

Cuerpos jóvenes en sinergia: entretejiendo escenarios de sonido y lucha en Lima

CARLOS ODRIÁ

2018. *Cuadernos de Etnomusicología* N°12

Palabras clave: tambores, Perú; solidaridad, *entrainment*, culturas andinas.

Keywords: tambores, Perú, *solidarity*, *entrainment*, *Andean cultures*.

Cita recomendada:

Odriá, Carlos. 2018. "Cuerpos jóvenes en sinergia: entretejiendo escenarios de sonido y lucha en Lima". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°12. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es> **ES**

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

CUERPOS JÓVENES EN SINERGIA: ENTRETEJIENDO ESCENARIOS DE SONIDO Y LUCHA EN LIMA

Carlos Odriá

Resumen

Villa El Salvador (VES) es una ciudad ubicada en la periferia de Lima, que fue construida a través del trabajo comunitario de personas provenientes de los Andes peruanos. El encuentro de lo urbano con el saber andino aportado por los campesinos que poblaron esta área ha dado como resultado un eclecticismo y una innovación cultural únicos en el Perú. Este artículo analiza el surgimiento de un movimiento cívico y artístico que ejemplifica dicho eclecticismo. El movimiento, liderado exclusivamente por jóvenes, se centra en la práctica de “tambores”, una música inspirada en la batucada afrobrasileña con influencias de ritualidad andina. Las organizaciones de tambores proponen una alternativa cultural que contrasta con la primacía de otras formas de expresividad promovidas por el Estado peruano y los medios de comunicación. Los músicos de tambores generan sus propios escenarios de acción por medio de ensayos comunitarios en espacios públicos. Conceptualmente, estos escenarios constituyen plataformas portátiles, efímeras y participativas donde la acción corporal y las rutinas de aprendizaje se entretajan para evidenciar un conocimiento sociomoral relacionado a la historia migrante de VES.

Palabras clave: tambores, Perú, solidaridad, *entrainment*, culturas andinas.

Abstract

Villa El Salvador (VES) is an emergent city built by Andean migrants who colonized a deserted area south of Lima, Peru. The encounter of urban cultures and Andean forms of knowledge that took place in this area led to an eclecticism and cultural innovation with no parallel in other parts of the country. This article investigates the rise of a civic/artistic grassroots movement that exemplifies such cultural eclecticism. The movement, sponsored by teenagers and young adults, centers in the practice of “tambores”, a genre inspired in Afro-Brazilian batucada drum music and Andean rituality. Tambores musicians

embody alternative modes of expressive culture that contrast with the mainstream models funded by the Peruvian government and the leading broadcasting corporations. In this context, VES young musicians generate their own spaces for communal action, especially by means of rehearsals that take place in public urban areas. Such spaces constitute portable, temporal, and shared platforms for the execution of corporeal action and learning routines that are infused with Andean sociomoral knowledge inherited from the founders of the district.

Keywords: *tambores*, Perú, solidarity, entrainment, Andean cultures.

A lo largo de las últimas cuatro décadas, la etnomusicología ha tendido a analizar la música no como producto final sino como proceso y *performance* cultural. Varios investigadores han subrayado la necesidad de evitar la reducción y cosificación del complejo entramado de relaciones corporales, sociales y emotivas que constituyen el quehacer musical (Béhague 1984; Herndon 1971; McLeod 1964; Seeger 2004; Stone 1982). Inclusive, en sus ensayos fundacionales, renombrados investigadores como John Blacking (2000, 1977) y Alan Merriam (1964), señalan la necesidad de considerar la música primordialmente una actividad social y somática. La disciplina ha hecho un esfuerzo por desbaratar la concepción de la música como entidad compacta, abstracta y definida por lo estético únicamente (Reily 2002; Small 2011). Ciertas visiones reduccionistas del quehacer musical han sido refutadas por ser definiciones “meramente centradas en el producto”, las cuales describen la creatividad sónica hegemónicamente como una “producción mecánica, inamovible y acabada, separada de la *performance*”¹ (Burnard 2012: 37) El panorama de la etnomusicología actual ofrece la posibilidad de contextualizar la práctica musical desde un punto de vista integral, teniendo en cuenta la incidencia de procesos somáticos y sociales de la cual emergen los modelos estéticos.

¹ Esta y todas las otras citas escritas originalmente en inglés son traducciones del autor.

Ya no es primordial el análisis de las estructuras formales como expresión ahistórica e inamovible de lo tradicional o folclórico. Tomando en cuenta las palabras de la antropóloga Scheper-Hughes, “los postulados metafísicos que gobernaron [la investigación de campo] desde la prioridad del poseer, conservar, preservar y evaluar el conocimiento empírico” han sido, o al menos debieran ser, superados (1992: 26). El análisis etnomusicológico puede abarcar áreas alternas que no se enfocan unilateralmente en lo estético sino en la activada somática y social de los agentes.

En este artículo prosigo con la tendencia de diversificar el análisis a través de un enfoque centrado no en el modelo estético o la estructura formal de un género musical sino en los procesos inconclusos y cambiantes de sus rutinas de aprendizaje. Muestro cómo en los ensayos de “tambores”, una tradición derivada de la batucada afro-brasileña practicada en Villa El Salvador, un área desfavorecida de Lima, Perú, se negocian conceptos de solidaridad, participación y esfuerzo comunitario a través de las relaciones interpersonales sostenidas por los músicos durante la ejecución de ejercicios grupales.² Las técnicas de aprendizaje desarrolladas por estos músicos, en su mayoría adolescentes cuyas familias migraron de los andes peruanos y áreas rurales en 1970-80, inciden en la sincronización de los cuerpos actuantes y la fluidez del movimiento grupal. A través de la sinergia fomentada en ensayos públicos, los jóvenes aprenden a valorar el “tocar bien” desde una visión social. Esto significa que la valoración estética de la música se da en relación a cuán bien el grupo actuó y fluyó como unidad actuante. El objetivo de los ensayos no es reproducir un sonido idealizado sino practicar formas de solidaridad somática para fortalecer los lazos de parentesco entre las asociaciones culturales de tambores. De esta forma, los músicos no solo establecen escenarios de acción política frente a la desigualdad socioeconómica en Lima, sino que, a un nivel creativo, generan alternativas culturales que contrastan con la primacía de otras formas de expresividad artísticas promovidas por el Estado peruano y los medios de comunicación masiva.

