

La autorepresentación en el video musical “Por las puras”: un caso de rock novoandino en el Perú

Enrique Subia Herrera*

Resumen.

Este artículo abordará principalmente el tema de la interculturalidad y los procesos de hibridación que encontramos en el género musical novoandino desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. Nos enfocaremos en el sujeto indígena y/o migrante que se autorepresenta mediante el uso de los referentes locales y globales que conforman su memoria colectiva a partir de la masificación de los medios de comunicación. Asimismo, esta construcción identitaria obedece a una serie de criterios ideológicos que se irán menoscabando hacia finales de los 80 frente a los intereses comerciales de la industria. De tal manera que el rock novoandino contemporáneo en el Perú se ha transformando en un producto cultural atractivo a una mayor cantidad de consumidores mediante la exaltación de aquello que puede ser traducido en fórmulas occidentales de éxito comercial y el ocultamiento de un excedente problemático que pudiera producir en la población una mayor reflexión e intervención en la construcción social de la realidad.

Palabras clave.

Interculturalidad, globalización, autorepresentación, rock, novoandina

Abstract.

This article will mainly address the issue of interculturality and the processes of hybridization that we find in the Novoandino musical genre since the second half of the 20th century up to the present. We will focus on the indigenous and / or migrant subject who is self-represented through the use of local and global referents that make up their collective memory as a result of the mass media. Likewise, this identity construction obeys a series of ideological criteria that will be diminished towards the end of the 1980s as opposed to the commercial interests of the industry. In such a way that the contemporary novoandino rock in Peru has been transformed into a cultural product attractive to a greater number of consumers through the exaltation of what can be translated into Western formulas of commercial success and the concealment of a problematic surplus that could produce in the population a greater reflection and intervention in the social construction of reality.

Key-words.

interculturality, globalization, self-representation, rock, novoandina

* Bachiller en Literatura Peruana e Hispanoamericana de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos UNMSM, profesor de lenguaje y corrector de textos y estilo. Estudió la maestría en Gestión de Conflictos Interculturales en la ASH (Berlín).

E-mail: enriquesubiaherrera@gmail.com

I. Introducción

El artefacto elegido para nuestro análisis es un video musical titulado “Por las puras (cerveza)”, uno de los éxitos comerciales del grupo de rock peruano *Uchpa* (cenizas en quechua). El sencillo fue lanzado en el 2012 y pertenece al álbum *Inca-rock*.¹ La canción es un cover de un grupo de huayno cusqueño llamado Los campesinos. Sin embargo, los arreglos musicales de *Uchpa* corresponden al género fusión de la corriente novoandina.

La importancia de esta música radica en su “papel crucial como medio de expresión y construcción de nuevas identidades culturales así como para el ejercicio de la resistencia y la persistencia cultural” (Pineau y Mora, 2011: 71).

El movimiento artístico indígena en el Perú estuvo conformado por “músicos que hicieron escuchar su voz durante y después de la guerra interna que tuvo lugar entre 1980 y 1995” (Zevallos, 2016: 257).

Esta fusión se caracteriza en *Uchpa* por la adopción de “la batería, guitarras eléctricas y bajo; de las tradiciones locales incorporó canciones y bailes quechuas e instrumentos como violín, arpa y waqrapuqu; también parte de la vestimenta (...). Ya no utilizan, pues, charango, bombo, quena y zampoña” (Zevallos, 2011: 64).

El video musical dura aproximadamente cuatro minutos; su desarrollo consiste en la interpretación audiovisual de la canción alternando dos espacios representados. El primero nos muestra un concierto con los integrantes de la banda en el escenario junto con sus colaboradores más frecuentes: dos danzantes de tijeras y un violinista de música andina.

La segunda representación ocurre en el campo, mientras que la voz en quechua del vocalista acompaña las acciones. La trama inicia con la llegada de un poblador a los exteriores de una casa, sigue el encuentro con una joven y el inicio del cortejo; luego vemos el rechazo de la joven, la insistencia del poblador y finalmente la correspondencia amorosa.

