

**LA CUMBIA ANDINA EN EL NORTE DE CHILE A FINALES DEL SIGLO XX:
CAPÍTULO QUINTO Y EL SURGIMIENTO DE UNA ESCENA MUSICAL¹**

**ANDEAN CUMBIA IN NORTHERN CHILE AT THE END OF THE 20TH CENTURY:
CAPÍTULO QUINTO AND THE EMERGENCE OF A MUSIC SCENE**

*Mg. Diego Yampara Yampara
Dr. Alberto Díaz Araya
Dr. © Huáscar Oscar Piérola Dorado*

*Universidad de Tarapacá
Chile**

RESUMEN

Este trabajo explora el proceso por el cual se desarrollaron los conjuntos de cumbia andina en Arica durante la década de 1980. En aquellos años, los migrantes andinos, principalmente de origen Aymara, comenzaron a organizarse en distintas agrupaciones que les permitieron mantener vínculos activos con sus comunidades de origen. Una de las expresiones fueron los conjuntos de música tropical andina, como Capítulo Quinto, que no solo interpretaban canciones en espacios urbanos, sino que realizaban viajes periódicos a diversas localidades de la precordillera y el altiplano en la antigua región de Tarapacá, participando en festividades patronales tradicionales del norte de Chile.

Palabras clave: Cumbia Andina, Música, Aymaras.

ABSTRACT

This work explores the development of Andean cumbia bands in Arica during the 1980s. During this period, Andean migrants, primarily of Aymara origin, began organizing into various groups that allowed them to maintain active connections with their communities of origin. One expression was through Andean tropical music bands, such as Capítulo Quinto, which not only performed in urban spaces but also made regular trips to various towns in the precordillera and altiplano of the former Tarapacá region, participating in traditional patron saint festivals in northern Chile.

Keywords: Andean Cumbia, Music, Aymaras.

* Recibido el 06/11/2024 y aceptado el 11/12/2024. Correo electrónico: dyyampara.@gmail.com, ORCID 0009-0004-0505-1656, albertodiaz@academicos.uta.cl ORCID 0000-0001-5080-1672, pieroladohp@hotmail.com ORCID 0009-0002-2235-4304.

¹ Este artículo fue realizado en el marco del proyecto FONDECYT No. 1221368.

Introducción

Durante las últimas décadas del siglo pasado, surgieron en las ciudades del actual norte chileno una serie de conjuntos musicales que interpretaban antiguos *huaynos* con instrumentos electrónicos adaptados a un patrón rítmico de la cumbia; la mayoría influenciados por el estilo de música *chicha* de los grupos peruanos como *Los Shapis* o *Chacalón y la Nueva Crema*. Estas agrupaciones cuyos nombres eran *Escape Libre*, *Capítulo Quinto*, *Copacabana*, *Siglo XX*, entre otras, estaban integradas en su mayoría por migrantes de origen *aymara* provenientes de la precordillera o del altiplano asentados en Arica, lugar donde fusionaron la música tradicional con diferentes ritmos y melodías tropicales; material sonoro que seguidamente van a desplegar por diferentes pisos ecológicos nortinos en correspondencia con el calendario festivo y ceremonial de los poblados andinos y en eventos ciudadanos².

El presente artículo examina el proceso histórico al cual se circunscriben los grupos de cumbia andina como parte de las sonoridades de indígenas en contextos urbanos, describiendo los espacios de interacción en los que se instala, reproduce y circula la cumbia en el norte de Chile, identificando a su vez, a los músicos de origen *aymara* que difundieron este género tropical entre sus festividades. Así, se reconstruye la trayectoria de un emblemático grupo como lo fue *Capítulo Quinto*, relevando su participación en fiestas patronales y carnavales en los valles, la precordillera y el altiplano, como también en eventos sociales (bautizos, matrimonios o bailables conocidos como “tambos”, etc.) en ciudades como Iquique, Pozo Almonte, Calama y Arica.

La estrategia metodológica consideró el levantamiento de información cualitativa en el marco de las premisas de la historia oral. Para esto se realizaron entrevistas y diálogos con músicos, siguiendo sus experiencias en base a testimonios, repertorios e itinerarios socioculturales y musicales. Adicionalmente, se realizó una investigación de carácter documental, pesquisa de archivos personales como audios, grabaciones en cassette, CD y fotografías. El relato histórico propuesto se concentra en un caso significativo como lo constituye *Capítulo Quinto*, uno de los conjuntos referentes de la música tropical; y a partir de este caso, desde una estrategia microhistórica, se reconstruye la escena musical de la cumbia andina en el norte de Chile y sus vínculos con las comunidades *aymaras*.

La música *chicha* y la cumbia andina

El crecimiento demográfico de Lima (Perú) a partir de mediados del siglo XX trajo como consecuencia la aparición de barrios marginales o periurbanos que fueron denominados como *barriadas*. Allí, migrantes indígenas de la sierra, entre sus múltiples acciones en el medio urbano, crearon la reconocida música *chicha*³, emergiendo artistas como *Chacalón* y *Los Shapis*, quienes rápidamente se hicieron famosos en Perú.⁴ La música *chicha*, también

² Díaz, Alberto (1997). “Sigue la Cumbia. Percepción de la música Tropical Andina en Arica: Un Ejercicio”, *Revista Percepción*, (1), pp. 24–38.

³ Música definida en: Quispe, Arturo (1988). *La música chicha: ¿expresión de una cultura e identidad popular en formación?* Memoria para optar el Grado de Bachiller en Ciencias Sociales con mención en Sociología. Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 1-64.

⁴ Al respecto, véanse investigaciones que abordan esta problemática. A saber: Bailón, Jaime y Alberto Nicoli. (2013). **Chicha power: El marketing se reinventa**. Lima: Universidad de Lima, pp. 1-160; Cosamalón, Jesús (2022). **Historia de la cumbia peruana: De la música tropical a la chicha**. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp. 1-218; y Quispe, Arturo (1988). *La música chicha...*, pp. 1-64.

conocida como cumbia peruana⁵, conforme se hizo más popular, pasó con los años a ser un referente identitario para los migrantes andinos en Lima⁶. Diferentes autores precisan que la música *chicha* se originó a raíz de la influencia de sonoridades como el *huayno*, sonidos tropicales –como la cumbia colombiana y venezolana– y otras corrientes musicales –como el rock and roll, la guaracha, el boogaloo, la guajira y la salsa–⁷ masificadas por los medios de comunicación y por “movilidades musicales”⁸.