² La información etnográfica incluida en este artículo proviene de entrevistas y conversaciones realizadas por el autor en Villa El Salvador o a través de videoconferencias entre los años 2013 y 2018.

Los tambores de Villa El Salvador

La música de tambores, y en especial la manera en que sus rutinas de aprendizaje cimientan el valor estético en lo social, no puede desligarse del contexto histórico en el cual el género se ha desarrollado. El distrito de Villa El Salvador (VES) es un área colindante con el Océano Pacífico. Está ubicado en el sur de Lima metropolitana. Aunque su población de al menos medio millón de habitantes se destaca por su espíritu emprendedor e innovación en el área de producción artesanal a pequeña escala, los índices oficiales de pobreza aún posicionan el distrito como el más desprovisto de Lima (INEI 2015). Esta situación se deriva del curso histórico que ha moldeado la economía e identidad del distrito.

Los ciudadanos de VES describen su distrito orgullosamente como un pequeño Perú. Esta descripción hace hincapié en la diversidad étnica que caracteriza a su población. En la década de 1970, miles de familias provenientes de diversas áreas del país emprendieron una migración masiva a Lima, en respuesta a la falta de apoyo económico del Estado peruano. Desde los tiempos de la colonia (1542-1824), el Perú se ha caracterizado por un centralismo a ultranza que acumula el poder político y monetario exclusivamente en Lima, en desmedro de las poblaciones indígenas o mestizas que residen fuera de esta ciudad. Por esto, los migrantes buscaron acceder a los beneficios aglomerados por las élites en la capital peruana (Golte and Adams 1990). Sin embargo, debido a su origen étnico, los migrantes fueron recibidos hostilmente. Los ciudadanos limeños percibían a los hombres y mujeres andinos como una amenaza para el proyecto de occidentalización capitalino. Los migrantes fueron expulsados violentamente del área metropolitana que habían ocupado con sus viviendas de estera y reubicados en un desierto al sur de Lima.

Una vez en el desierto, y carentes de vivienda, electricidad o agua potable, los migrantes establecieron la Comunidad Urbana Autogestionaria de Villa El Salvador (CUAVES), un órgano comunitario de autogobierno cuyo propósito fue organizar jornadas de trabajo para construir la ciudad. Bajo el lema “porque no tenemos nada, lo haremos todo,” la CUAVES se convirtió en la principal plataforma política del distrito (Blondet 1991; Burt 2007; Coronado y

Pajuelo 1996; Montoya 2010; Ramos Quispe 2010; Zapata Velasco 1996). La CUAVES permitió la construcción de una ciudad autogestionada, poseedora de una innovadora estructura política basada en parte en la institución andina de *minga* o esfuerzo comunal del trabajo (Olsen 2007). También incorporó preceptos socialistas que incidían en la solidaridad comunitaria y que propugnaban una “democracia social de participación plena” (CUAVES 1973). De esta manera, desde su fundación en 1973, este órgano ha sentado las bases para el forjamiento de una identidad cultural que nutre los códigos morales de la vida social en VES.

Los músicos de tambores se nutren de estos valores. Ellos enmarcan su labor musical dentro de un activismo cultural definido por la visión comunitaria de los fundadores de la CUAVES. Como se verá, las organizaciones de tambores se autodefinen como “familias”. Sus miembros establecen relaciones de afinidad a través de la acción corporal y las rutinas de aprendizaje. Las organizaciones se conceptualizan además como movimientos cívicos que promueven plataformas de acción para el ensayo de ejercicios grupales donde se articulan voces de protesta, se fortifica el orgullo étnico, se experimenta la *sensación* de pertenecer a una rica cultura y se renuevan valores de solidaridad y participación. A un nivel pragmático, las organizaciones de tambores efectúan un trabajo de prevención de la violencia, pandillaje y drogadicción que afligen a la juventud de VES (Abad Zapata 2006). Los grupos de tambores reclutan jóvenes en riesgo de exclusión social brindándoles espacios donde los lazos de afinidad y la solidaridad ayudan a sentar bases para un proceso de socialización más saludable.

Escenarios de acción

Las organizaciones de tambores agrupan jóvenes en edad escolar. La membresía se determina por medio de la participación activa de los integrantes en ensayos semanales. Los músicos que busquen afiliarse a una organización deben comprometerse a iniciar un proceso de aprendizaje que se logra mediante el esfuerzo físico. Deben, además, participar en el progreso de las capacidades técnicas de su organización. La dimensión corporativa de las

organizaciones explica el porqué de la adopción de la batucada como base de acción.

La batucada involucra un ensamble de percusión donde las secciones de instrumentos producen patrones rítmicos interdependientes. En VES, los nombres que se utilizan para describir estos instrumentos varían. Normalmente se les llama *repique*, *bombo*, *fondos*, *tarola*, y *chapitas*. Los *bombos* o *fondos* se subdividen en *primeras*, *segundas* y *terceras*. Cada uno de estos instrumentos está a cargo de un patrón rítmico. Los músicos que entrevisté afirman que la energía de las organizaciones se genera cuando los patrones se sincronizan para generar un sonido compacto, potente, y flexible. Así, la sincronización del movimiento corporal juega un papel importante no solo en la música sino en el reforzamiento de la solidaridad como experiencia somática.

Pamela Otoya, directora de *Kilombo*, explica que las primeras organizaciones de tambores utilizaron ritmos e instrumentación derivados de la batucada entre los años 2000 y 2005 para acompañar pasacalles en las calles de VES. Estos pasacalles derivaban de los pasacalles andinos que los migrantes llevaban a cabo para incentivar la participación vecinal en las labores comunitarias.³ En dichos eventos, payasos, actores y vecinos desfilaban por los arenales tocando bombos, quenás y otros instrumentos andinos intentando reproducir la música que las orquestas típicas ejecutan durante los pasacalles en las ciudades de los andes (Romero 2001). Al inicio de la década de 2000, las nuevas generaciones percibieron el pasacalle andino como una expresión anacrónica ligada a experiencias de discriminación racial sufridas por sus padres y abuelos. El folclore andino en general se evaluó como incapaz de sintetizar las nuevas experiencias urbanas de los migrantes. Por esto, los jóvenes introdujeron la batucada como eje del pasacalle. La potencia del sonido y la energía de los instrumentos se consideró ideal para movilizar a la comunidad y despertar a los vecinos del letargo político (Odría 2014). Como consecuencia, el elemento melódico que define el sonido de los pasacalles andinos fue erradicado en VES.

