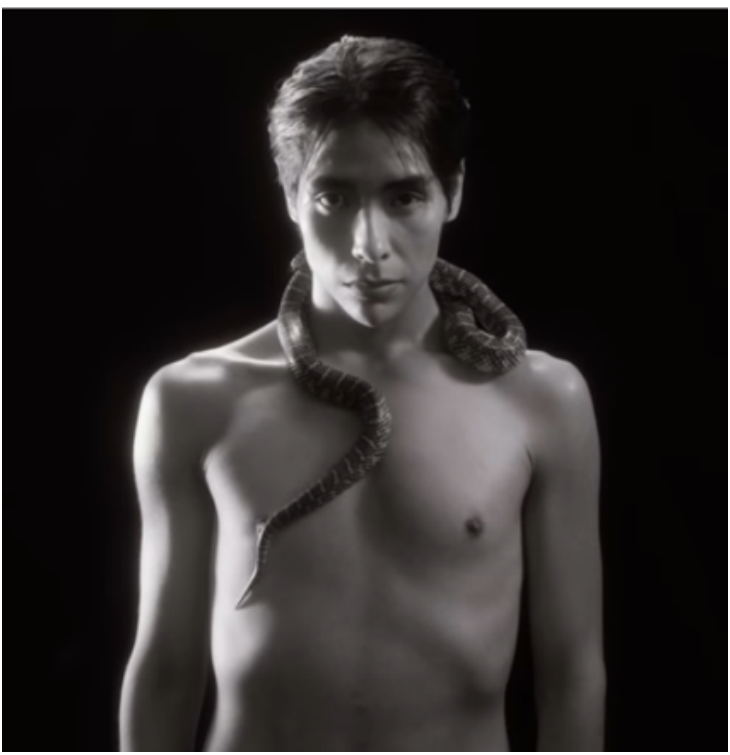

FIGURA 2. Lenin Tamayo en el video «Amarullaqta».

Nota. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=CE4cejAvSy4

El EP Amaru de Lenin Tamayo se cierra con «Kaypacha», una pieza instrumental que funciona como una síntesis de esta producción. La referencia al *kay pacha*, entendido como «el mundo terrenal» en la cosmovisión andina, sitúa en el presente los símbolos desarrollados en las canciones anteriores.

En 2025, Lenin publica la segunda parte del proyecto, titulada *Amaru II*, que consolida y profundiza las decisiones estéticas planteadas en *Amaru I*. Se observa una clara continuidad en el uso de sonoridades electrónicas y en la construcción de una atmósfera envolvente, configurada a partir de instrumentos andinos —zampoñas, charangos y quenas— sometidos a un intenso trabajo de producción en estudio. Asimismo, se mantiene el rap como recurso expresivo central en el plano vocal, en diálogo con líneas melódicas de mayor lirismo, mientras que el ritmo del reggaetón funciona en varios temas como base estructural y motor rítmico. El resultado es una propuesta que reafirma la hibridación entre referentes andinos y lenguajes del pop urbano global, que consolida una identidad sonora propia y articula, a la vez, una toma de posición política orientada a la resistencia cultural y la revitalización contemporánea de lo andino.

El tema «La llaqta» («El pueblo») es cantado íntegramente en quechua y presenta subtítulos en español en el video. Musicalmente es una balada con pasajes de rap acompañada por sonoridades de pop electrónico, aunque sin referentes andinos. Estos, más bien, están constituidos por rasgos en la vestimenta en la coreografía y en las escenas del video, que muestran a Lenin caminando en un bosque andino, en una fiesta tradicional en la plaza central del Cusco y en las calles de Lima con alta población migrante (ferias y mercados). Pero es principalmente en la letra de la canción («El pueblo vivirá») en donde expresa el compromiso con sus raíces y su pasado andino.

«Sara Sara» se apoya en un ritmo de reggaetón electrónico con pasajes de rap. La mayor parte del video lo muestra a él como un sacerdote andino realizando ofrendas a la tierra de maíz dorado, sobre un fondo negro. El canto está rendido en quechua salvo muy breves frases en español, como «La *llaqta* está que baila, Tayta Inti me llama» («El pueblo baila, el dios Sol me llama»). El coro «qory qory sarallay sarallay» alude al maíz dorado, que es la ofrenda con la que Lenin aparece en el video ofreciéndola como tributo a la tierra.