El video regresa nuevamente con la banda de rock tocando en el escenario. El vocalista y los integrantes de la banda aparecen cantando un coro en español, acompañados por el sonido vernacular del violín, junto a las acrobacias de los danzantes de tijeras y el estruendo de las guitarras y la batería.

En el artefacto analizado existen relaciones de interculturalidad que son característicos de la música novoandina por sus componentes locales y globales; los cuales, solo pueden ser comprendidos desde la idea de hibridación, así “es posible pensar que lo popular se constituye en procesos híbridos y complejos,

¹ *Uchpa* había grabado cinco discos anteriores: ‘Wayrapim kaprichpam’ (1994), ‘Qauka kausay’ (1995), ‘Qukman muskiy’ (Respiro diferente [2000]), *Lo mejor de Uchpa* (2005) y *Concierto* (2006)” (Zevallos, 2011: 64).

usando como signos de identificación elementos procedentes de diversas clases y naciones” (García Canclini, 1989: 205).

La interculturalidad nos permite comprender nuestra diversidad, con lo cual se refiere al “carácter plural, multi-situado, contextual y, en consecuencia, necesariamente híbrido de cualquier identidad cultural, étnica, religiosa, de género o de clase social” (Dietz, 2017: 195).

También consideramos que el arte en la modernidad occidental “se produce dentro de un campo atravesado por redes de dependencias que lo vinculan con el mercado, las industrias culturales y con esos referentes ‘primitivos’ y populares que son también la fuente nutricia de lo artesanal” (García Canclini, 1989: 225).

Mi análisis se abordará desde la representación que los actores sociales hacen de sí mismos a través de la vestimenta, los instrumentos y los códigos de comunicación utilizados en el video musical. Cuando observamos la interacción social entre los integrantes de la banda de rock, se pueden apreciar las diferentes influencias culturales que conforman el proceso de hibridez del artefacto. En consecuencia, “la diversidad de los mundos de vida, estilos de vida e identidades no pueden separarse, sino que terminan mezclándose e hibridizándose entre sí” (Dietz, 2017: 204).

Asimismo, el baile, el mito y el rito son lugares en donde se expresa la memoria colectiva de un grupo étnico, la cual, sirve para autoidentificarse e identificar a los otros. Estas estructuras de organización tradicionales se continúan reproduciendo en las poblaciones indígenas que migraron a la ciudad. Además, esta memoria permite construir nuevas identidades, reflejando también las formas de interacción social que corresponden a un presente moderno (Aravena, 1998).

Me enfocaré principalmente en la autorepresentación del vocalista Fredy Ortiz, quien asume un rol central en este proceso de hibridación, pues los elementos que conforman su personificación de cantante de rock y danzante de tijeras se entrelazan y comparten espacios y momentos durante la construcción de su identidad como sujeto novoandino inmerso en la modernidad.

Realizaremos una comparación entre el vocalista y el logo comercial de la banda con el objetivo de observar la interacción de los elementos locales y globales, así como las analogías que atraviesan sus diferentes representaciones en el video musical.

II. Antecedentes históricos

Durante la década de los setenta, en el Gobierno dictatorial de Juan Velasco Alvarado en el Perú, se impulsó un tipo musical de folclore que conservara las formas tradicionales de su interpretación; de manera que la fusión o los cambios solo eran posibles dentro de un repertorio limitado de variantes, pues el objetivo era fomentar un estilo de música originaria del país y la integración del indígena como parte de la unidad nacional (Mendivil, 2015).

Desde los ochenta, con el fin de la dictadura y el surgimiento de los movimientos de extrema izquierda, “la música fue uno de los pocos vehículos permitidos que utilizaron los *quechuas* para dar su opinión del conflicto armado que los afectaba” (Zevallos, 2011: 70). Lo cual les permitió protestar en contra de las injusticias que estaban pasando, pero de manera segura, pues las autoridades desconocían el significado de lo manifestado en su lengua indígena.