Desde aquellos años, la música de tambores se ha conceptualizado como un escenario de acción política y activismo comunitario. Su práctica es

³ Aproximadamente durante los años 1990-2000.

primordialmente funcional y estética. Las organizaciones culturales buscan involucrar a los jóvenes para encaminarlos hacia una actividad que repercuta en beneficio de la sociedad local y crea sinergia comunitaria a través de ritualidad somática. Los activistas que introdujeron la batucada, hoy líderes de organizaciones culturales, aprendieron los ritmos de músicos itinerantes provenientes de Argentina, los cuales dictaron talleres en Lima en 2005. Con el paso de los años, el sonido original de la batucada, de la cual los líderes aprendieron solo rudimentos, ha derivado en un género local. Esto se debe especialmente a la incorporación de ritmos afro-peruanos y andinos, la construcción artesanal de instrumentos y la inclusión de los tambores en el marco ritual del pasacalle. Se puede afirmar que los tambores de VES se han convertido en un género distintivo del distrito.

Entretejiendo relaciones interpersonales

Las técnicas de aprendizaje de tambores promueven el desarrollo de la capacidad motriz al ajustar ritmos corporales al flujo grupal. Es importante considerar el trenzado de tambores como una modalidad de ejecución que funciona como medio somático para hacer solidaridad. Al utilizar la frase “trenzado de tambores” me refiero al modo de ejecución colectiva de los tambores, el cual requiere la superposición y coordinación de distintos patrones dentro de una estructura conjunta. Este modo de ejecución implica un diálogo, ya que los diferentes segmentos rítmicos poseen diversos síncopas y acentos, es decir, distintas identidades musicales. Las siguientes transcripciones muestran dos ejemplos tomados de ensayos públicos. En cada una se puede observar la identidad musical de cada patrón ejecutado por cinco instrumentos. Los patrones adquieren interrelaciones rítmicas al superponerlos.

Musical score for 'Ejemplo musical 1' in 2/4 time, featuring five percussion parts:

- Tarolas (pattern A):** A continuous eighth-note pattern.
- Fondos (pattern B):** A pattern of eighth notes with rests.
- Bombo 1 (pattern C):** A simple pattern of quarter notes.
- Bombo 2 (pattern D):** A pattern of quarter notes with a slur over the first two notes of each measure.
- Repique (pattern E):** A complex pattern of eighth notes with accents.

Ejemplo musical 1

Musical score for 'Ejemplo musical 2' in 2/4 time, featuring five percussion parts:

- Tarolas (pattern A):** A continuous eighth-note pattern.
- Fondos (pattern B):** A pattern of eighth notes with rests and accents.
- Bombo 1 (pattern C):** A simple pattern of quarter notes.
- Bombo 2 (pattern D):** A pattern of quarter notes with a slur over the first two notes of each measure.
- Repique (pattern E):** A pattern of eighth notes with accents and slurs.

Ejemplo musical 2

Aunque el término “trenzado” se utiliza mayormente para describir la modalidad de acción de los conjuntos de *sikuris* o zampoñas altioplánicas, es relevante en este caso pues implica la necesidad del grupo de tocar como uno solo, dando prioridad a la acción colectiva sobre la individual (Ibarra Ramírez 2016; Surimanta 2008; Valencia Chacón 1989). Las técnicas de aprendizaje utilizadas por las organizaciones de tambores establecen una ductilidad motriz y capacidad de reacción sensorial para lograr el trenzado de la acción individual dentro de la operación colectiva.

La estrategia básica para desarrollar esta capacidad es el uso de “dinámicas”. Eric, líder de la agrupación *Son Batuque*, explica que las

dinámicas se derivan de técnicas teatrales. Considera que las dinámicas energizan el quehacer musical ya que ayudan a los jóvenes a aprender a trabajar en equipo y a confiar en el otro.

Cuando comenzó el proceso de formación de los chicos yo pedí hacerme cargo de ellos al menos treinta o cuarenta minutos al principio de cada ensayo. Yo me encargo de dirigir algunas dinámicas, de conversarles y explicarles que cuando uno toca los tambores uno no está solo. Uno debe trabajar en equipo. Todo esto importa: la comunicación, el confiar en el compañero ¿no? Yo me encargo de hacer que ellos estén listos para trabajar y que aprendan los valores que definen el espacio donde nosotros nos vemos. Así los formamos. (Eric, entrevista personal, 17 de mayo, 2018)

La sensación de sentirse físicamente a gusto con los compañeros y de aceptar el rol individual de cada integrante como engranaje necesario para la acción comunitaria es importante para “comenzar a trabajar” antes de la ejecución de tambores. Eric también describe las dinámicas como juegos. En parte, el elemento lúdico de estos ejercicios ayuda a solventar sus metas concretas, es decir, la fortificación de valores, la sensación de sentirse a gusto en comunidad y el desarrollo de la confianza. El elemento lúdico se combina con coreografías que trabajan el desplazamiento del cuerpo en relación al espacio personal e interpersonal. Al respecto, Eric comenta:

Siempre que empiezo a entrenar un equipo, realizo esta dinámica, la cual es muy buena para romper el hielo. La dinámica se llama “chapadas con pega.” Cojo la mano de un integrante y este tiene que “chapar” conmigo [agarrarme]. Otros integrantes empiezan a hacer lo mismo y así ellos se van soltando, van conociendo a los otros compañeros. También hay otra dinámica que me gusta jugar mucho. Se llama “el gato y el ratón.” Formamos un círculo. Un chico es el gato y se pone a dar vueltas alrededor de los otros compañeros. Camina a las espaldas de todos y repentinamente dice un nombre. La persona que nombra se convierte en el nuevo gato. El gato tiene que perseguir a otro chico que hace de ratón. Esta dinámica me resulta muy útil porque de esta forma ellos aprenden los nombres de las personas, aprenden a conocerse, a estar atentos a la presencia de los demás. (Eric, entrevista personal, 17 de mayo, 2018)

Estas dinámicas no deben ser vistas simplemente como “juegos de niños”. Si bien los ejercicios se desarrollan dentro de un contexto lúdico, las metas que buscan alcanzar son serias, en un sentido social y somático. Los juegos permiten cristalizar una base de afinidad y solidaridad para integrar al equipo de *Son Batuque*. Esta base es el pilar para el trenzado de los tambores y la producción de sinergia grupal.