El uso del anime (estilo de animación originado en Japón y ampliamente difundido entre la juventud peruana) en el tema «Qoylluriti», publicado en YouTube, constituye una muestra adicional del uso de estéticas transnacionales, globales y juveniles, con el afán de traducir el imaginario

andino a códigos culturales contemporáneos. El video presenta a un joven protagonista que emprende un proceso de transformación personal. Los subtítulos aparecen en quechua, inglés y español, lo que refuerza la dimensión intercultural de la propuesta. La figura del Qoylluriti («estrella de nieve»), asociada a la peregrinación andina homónima en el Cusco, opera como metáfora de resistencia. El relato visual construye un conflicto que surge a partir de la afirmación y el renacimiento de una identidad andina frente a la opresión de una sociedad hostil que niega su valor. En el plano musical, el canto se desarrolla en español en las estrofas y en quechua en el coro. En el puente, se incorpora una estrofa en estilo rap que incluye el dicho «ama quella, ama lulla y ama sua» («no seas ocioso, no seas mentiroso, no seas ladrón»), fórmula que el sistema escolar nacional atribuye al Imperio incaico como sus tres grandes preceptos morales:

> Ama Qella, no seas ocioso
> purikamusun que el tiempo apremia
> Ama Llulla, sincérate
> Tus bolsillos llenar buscas en verdad
> Ama Suwa, no seas ladrón
> No te quieran robar
> No es tu historia

El EP cierra con «Willaway» («Dime»), una balada lenta compuesta por Yolanda Pinares, madre de Lenin, e interpretada por él íntegramente en quechua. La autoría materna introduce una dimensión familiar que refuerza el eje de transmisión intergeneracional presente a lo largo del proyecto. Se trata de una pieza de marcado tono nostálgico que articula una reflexión sobre la identidad en sus dimensiones tanto personales como colectivas, y plantea el «mensaje» (que coincide con el sentido del término quechua *willay*) como una interpelación íntima, pero, al mismo tiempo, comunitaria. La instrumentación es austera: un teclado solo sostiene la línea armónica, mientras que algunos efectos electrónicos funcionan como una atmósfera envolvente. Esta economía de recursos contrasta con la densidad rítmica y la hibridación sonora de otros temas del EP, y sirve su modo de conclusión.

Lenin Tamayo, al igual que Renata Flores, articula en sus entrevistas a los medios un discurso público coherente con su propuesta artística. Se presenta como el creador del q-pop y como un artista que canta en quechua, posicionando su trabajo dentro de un proyecto de visibilización cultural. En diversos testimonios señala haber experimentado discriminación durante su etapa escolar por su origen provinciano, y

afirma que el K-pop funcionó para él como una forma de refugio simbólico y de identificación generacional, al permitirle encontrar un espacio de pertenencia entre sus pares. En sus declaraciones, Tamayo construye reiteradamente un «nosotros» colectivo que remite a la continuidad cultural andina. En ese marco afirma: «tenemos un legado cultural, raíces profundas; procuramos avanzar con fuerza, queremos crecer hacia adentro, en un mundo moderno y globalizado en el que estamos, con una sabiduría ancestral que está en nuestra sangre». A partir de esta premisa formula interrogantes identitarias como «¿qué es ser peruano?, ¿qué es ser realmente andino?», sugiriendo que dichas identidades se encuentran inscritas en una profunda memoria cultural. Asimismo, reconoce en su madre, la cantante andina Yolanda Pinares, un referente importante en su trayectoria artística, pues destaca que fue «una de las primeras artistas andinas que no usó un vestido, una pollera», gesto que interpreta como una forma temprana de renovación estética dentro del campo de la música andina. Esta perspectiva se articula con su propia vocación de reinterpretar la herencia cultural andina en un contexto transnacional y cosmopolita, lo que se refleja también en sus referencias musicales contemporáneas, que incluyen tanto al grupo surcoreano BTS como a la cantante española Rosalía. En conjunto, estos elementos sugieren que la propuesta artística de Tamayo busca situar la identidad andina dentro de circuitos culturales globales, al articular referentes locales y transnacionales como parte de una estrategia contemporánea de resignificación cultural.

Conclusiones

El surgimiento del llamado pop andino puede entenderse como una nueva etapa en el proceso de transformación de la música popular andina urbana. A diferencia de las generaciones anteriores, esta nueva escena musical rompe con la centralidad del huayno como forma estructural, ya que incorpora géneros globales del pop contemporáneo —como el *hip hop*, el R&B, el rap o el k-pop— y los articula con referencias culturales andinas. Este desplazamiento revela una reconfiguración de las formas de identificación cultural entre jóvenes de origen andino en contextos urbanos y transnacionales.

