

El rock también es para cholos: Identidad y sincretismo cultural en el rock puneño

Rock Is Also for Cholos: Identity and Cultural Syncretism in Puno Rock

Alexander Wilber Hilasaca Machaca ^{1,*} y José Huallpa Vilca ¹

¹Universidad Nacional del Altiplano, Puno, Perú.

*Autor para correspondencia: alexkarnak666@gmail.com

Resumen

A pesar de la naturaleza global del rock, su estudio suele reducirse a una transculturación pasiva, ignorando cómo las periferias asimilan este género mediante mecanismos de hibridación cultural. El problema central de este estudio es comprender las dinámicas de identidad y sincretismo. El objetivo fue analizar la construcción de identidades juveniles y los procesos de sincretismo cultural en las escenas de rock, punk y metal en Puno. Por ello, se desarrolló bajo un enfoque cualitativo de carácter analítico e inductivo. Se empleó un diseño etnográfico-cultural basado en entrevistas y observación participante realizadas en las ciudades de Puno y Juliaca. La muestra, obtenida mediante muestreo intencional y en cadena, estuvo conformada por ocho participantes vinculados a estas escenas musicales. Los resultados revelan que estos géneros constituyen espacios de elaboración identitaria y de sincretismo cultural donde se entrelazan imaginarios globales con símbolos, prácticas y sensibilidades andinas. Las escenas generan estéticas híbridas que articulan lo ritual, lo festivo y lo contestatario, resignificando categorías sociales como el cholo y proyectando la producción local hacia circuitos nacionales. En conclusión, las escenas de rock, punk y metal funcionan como prácticas culturales híbridas que fusionan referentes universales con tradiciones andinas, contribuyendo a la consolidación de identidades juveniles contemporáneas.

Palabras clave: altiplano peruano, identidad juvenil, rock puneño, rock andino, sincretismo cultural.

Abstract

Despite the global nature of rock music, its study is often reduced to a passive transculturation, ignoring how peripheral regions assimilate this genre through mechanisms of cultural hybridization. The central problem addressed in this study is understanding the dynamics of identity and syncretism. The objective was to analyze the construction of youth identities and the processes of cultural syncretism within the rock, punk, and metal scenes in Puno. Therefore, a qualitative, analytical, and inductive approach was employed. An ethnographic-cultural design was used, based on interviews and participant observation conducted in the cities of Puno and Juliaca. The sample, obtained through purposive and sequential sampling, consisted of eight participants connected to these music scenes. The results reveal that these genres constitute spaces for identity formation and cultural syncretism, where global imaginaries intertwine with Andean symbols, practices, and sensibilities. These scenes generate hybrid aesthetics that articulate the ritualistic, the festive, and the rebellious, redefining social categories like "cholo" and projecting local production onto national circuits. In conclusion, the rock, punk, and metal scenes function as hybrid cultural practices that fuse universal references with Andean traditions, contributing to the consolidation of contemporary youth identities.

Keywords: Peruvian Altiplano, youth identity, Puno rock scene, Andean rock, cultural syncretism.

Recibido: 04/11/2025

Aceptado: 20/01/2026

Publicado en línea: 27/01/2026

Cómo citar: Hilasaca Machaca, A. & Huallpa Vilca, J. (2026). El rock también es para cholos: Identidad y sincretismo cultural en el rock puneño. *Comuni@cción: Revista de Investigación en Comunicación y Desarrollo*. 17, e1464. <https://doi.org/10.33595/2226-1478.17.1464>

Introducción

Desde una perspectiva global, el rock se consolidó, desde mediados del siglo XX, como un fenómeno cultural transnacional cuyas estéticas, imaginarios y prácticas juveniles circularon rápidamente más allá de sus contextos de origen. Su expansión estuvo marcada por procesos de apropiación local que combinaron influencias globales con tradiciones culturales específicas, dando lugar a escenas híbridas en diversos continentes (Hebdige, 2002).