La música novoandina considera la posibilidad de crear nuevas formas de expresión cultural a partir del uso de elementos de la cultura de masas; lo cual,

también es parte de la construcción identitaria de los actores que viven dentro de la modernidad y la globalización. Por lo tanto, “estas identidades diversas se articulan de manera individual y colectiva, en menor medida, mediante discursos y (...) a través de la praxis de interacciones entre actores heterogéneos en espacios híbridos, intersticiales y compartidos”. (Dietz, 2017: 195 y 196).

Este tipo de música experimenta con las fusiones que resultan de la migración del campo a la ciudad.² Sobre este fenómeno social, Canclini opina lo siguiente:

El folclor no tiene hoy el carácter cerrado y estable del universo arcaico, pues se desarrolla en las relaciones versátiles que las tradiciones tejen con la vida urbana, las migraciones, el turismo, la secularización y las opciones simbólicas ofrecidas tanto por los medios electrónicos como por nuevos movimientos religiosos o por la reformulación de los antiguos (García Canclini, 1989: 203).

Estos cambios se aprecian en las melodías, el uso de instrumentos electrónicos, la vestimenta, el español y el quechua. Los resultados pueden ser diversos, pero siempre queda el registro de la temática andina en alguno de estos elementos. Además, el actor social que interpreta esta música pertenece a la comunidad indígena o su familia ha sido parte de ella. Existe una fuerte identificación entre el emisor y el mensaje emitido.

Uchpa nace a inicios de los 90, cuando la lucha armada finalizaba con la captura de uno de los principales líderes terroristas y se recuperaba el orden en las zonas rurales y urbanas. Su vocalista, Fredy Ortiz (1964, Ocobamba-Apurímac), fue testigo directo de la violencia que recibieron los indígenas tanto por las fuerzas militares del Estado como por los movimientos terroristas. En consecuencia, fueron el grupo social que más víctimas presentó durante este conflicto interno (Zevallos, 2011: 64).

En sus inicios, este grupo musical peruano se identificó con el lamento del blues y su tono melancólico, luego se inclinó por la energía de las grandes bandas de rock de los setenta, ochenta y noventa, pero cantando en quechua. Durante ese proceso, empezaron a incluir otros elementos, como la danza de tijeras y el violín. Esta producción cultural popular o para las masas “selecciona del capital cultural arcaico lo que puede compatibilizar con el desarrollo contemporáneo” (García Canclini, 1989: 245).

Luego de su consolidación como grupo que fusiona la música andina, el rock y el blues, Uchpa recibió la aceptación de las nuevas generaciones de migrantes indígenas en Lima,³ quienes tuvieron contacto con el quechua, pero aun así no querían hablarlo o no lo habían aprendido en la capital. Asimismo, la tendencia de fusionar ritmos locales con otros géneros ha sido comercializada y promocionada como algo nuevo y alternativo, lo cual ha ido abriendo puertas y contratos a la banda. Canclini lo explica de la siguiente manera:

(...) en las sociedades modernas una misma persona puede participar en diversos grupos folclóricos, es capaz de integrarse sincrónica y diacrónicamente a varios sistemas de prácticas simbólicas: rurales y urbanas, barriales y fabriles, microsociales y “massmediática” (García Canclini, 1989: 205).

² “Las migraciones desde el campo a la ciudad (...) desde la sierra a la costa representan un factor clave en la reelaboración de las identidades culturales y en la eclosión de la música popular andina a escala nacional” (Pineau y Mora, 2011: 69).

³ “...los migrantes andinos (...) reconfiguran sus manifestaciones culturales, sus espacios de convivencia social y de expresión musical en las nuevas condiciones de vida en la ciudad” (Pineau y Mora, 2011: 72).