¿Por qué son importantes las dinámicas? Porque, en lo personal, yo toco mejor cuando toco con una persona que conozco, con mi amigo, con mi pata, con esta persona me compenetro mejor, me siento mejor y por consiguiente toco mejor. Cuando toco con mis amigos me siento más conectado a ellos. Por eso yo busco que mis estudiantes se conozcan y se compenetren. Así disfrutan, ¿no? Disfrutan tocar con sus patas y de esta manera están más atentos el uno del otro. (Eric, entrevista personal, 17 de mayo, 2018)

La sinergia de los ensayos (aquello que los músicos llaman “energía”) se activa por medio de esta compenetración que Eric describe. Cuando dos integrantes se compenetran, cuando se conocen y aceptan sus respectivas autonomías, estos fortalecen el núcleo de la acción colectiva, lo cual deviene en la fluidez y ductilidad de los lazos interpersonales. El entretrejo de las relaciones interpersonales y los patrones rítmicos se logra a través de dinámicas que acentúan el conocimiento intersubjetivo y la concepción del individuo como engranaje del quehacer comunitario.

Dinámicas y compenetración grupal

El funcionamiento de las dinámicas y el rol de los ensayos en la producción de energía son procesos que pueden enmarcarse usando el modelo microsociológico de *Interaction Ritual Theory* (Teoría de la Interacción Ritual o TIR) desarrollado por Randall Collins. El sociólogo propone que la energía emocional es la fuerza primigenia de la vida en sociedad (Collins 2004). La presencia o ausencia de energía emocional en eventos rituales explica la formación de solidaridad o antagonismo. La intensidad de la energía emocional se gradúa por medio de las relaciones interpersonales y esto

conlleva el forjamiento de “cadenas rituales” entre los actores sociales. Las cadenas rituales nacen de la intersubjetividad entre individuos inmersos en procesos de comunicación que implican coordinación motriz. Aquellas relaciones que demandan alto contenido de enfoque mutuo o compenetración producen solidaridad. Por tanto, el fortalecimiento de cadenas rituales deviene en formaciones sociales más conectadas moral y afectivamente. Collins dice que la interacción ritual se refuerza en ocasiones que combinan un alto grado de *entrainment* —a través de la sincronización corporal, la estimulación y excitación del sistema nervioso de los participantes— trayendo como resultado sensaciones de pertenencia a una colectividad. La energía emocional apareja sentimientos de confianza, entusiasmo y el deseo de acción a través de una actividad que el grupo considera moralmente correcta (Collins, 2004: 42).

Los ejercicios realizados por músicos de tambores encajan dentro del modelo de Collins. Las dinámicas buscan generar sincronización corporal, confianza y atención mutua para fortalecer la coordinación grupal y solidaridad. La intersubjetividad y el *entrainment* descrito por Collins, un término que sugiere procesos de alineamiento de movimientos corporales y flujos cognitivos en una colectividad por medio de la coordinación rítmica (Phillips-Silver et al. 2010; Trost and Vuilleumier 2013), son fuerzas que moldean la acción combinada durante el trenzado de tambores.

Para Leonardo, líder de *Kilombo*, los ensayos deben basarse en el desarrollo de la capacidad para responder rápida y espontáneamente a las acciones del compañero. La capacidad de reacción facilita la sincronización y confianza grupal. Además, permite ajustar los ritmos individuales a la demanda grupal. A través de la atención mutua los músicos se tornan más sensibles a los cambios que puedan introducir otros participantes. Leonardo describe así las prácticas:

Nosotros pedimos a los integrantes que lo corporal sea tan importante como lo musical. Por eso hacemos dinámicas. Por ejemplo, los chicos caminan enfocándose en un punto fijo en el espacio mientras siguen un ritmo musical. También tenemos una dinámica llamada “zip, zap, boing” que es un tema de energía muy interesante y que aparte nos divierte y a la gente le gusta mucho. En esta dinámica de energía, todos se ponen en un círculo y tenemos una bola

imaginaria de energía que pasamos al compañero dando un grito para los costados. La pasas y gritas “zip”. Si quieres pasarla a alguien que está al frente, gritas “zap”. Entonces la gente tiene que estar atenta. Y para regresar la energía a la persona que te la envía gritas “boing,” como si fuera un rebote. Así el juego se va acelerando y cambiando la velocidad de reacción y el ritmo. La idea es generar atención, básicamente. La gente tiene que aprender a estar atenta para que a la hora de tocar [los tambores], si pasa algún imprevisto, la gente puede reaccionar de manera óptima. (Leonardo, entrevista personal, 6 de mayo, 2017)

Leonardo indica que este entrenamiento desarrolla la capacidad de reacción y la atención focalizada. Sus dinámicas promueven la facilidad para interactuar de acuerdo a la intensidad con que se mueva el grupo. Los ritmos somáticos de cada individuo se ajustan para igualar el ritmo colectivo. La bola de energía que Leonardo describe cambia de velocidad constantemente ya que los movimientos corporales de cada individuo deben alterarse de acuerdo al ímpetu inicial con que se envía la energía. Esto involucra atención al lenguaje corporal del compañero y por consiguiente indica un esfuerzo por aprender a reconocer los modos de acción del otro. Así, las dinámicas sirven para obtener un “agudo estado de disposición” (Díaz Meneses 2016: 94) para reaccionar óptimamente a los micro-cambios que se den durante la ejecución.