La llegada del rock al Perú, se remonta casi al final de la dictadura populista del general Manuel A. Odría (1948-1956) y como fecha simbólica se tiene el 5 de diciembre de 1956, el día del estreno de *Rock Around the Clock*, primera película musical basada en el nuevo ritmo (Torres, 2018). Por otra parte, se expresa que el rock llegó a Lima un 15 de setiembre de 1955 cuando en el Metro se estrenaba el film *Blackboard Jungle* “semilla de la maldad” (Cornejo, 2018). Ambos sucesos explican simbólicamente el ingreso del rock and roll en la vida juvenil limeña. Sin embargo, la historia se ha narrado principalmente desde Lima, lo que ha contribuido a consolidar una visión centralista y parcial del fenómeno. Esta perspectiva ha invisibilizado los procesos de creación y resistencia que emergieron en los departamentos del país, particularmente en los Andes, donde la música adquirió connotaciones propias y se articuló con experiencias locales de juventud, etnicidad y marginalidad social.

En el caso de Puno, desde finales de los años sesenta surgieron las primeras bandas —como Los Jokers, Los Raybands y Fuego Caliente— hasta la consolidación de agrupaciones como Los Duendes, Rockpata y Cuarzo en la actualidad, además del posterior auge de las escenas punk y metal en Juliaca. Esta trayectoria, respaldada por testimonios, fanzines y registros fonográficos, demuestra que el rock puneño no puede entenderse como una simple réplica de modelos anglosajones, sino como un proceso de sincretismo cultural en el que confluyen lo urbano y lo andino (Hilasaca, 2024).

En este marco surge la pregunta central del presente estudio: ¿cómo se configuran la identidad juvenil y el sincretismo cultural a través del rock, el punk y el metal? Las investigaciones vinculadas a los estudios del rock en el Perú son diversas. Entre ellas, se encuentra el trabajo de Melgar (2023), quien busca clarificar las ambigüedades sobre el origen del rock en el país desde un enfoque estético e histórico. También destaca el estudio de Carrasco (2019), que plantea el rock como un discurso de rebeldía y vitalismo, constituyendo un elemento fundamental para la configuración del registro expresivo en la poesía peruana, denominado “lenguaje rock”. Asimismo, Antón (2024) analiza la identidad nacional de los universitarios

del departamento de Piura a partir de la canción Triciclo Perú, del grupo Los Mojarras. Por su parte, Castro (2024) estudia la influencia del rock en la construcción de la identidad cultural juvenil, mostrando cómo este género impulsa la creación de diversas expresiones identitarias manifestadas en atuendos, peinados, lenguaje, símbolos y creencias compartidas.

En este sentido, la identidad se entiende como un conjunto de elementos culturales, sociales y políticos que se configuran a lo largo del tiempo, resultado de múltiples acontecimientos históricos y sociales que influyen en las disposiciones y comportamientos de un grupo específico (Arellano, 2023).

La música constituye, además, una práctica cultural donde la identidad rockera atravesado por memoria, prácticas cotidianas y significados compartidos. Brubaker y Cooper (2001) distinguen dos formas de concebir la identidad colectiva: como experiencia en contextos de acción conjunta y como “fuente”, es decir, como un conjunto de límites que define pertenencias y exclusiones, reforzando la cohesión y homogeneidad del grupo (Turner, 1993).

Por otro lado, el sincretismo se entiende como la confluencia de diversas culturas en un solo contexto, actuando como un mecanismo creativo que combina símbolos, técnicas y estilos provenientes de distintas tradiciones, lo que posibilita la emergencia de nuevas expresiones culturales híbridas. En la música rock, al igual que en otros géneros, el sincretismo permite la integración de lenguajes que se comparten y disfrutan en prácticas como el baile, la música, la vestimenta y otras formas de expresión (Velazco & García, 2022).

En este sentido, el objetivo general del presente artículo es analizar cómo el rock, el punk y el metal en Puno y Juliaca han contribuido a la construcción de identidades juveniles y a los procesos de sincretismo cultural en el altiplano peruano.

Marco teórico

Identidad juvenil y música

Comprender la identidad juvenil implica reconocer que los jóvenes construyen sus modos de estar en el mundo a través de prácticas sociales, afectivas y culturales en constante cambio. La juventud no constituye un grupo homogéneo, sino un conjunto de experiencias marcadas por diferencias generacionales, desigualdades sociales y trayectorias vitales diversas (Del Rosal Melo & Sánchez Fuerte, 2018). La distancia entre jóvenes y adultos, enfatizada por transformaciones aceleradas en lo tecnológico, lo económico y lo cultural, produce tensiones que influyen en la configuración de identidades y pertenencias.