La *chicha*, se caracteriza por ser un género musical que integra elementos de las estructuras de los *huaynos* serranos, matizados con la rítmica tropical de la cumbia; de esta última se utiliza la cadencia colombiana, incorporando a su vez patrones de la cumbia amazónica para la construcción melódica. La *chicha* además se caracteriza por presentar permanentes “punteos” de guitarra eléctrica durante la evolución de la melodía, cuya versatilidad se sostiene en la permanente digitalización del guitarrista al interpretar diferentes fragmentos de la canción y/o acompañar al unísono el agudo timbre del vocalista, junto al animador y los otros músicos que ejecutan bajo, batería, teclados (órganos), timbales etc.⁹. Existe la posibilidad, en cierto modo, que en algunos compases con rasgueos y “punteos” que protagoniza la guitarra eléctrica, se evoque a señeras agrupaciones como *Los Destellos*, *Los Mirlos*, *Los Sanders*, entre otras bandas; pero, ajustado al estilo *chicha*, con un marcado compás de incidencia andina.

Este estilo, al mismo tiempo, propició la configuración de una cultura musical compuesta por estéticas, sonoridades, lenguajes y una cosmovisión vinculada con los pueblos altoandinos¹⁰. Dicho proceso fue posible debido a la prevalencia, en las barriadas limeñas, de cierto comunitarismo andino en el cual la *chicha* era un código de comunicación que separaba o igualaba a los migrantes indígenas¹¹. La vigencia cultural de la *chicha* también suponía un estilo de vida que, en lo referente a Lima (experiencia aplicable igualmente para el norte chileno; pero, siendo denominada como cumbia andina o música tropical andina), propiciaban la conservación del vínculo entre la ciudad y los espacios rurales.

⁵ Denominación utilizada en Mejía, Julio (2022). “La cumbia peruana. Entre el mestizaje y la globalización”, *Investigaciones Sociales*, (46), pp. 235–242; y Tantaleán, Javier Rodrigo (2016). *¿Por qué la cumbia peruana no ha muerto? Estrategias de adaptación y permanencia desde 1968 hasta el 2000*. Tesis para optar al grado de Magíster en antropología visual. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, pp. 1-155.

⁶ Romero, Raúl. R. (2007). “Andinos y tropicales: La cumbia peruana en la ciudad global”. *Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto de Etnomusicología* (26), pp. 1-104.

⁷ Afirmación sustentada en los trabajos de Cosamalón, Jesús (2022). **Historia de la cumbia peruana...**, pp. 1-218; Quispe, Arturo (1988). *La música chicha...*, pp. 1-64; Romero, Raúl. R. (2007). “Andinos y tropicales...”, pp. 1-104; y Villar, Alfredo (2022). **Yawar Chicha. Los ríos profundos de la música tropical peruana**. Lima: Cúpula, pp. 1-199.

⁸ Olmos, Miguel (2020). “De la mundialización de la música: ¿Qué tan globales son las músicas locales?”, **Etnomusicología y globalización: Dinámicas cosmopolitas de la música popular**. Miguel Olmos Aguilar (coordinador). México D.F.: El Colegio de la Frontera Norte, pp. 251–271.

⁹ Díaz, Alberto (1997). “Sigue la Cumbia...”, pp. 24–38.

¹⁰ Romero, Raúl R. (2001). **Debating the past: Music, memory, and identity in the Andes**. Nueva York: Oxford University Press, pp. 1-201; y Romero, Raúl. R. (2007). “Andinos y tropicales...”, pp. 1-104.

¹¹ Leyva, Carlos (2005). **Música” chicha”, mito e identidad popular: El cantante peruano Chacalón**. Quito: Abya Yala, pp.1-165.

La popularización de la música *chicha*¹² fue paulatinamente expandiéndose a otros territorios y escenas musicales en Bolivia¹³ y Chile¹⁴. Un proceso que asimismo se vio fortalecido, para el caso de Arica, por el intercambio socioeconómico con Tacna (Perú). Al respecto de esta relación, el músico Danilo Aguirre recuerda que la:

Radio Panamericana, Mamisa y diferentes radios, eran radios peruanas con señal a Arica. Entonces los grupos comenzaron a tocar esos temas, por ejemplo: “El aguajal”, que tocaban *Los Shapis*. Todos tocábamos esos temas en grupos como *Capítulo Quinto*, *Escape Libre*, *Vudú*, pero al estilo chileno (...) y a la vez siguió la música avanzando; y llegaron músicos de otras partes como de Calama, de Iquique y formaron otros grupos como *Amanecer* de Talo Baltazar.¹⁵

Al igual que la experiencia limeña, en los barrios populares de Arica integrados por migrantes *aymaras*, surgieron agrupaciones que fusionaban ritmos tradicionales –como el *huayno*–, con instrumentos electrónicos y sonoridades tropicales. Estas agrupaciones estuvieron influenciadas por el sistema de intercambio transfronterizo, por los medios de comunicación y por el influjo de soportes tecnológicos de grabaciones que propiciaron la difusión de la música *chicha* en un mercado regional asociado a comunidades indígenas insertas en las ciudades fronterizas de Arica y Tacna respectivamente.

En este contexto, la creación en 1975 de la Zona Franca de Iquique (ZOFRI), posibilitó la disminución de los precios de los artefactos electrónicos –guitarras eléctricas, bajos eléctricos, teclados (órganos), amplificadores, parlantes, etc.– que eran imprescindibles para la producción y sostenimiento de aquella naciente industria musical¹⁶. Esto propició que se gestaran procesos creativos relacionados con la producción de nuevas sonoridades de músicos indígenas y migrantes tocando ritmos tropicales, siendo tempranamente denominados en el norte chileno como orquestas de cumbia andina. La canción “El aguajal”, que es una adaptación de la canción “El alisal”¹⁷, fue uno de los primeros *huaynos* interpretados con instrumentos musicales electrónicos. Temas como este que popularizaron *Los Shapis* eran tocados por todos “...en grupos como Capítulo Quinto, Escape Libre, Vudú, pero al estilo chileno”, como recuerda Danilo Aguirre. Una dinámica de producción que se sustentaba en la similitud entre las barriadas peruanas y las ariqueñas.

Consignemos que, para mediados del siglo XX, Arica atravesó un crecimiento demográfico asociado a la migración de *aymaras*, peruanos, bolivianos y personas provenientes del sur de Chile. Este incremento de habitantes trajo consigo la formación de tomas de terreno y/o poblaciones como *La Bandera* (conocida posteriormente como población *Chile*), *San José y Maipú Oriente*, en los márgenes del antiguo puerto ariqueño.

¹² Un tipo de música trabajada de manera exhaustiva en los trabajos de Cosamalón, Jesús (2022). **Historia de la cumbia peruana...**, pp. 1-218; Quispe, Arturo (1988). *La música chicha...*, pp. 1-64; Romero, Raúl. R. (2007). “Andinos y tropicales...”, pp. 1-104; Villar, Alfredo (2022). **Yawar Chicha...**, pp. 1-199.