Kataplún Suena es otra organización que utiliza dinámicas para mejorar la coordinación y el enfoque. Carlos, líder del grupo, indica que sus ensayos proveen “una transformación total de los chicos.” Carlos comienza con métodos que agudicen el sentido interno del “compás” (pulso). Este compás es el eje de acción del grupo y su internalización es necesaria para alcanzar cohesión. Usando el enfoque de Collins, el compás es un mecanismo generador de energía emocional, ya que *Kataplún Suena* lo aproxima como un elemento referencial para las relaciones interpersonales. Carlos utiliza las siguientes dinámicas para vigorizarlo. Primero divide a los integrantes en dos grupos. Un grupo realiza el ejercicio llamado “tren”. Empiezan por aplaudir lento y luego van aumentando la velocidad a un tiempo. Carlos busca que los estudiantes aprendan a manejar distintas velocidades en sincronía. También se realiza una dinámica en la que los jóvenes forman un círculo y cada uno aplaude conforme al orden en el que están dispuestos. Además de aplaudir deben cantar una

melodía sin que pierdan el compás de las palmas. Finalmente, los músicos utilizan percusión corporal. Por ejemplo, un ejercicio involucra mantener un patrón de palma, chasquido, palma, chasquido, palma. Carlos realiza estos movimientos utilizando un ritmo de dos negras, dos corcheas, una negra, es decir en 4/4. Dicho patrón se mantiene mientras los jóvenes “bailan en estilo vals [en 3/4]” (Carlos, entrevista personal, 11 de octubre, 2017). En este último ejercicio, los integrantes aprenden a superponer dos sensaciones rítmicas (4/4 sobre 3/4) sin perder el pulso. La finalidad es mostrar a los jóvenes cómo se siente la superposición de dos compases y no tanto cómo racionalizarlos. De esta manera, los integrantes de *Kataplún* diversifican y amplían su concepción del ritmo grupal. Ellos interiorizan el compás como sensación somática y adquieren la aptitud para controlar múltiples micro-ritmos alternos.

Esos ejemplos demuestran que los ensayos son escenarios de acción cooperativa. El compás y la atención se trabajan en conjunto para lograr una resiliencia grupal. Por esto, la ejercitación del cuerpo se considera importante para cultivar confianza y disposición y de ese modo actuar espontáneamente. La naturaleza mecánica y repetitiva de los ensayos es solo un punto de partida para mediar y consolidar la actividad física e intersubjetiva de los músicos con miras a transformarla en complejos sistemas donde se promueve la solidaridad.

Esta repetición y modificación gradual del proceso somático en la práctica musical se utiliza no solo en VES sino alrededor del mundo. Aprender a tocar un instrumento implica la repetición mecánica de movimientos. La repetición conlleva a un cambio eventual de actitud asociado con significados emocionales fluidos y coordinados (Sloboda 2000; Sloboda et al. 1996). Esto quiere decir que la estructura mecánica de los ensayos conlleva metas que van más allá del perfeccionamiento técnico o estético. El esfuerzo individual y colectivo para afinar la coordinación ilustra de esta manera formas de conocimiento sociomoral que usan como medio principal el movimiento físico de los participantes.

En los tambores de VES se puede observar una situación similar al caso de los practicantes de *capoeira* brasileños, donde “los cuerpos empoderados, moldeados por patrones de acción que emergen desde la estructura misma de la música, responden casi involuntariamente a la textura sónica” (Downey 2002: 500). Desde el punto de vista de la TIR, los ejercicios de aprendizaje de

tambores promueven fluidez y adaptabilidad corporal-cognitiva como condición para el engranaje de los miembros del grupo en unidad funcional. Asimismo, la experiencia de estar con otros y hacer música juntos adquiere valor sociomoral. Al trenzar los ritmos de tambores, y experimentar *entrainment* la energía emocional se acrecienta y las cadenas rituales se multiplican. Los músicos prestan atención a los movimientos y diversos gestos o señales corporales de los compañeros que proveen información acerca del estado emocional de los músicos. El esfuerzo cooperativo y la solidaridad se alcanzan paulatinamente mientras se pulen las discrepancias métricas y se lucha por obtener un pulso estable.

Aprendiendo a sentir la presencia del otro

La pedagogía de las dinámicas se basa en una idea central: se intenta aprender a interactuar con otros a través del movimiento, a sentir la presencia del compañero como identidad única y actuante. Esto permite a las organizaciones afinar la compenetración y por tanto exaltar su musicalidad. Desde el marco de la TIR, la musicalidad puede definirse como energía emocional; un descriptor que evalúa la tensión e ímpetu con que las relaciones intersubjetivas se dan durante la práctica. La musicalidad está también conectada a la calidad de sincronización que hace posible el trenzado de tambores. Así, los descriptores estéticos se usan para juzgar no tanto el producto acabado sino el nivel de atención mutua y la energía emocional que hacen posible la producción colectiva. Esta es una de las razones por las cuales las organizaciones han adoptado la práctica de la batucada: el tipo de “solidaridad muscular”⁴ que se alcanza durante los ensayos constituye un medio somático-moral de acción política y activismo comunitario (McNeill 1995). Los ensayos, generalmente llevados a cabo en bermas, parques o al lado de carreteras muy transitadas, se convierten en plataformas portátiles, efímeras y compartidas donde la acción corporal y las rutinas de aprendizaje se entretajan para construir formaciones de afinidad. Las prácticas proveen un

⁴ Thomas Turino ha discutido un concepto similar, el cual fue acuñado por el antropólogo Edward Hall, denominado *social synchrony* (sincronía social). Este concepto implica que “la armonía que se pueda encontrar en las interacciones humanas de la vida en sociedad está enraizada y depende de la sincronía del movimiento y el lenguaje corporal” (Turino 2008: 41).

espacio conceptual y material donde los jóvenes experimentan con distintos modos de comunicación corporal además de vías alternas para la producción de expresiones contra-culturales (Odría 2017a, 2017b).

Como se mencionó anteriormente, las organizaciones de tambores se auto-definen como familias. Dentro de los espacios que se generan en los ensayos, el fortalecimiento de los lazos de afinidad constituye un núcleo de acción comunitaria. Es en este sentido que las organizaciones evidencian un conocimiento moral relacionado a la historia andina y migrante de VES. Este conocimiento moral se centra en la práctica de políticas comunitarias y el ejercicio de la solidaridad como base para el desarrollo de la sociedad local. Esto no quiere decir sin embargo que VES sea una comunidad netamente andina en un sentido étnico o cultural. En VES se da una confluencia de procesos sociales. Desde una mirada más amplia, la existencia de dicho eclecticismo ha sido posible solo dentro del contexto geopolítico que sustentó el origen de la CUAVES en la década de 1970. Las técnicas de autogobierno y gestión comunitaria basadas en instituciones andinas y preceptos socialistas han dado cabida a nuevas modalidades de acción cívica como la de los tambores, las cuales continúan explorando vías innovadoras para el fortalecimiento de la solidaridad.