Desde un enfoque cultural, la identidad se concibe como un proceso dinámico y relacional, una posición móvil que adopta diferentes formas según los contextos y las interacciones (Hall, 2019). No se trata de una esencia estable, sino de una construcción que se actualiza en escenarios cotidianos, rituales y simbólicos. En paralelo, la identidad colectiva emerge de acciones compartidas, de configuraciones afectivas y de la participación en prácticas culturales que generan comunalidad (Brubaker & Cooper, 2001).

La música desempeña un papel decisivo en este proceso. Tal como plantea Frith (1996), la música permite elaborar narrativas personales y colectivas, actuar sobre las emociones y construir sentidos de pertenencia como por ejemplo concertar en un ensayo, poguear en un concierto o compartir repertorios simbólicos no solo expresa identidades: también las produce.

Escenas musicales

Las escenas musicales constituyen entramados socioculturales donde convergen prácticas creativas, redes de circulación, estilos de vida y significados compartidos. No son simples agrupaciones de bandas o públicos: son universos donde se articulan emociones, símbolos y formas de relación (Hebdige, 2002). En estos espacios, la performance cumple un papel central. Siguiendo a Turner (1991), ciertos eventos musicales generan estados de *communitas*, momentos de igualdad ritualizada que intensifican la experiencia colectiva. Turino (2008) distingue la música participativa — ensayos, pogos, rituales sonoros— como aquella que privilegia la copresencia corporal, fomentando vínculos que van más allá de la escucha pasiva.

La escena rockera de Puno se inscribe en esta lógica. Los conciertos en bares culturales, casas ocupadas, clubes locales o festivales improvisados se convierten en territorios de comunión estética donde se diluyen fronteras sociales, económicas o étnicas. La música opera como un lenguaje común que permite negociar diferencias y construir identidades compartidas. La estética —vestimenta, máscaras, símbolos, pinturas corporales— no es mero ornamento: es una puesta en acto de la identidad.

Sincretismo e hibridación cultural

El sincretismo cultural se entiende como un proceso mediante el cual tradiciones diversas se entrelazan y generan nuevas expresiones simbólicas (Pérez, 2024). En términos más amplios, García Canclini (1990, 2001) propone la noción de hibridación para describir el modo en que lo popular, lo global, lo ritual y lo urbano se recomponen en un mismo campo cultural. La hibridación

no es simple mezcla, sino un proceso creativo donde se reorganizan repertorios y significados. En la música, especialmente en géneros como el rock, la hibridación se expresa mediante la incorporación de instrumentos, motivos visuales, ritmos o imaginarios locales. La apropiación creativa del rock en Puno y Juliaca —ya sea mediante zampoñas, quenás, iconografía andina o referencias míticas— constituye un ejemplo claro de estos procesos.

La estética andina posee un repertorio simbólico cargado de densidad histórica y filosofía: apus, duendes, máscaras rituales, festividades, figuras de la memoria territorial. Cuando estos elementos dialogan con guitarras eléctricas, distorsión o estructuras del rock, no se produce un reemplazo, sino una recomposición cultural. El resultado es una estética que no puede explicarse únicamente desde modelos extranjeros ni desde tradiciones locales puras, sino desde la convivencia de ambas.

Metodología

La investigación se desarrolló desde un enfoque cualitativo de carácter analítico-inductivo, orientado a comprender los significados culturales que los actores atribuyen a sus prácticas musicales dentro de las escenas de rock, punk y metal. Se empleó un diseño etnográfico-cultural, adecuado para explorar escenas musicales donde las prácticas sonoras, la estética performativa y la interacción cotidiana forman parte del objeto de estudio. Este diseño integró observación participante, entrevistas semiestructuradas y el análisis de materiales culturales como letras de canciones, fanzines, demos y registros visuales.

Tabla 1
Bandas consideradas

Estilo	Banda
Rock	Los Duendes
Rock	Rockpata
Rock	Cuarzo
Punk	Los Primos
Metal	Vindictive

Nota. Información basada en los testimonios recogidos por Hilasaca (2024).