¹³ Gutiérrez, José A. (2015). “Artesanos culturales: Resistencia creativa de los marginados. Cumbia chicha como expresión músico-cultural identitaria localista no comercial”, *Temas Sociales*, (37), pp. 197–225; y Sánchez, Mauricio (2017). **La Ópera Chola. Música popular en Bolivia y pugnas por la identidad social**. La Paz: IFEA, Plural Editores, pp. 267-366.

¹⁴ Díaz, Alberto (1997). “Sigue la Cumbia...”, pp. 24–38.

¹⁵ Comunicación personal con D. Aguirre, 2010. Arica, Chile.

¹⁶ Guerrero, Bernardo (2007). “Identidad sociomusical de los jóvenes aymaras: La música sound”, *Última década*, 15(27), pp. 11–25.

¹⁷ Romero, Raúl. R. (2007). “Andinos y tropicales...”, pp. 1-104.

Estos barrios fueron un punto de asentamiento para los migrantes y, a pesar de su vulnerabilidad, se convirtieron en el centro de diversas organizaciones vinculadas a los “hijos de pueblos” provenientes de sectores precordilleranos y altiplánicos¹⁸. Estas organizaciones buscaban reproducir las costumbres en el medio urbano y generar lazos de solidaridad¹⁹ frente a la discriminación que se vivía en la ciudad durante la dictadura.

Agrupaciones musicales como *Escape Libre*, *Siglo XX* o *Capítulo Quinto* obedecen a dicho escenario marcado por la presencia indígena en los barrios nortinos, y en tal sentido constituyen una interpretación de lo social en lo individual y de lo individual en lo social²⁰. La emergencia de estos grupos musicales terminó por desplazar en la región el consumo de otros estilos tropicales metropolitanos.

Antes se escuchaba la *Sonora Palacios*, *Giolito y su combo*, *La Cubanacan*, *Pachuco*; pura música venida de Santiago... Nosotros cuando salimos a tocar por primera vez, nuestra música la gente no lo bailaba; se reía de la música, saltaban como indio. Pero eso con el tiempo fue cambiando; porque invadimos todo eso; tocábamos en las ramadas. Al final terminamos sacándole la mugre a todos los conjuntos que venían del sur²¹.

La cumbia chilena, interpretada por grupos musicales de la zona central, como la *Sonora Palacios*, si bien respondía a procesos de rearticulación similares a los que se dieron en el norte chileno, poseía (y posee) un formato instrumental y sonoro diferente a la cumbia andina. Más aún si se recuerda que esta variante de la cumbia chilena se gestó sobre la base de influencias orquestales como la *Sonora Matancera* de Cuba y de la *Sonora Santanera* de México²². De esta forma, la aparición de la cumbia y su popularidad entre la población *aymara* en cierto sentido, contradujo una narrativa de identidad nacional que también se sostenía en los atributos de la música propagada desde la capital chilena.

En Arica, el antiguo músico y locutor radial Danilo Aguirre, se hizo famoso por presentar en sus programas en radio El Morro canciones de *Capítulo Quinto*, *Chacalón*, *Los Shapis*, *Maroyu*, entre otros artistas. Recuerda que los primeros años no fueron fáciles. Sin embargo, la rápida popularidad de la cumbia andina entre la audiencia nortina hizo posible la consolidación de este programa, recibiendo el apodo de *El Chichero*; aunque la difusión del género tropical andino le trajo consigo ciertas dificultades:

¹⁸ González, Héctor (1995). “La Inserción Económica de los Migrantes Aymara en la Ciudad. El Trabajo como Empresa Familiar y la Reproducción Cultural”. *II Congreso chileno de Antropología*. Colegio de Antropólogos de Chile AG, pp. 314-324. <https://www.academica.org/ii.congreso.chileno.de.antropologia/47.pdf>

¹⁹ Díaz, Alberto (1997). “Sigue la Cumbia...”, pp. 24–38.

²⁰ Frith, Simon (2003). “Música e identidad”. **Cuestiones de identidad cultural**. Stuart Hall y Paul du Gay (compiladores). Buenos Aires: Amorrortu, pp. 181–213.

²¹ Comunicación personal con Carlos Baltazar, Arica, Chile.

²² Variante de la cumbia reflexionada en los siguientes trabajos Karmy, Eileen (2013). “‘También yo tengo mi cumbia, pero mi cumbia es chilena’: Apuntes para una reconstrucción sociohistórica de la cumbia chilena desde el cuerpo”, *Resonancias. Revista de Investigación Musical*, (32), pp. 93–110; Karmy, Eileen, Alejandra Vargas, Antonia Mardones y Lorena Ardito (2013). “La copia feliz del edén: ¿De quién es la canción en la cumbia chilena?”, Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas. Actas del X Congreso de la IASPM-AL. Montevideo: IASPM-AL/CIAMEN (UdelaR). pp. 43–50; y Mardones, Antonia, Eileen Karmy, Lorena Ardito y Alejandra Vargas (2013). “Himnos cumbiancheros: Repensando mitos y paradojas de lo nacional, lo local y lo festivo en Chile”, Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas. Actas del X Congreso de la IASPM-AL. Montevideo: IASPM-AL/CIAMEN (UdelaR). pp. 521–532.

Un día me llama el director y me dice: “lo felicito, tiene muy buena voz, pero no tiene más trabajo” (...) “¿Por qué?”, le digo. “Porque usted hace música de indios”. No me dijo que era música andina ni nada. Yo respondí “hay que respetar a nuestra gente. Yo no las veo con plumas, ni con flechas. Lo que yo estoy haciendo es música Folk Tropical Andina”. Me contestó el director que: “Esa música no sirve para mi radio. Yo quiero cumbia chilena como Pachuco, Giolito, la Sonora Forestal, etc. etc.”. Le dije: “esto no le porque Arica es tripartito. Arica tiene gente peruana, boliviana y chilena y gente del interior; de los pueblos”.²³

Estas expresiones de discriminación sobre la población indígena obedecen a la instalación de acciones coercitivas de las agencias y agentes del Estado, propagando discursos patrióticos y xenofóbicos por toda la región. Durante la dictadura se enfatizaron los símbolos nacionalistas en el extremo norte, herederos de la chilenización compulsiva, y en un complejo escenario de militarización en los territorios fronterizos.

No obstante, debido a la resonancia de la cumbia andina en todo el Norte Grande, el director de la emisora reculó y pidió disculpas por sus expresiones, manteniendo cierto sesgo: “mira cómo los paisanitos van a tocar tan bien”. A decir de Danilo, la emergencia y posicionamiento de la cumbia andina generó zozobra en la escena de la música ariqueña; pero, la versatilidad de la interpretación musical, la rítmica y la masificación entre los sectores populares como parte de una manifestación de identidad y resistencia nortina, terminó por desplazar los estilos impuestos desde la capital chilena.