De tal manera que los nuevos limeños de origen provinciano escuchan a la banda con nostalgia de los clásicos del rock, del uso del quechua y las puestas en escena con elementos folclóricos; pero también existe una recepción crítica que califica a esta música de comercial, oportunista, nacionalista e incapaz de cuestionar la necesidades vigentes de la población indígena.

III. Análisis del video musical “Por las puras”

El video musical “Por las puras” nos muestra un escenario con los integrantes de la banda peruana personificando a distintos “grupos de rock pesado de los años 1970, como Led Zeppelin, Deep Purple, Jethro Tull, Black Sabbath, Jimmy Hendrix y Alice Cooper; también es notoria la influencia de Pink Floyd y Nirvana, lo mismo que el desarrollo del heavy metal” (Zevallos, 2011: 64).

Luego tenemos a sus colaboradores que son los danzantes de tijeras y el violinista, todos ellos vestidos con sus trajes más representativos. Sin embargo, el vestuario del vocalista, Fredy Ortiz, presenta ele-

mentos que corresponden a los de un rockero (jeans, zapatillas, camiseta y adornos) y también utiliza la montera (o sombrero) de un danzante de tijeras. Al respecto, Dietz opina lo siguiente:

la identificación étnica se realiza con un conjunto de ciertos actores sociales, y la delimitación de este conjunto, en contraste con otro conjunto de actores, implica un acto discursivo —consciente, aunque después internalizado— de comparar, seleccionar y dotar de significado a ciertas prácticas y representaciones culturales como emblemas de contraste en la situación intercultural (Dietz, 2017: 198).

La perspectiva de la cámara nos muestra a la mayoría de los integrantes de la banda ubicados a la derecha del escenario, mientras que al violinista y los danzantes de tijeras los encontramos a la izquierda. El vocalista está en el centro y luego se desplaza libremente por los diferentes espacios; provocando la interacción entre uno de los guitarristas y el violinista, quienes armonizan ambos sonidos mediante un solo musical (Ver Imagen 1).

Imagen 1. Video musical “Por las puras (Cerveza)”, Grupo UCHPA.



Fuente: Imagen tomada de Youtube.com, 2019.

Imagen 2. Video musical “Por las puras (Cerveza)”, Grupo UCHPA.



Fuente: Imagen tomada de Youtube.com, 2019.

Es importante recordar que Fredy Ortiz “se considera un ‘individuo quechua moderno’, mediador entre varias culturas, migrante, orgulloso de su cultura local y defensor de ella” (Zevallos, 2016: 260). Por tal motivo, esta fusión musical tiene el objetivo de “sensibilizar a los pobladores urbanos acerca de que la lengua y la tradición musical quechua pertenecen a una cultura viva” (Zevallos, 2011: 64).

Encontramos que la autorepresentación del vocalista presenta analogías con el logo comercial de Uchpa. Primero apreciamos la montera o *luqu* del danzante de tijeras, en “forma de cono truncado invertido, adornado con bordados de hilo dorado y cintas de colores” (Sánchez, 2016). En el logo se distingue la bandera rojiblanca del Perú, mientras

que el vocalista añade el nombre “Uchpa” como parte del bordado en su indumentaria.

Otro componente del logo es la imagen de un cráneo con dientes incisivos, similares a los de un vampiro o demonio. Según Cesar Rebolledo, “la imagen de la muerte es uno de los símbolos de distinción más representativos en los atuendos y accesorios de la cultura heavy metal. Su representación es intimidante, provocadora (...) en forma de huesos y calaveras” (Rebolledo, 2016: 2). El origen del rock metal se ubica a finales de los sesenta y principios de los setenta. Entre sus principales referentes figura Black Sabbath.

Esta conexión entre la música y el inframundo también ha persistido en la cosmovisión andina. Según la creencia popular, el danzante de tijeras⁴ (danzak) mantiene una tensa relación con el wamani o espíritu de la montaña (Ulfe, 2009). En otras versiones, el diablo⁵ (supay) es quien -mediante un pacto- le brinda la fuerza y resistencia necesarias durante sus bailes en celebraciones y rituales (Ver imagen 2).