El trabajo de campo, se realizó entre enero y junio de 2023, se llevó a cabo en espacios representativos de la actividad musical juvenil: conciertos autogestionados, bares culturales, festivales, casas de ensayo y puntos de socialización vinculados a las escenas. La muestra estuvo conformada por ocho participantes, seleccionados mediante muestreo intencional-criterial y en cadena. Los criterios incluyeron relevancia dentro de la historia de

la escena, participación activa en bandas o producción cultural, y trayectoria reconocida en la difusión del rock local. La composición final fue la siguiente:

- 1 periodista musical (historia y archivo local)
- 1 organizador y productor de conciertos (trayectoria de la escena)
- 1 escritor musical (escena metalera)
- 5 integrantes de bandas: 3 de rock, 1 de punk y 1 de metal

Esta distribución refleja la predominancia masculina propia de las escenas del altiplano, característica coincidente con estudios regionales sobre rock y metal.

Procedimiento y triangulación

El proceso se organizó en tres etapas:

Exploración contextual, en la que se identificaron actores clave, espacios culturales y dinámicas internas de la escena.

Entrevistas semiestructuradas, grabadas con consentimiento informado y posteriormente transcritas y validadas mediante member checking.

Recolección de materiales culturales, como letras, demos, fotografías, fanzines y registros circulantes en redes locales.

El análisis se realizó combinando el análisis del discurso (Van Dijk, 1991) con herramientas de hermenéutica cultural (Ricoeur, 1992). En una primera fase se efectuó una codificación abierta para identificar categorías emergentes relacionadas con identidad y sincretismo. Posteriormente se aplicó una codificación axial orientada a establecer relaciones entre prácticas musicales, imaginarios culturales y procesos de hibridación.

Se implementó una triangulación en dos niveles:

Interfuentes, contrastando entrevistas, observaciones y documentos.

Analítica, vinculando los significados atribuidos por los actores con los marcos conceptuales del estudio.

Este procedimiento aseguró credibilidad, coherencia interpretativa y solidez teórica en los resultados.

Resultados e interpretación

Construcción de identidades juveniles

Proceso sociohistórico del rock en el altiplano peruano: Puno como escenario cultural

La historia del rock en el altiplano peruano suele situar su origen en la aparición de Los Jokers en 1969, una

agrupación influenciada por Los Iracundos, Los Doltons y la orquestación de The Ventures (Reynoso, 2018). No obstante, no existe consenso respecto a la fecha exacta de la llegada del rock a Puno. En este sentido, el entrevistado 1, Chávez (2023), afirma:

Fue en 1974 donde las bandas de rock emergieron en Puno. Bandas como Los Jokers, que tocaba entre rock y salsa. También estuvo el grupo Raybands, Fuego Caliente. Este último grupo fueron los únicos en grabar un disco de vinilo de 45 RPM de corte romántico en la ciudad de Lima, en el año 1975. Todos ellos tocaban en fiestas donde asistían chicas del María Auxiliadora y chicos de la Gran Unidad Escolar San Carlos, vestidos con su pantalón blue jean al cuete. En esos años, escuchábamos rock británico y norteamericano. Muchos de los grupos cantaban en inglés y hacían covers de Deep Purple y Uriah Heep.

El testimonio del entrevistado introduce una inconsistencia temporal: mientras Reynoso (2018) sitúa el inicio en 1969 con Los Jokers, Chávez (2023) señala 1974 como punto de partida. Este desfase ha generado confusión en la reconstrucción de la memoria juvenil de la escena. Por ello, establecer una fecha definitiva y elaborar un registro exhaustivo de los procesos sociales asociados a la aceptación del rock en Puno constituye una tarea compleja. Uno de los relatos más significativos proviene del entrevistado 2, Zea (2023), quien expone:

En 1968 fue el golpe de Velasco, entró la dictadura y su pensamiento ideológico contrarrestaba la alienación juvenil. Todo era difícil, ni siquiera en los colegios había un curso para fortalecer el arte. Los Jokers iniciaron tocando rock and roll, recuerdo que había respuestas increíbles por parte del público. Los Jokers fue el conjunto más representativo de Puno y del Perú por las múltiples melodías. Practicaban una mística rockera fueron Los Horner, luego se convirtió en Los Raybands.