Capítulo Quinto en la ciudad y en los valles

Los músicos Carlos Baltazar y su hermano Bernardino, oriundos de la localidad de Caquena, situada a 4.600 m.s.n.m. en el altiplano ariqueño, llegaron durante la década de 1960 a la población *Chile* –una de las más pobres de Arica–. Carlos empezó su carrera musical como guitarrista aproximadamente a los 15 años. Primero fue parte de los *Juveniles Ariqueños* y posteriormente se unió al grupo *Gentleman*, presentándose incluso en un programa de televisión de Santiago. Al igual que Carlos Baltazar, otros integrantes de *Capítulo Quinto* forjaron sus habilidades musicales desde muy jóvenes. Bernardino Baltazar, Alfredo Baltazar, Samuel Baltazar, Carlos Baltazar y Oscar Poblete fueron parte de la agrupación *Escape Libre*, y posteriormente, Bernardino, Samuel y Héctor Castillo se unieron al grupo *Vudú*.

La agrupación *Capítulo Quinto* se crea en 1982 en Arica²⁴, debido a diferencias al interior de *Escape Libre*, lo que ocasionó la separación de los integrantes del conjunto. Después de una serie de ajustes, rotación de integrantes y frente a algunas presentaciones pendientes, decidieron bautizar al naciente grupo. Según *el Jipito* –como también era conocido Héctor Castillo–, los integrantes deciden adoptar el nombre *Júpiter 5*. Esta denominación obedecía a la compra de un sintetizador electrónico –o teclado– marca Roland Júpiter 5 que realizó Bernardino *Nano* Baltazar²⁵. El nombre de *Jupiter 5*, de acuerdo con la versión de Héctor, duró poco tiempo:

²³ Comunicación personal con D. Aguirre, Arica, Chile.

²⁴ Dato extraído de una de una producción musical del sello *Star Sound*.

²⁵ Bernardino Baltazar compra el teclado Jupiter 5 en la ZOFRI de Iquique debido a que quería tocar junto a su hermano menor Carlos, y como ambos eran guitarristas, no podían tocar juntos, mucho menos si la primera

Un día, pensábamos un nombre porque teníamos que tocar el sábado. Entonces (...) nos conseguimos unas enciclopedias de esas grandes que había, y cada uno tenía que buscar un nombre. Entonces se tiraron varios nombres a la mesa, y como estábamos en esa onda de que en Iquique había aparecido un grupo que se llamaba *Artículo Sexto* (...) por ahí iba más o menos la cosa. Y apareció el nombre *Capítulo Quinto*, y nos quedamos con ese y ahí nació²⁶.

El grupo quedó integrado por Samuel Quispe (originario de Camiña; bajista, vocalista y director), Juan Jorquera (primera guitarra), Carlos Baltazar (segunda voz y guitarra), Bernardino Baltazar (tecladista) y Héctor Castillo (baterista), quinteto que marcó un punto de inflexión en el estilo de la cumbia andina en el Norte Grande. Debido a la calidad musical y versatilidad de sus integrantes, *Capítulo Quinto* rápidamente se posicionó en la escena regional, siendo contratados para eventos en Arica como en festividades patronales en localidades como Caquena, Jaiña, Sotoca, Chusmiza, entre otras. Allí se podía escuchar las canciones de Lorenzo Palacios Quispe y de *Los Shapis*. Artistas que por entonces se habían transformado en referentes de la cumbia peruana, nutriendo el repertorio musical. Temas como “El Provinciano”, “Pastorcita”, “Chofercito carretero”, “Rosaura, Lindaura” fueron éxitos en “tambos”, bautizos, matrimonios en las ciudades o “parabienes” cordilleranos, como parte de la programación de festividades lideradas por alférez, mayordomos o pasantes en las celebraciones de los pueblos andinos.

En este escenario los músicos alternaban su oficio con otros trabajos, ya sea como comerciantes, choferes, taxistas, etc. El músico andino-tropical, se dedicaba a este oficio con el objetivo de obtener ingresos para mantenerse económicamente junto a su familia. En este entendido, la ausencia de contratos significaba un perjuicio económico importante que por lo general los músicos buscaban solucionar perteneciendo a diferentes agrupaciones. Esto podría explicar que la duración de los primeros conjuntos dependiera de la cantidad de contratos.

Los eventos realizados en Arica conforme se fueron haciendo más populares empezaron a implementar cambios. Bernardino Baltazar recuerda que en la década de 1980 las “ramadas” o fiestas para bailar cumbia andina empezaron a cobrar por el ingreso y a cerrar el perímetro debido a la masificación de estos eventos²⁷. Recuerda Bernardino que en aquel momento se empezó a gestar un circuito musical entre la ciudad y el área rural. Tal era éxito de los grupos de cumbia que incluso existían premios centrados en reconocer a las mejores agrupaciones y “ramadas”. En Arica *El Galpón Sobraya* –ubicado en las intersecciones de las calles Diego Portales y Libertad– y *El Negro Rufo* –antiguamente localizado en la avenida Diego Portales– eran dos locales que abrían sus puertas a grupos como *Capítulo Quinto*. Estos dos espacios acogieron a las orquestas andino-tropicales hasta la aparición del local *Parque Rosedal*, a finales de la década de 1980. Héctor Castillo recuerda que en San Miguel de Azapa estaba la “ramada” *Cebella*:

guitarra la interpretaba Juan Jorquera. De esta forma Bernardino adquiere un teclado y aprende a tocarlo de manera autodidacta.

²⁶ Comunicación personal con H. Castillo, Arica, Chile.

²⁷ Comunicación personal con B. Baltazar, Arica, Chile.

Ahí eran los bailables todos los sábados, a veces eran los domingos y se llenaba. La gente iba en micro para allá porque les gustaba el grupo. En ese tiempo tocábamos en la punta del cerro y allá llegaba la gente; tocábamos donde sea²⁸.

El valle de Azapa fue un epicentro para los eventos musicales en los que participaron diferentes agrupaciones de cumbia. En Azapa se armaban locales en casas, patios o parcelas, siendo uno de los más recordados el local de doña *Cebella*. De manera similar, en ASOCAPEC y ASOAGRO²⁹ se solía presentar *Capítulo Quinto* y otras agrupaciones musicales, como *Los Maravillosos*, *Génesis*, *Vico*, *Marchuasi* e incluso *Los Shapis*. Para el caso de *Capítulo Quinto*, en algunas ocasiones compartían escenarios con grupos contemporáneos como *Siglo XX* y *Copacabana*³⁰.

Los mercados ASOAGRO y ASOCAPEC eran lugares donde se reacomodó a comerciantes que ofrecían sus productos agrícolas en las ferias itinerantes de Arica. Para estas personas, en su mayoría de ascendencia *aymara*, la comercialización de su cosecha era una estrategia de adaptación a la vida urbana. La ubicación de ASOAGRO y ASOCAPEC estaba en la ruta antigua al valle de Azapa. En dicho entramado, la organización de eventos para bailar cumbia andina situados en las inmediaciones de estos mercados emergentes, responde a una necesidad socioeconómica, pero al mismo tiempo, da cuenta de la incorporación de sonoridades andino-tropicales en la cultura popular de Arica.