En este nuevo campo musical, el uso del quechua adquiere un papel central como práctica de afirmación identitaria y de activismo lingüístico. Más que un simple recurso estético, el idioma funciona como un dispositivo de intervención cultural que cuestiona jerarquías lingüísticas históricas en el Perú y visibiliza tensiones sociales vinculadas al racismo y a la marginalización de las lenguas indígenas.

La circulación y proyección del pop andino están estrechamente vinculadas al uso intensivo de plataformas digitales y de una estética audiovisual cuidadosamente construida. Los videoclips, las redes sociales y el *streaming* no solo amplían los circuitos de difusión de estos artistas, sino que se convierten en espacios fundamentales para la producción de significados, donde paisajes, símbolos y vestimentas andinas dialogan con códigos visuales globales del pop contemporáneo.

De este modo, las propuestas de artistas como Renata Flores y Lenin Tamayo constituyen una expresión generacional que, al articular el quechua y las referencias culturales andinas con lenguajes musicales, visuales y tecnológicos de circulación global, proponen nuevas formas de identificación cultural. Asimismo, conectan estas propuestas con debates contemporáneos sobre género, derechos humanos, discriminación cultural y memoria histórica, que las convierten en un espacio de reflexión y acción frente a problemáticas sociales y políticas del presente.

Contribución de autoría

Raúl R. Romero cumplió con todas las fases CRediT.

Fuente de financiamiento

Autofinanciado.

Potenciales conflictos de interés

Ninguno.

Declaración de uso de IA

En el desarrollo del manuscrito no se ha utilizado inteligencia artificial.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alfaro, S. (2005). Las industrias culturales e identidades étnicas del huayno. En C. M. Pinilla (ed.), *Arguedas y el Perú de hoy* (pp. 57-76). SUR, Casa de Estudios del Socialismo.

Aquí me quedo. (2022, 4 de noviembre). LENIN, un cantante peruano que impactó con la nueva propuesta musical, el Q-POP. [Video de YouTube]. https://www.youtube.com/shorts/etDhhiEbmEA

Ayala, J. L. (2005). *Celebración cósmica de Rita Puma*. San Marcos.

Burga, S. (2024, 16 de octubre). Peruvian Pop Star Lenin Tamayo Is Bringing Quechua to the World. *Time*. https://time.com/collections/next-generation-leaders/7071915/lenin-tamayo/

Butterworth, J. R. (2014). *Andean divas: Emotion, ethics and intimate spectacle in Peruvian huayno music*. [Tesis doctoral, Royal Holloway, University of London]. https://mujerescholaslima.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/12/andean-divas.pdf

Cánepa Koch, G. (2011). La antropología visual en el Perú. En G. Cánepa Koch (ed.), *Imaginación visual y cultura en el Perú* (pp. 11–60). Pontificia Universidad Católica del Perú.

Cánepa Koch, G. (2020). El neoliberalismo como régimen cultural: Gubernamentalidad y ciudadanías performativas. En G. Cánepa Koch y L. Lamas Zoeger (eds.), *Épicas del neoliberalismo: Subjetividades emprendedoras y ciudadanías precarias en el Perú* (pp. 59-127). Centro de Investigaciones Sociológicas, Económicas, Políticas y Antropológicas (CISEPA), Pontificia Universidad Católica del Perú.

Cosamalón, J. (2022). *Historia de la cumbia peruana. De la música tropical a la chicha*. Instituto de Estudios Peruanos.

De la Cadena, M. y Starn, O. (2010). *Indigeneidades contemporáneas: cultura, política y globalización*. Instituto de Estudios Peruanos e Instituto Francés de Estudios Andinos.

Dennis, C. (2014). Locating hip-hop's place within Latin American cultural studies. *Alternativas*, (2). https://alternativas.osu.edu/assets/files/Issue%202/ensayos/dennis.pdf

Ferrier, C. (2010). *El huayno con arpa. Estilos globales en la nueva música popular andina*. Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Firestone, A. (2021). *«Combinamos el quechua». Lengua e identidad de los jóvenes urbanos en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.