Este relato no solo aporta información histórica, sino que construye discursivamente una identidad del rock puneño. En el plano macroestructural, la narrativa se organiza en torno a la oposición represión/libertad; en la microestructura destaca el uso de un léxico valorativo; y en el ámbito sociocognitivo se refuerzan representaciones que articulan memoria, identidad juvenil y resistencia política.

La etapa inicial del rock en Puno está marcada por la fragmentación de memorias, la escasez de registros escritos y la tensión entre versiones. Chávez (2023) sitúa la emergencia de las primeras bandas en 1974, enfatizando los espacios de socialización juvenil —fiestas, colegios y universidades— y resaltando la dimensión cultural

y estética del rock como experiencia identitaria. Por su parte, Zea (2023) remonta los orígenes a 1969 y subraya el contexto político adverso del velasquismo, destacando la censura y la falta de políticas educativas orientadas al arte.

Aunque los testimonios discrepan en la cronología y el énfasis interpretativo, convergen en un punto fundamental: el rock puneño se consolidó a contracorriente, enfrentando limitaciones institucionales, resistencias sociales y tensiones políticas. En el plano de la microestructura narrativa, ambos relatos utilizan expresiones como “mística rockera”, “cúspide de la libertad musical” o “pantalón al cuete”, recursos lingüísticos que no solo describen, sino que evocan modelos mentales compartidos por quienes formaron parte del movimiento. Este fenómeno ejemplifica lo que Van Dijk (1991) denomina la relación entre discurso y cognición social: los relatos se constituyen como dispositivos que modelan y refuerzan representaciones colectivas sobre la identidad rockera en Puno. Para precisar la llegada del rock a Puno puede señalarse el año 1969 como punto de inicio, mientras que a partir de 1970 su presencia comenzó a consolidarse con bandas como Los Jokers, Los Raybands, Fuego Caliente y Nevada. Se reconoce que muchas de estas agrupaciones funcionaban como orquestas versátiles. Como señala Melgar (2023), el rock ‘n’ roll no solo operó como música para el baile, sino también como un medio de expresión y de construcción de identidades juveniles marcadas por la rebeldía de aquella época. En contraste, la balada romántica se caracterizaba por un ritmo más pausado que el del rock ‘n’ roll y por una base armónica que retomaba progresiones presentes en la música popular estadounidense de las décadas de 1930 y 1940.

Identidades juveniles en el rock puneño

Según Molano (2007), la identidad cultural implica un sentimiento de pertenencia a un grupo social con el que se comparten elementos como costumbres, valores y creencias. No constituye un concepto estático, sino dinámico, que se recrea tanto de manera individual como colectiva y que se enriquece de forma continua mediante influencias externas. Por su parte, la identidad nacional puede entenderse como un conjunto de significados y representaciones que mantienen cierta estabilidad en el tiempo y que permiten a los individuos reconocerse mutuamente a partir de una historia compartida (Montero, 1984).

Para Frith (1996), la música posee una cualidad particular: la capacidad de proyectar y, al mismo tiempo, disolver el yo durante la experiencia musical. Aunque factores como la edad, el género, la pertenencia familiar o las referencias culturales rodean la práctica musical, su

influencia resulta parcial en el momento en que se produce la vivencia colectiva del acto sonoro. En el caso de los rockeros de Puno, el rastreo de los discursos evidencia elementos identitarios relevantes, especialmente la hibridación entre lo mítico local y lo global. En esa línea, el vocalista y guitarrista Carlos Tito, integrante de la banda Los Duendes entrevistado 3, señala lo siguiente:

En el cerro Cancharani había grandes fiestas. Yo me imaginé que iba a esas fiestas y pasaba algo, luego bajaba a la ciudad, y así plasmé las letras acompañado por una guitarra de palo. Con Los Duendes esa canción la tocábamos en todo lugar. En cambio, la canción “Vamos a Charcas” la compuse inspirado en los festivales que se organizaban en el año 1995. Yo dije: hay que hacer una canción para Charcas. Esos festivales eran muy hermosos porque juntaban la música folklórica con el rock.