Los eventos y festividades en las que se presentaban grupos de cumbia andina, eran espacios en los que los asistentes bailaban las canciones de moda popularizadas por *Capítulo Quinto*. En esas noches de danzas, la función del animador invitaba a levantar los brazos por sobre la cabeza, “*palmas arriba*” y a saltar al ritmo de las melodías. El animador del grupo estimulaba con su coreografía a los asistentes para que siguieran “*sus pasos*”³¹. Asimismo, los vocalistas de las orquestas solían interactuar con el público durante la interpretación de las canciones. Samuel Quispe y Carlos Baltazar –vocalistas–, por ejemplo, solían saludar a los concurrentes reconociéndolos por su nombre e instar a sus compañeros a tocar con más pasión la guitarra o la batería. En ocasiones, se presentaban en escenarios improvisados; sin embargo, los integrantes de la agrupación subían a él bien vestidos, con atuendos a la usanza de los conjuntos que aparecían en la televisión. Se vestían con chaquetones que podían ser adornados con lentejuelas, acompañados de una camisa blanca y corbata de moño (ver imagen 1). Por lo general, estos trajes eran de colores llamativos, para mostrar con el vestuario, la alegría de la cumbia en el ambiente.

²⁸ Comunicación personal con H. Castillo, Arica, Chile.

²⁹ ASOAGRO Y ASOCAPEC son dos ferias agropecuarias que a partir de 1981 se instalaron en la salida sur de la ciudad de Arica. Sus locatarios eran agricultores de los valles de Azapa, Lluta o provenientes de sectores de la precordillera.

³⁰ En la agrupación *Siglo XX* se encontraba como guitarrista el hermano mayor de Bernardino y Carlos, Alfredo Baltazar. Tras el fin de *Capítulo Quinto*, Bernardino, Carlos y Alfredo organizan el conjunto *Claridad Baltazar*, de gran impacto en la década de 1990.

³¹ Díaz, Alberto (1997). “*Sigue la Cumbia...*”, pp. 24–38.

Imagen 1: Capítulo Quinto con su vestimenta



Al igual que la música *chicha*, la cumbia andina en Arica arranca en el área urbana. Empero, las orquestas se fueron incorporando al repertorio de la programación de las fiestas patronales en localidades cordilleranas, poblados distantes donde que no contaban con electricidad permanente, pero sí con motores a diésel para administrar electricidad por algunas horas. Para las celebraciones, los pasantes o cabecillas destinaban recursos para el combustible de los motores, iluminando el templo, la plaza y los “parabienes” o locales donde se realizaban los bailables durante las noches de la festividad. Bernardino Baltazar recuerda que los alférez eran los encargados de contratar a las agrupaciones, participando en:

fiestas religiosas: Cruz de Mayo, San Juan, San Santiago. Siempre fiestas de los patronos de los pueblos, 3 días de fiesta, a veces hasta 4 días de fiesta, terminaba la fiesta y la gente se devolvía a la ciudad y no quedaba nadie en el pueblo³².

Junto con la musicalización de las comparsas de *lakitas* y las bandas de bronces que armonizaban las festividades en los Andes³³, los grupos de cumbia fueron incorporados al listado de conjuntos musicales para las fiestas religiosas, como parte de una readaptación de la tradición y sus sonoridades.

³² Comunicación personal con B. Baltazar, Arica, Chile.

³³ Díaz, Alberto (2009). “Los Andes de bronce: Conscripción militar de comuneros andinos y el surgimiento de las bandas de bronce en el norte de Chile”, *Historia (Santiago)*, 42(2), pp. 371–399.

Para mediados de la década de 1980, la creciente popularidad de *Capítulo Quinto* hizo posible su desplazamiento por diferentes aldeas, recorriendo rutas que en muchas ocasiones solo eran caminos de tierra. Sobre esto, Bernardino Baltazar recuerda que la movilización era precaria, trasladándose en la parte trasera de camiones o pick up de las camionetas “venían bien tapados los instrumentos... en camión porque no había micro (...) en ese tiempo los caminos eran terribles; llegaban a dar miedo pasar unas quebradas”³⁴. Al respecto, Héctor Castillo precisa que “estuvimos dos veces a punto de darnos vuelta. Una en la cuesta de Chiza (...) y en una segunda cuando veníamos de Iquique, en el bus se cortaron los frenos en la cuesta de Chaca”³⁵.

Para transportarse, cada agrupación recurría a amigos o conocidos. Regularmente en las festividades pueblerinas tocaban por las noches, vinculándose con la comunidad. Héctor recuerda que:

en los pueblos uno convive con la gente; es parte de la gente y parte de la fiesta, donde todos eran iguales. Era un ambiente familiar. La misma gente te invitaba a su casa; después nos daban refrigerios; un asado. Era una cosa diferente a tocar en los bailes sociales de beneficio, donde tú tocabas y después te pagaban, y para la casa, y después nos íbamos a una picada porque no terminaba ahí la noche. Ahí en Velázquez con Chacabuco, en toda la esquina donde hay una inmobiliaria; ahí íbamos a comer salchipapa; tomábamos cerveza, jugábamos dominó y ahí estábamos hasta las 6 o 7 de la mañana³⁶.

Durante esta década las festividades en los poblados podían durar entre tres a cuatro días, periodo de tiempo en el que los gastos de hospedaje y alimentación eran cubiertos por el alférez de la festividad. Aquí es importante resaltar que, si bien podía existir un pasante encargado de sostener el gasto festivo, ello no excluía que otros comuneros, como cabecillas o donantes, asumieran la responsabilidad de los contratos de la orquesta como parte de un sistema de cargos religiosos³⁷.

En otro ámbito, durante este periodo la cumbia andina se producía y consumía en barrios o sectores urbanos marginales del puerto ariqueño. Estos espacios se caracterizaban por la tensión entre agrupaciones juveniles e incluso escenarios de violencia que se gestaban en un contexto marcado por la discriminación a los indígenas en la ciudad. De esta forma, las presentaciones de los conjuntos en ocasiones terminaban con peleas al interior de los locales, debido a la rivalidad entre pandillas o a causa de problemas con asistentes ajenos al barrio. “Las pandillas del tiempo de Capítulo Quinto, eran Los Chaperones y Los masas. Se armaban unas peleas terribles; se lanzaban sillas. Después fue cambiando, se empezaron a contratar guardias”³⁸.