La musicalidad de los tambores implica solidaridad: una producción de energía enraizada en la compenetración de los actores. Omar, líder de *La Retumba*, utiliza un proceso gradual para enseñar a sentir la presencia del otro. En su aproximación lo musical involucra empatía corporal. Omar afirma que sus músicos deben “aprender” a encontrar el pulso individualmente con el cuerpo antes de intentar la coordinación grupal. Una vez que los integrantes han experimentado el pulso subjetivamente, estos pueden reconocer con más claridad la presencia rítmica de los otros miembros. Si algún músico no puede acoplarse al trenzado se le asigna la práctica de un ritmo básico hasta que experimente la sensación física del pulso. De esta forma logra *entender* cómo acoplarse (Omar, entrevista personal, mayo 11, 2017).

Omar explica que el pulso existe naturalmente en el cuerpo. Por tanto, todos los integrantes, sin importar su nivel técnico, pueden perfeccionarlo. Cuando el compás se ha establecido, el ensamblaje de las partes se lleva a cabo de una forma gradual, posicionando las estructuras más cortas y básicas

como las claves en la base de la textura grupal y las terceras, las más complejas y sincopadas, en la cúspide. Aprender a llevar el pulso es, de esta manera, una parte esencial del conocimiento somático que de acuerdo a Omar evidencia el compromiso que los integrantes hacen al unirse a la organización. El fortalecimiento de la afinidad se basa en la sincronización del pulso individual con el colectivo. Los miembros practican hasta adquirir este conocimiento basado en la capacidad de adaptación conductual.

Sentir la presencia del otro requiere atención mutua centrada en los movimientos y gestos corporales y conduce a formas de solidaridad social. Otro ejemplo relacionado se halla en el valor moral que la agrupación *Intinya-Batu* (Tambores del Sol) le asigna al esfuerzo físico en sus ensayos. Su líder, Jota, indica que las prácticas constituyen el fundamento de la membresía institucional. Cuando los integrantes luchan por alcanzar niveles óptimos de coordinación estos ejemplifican con su conducta un compromiso con el grupo y formalizan de esta manera su calidad de miembros activos. El compromiso y esfuerzo dan como resultado una compenetración con los demás músicos y por consiguiente repercuten en la fortificación del poder solidario:

En [*Intinya-Batu*] aparte de ser amigos, los chicos aprenden como jugando, y eso es lo que les gusta, tienen un amigo que les enseña y aprenden algo que les gusta a todos en común, algo que tenemos que hacer juntos. [Los tambores] no se pueden tocar cada uno por su parte. Tenemos que juntarnos para tocar y sentir esa energía. Eso es lo que les atrae a los chicos. Y esto, además, les ayuda. Muchos de los chicos me han dicho que con los ensayos aprenden a llevar más un ritmo, su vida se vuelve más musical, más activa, se compenetran más con las actividades que hacen día a día. Y esto se da porque nosotros hemos sido muy claros con ellos. Así como nosotros no les cobramos a ellos [por la enseñanza] o les pedimos nada material a cambio, solo les pedimos un respeto y una dedicación hacia nuestras actividades. (Jota, entrevista personal, 9 de mayo, 2017)

El juntarse a trabajar con la finalidad de trenzar los tambores y experimentar energía es tanto un deber como una satisfacción. El ejemplo de *Intinya-Batu* permite entablar una comparación con el caso de los músicos de *sikuris* en Conima, Puno, al sur de los Andes peruanos. Como se discutió

antes, las agrupaciones de *sikuris* utilizan la técnica de trenzado para sincronizar melodías complementarias. En un pasaje relevante, el etnomusicólogo Thomas Turino explora las implicaciones sociomorales que emergen del estado de *entrainment* alcanzado por los músicos de Conima durante sus ensayos:

La música y la danza hacen posible un estado de sincronización y armonía grupal [*being in sync*—el estado de estar juntos—y lo elevan a un nivel exacerbado de claridad. Cada vez que se repite una pieza en Conima, la posibilidad de sincronización y armonía grupal se amplía y la compenetración social se intensifica, contribuyendo de esta manera a generar una intensidad afectiva entre los participantes. Dentro de este contexto, la repetición [de las rutinas de aprendizaje] no conllevan aburrimiento; la repetición es más bien la base del poder estético... Esto no difiere mucho de hacer el amor, por ejemplo, ya que la música y la danza abren la posibilidad de un contacto físico y espiritual mucho más profundo entre los miembros de la comunidad. (Turino, 1993: 111)

Aunque Turino analiza un contexto cultural diferente al de los tambores de VES, es sin embargo posible identificar orientaciones sociales similares entre ambos casos. Tanto en Conima como en VES, la repetición de rutinas de aprendizaje genera placer, poder estético, *entrainment* y solidaridad muscular. Los integrantes de *La Retumba* también se enfocan en el aprendizaje del pulso y la coordinación desde una postura moral. Omar señala que sus amigos “tienen un compromiso que cumplir” y por tanto la búsqueda del pulso es un requisito para experimentar el estado moral de sincronización grupal.

El análisis de ambos casos sirve para identificar tendencias o procesos sociomorales que derivan del conocimiento andino aportado por los fundadores de VES. Sin embargo, no pretendo afirmar aquí la existencia de una supuesta cultura panandina como base para el desarrollo de formas expresivas urbanas y rurales en el Perú, ya que esto implicaría cierto esencialismo.

Alternativa cultural

El análisis de los casos de Conima y VES sirve también para recalcar procesos que son parte del conocimiento sociomoral sembrado por los

fundadores de la CUAVES. En VES, el saber migrante que han generado las instituciones comunitarias no depende de ninguna manera de la etnicidad prevalente o de valores ontológicos heredados. Tampoco pretendo hacer uso de narrativas románticas para idealizar formaciones folclóricas no occidentales como producto de lo premoderno o de culturas “naturales” (Filene 2000). Como mencioné antes, VES abarca un conglomerado no homogéneo de elementos culturales y etnicidades. Sin embargo, como los mismos actores del proceso de fundación han afirmado (Coronado y Pajuelo 1996), la sociedad local se ha nutrido históricamente de técnicas de reciprocidad y solidaridad inspiradas por el conocimiento andino.