⁴ En Huancavelica al danzante de tijeras se le denomina *tusuq*. Los campesinos la llamaban ‘Supaypa Wasin Tusuq’: el danzante en la casa del diablo” (Ordaz y Tardío, 2014: 22).

⁵ “Según los sacerdotes de la colonia, su lado mágico obedece a un supuesto pacto con el diablo, debido a las sorprendentes pastas o pruebas que ejecutan en la danza. Estas pruebas se denominan Atipanacuy” (Ordaz y Tardío, 2014: 23).

Imagen 3. Video musical “Por las puras (Cerveza)”, Grupo UCHPA.



Fuente: Imagen tomada de Youtube.com, 2019.

La autorepresentación del vocalista conserva también elementos de su faceta de cantante de *covers* de los clásicos de rock de los sesenta y setenta,⁶ los gestos y posturas de estas bandas permanecen en sus actuaciones. Desde esa época, Fredy improvisaba en quechua, su lengua materna, debido a que podía “expresar mejor sus sentimientos más profundos” (Zevallos, 2011: 63-65). Estas marcas étnicas y culturales han ido interactuando de manera dinámica, pero sin llegar a fusionarse por completo (Ver imagen 3).

El tercer elemento importante que aparece en el logo comercial es el *waqrapucu*, fabricado a partir del cuerno del toro y las tiras de caucho. Este instrumento musical cuyo origen proviene de un sincretismo anterior -pues el bovino mencionado llega al Perú recién durante la etapa de la Colonia- se utiliza frecuentemente en Ocobamba, tierra del

vocalista, donde “se baila la danza de las tijeras con su orquesta de arpa y violín andinos (...) [y también] se toca como acompañamiento de algunas danzas como el carnaval, pero tiene más la función de anunciar, cual cornetas, ceremonias y ritos que van a tener lugar” (Zevallos, 2016: 261).

Si bien los elementos musicales locales utilizados por Uchpa pertenecen al folclore de lo Andes, no fueron los más representativos dentro del imaginario nacional propuesto por el Estado, como sí ocurrió con la quena o la zampoña. Por el contrario, la banda de rock andino se identificó mejor con la particularidad del *waqrapucu*.

De esta manera, Ortiz le confiere una propia carga semántica a estos objetos culturales periféricos para la mayoría de sus espectadores, especialmente, los de la capital. Sobre esto, Dietz nos explica que “la selección y la asignación de significado, a nivel discursivo, de estos emblemas o ‘marcadores étnicos’, está limitada por el habitus distintivo de los grupos involucrados, esto es, de acuerdo con su praxis cultural” (Dietz, 2017: 198).

⁶ “[fue] en Andahuaylas donde un tío, que pertenecía a la generación hippie, lo introdujo en el conocimiento de varias tendencias del rock de los 70” (Zevallos, 2016: 261).

La relación compleja entre los componentes heredados por la tradición y los que son seleccionados de la cultura de masas ejemplifican muy bien el proceso de la interculturalidad; la cual, en términos de Dietz, se explica de la siguiente manera:

se concibe como conflictiva y dialógica: la naturaleza (...) frecuentemente violenta de las relaciones intergrupales necesita ser reconocida antes de que, en el futuro, un diálogo de relaciones interculturales se lleve a cabo entre todos los miembros y grupos de la sociedad contemporánea (Dietz, 2017: 206).

El vocalista canta en quechua casi toda la canción, en esos momentos aparece una representación de su contenido, es una historia de corte amoroso entre un hombre y una mujer que viven en los Andes (Ver imagen 4). Fredy también es el protagonista del video, el pretendiente, vestido como un campesino, lo podemos ver en pleno cortejo, obsequiando un cordero a su amada, sufriendo su rechazo inicial, esperándola dormido cerca al umbral de

la puerta hasta que finalmente reaparece la joven, arrojándolo con una frazada que ella misma había tejido. Entre tanto, cuando escuchamos el coro en español, que es repetido también por los demás integrantes, regresamos nuevamente al concierto una y otra vez.