Sintetizando, las presentaciones musicales tempranamente tuvieron cobertura en las zonas periurbanas de Arica compuestas por migrantes *aymara*; respondían a la relación de los indígenas con actividades económicas de tipo agropecuario, comercio informal, además de empleos de baja remuneración; también, a la relación fluida entre áreas rurales y urbanas expresaba en el intercambio económico de productos agropecuarios en ferias y en la participación en festividades patronales. Todo ello permitió un flujo constante de música

³⁴ Comunicación personal con B. Baltazar, Arica, Chile.

³⁵ Comunicación personal con H. Castillo, Arica, Chile.

³⁶ Comunicación personal con H. Castillo, Arica, Chile.

³⁷ Díaz, Alberto (2009). “Los Andes de bronce...”, pp. 371–399.

³⁸ Comunicación personal con B. Baltazar, 2010. Arica, Chile.

entre la ciudad, su periferia y los valles. Una territorialidad con una vasta tradición comunitaria y andina³⁹.

Producción y difusión de la música de *Capítulo Quinto*

Conforme las canciones que interpretaba *Capítulo Quinto* eran más escuchadas y sus presentaciones se multiplicaban, los asistentes empezaron a grabar artesanalmente –con grabadoras al pie del escenario– los temas musicales del grupo, tal como recuerdan sus integrantes, reproducciones con baja calidad en el sonido, que motivó dar el paso a grabaciones de cassette, transformándose en una herramienta para la difusión de la orquesta y su propuesta musical y en una alternativa para generar ingresos. En este entendido, *Capítulo Quinto* lanzó su primera producción musical en 1984.

Héctor Castillo comenta que el *Primer Volumen* de *Capítulo Quinto* se realizó en galpones, sitios que se utilizaban para el almacenamiento de diferentes productos destinados a la venta en mercados o ferias. Por ejemplo:

En Soprole, eso antes era una lavandería y uno de los *Catedráticos* tenía un galpón ahí, y lo usaban como estudio. Así que nos pusimos en campaña y nos prestaron el galpón. Me acuerdo que grabamos desde las 11 hasta las 2 de la mañana; y después al otro día, como de las 10 de la mañana hasta las 2 de la tarde. Grabamos más de 26 temas. Después en la casa del *Parra* se hizo el montaje de las voces y ese proceso duró como un mes y medio⁴⁰.

El resultado fue un cassette que contó con la ayuda de otro conjunto ariqueño como los *Catedráticos*. Esta agrupación facilitó la bodega en la que ensayaban y algunos de los implementos para realizar sus propias producciones. Carlos recuerda que:

era un casete que incluso se sacaron 100 copias nada más. Se compraron 10 cajas de casete normal y *Pionner*, y a cada uno se le pasó una caja... las demás se vendieron. Era como oro, porque solo se sacaron 100 copias y no se sacó ni una más; a no ser que por ahí alguien le sacara copias entre grabadoras. Hasta yo perdí el mío, tuvo harta cobertura y ese casete llegó hasta Iquique⁴¹.

Del total de copias del *Primer Volumen*, cuarenta unidades fueron destinadas a la venta y las sesenta restantes fueron repartidas entre los integrantes. Las copias originales se perdieron, mientras las versiones clandestinas se masificaron al ser reproducidas en radiograbadoras. Las versiones originales se comercializaron a \$1.000 pesos chilenos de la época, siendo los comuneros andinos y los trabajadores de los valles Azapa y Lluta los principales consumidores.

Estas primeras unidades de cinta magnetofónica, si bien no contaron con la tecnología de una calidad aceptable para los estándares de empresas discográficas, lograron transformarse en bienes de uso masivo a nivel regional. La popularidad de esta producción artesanal atrajo el interés de la empresa disquera *Carrero Producciones* de Iquique. Una disquera pionera en la producción y comercialización de conjuntos locales. Para *Capítulo*

³⁹ González, Héctor (1995). “La Inserción Económica...”.

⁴⁰ Comunicación personal con H. Castillo, Arica, Chile.

⁴¹ Comunicación personal con C. Baltazar, Arica, Chile.

Quinto, grabar en *Carrero Producciones* significó un gran paso en su carrera y la modernización de sus procesos musicales:

El *Primer Volumen* llegó a Iquique pirateado. También la gente de los pueblos los tocaba. Y bajaban a donde *Carrero* a preguntar si tenían casetes de nosotros. Entonces qué sucedió... *Carrero* no quiso regrabar el *Primer Volumen*, porque ellos querían hacer una grabación en sus estudios, con su calidad, porque la calidad de nosotros era muy artesanal (...) Entonces se hacen los contactos; llegamos a Iquique a tocar. La primera vez llegamos de incognito, fuimos y volvimos, nadie supo. Fue en el terminal del Agro en Iquique y nadie sabía; (...) Después cuando vinimos a tocar, tocamos en los “artesanos”; era de dos pistas grandes y se pasó la voz... pero se llenó, y las dos pistas llenas y faltaban mesas. Así que ahí se hicieron los contactos, nos pagaron todo con estadía en residencial⁴².

Ahora, en el campo del repertorio *Capítulo Quinto* se concentró en covers y en composiciones propias. Por ejemplo, en el *Volumen 3* (ver imagen 2), se incluyen canciones de *Pachuco y la Cubanacan* –“El Africano” o “El Negro”–, Rodolfo Aicardi –“Enamorado”, o como se nombró dentro de la caratula, “Estabas Engañada”–, Lorenzo Palacios Quispe –“Gaviota”–, *Cuarteto Continental* –“Tormento”– y *Agua Marina* –“Ay no se puede” y “La Revancha”–.

Imagen 2: Volumen número 3 de la agrupación *Capítulo Quinto* en el sector del “Marinero desconocido” en Iquique.



⁴² Comunicación personal con H. Castillo, Arica, Chile.

En el *Volumen 4* cuenta con dos temas que lo diferencian de su antecesor. Una de estas es la canción “Comerciante” compuesta por Juan Jorquera, guitarrista de la agrupación. El tema “Viajando por la Ruta 5”, se caracterizó por el predominio sonoro de las cuerdas de la guitarra electrónica, con una clara influencia del estilo *chicha*. En dicho tema, Carlos Baltazar, entrega un mensaje aludiendo al orgullo de la agrupación. A saber:

Seis jóvenes ariqueños viajando por la Ruta 5, paso a paso siempre adelante por la senda del triunfo, logrando conseguir la meta tan anhelada que muchos no han podido llegar. Ellos son Juan Jorquera, primera guitarra; Nano Baltazar, teclado; Samuel, bajo y vocalista; Pato, batería; Kike, percusión; Ulises Carrero, ingeniero de sonido; y quien les habla, su humilde servidor, el gran Carloto, segunda guitarra y vocalista del grupo *Capítulo Quinto* de Arica. Quienes envían un gran saludo a todos los grupos que cultivan la música tropical nortina. También para todos los señores del volante que viven parte de su vida viajando por el norte, sur y centro de Chile⁴³.