Las organizaciones de tambores han incorporado estas técnicas y las han integrado con otros saberes urbanos y cosmopolitas para producir un arte integral propio. El producto de estos saberes ha derivado no solo en un arte emergente sino en la incorporación de técnicas socio-somáticas muy propias. Las organizaciones han sentado así una alternativa cultural que contrasta con la primacía de otras formas de expresividad promovidas por el estado peruano o los medios de comunicación en Lima. Es importante indicar que, de acuerdo a estudios realizados en los últimos años, la difusión de producciones musicales en Lima se halla restringida debido a la existencia de un monopolio liderado por las grandes corporaciones mediáticas (Llorens 1991; Odria 2018; Tucker 2010). La radio y televisión actúan como canales de difusión de material audiovisuales editados de acuerdo a políticas selectivas guiadas por parámetros como el nivel socio-económico, la etnicidad o raza, y la supuesta identidad cultural de los sectores de la sociedad limeña. Dentro de este contexto, ciertas expresiones artísticas como los tambores de VES no hallan representación o reconocimiento. Si bien algunas organizaciones no gubernamentales y la Municipalidad de Lima han brindado apoyo esporádicamente, los grupos de tambores continúan autofinanciándose por medio de la recaudación de fondos, donaciones y presentaciones públicas. Solo de esta manera pueden subsistir.

Asimismo, existe una difusión de material audiovisual que incluye en menor escala géneros considerados parte del folclore nacional (como la música criolla o el huayno). No obstante, las formas de expresividad locales como los tambores son difíciles de catalogar debido a su naturaleza híbrida y

cosmopolita. Por tanto, estas formas permanecen en el anonimato. El apoyo económico o de infraestructura que el Estado peruano podría brindar para expandir el radio de acción de un movimiento que beneficia a la población joven en un área carente de recursos es prácticamente nula. Esta condición de anonimato y falta de reconocimiento está aparejada a una situación estructural que posiciona a las élites limeñas, educadas dentro del marco de las epistemologías de Occidente, en roles que controlan, promueven y difunden la producción audiovisual, influyendo drásticamente las políticas gubernamentales en el área de educación y cultura. Toda música que es difícil de catalogar y vender, y que además proviene de un sector demográfico que es considerado por las élites como ineducado y retrógrada debido a su origen étnico (de la Cadena 1998), puede estar destinada a la marginalidad. Por esto, el movimiento de tambores sustenta su sentido de finalidad social con la conciencia clara de que su labor implica una lucha constante y acción política frente a la desigualdad socioeconómica.

Conclusión

La inclusión de técnicas de aprendizaje como las dinámicas ha dado como resultado el fortalecimiento de una identidad cultural y postura política basadas en la revalorización de lo local insertado en lo global a través de actividades que refuerzan el poder solidario. Como he mostrado, estas técnicas proponen dos vectores de acción interrelacionados. Una función es pulir las capacidades motrices y de coordinación para permitir a los jóvenes el manejo de sus instrumentos y el mantenimiento de la sincronización rítmica. Este vector incide en el aspecto somático y efectúa un proceso de “autorreconfiguración del ser”, donde el cuerpo aparece como nexo y ubicación de un programa de aprendizaje creativo (Shusterman 2010, 2006, 1999). El segundo vector lo constituye la finalidad sociomoral de los ejercicios. El tocar y estar juntos durante la ejecución requiere diálogo y complemento de la actividad subjetiva. Esta estrategia política está conectada con conocimientos y preceptos morales heredados de la CUAVES. La correlación entre ambos vectores debe verse como el ámbito somático-estético que define el contenido moral en los mecanismos de aprendizaje. Así, la superficie estética de los

tambores se enraíza en un saber sociomoral y por consiguiente aparece como membrana cambiante, en estado de flujo, la cual responde a las necesidades intersubjetivas de los jóvenes y no a un idealismo artístico.

El fundamento estético de los tambores es moral. Sin embargo, el género también busca una “belleza” que se encuentra en la cohesión de los actores. La sincronización promueve cadenas rituales que generan energía emocional y exudan un sentido estético enraizado en la confluencia social, el cual es buscado y admirado. Este tipo de sinergias se interrelacionan creando procesos más sostenidos de estructuración social, los cuales refuerzan la compenetración de los jóvenes brindándoles comunicación histórica con los preceptos sentados por la CUAVES. Finalmente, la concatenación de dichas experiencias de cohesión ha resultado en el establecimiento de nuevos espacios conceptuales y culturales. Estos espacios son plataformas portátiles que dependen de los cuerpos practicantes y de sus relaciones intersubjetivas. Es durante los instantes de atención mutua focalizada cuando la energía emocional emerge para incentivar la compenetración. La sincronización constituye así una plataforma de acción comunitaria que varía de lugar e intensidad.

La proliferación de estos espacios ha derivado en un movimiento que actualmente es importante para los jóvenes del área, pues ha permitido diseminar una expresión creativa que demuestra saberes ligados a la identidad emigrante, urbana y cosmopolita de VES. Considerando la falta de apoyo y políticas educativas por parte del Estado peruano y el reinado de una desigualdad que define las estructuras de poder en el Perú, los procesos que se establecen durante las rutinas de aprendizaje de tambores se elevan como escenarios de sonido y lucha. El estudio de estos procesos de aprendizaje indica que los nuevos enfoques de la etnomusicología permiten ir más allá del paradigma de un análisis basado en el conservar, preservar y evaluar modelos estéticos como si estos fuesen inamovibles. Los cuerpos jóvenes en sinergia que practican tambores son en sí sinónimos de movimiento y fluidez. Por su misma calidad sociomoral, las culturas y saberes que se entretajan durante sus ensayos se hallan en estado de flujo.

Referencias

Abad Zapata, Dante. 2006. *Rebeldes, Soñadores y Desencantados: Brigadas Urbanas de Adolescentes y Jóvenes de Villa El Salvador*. Lima: Ayuda en Acción.

Béhague, Gerard. 1984. *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.

Blacking, John. 1977. *The Anthropology of the Body*. A.S.A. Monographs; 15. London ; New York: Academic Press.

———. 2000. *How Musical Is Man?* 6. printing. The Jessie and John Danz Lectures. Seattle: University of Washington Press.

Blondet, Cecilia. 1991. *Las mujeres y el poder: una historia de Villa El Salvador*. 1ra. ed. Serie Urbanización, migraciones y cambios en la sociedad peruana; 10. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Burnard, Pamela. 2012. *Musical Creativities in Practice*. Oxford: Oxford University Press.

Burt, Jo-Marie. 2007. *Political Violence and the Authoritarian State in Peru: Silencing Civil Society*. 1st ed. New York: Palgrave Macmillan.