Fredy Ortiz es el único de la banda que canta y “escribe las letras de las canciones en quechua” (Zevallos, 2011: 63). Durante su infancia y adolescencia en Ocobamba, “cantó y bailó las diversas variedades del huayno y el harawi (...) en su proceso de socialización” (Zevallos, 2016: 261).

Posteriormente, Ortiz viajó a Lima para formarse profesionalmente y trabajar como policía. Luego él continúa con su proyecto de la banda de rock, pero su experiencia en la guerra contra el terrorismo lo marcó profundamente por la violencia propinada especialmente al indígena por parte de las fuerzas del orden del Estado y los grupos subversivos. Esta amargura y decepción es la que lo motiva para que -a través de su música- reivindique su cultura local

Imagen 4. Video musical “Por las puras (Cerveza)”, Grupo UCHPA.



Fuente: Imagen tomada de Youtube.com, 2019.

con el contenido de las canciones, el idioma quechua y también la personificación del danzante de tijeras.

Los elementos globales del artefacto audiovisual pertenecen al rock clásico desde los setenta hasta los noventa. Los cuales, constituyen íconos fácilmente identificables, pero que a la vez contienen dentro de sí un proceso de influencias culturales locales y de las masas en sus respectivas épocas, como la moda y otros factores externos.

En este sentido, Fredy Ortiz incorpora a su producción musical rockera una variedad de ritmos y vestimentas provenientes de su herencia local indígena, imitando así la manera de proceder en bandas legendarias como Led Zepellin, Deep Purple⁷ y The Doors;⁸ las cuales, son también un componente importante en la representación que hace de sí mismo.

El escenario es un símbolo del espectáculo en el que se representa el paisaje de los Andes, espacio en donde bailan los danzantes de tijeras, mientras que en la zona de los instrumentos musicales, la naturaleza se entremezcla con los elementos de la modernidad. La banda sigue tocando su canción y el violinista incorpora su melodía entre los sonidos de las guitarras, el bajo y la batería. El momento es ritualizado con el uso de velas, que evocan la sacralidad de una liturgia.⁹

Lo anterior, en términos de Aravena, significa “la constatación de la presencia del fenómeno ceremo-

nial-ritual al cual los individuos atribuyen funciones de mediación y de afirmación de sí mismos. (...) En ese contexto el rito es adaptado a las nuevas condiciones impuestas por la ciudad” (Aravena,1998: 1130).

Un factor clave para entender estas dinámicas sociales en el Perú lo encontramos en la migración masiva del campo a la ciudad durante la década de los cincuenta y la subsistencia de las tradiciones indígenas en un contexto moderno a través de su recreación social en diversas festividades (Aravena,1998: 1130).

Los espacios representados en el video nos muestran “una desterritorialización de las identidades culturales que se reelaboran luego en un ambiente urbano con nuevas interrelaciones” (Pineau y Mora, 2011: 70).

Sin embargo, el carácter festivo y la armonía en que se producen estos encuentros representados en el artefacto audiovisual no reflejan la realidad conflictiva que existe entre las poblaciones indígenas y las elites sociales que detentan el poder, sino que resulta más bien una propuesta discursiva por parte de la banda de rock que coincide con los intereses de la industria e incluso del Estado.

Walter Mignolo argumenta que “la representación pertenece al universo de la ficción y del fingimiento” (2010: 14), pero no necesariamente está relacionada con el arte. Muy por el contrario, este tipo de estéticas provenientes de la burguesía se encuentran “ahora sometidas al mercado y a los valores corporativos” (Mignolo, 2010: 24).

El video nos muestra una versión romantizada de la vida en el campo, sin problemas económicos, ni discriminación social, los actores son independientes, se encuentran preocupados exclusivamente en las peripecias del amor. Esta idealización de los problemas del sujeto indígena adopta una “retórica de la modernidad, la retórica que crea las expectativas de lo que debe ser” (Mignolo, 2010: 18).