Bajo la misma línea de producción y distribución, *Capítulo Quinto* sumó en el año 1987 otro hito. En aquel año el sello santiaguino *Star Sound*, grabó y promovió los temas bajo el rótulo de “cumbia nortina” y el nombre *Ruta 5* –nombre provisional– (ver imagen 3). Aquello se debió a que en los registros de *Star Sound* ya existía otro conjunto con el nombre de *Capítulo Quinto* originario de Copiapó. A diferencia de las producciones anteriores, este volumen contaba con un total de diez temas divididos en cinco canciones por cada lado del casete; en algunos de los temas incluidos se menciona a Ulises Carrero como el ingeniero de sonido de la agrupación ariqueña.

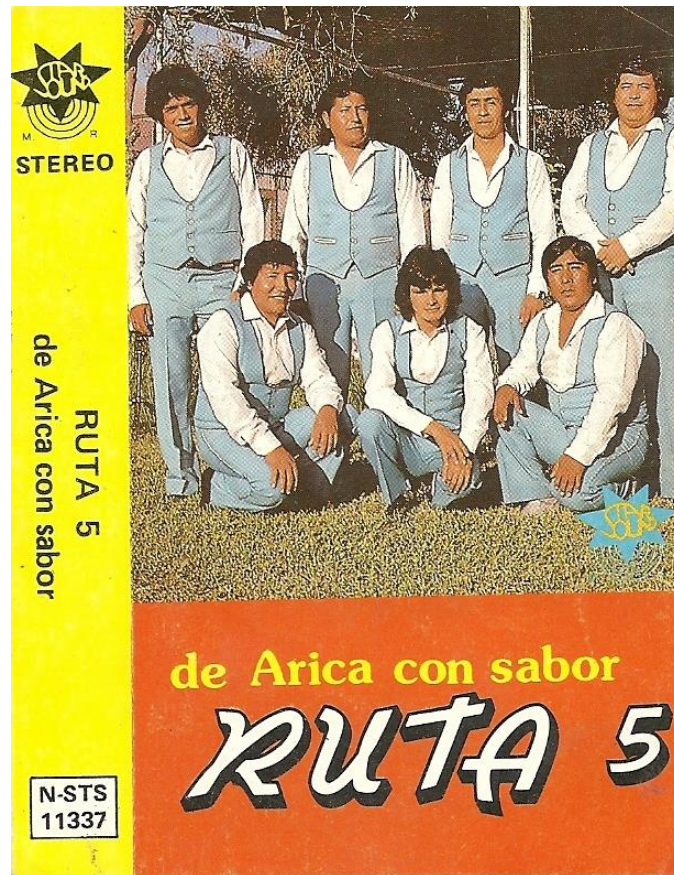
Las canciones que comprenden este volumen eran covers de Lorenzo Palacios Quispe⁴⁴, como las canciones “Por ella”, “Ilusión de Amor” y “Llanto de un niño”, como también temas del colombiano Ramón Chaverra⁴⁵. Nótese que se incorpora un saludo hecho por la disquera santiaguina, presentando a *Ruta 5* al público, advirtiendo que dicho grupo interpreta cumbia, salsa y cumbia nortina, invisibilizando su repertorio de raigambre peruano.

⁴³ Mensaje de Carlos Baltazar dentro del tema “Viajando por la Ruta 5”.

⁴⁴ Nació en el distrito de la Victoria en Lima, el 26 de abril de 1950 y para muchos es el gran responsable de la masificación de la música *chicha* en Perú.

⁴⁵ Ramón Chaverra es un cantautor colombiano que popularizó el tema “Sobre las Olas” junto a la banda *Patacón*.

Imagen 3: Cassette grabado por Capitulo Quinto con el nombre de Ruta 5.



Antes de grabar en *Star Sound*, Héctor Castillo deja el grupo y se integra al conjunto *Copacabana*. Fue reemplazado por Alfonso Vásquez que procedía de la agrupación *Géminis*. Para 1987 *Capítulo Quinto* inicia su internacionalización con varias presentaciones en Bolivia. ¿Por qué una agrupación chilena era invitada a tocar en Bolivia? La ubicación fronteriza de Arica le permitía recibir flujos migratorios constantes desde Perú y Bolivia, y, además, existía un activo intercambio económico con ambos países, reflejado en la participación de ariqueños en ferias comerciales internacionales. La versatilidad de *Capítulo Quinto* y su repertorio variado propiciaban que el grupo no solo participara en eventos sociales, sino también en actividades en los que se interpretaba cumbia clásica, salsa y boleros.

Posterior a sus presentaciones en Bolivia y de grabar en Santiago, *Capítulo Quinto* empezó a cambiar a sus integrantes, así: “cuando van saliendo integrantes, el estilo se pierde...se desordena el grupo”, recuerda Héctor⁴⁶. El recién llegado Alfonso Vásquez es reemplazado por Enrique Maldonado; sucedió lo mismo Bernardino Baltazar fue suplido por un tecladista. Entre viajes por los poblados, sucesivos cambios de músicos y diferencias entre los integrantes históricos del grupo, *Capítulo Quinto* llega a su fin el año 1988.

⁴⁶ Comunicación personal con H. Castillo, Arica, Chile.

Conclusiones

Los inicios de la cumbia andina en el norte chileno se vinculan, como se ha constatado, en la adaptación a escala local del estilo *chicha* proveniente del Perú, siendo modelado a los contextos sociales y económicos del norte chileno, frente las acciones coercitivas y discriminatorias de la dictadura, como al acceso a mercados e instrumentos musicales a bajo costo producto de la ZOFRI. Esto permitió la adquisición de guitarras, bajos electrónicos, órganos o teclados de primera generación, diversificando el estilo *chicha*; ahora con un sello que fue alternando el protagonismo de los sintetizadores junto a los “punteos” de la guitarra, enriqueciendo al género.

Durante esos años, la emergencia de agrupaciones como *Capítulo Quinto*, grupo referente de aquel momento histórico, responde a los procesos migratorios de la población que se instaló en los bordes de la ciudad de Arica. Muchos estaban vinculados a pueblos de la precordillera y el altiplano, e inclusive había integrantes provenientes desde otras zonas del país. La identificación con el estilo de la cumbia andina respondía a la realidad de marginalidad socioeconómica de los migrantes *aymaras* en áreas periurbanas, y dichas coyunturas, articularon espacios de identificación y etnicidad al practicar sus costumbres en los barrios ariqueño e integrar a la cumbia andina al repertorio de celebraciones tradicionales y fiestas patronales pueblerinas. Al igual que otras formas de organización social urbana, los grupos de cumbia andina como *Capítulo Quinto* reforzaron los vínculos étnicos e identitarios con sus comunidades de origen, integrando a los jóvenes en festividades, no solo mediante la apropiación de las sonoridades difundidas en los medios, sino también como un medio para fortalecer el sentido de pertenencia comunitaria.