Flores, R. (2015). The way you make me feel. Michael Jackson. Versión en quechua. https://www.youtube.com/watch?v=BvT9y0HqItE&list=RDBvT9y0HqItE&start_radio=1

Flores, R. (2018). Trap + Quechua - Tijeras ft. Kayfex. https://www.youtube.com/watch?v=VQUrV_v7OK8

Flores Lizana, C. (2024). Cambios socioculturales en la juventud andina quechua. *Intercambio. Revista Jesuita de Cultura Social*, (63). https://intercambio.pe/cambios-socioculturales-en-la-juventud-andina-quechua/

Matos Mar, J. (1984). *Desborde popular y crisis del Estado*. Instituto de Estudios Peruanos.

Mendívil, J. (2018). *Cuentos fabulosos. La invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico*. Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Mendívil, J. y Sánchez Fuentes, J. M. (2022). Las primeras estrellas del huayno popular andino: El Jilguero del Huascarán, Pastorita Huaracina y Picaflor de los Andes. En J. Mendívil y R. R. Romero (eds.), *Identidades, liderazgos y transgresiones en la música peruana* (pp. 51-80). Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Núñez, L. y Lloréns, J. A. (1981). La música tradicional andina en Lima metropolitana. *América Indígena*, *41*(1), 53-74.

Oliart, P. (2022). Las bandas de rock fusión y el «nuevo Perú» en escena. En J. Mendívil y R. R. Romero (eds.), *Identidades, liderazgos y transgresiones en la música peruana* (pp. 339-371). Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Paparone, F. I. (2024). ¿Cómo conquistó el pop coreano América Latina? Consumos, performances y militancias de los k-popers. *Nueva Sociedad*, (314), 58-71. https://nuso.org/articulo/314-pop-coreano-america-latina/

Poole, D. (2020). *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino en imágenes*. SUR.

Romero, R. R. (2001). Modernidad, autenticidad y prácticas culturales en la sierra central del Perú. En G. Cánepa Koch (Ed.), *Identidades representadas: performance, experiencia y memoria en los Andes*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

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

Rostworowski, M. (1989). *Doña Francisca Pizarro. Una ilustre mestiza, 1534-1598*. Instituto de Estudios Peruanos.

Sarmiento de Gamboa, P. (2007). *Historia de los incas*. Banco de Crédito del Perú.

Sobrevilla Perea, N. (2024). La construcción de una heroína decimonónica: María Parado de Bellido, entre la historia y la memoria. En N. Sobrevilla Perea (ed.), *La nación subyacente. Diez ensayos para pensar la Independencia peruana*. Debate.

Tamayo, L. (2022). Q'pop (Quechua pop) ¿Imaynata? (official music video). https://www.youtube.com/watch?v=QcqGTCsHXEU&list=RDQcqGTCsHXEU&start_radio=1

Torres, G. (2015, 10 de agosto). Renata Flores, la peruana que enamoró a las redes sociales con Michael Jackson... en quechua. BBC. https://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2015/08/150806_video_michael_jackson_quechua_gtg

Tucker, J. (2011). Permitted Indians and popular music in contemporary Peru: The poetics and politics of indigenous performativity. *Ethnomusicology*, *55*(3), 387-413.

Turino, T. (1988). The music of Andean migrants in Lima, Peru: Demographics, social power, and style. *Latin American Music Review*, *9*(2), 127-150.

Turkewitz, J. (2020, 28 de abril). Peru's Queen of Quechua Rap Wants to Rescue Indigenous Culture With Her Music. *The New York Times*. https://www.nytimes.com/2020/04/28/world/americas/peru-indigenous-rap-renata-flores.html

Vadillo Vila, J. (2018). *Apus musicales. Héroes de la canción andina peruana*. Artífice Comunicadores.

Villegas, R. (2024, 12 de enero). Lenin. 19 Latin Artists We're Rooting For in 2024. *Rolling Stone*. https://www.rollingstone.com/music/music-lists/19-latin-artists-2024-breakout-1234944682/rainao-1234944814/

Zavala, V. (2020). Juventud, activismo y repolitización del quechua en el siglo XXI. En P. Oliart (ed.), *Pedagogías de la disidencia en América Latina* (pp. 89-124). La Siniestra Ensayos.

Raúl R. Romero es un sociólogo y musicólogo peruano. Obtuvo su licenciatura en sociología en la Pontificia Universidad Católica del Perú, una maestría en etnomusicología en la Universidad de Columbia y un doctorado en musicología en la Universidad de Harvard. Ha sido director del Instituto de Etnomusicología y de la Escuela de Música de la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde es actualmente decano de la Facultad de Artes Escénicas.

Recepción: 16/7/2026
Aceptación: 1/11/2026