⁷ “...grupos como Led Zeppelin y Deep Purple que le gustan a Ortiz incorporaron en su repertorio musical sus tradiciones locales, como la balada celta” (Zevallos, 2016: 261).

⁸ “Jim Morrison, cantante de The Doors, bailaba con pasos de Pow Wow, vestido con chaleco, pantalones de cuero y un cinturón de metal propios de la vestimenta de los navajo y apaches en sus conciertos” (Zevallos, 2016: 261).

⁹ Se conserva “la concepción del ritual quechua en sus presentaciones. Sus conciertos en provincias empiezan con invocaciones a los apus, realiza un atipanakuy (competencia de destrezas performativas) en el escenario con el danzante de las tijeras...” (Zevallos, 2016: 264).

De tal manera que, si el video refleja el interés de la banda Uchpa por reivindicar la libertad de los actores sociales herederos de las culturas andinas locales para integrar componentes occidentales en sus nuevas creaciones artísticas, también es posible observar que la industria se apropia de estas manifestaciones culturales y las explota en favor de captar más consumidores de sus productos. Para Canclini “más que la formación de la memoria histórica, a la industria cultural le interesa construir y renovar el contacto simultáneo entre emisores y receptores” (García Canclini, 1989: 241).

IV. Conclusiones

La idea de una música andina original desaparece, no existe un inicio libre de influencias externas. Esta música es siempre producto del encuentro de distintos actores. Existen tensiones y relaciones sociales que determinan el desarrollo de las expresiones culturales, por lo que se dan apropiaciones desde cada lado.

En el video musical, la interacción de los elementos culturales reconstruyen la memoria colectiva de los participantes. Sin embargo, el conjunto de estas experiencias son encarnadas en la autorepresentación de Fredy Ortiz como rockero novoandino.

El vocalista cumple el papel de mediador entre los diversos componentes culturales que integran la banda de rock. Esta función corresponde con una identidad formada a partir de la herencia étnica y el contacto con la modernidad.

En la autorepresentación de Ortiz, la música indígena y el rock comparten su carácter religioso y su capacidad para incorporar nuevos géneros y estilos. Además, ambas tuvieron una posición contracultural o de marginalidad respecto a los intereses hegemónicos del Estado-nación.

Factores externos, como la migración y el terrorismo, influyeron en el rumbo de la música novoandina en el Perú. Los actores sociales representados en el video musical, como es el caso de Ortiz, son producto también de estos acontecimientos.

Los espacios son capaces de reflejar una interacción entre lo urbano y lo rural; la globalidad y la localidad, así como el desplazamiento de los sujetos y los encuentros que ocurren entre ellos. El momento de esta interacción se circunscribe a la fiesta o la ceremonia; en tal sentido, puede ser comprendido como tiempo artificial, pero desde una mirada occidental.

Existe también una idealización manifiesta respecto a la realidad social en los Andes; pues vemos que se ha priorizado el tema amoroso antes que los conflictos entre la población indígena y las elites gobernantes.

El problema que observamos en el artefacto, desde un enfoque posmoderno, está en la banalización de las nuevas producciones culturales y en las relaciones desiguales de poder que se ocultan en estas representaciones. Según este contexto, debemos preguntarnos cuál es el papel de la industria cultural en la nueva producción artística de Uchpa y cómo esto ha repercutido en la disminución de su carácter contestatario.