La amplificación de la territorialidad de la cultura andina en las urbes nortinas debido a la translocalidad de la sociedad de los pueblos originarios, articuló como agencia indígena la reconversión de las sonoridades y de la música *aymara* al interior del puerto ariqueño; vivencia que también se experimentó en Iquique, Pozo Almonte, Calama y Antofagasta. Como aditamento, consignemos que la proximidad espacial con ciudades como Tacna, en Perú, La Paz y Oruro (Bolivia) promovió la formación de un sistema de intercambio cultural transfronterizo, facilitado la circulación de estilos, tendencias, orquestas e instrumentos musicales, en una red de mercadeo que fisuraron las fronteras geopolíticas.

Sin lugar a dudas la trayectoria de *Capítulo Quinto* de la cumbia andina en el actual norte chileno, marcó un punto de inflexión en la escena musical tal como hemos descrito en este recorrido. Pese al término del grupo hacia 1988, sus integrantes siguieron ligados a la cumbia andina participando como músicos en diferentes conjuntos o asumieron roles como productores musicales. Héctor Castillo se unió a la señera agrupación *Copacabana*. Los hermanos Jorquera fundaron en la década de 1990 el afamado grupo *Fusión Tropical*; Samuel Quispe fundó *Alborada Producciones*. Es notable el caso del guitarrista Carlos Baltazar y su hermano Bernardino Baltazar, quienes se reúnen con el resto de sus hermanos y conforman el grupo *Claridad Baltazar*, quienes dejaron un importante legado como orquesta y dieron paso a la apertura de un significativo sello discográfico, Claridad Producciones, donde grabaron múltiples conjuntos, como *Los Maravillosos* de Tacna, *Amanecer* de Talo Baltazar, entre muchos otros.

Este espacio vino a consolidar el género de la cumbia andina o música tropical andina, recibiendo en un principio la influencia de la *chicha*, matizada después con melodías circulantes desde Bolivia de los grupos *Iberia* o *Maroyu*, pero siempre con reversiones a escala regional y con una impronta nortina. La experiencia de músicos indígenas en el

complejo escenario de relaciones y vínculos en las ciudades, sentó las bases musicales para que posteriormente surgieran agrupaciones nortinas como *American Sound*, quienes desde 1995 van abrir y conquistar el mercado musical santiaguino y chileno.

Bibliografía

- Bailón, Jaime y Alberto Nicoli (2013). **Chicha power: El márketing se reinventa**. Lima: Universidad de Lima.
- Cosamalón, Jesús (2022). **Historia de la cumbia peruana: De la música tropical a la chicha**. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Díaz, Alberto (1997). “Sigue la Cumbia. Percepción de la música Tropical Andina en Arica: Un Ejercicio”, *Revista Percepción*, (1), pp. 24–38.
- Díaz, Alberto (2009). “Los Andes de bronce: Conscripción militar de comuneros andinos y el surgimiento de las bandas de bronce en el norte de Chile”, *Historia (Santiago)*, 42(2), pp. 371–399.
- Frith, Simon (2003). “Música e identidad”. **Cuestiones de identidad cultural**. Stuart Hall y Paul du Gay (compiladores). Buenos Aires: Amorrortu, pp. 181–213.
- González, Héctor (1995). “La Inserción Económica de los Migrantes Aymara en la Ciudad. El Trabajo como Empresa Familiar y la Reproducción Cultural”. *II Congreso chileno de Antropología*. Colegio de Antropólogos de Chile AG, pp. 314-324. <https://www.aacademica.org/ii.congreso.chileno.de.antropologia/47.pdf>
- Guerrero, Bernardo (2007). “Identidad sociomusical de los jóvenes aymaras: La música sound”, *Última década*, 15(27), pp. 11–25.
- Gutiérrez, José A. (2015). “Artesanos culturales: Resistencia creativa de los marginados. Cumbia chicha como expresión músico-cultural identitaria localista no comercial”, *Temas Sociales*, (37), pp. 197–225.
- Karmy, Eileen (2013). “También yo tengo mi cumbia, pero mi cumbia es chilena: Apuntes para una reconstrucción sociohistórica de la cumbia chilena desde el cuerpo”, *Resonancias. Revista de Investigación Musical*, (32), pp. 93–110.
- Karmy, Eileen, Alejandra Vargas, Antonia Mardones y Lorena Ardito (2013). “La copia feliz del edén: ¿De quién es la canción en la cumbia chilena?”, Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas. Actas del X Congreso de la IASPM-AL. Montevideo: IASPM-AL/CIAMEN (UdelaR). pp. 43–50.
- Leyva, Carlos (2005). **Música “chicha”, mito e identidad popular: El cantante peruano Chacalón**. Quito: Abya Yala.
- Mardones, Antonia, Eileen Karmy, Lorena Ardito y Alejandra Vargas (2013). “Himnos cumbiancheros: Repensando mitos y paradojas de lo nacional, lo local y lo festivo en Chile”, Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas. Actas del X Congreso de la IASPM-AL. Montevideo: IASPM-AL/CIAMEN (UdelaR). pp. 521–532.
- Mejía, Julio (2022). “La cumbia peruana. Entre el mestizaje y la globalización”, *Investigaciones Sociales*, (46), pp. 235-242.
- Olmos, Miguel (2020). “De la mundialización de la música: ¿Qué tan globales son las músicas locales?”, **Etnomusicología y globalización: Dinámicas cosmopolitas de**

- la música popular.** Miguel Olmos Aguilar (coordinador). México D.F.: El Colegio de la Frontera Norte, pp. 251-271.
- Quispe, Arturo (1988). *La música chicha: ¿expresión de una cultura e identidad popular en formación?* Memoria para optar el Grado de Bachiller en Ciencias Sociales con mención en Sociología. Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/5231>
- Romero, Raúl R. (2001). **Debating the past: Music, memory, and identity in the Andes.** Nueva York: Oxford University Press.
- Romero, Raúl R. (2007). “Andinos y tropicales: La cumbia peruana en la ciudad global.” *Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto de Etnomusicología*, (26), pp. 1-104.
- Sánchez, Mauricio (2017). **La Ópera Chola. Música popular en Bolivia y pugnas por la identidad social.** La Paz: IFEA, Plural Editores.
- Tantaleán, Javier Rodrigo (2016). *¿Por qué la cumbia peruana no ha muerto? Estrategias de adaptación y permanencia desde 1968 hasta el 2000.* Tesis para optar al grado de Magíster en antropología visual. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.
- Villar, Alfredo (2022). **Yawar Chicha. Los ríos profundos de la música tropical peruana.** Lima: Cúpula.



Esta obra está bajo una licencia internacional.
Atribución/Reconocimiento-NoComercial 4.0