Collins, Randall. 2004. *Interaction Ritual Chains*. Princeton: Princeton University Press.

Coronado, Jaime, and Ramon Pajuelo. 1996. *Villa El Salvador: Poder y Comunidad*. Lima: Centro Comunitario de Salud Mental.

CUAVES. 1973. *Estatutos de La Comunidad Autogestionaria de Villa El Salvador*. Lima: Amigos de Villa.

Diaz Meneses, Juan Diego. 2016. "Listening with the Body: An Aesthetics of Spirit Possession Outside the Terreiro." *Ethnomusicology* 60 (1): 89–124.

Downey, Greg. 2002. "Listening to Capoeira: Phenomenology, Embodiment, and the Materiality of Music." *Ethnomusicology* 46 (3): 487.

Filene, Benjamin. 2000. *Romancing the Folk: Public Memory & American Roots Music*. Cultural Studies of the United States. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Golte, Jürgen, and Norma Adams. 1990. *Los caballos de Troya de los invasores*. Instituto de Estudios Peruanos.

Herndon, Marcia. 1971. "The Cherokee Ballgame Cycle: An Ethnomusicologist's View." *Ethnomusicology* 15 (3): 339–52.

Ibarra Ramírez, Miguel Ángel. 2016. *Zampoña, lakita y sikuri en Santiago de Chile: trenzados y contrapuntos en la construcción de sonoridades andinas en y desde el espacio urbano- metropolitano*. Tesis de Posgrado, Universidad de Chile.

INEI. 2015. *Mapa de Pobreza Provincial y Distrital 2013*. Lima: Instituto Nacional de Estadística e Informática.

Llorens, José Antonio. 1991. "Andean Voices on Lima Airwaves: Highland Migrants and Radio Broadcasting in Peru". *Studies in Latin American Popular Culture* 10: 177–89.

McLeod, Norma. 1964. "The Status of Musical Specialists in Madagascar." *Ethnomusicology* 8 (3): 278–89.

McNeill, William Hardy. 1995. *Keeping Together in Time: Dance and Drill in Human History*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. [Evanston, Ill.]: Northwestern University Press.

Montoya, Rodrigo. 2010. *Porvenir de la cultura quechua en Perú: desde Lima, Villa El Salvador y Puquio*. Lima: Coordinadora Andina de Organizaciones Indígenas : Confederación Nacional de Comunidades del Perú Afectadas por la Minería : Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos : Oxfam América : Programa Democracia y Transformación Global.

Odría, Carlos. 2017b. "Los artistas del pasacalle y el ensayo de la cultura en Villa El Salvador, Perú". *Mundos Plurales - Revista Latinoamericana de Políticas y Acción Pública* 3 (2): 75.

———. 2017a. "Seeking a New Path: Pasacalle Activists Practicing Culture in Villa El Salvador, Perú". *Ethnomusicology* 61 (1): 1.

———. 2014. "'Seeking a New Path': Pasacalle Activists Practicing Culture in Villa El Salvador, Peru". ProQuest Dissertations Publishing.

———. 2018. "Radio Archives and the Art of Persuasion". *The Oxford Handbook of Musical Repatriation*, June.

Olsen, Dale A. 2007. "The Distribution, Symbolism, and Use of Musical Instruments." In *The Garland Handbook of Latin American Music*, edited by Dale A. Olsen and Daniel Edward Sheehy, 38–52. New York: Routledge.

Phillips-Silver, Jessica, C. Athena Aktipis, and Gregory A. Bryant. 2010. "The Ecology of Entrainment: Foundations of Coordinated Rhythmic Movement". *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 28 (1): 3–14.

Ramos Quispe, Edinson. 2010. *Sueños sobre arena: proceso histórico de Villa El Salvador*. 1. ed. Lima, Perú: Universidad de Ciencias y Humanidades, Fondo Editorial.

Reily, Suzel Ana. 2002. *Voices of the Magi: Enchanted Journeys in Southeast Brazil*. Chicago, Ill.; London: Univ. of Chicago Press.

Romero, Raúl R. 2001. *Debating the Past: Music, Memory, and Identity in the Andes*. Oxford University Press.

Scheper-Hughes, Nancy. 1992. *Death without Weeping: The Violence of Everyday Life in Brazil*. Berkeley: University of California Press.

Seeger, Anthony. 2004. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Urbana: University of Illinois Press.

Shusterman, Richard. 1999. "Somaesthetics: A Disciplinary Proposal." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57 (3): 299.

———. 2006. "Thinking Through the Body, Educating for the Humanities: A Plea for Somaesthetics." *The Journal of Aesthetic Education* 40 (1): 1–21.

———. 2010. "Body Consciousness and Music: Variations on Some Themes". *Mayday*, 9 (1).

Sloboda, John A. 2000. "Individual Differences in Music Performance." *Trends in Cognitive Sciences* 4 (10): 397–403.

Sloboda, John A., Jane W. Davidson, Michael J. A. Howe, and Derek G. Moore. 1996. "The Role of Practice in the Development of Performing Musicians." *British Journal of Psychology* 87 (2): 287–309.

Small, Christopher. 2011. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Wesleyan University Press.

Stone, Ruth M. 1982. *Let the Inside Be Sweet: The Interpretation of Music Event among the Kpelle of Liberia*. Bloomington: Indiana University Press.

Surimanta. 2008. *Música Tradicional de Los Andes [Disco Compacto]*. Lima: Surimanta.

Trost, Wiebke, and Patrik Vuilleumier. 2013. *Rhythmic Entrainment as a Mechanism for Emotion Induction by Music: A Neurophysiological Perspective*. Oxford University Press.

Tucker, Joshua. 2010. "Music Radio and Global Mediation: Producing Social Distinction in the Andean Public Sphere". *Cultural Studies* 24 (4): 553–79.

Turino, Thomas. 1993. *Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. Chicago Studies in Ethnomusicology. Chicago: University of Chicago Press.

———. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press.

Valencia Chacón, Américo. 1989. *El siku o zampoña: perspectivas de un legado musical preincaico y sus aplicaciones en el desarrollo de la musica peruana*. Lima, Peru: Artex Editores.

Zapata Velasco, Antonio. 1996. *Sociedad y poder local: la comunidad de Villa El Salvador, 1971-1996: Testimonios Y Reflexiones De Un Actor, Michel Azcueta*. Lima: Desco.