Referencias bibliográficas

- ARAVENA, A. (1998). La identidad indígena en los medios urbanos: una reflexión teórica a partir de los actuales procesos de recomposición de la identidad étnica mapuche en la Ciudad de Santiago. III Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Temuco.
- ARFINETTI, J. (2016). Categorización de los subgéneros del Heavy Metal a través de los recursos del diseño gráfico utilizados en el arte de tapa discográfico. Disponible en <https://repositorio.uesiglo21.edu.ar/bitstream/handle/ues21/12953/ARFINETTI%20Juan%20Manuel.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Fecha de consulta: 4 de marzo del 2019.
- DIETZ, G. (2017). Interculturalidad: una aproximación antropológica. Perfiles educativos, 39 (156): 192-207. Disponible en www.iisue.unam.mx/perfiles/descargas/pdf/2017-156-192-207. Fecha de consulta: 4 de marzo del 2019.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1989). Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Ciudad de México: Grijalbo.
- LOS CAMPESINOS (2013). Por las puras [letra]. Disponible en https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=881960608548023&id=168531809890910. Fecha de consulta: 4 de marzo del 2019.
- LOS CAMPESINOS (2016). Por las puras [video]. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=Rr0_GmT4_oo. Fecha de consulta: 4 de marzo del 2019.
- MENDÍVIL, J. (2015). "Lima es muchas Limas". Primeras reflexiones para una cartografía musical de Lima a principios del siglo veintiuno. Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo. Lima: PUCP: 17-47. Disponible en <http://facultad.pucp.edu.pe/artes-escenicas/wp-content/uploads/2017/11/Libro-MPP-Completo-PDF.pdf>. Fecha de consulta: 4 de marzo del 2019.
- MIGNOLO, W. (2010). Aisthesis decolonial. Calle 14, 4 (4): 11-25. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3231040>. Fecha de consulta: 4 de marzo del 2019.

- PINEAU, F. y MORA, A. (2011). La (re)construcción de las identidades en la música popular andina en Perú: un campo de disputa y negociación cultural. *Revista Ensayos Pedagógicos*, 6 (1): 67-81. Disponible en <http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/ensayospedagogicos/article/view/4475/4305>. Fecha de consulta: 4 de marzo del 2019.
- REBOLLEDO, C. (2016). Huesos y calaveras: ética y estética de la muerte en la cultura heavy metal. *RDU*, 17 (6): 1-11. Disponible en <http://www.revista.unam.mx/vol.17/num6/art41/art41.pdf>. Fecha de consulta: 4 de marzo del 2019.
- SÁNCHEZ, J. (2016). Danza de tijeras. Vive tu patrimonio. Disponible en <http://vive.tupatrimonio.blogspot.com/2016/09/danza-de-tijeras.html>. Fecha de consulta: 4 de marzo del 2019.
- UCHPA (2012). Por las puras (cerveza) [imágenes]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=KoQJ0RnA2XY>. Fecha de consulta: 4 de marzo del 2019.
- UCHPA (2013). Por las puras (subtítulos quechua-español) [letra]. Disponible en <http://www.huaralonlinea.com/2013/03/25/letra-uchpa-estreno-el-videoclip-rock-quechua-por-las-puras/>. Fecha de consulta: 4 de marzo del 2019.
- UCHPA (2014). Por las puras (subtítulos quechua-español) [video]. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=47mF6m71E_U. Fecha de consulta: 4 de marzo del 2019.
- ULFE, M. (2009). El rito mágico del danzak. *El comercio*. Disponible en <http://e.elcomercio.pe/101/impresapdf/2009/07/26/ECLI260709z12.pdf>. Fecha de consulta: 4 de marzo del 2019.
- ZEVALLOS, U. (2011). Los usos de la tradición musical quechua en las canciones de Uchpa. *Crónicas urbanas*: 63-76. Disponible en <https://es.scribd.com/doc/85604974/LOs-usos-de-la-tradicion-musical-quechua-en-las-canciones-de-Uchpa-Ulises-Juan-Zevallos-Aguilar>. Fecha de consulta: 4 de marzo del 2019.
- ZEVALLOS, U. (2016). José María Arguedas y la música novoandina: su legado cultural en el siglo XXI. *Cuadernos de Literatura*, 20 (39): 254-269. Disponible en <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-39.jmam>. Fecha de consulta: 4 de marzo del 2019.