El uso de figuras como el duende o el Apu Cancharani evidencia la incorporación de símbolos andinos y locales dentro de la estética del rock, configurando una identidad híbrida que articula referentes tradicionales con expresiones musicales contemporáneas. Esta convergencia de imaginarios transforma al rock puneño en un espacio donde lo mítico y lo popular se resignifican en clave musical. En concordancia con esta perspectiva, el entrevistado 4 respalda esta premisa y afirma:

Los Duendes era una cantera donde pasaron muchos integrantes muy buenos, también fue un movimiento espiritual, místico, dándole valor a los Andes alejados del rock en inglés, porque cantábamos en español. Nosotros rompimos algunos mitos como las clases sociales que predominaban en esos años. Nosotros apoyamos ese cambio. Todos podían ser rockeros, incluso el pueblo. Cachito era pueblo, yo era pueblo.

El testimonio de uno de los integrantes de Los Duendes permite comprender que la identidad del rock puneño se configuró en el cruce complejo de dimensiones culturales, sociales y simbólicas. La banda no se desarrolló únicamente como un proyecto musical, sino que funcionó como una verdadera cantera, un espacio de tránsito y formación en el que confluyeron diversas trayectorias artísticas. La performatividad de esta identidad no se presenta como un “ser” esencial, sino como un proceso permanente de “llegar a ser”, abierto al cambio y a la negociación con la diferencia (Hall, 2019). Este proceso sitúa a los sujetos dentro de narrativas culturales imaginadas (Frith, 1996). A su vez, la dimensión participativa del hacer musical —ensayos, presentaciones en cantinas, veladas y festivales— privilegia la copresencia y la “sensación de estar juntos”.

La experiencia de la identidad puede comprenderse simultáneamente como un proceso social, una forma de interacción y una vivencia estética. Esta última dimensión se observa con claridad en la banda Rockpata, donde la vestimenta cumple una función que trasciende lo ornamental y se convierte en un recurso performativo mediante el cual los músicos construyen y comunican identidad. El uso de máscaras y trajes coloridos del kusillo remite a lo ritual y lo carnavalesco (Turner, 1991). A la vez, la combinación de elementos míticos con instrumentos contemporáneos evidencia una dinámica de hibridación cultural que rearticula lo local y lo global en un lenguaje visual y sonoro singular (García, 2001). El anonimato que generan las máscaras diluye la centralidad del individuo y refuerza la dimensión colectiva de la performance, mostrando que la música no solo refleja identidades, sino que también las produce (Frith, 2012). La estética escénica de esta banda encarna un dispositivo de resistencia cultural y de creación de sentido en contextos de globalización.

Letras con referencias a lo andino, la migración, la resistencia

Según Sánchez (2024), hacia fines de la década de 1960 los músicos jóvenes de Chile, Perú, Ecuador y Bolivia comenzaron a experimentar con la fusión entre el rock y la música de origen andino. Esta búsqueda respondió a una cuestión identitaria fundamental: la tensión entre la tradición musical de las culturas originarias, que interpelaba a los jóvenes urbanos, y la fuerza expresiva de la nueva oleada generacional del rock.

En el caso peruano, uno de los primeros antecedentes del folk rock es El Polen, grupo formado a fines de 1969 con una propuesta de carácter estrictamente nacional, basada en la fusión de instrumentos andinos y una estética de sensibilidad telúrica. Experimentos previos de integración entre rock y folk habían sido realizados por agrupaciones como Los Sideral's y Los Incas Modernos; sin embargo, estas propuestas no incorporaban plenamente los instrumentos andinos (Torres, 2018).

En Puno, la primera agrupación que utilizó elementos andinos fue Clérigo (2003). No obstante, quien logró articular una propuesta con mayor vitalidad y destreza fue el grupo Karma, fundado en 2005 por Jorge Quintanilla y Arturo Valdivia. Esta banda fusionó de manera deliberada instrumentos como la zampoña y la quena, y adaptó huaynos tradicionales puneños, melodías de sikuris, ayarachis, diabladas y morenadas, transformándolos en un lenguaje sonoro caracterizado por la fuerza, el dinamismo y el baile. A partir de esta propuesta surgieron otras agrupaciones como Rockpata y Cuarzo (Hilasaca, 2024). Un ejemplo representativo

de esta identidad sonora se encuentra en la canción Ferviente devoción de la banda Cuarzo.

Empieza esta gran fiesta de fe y devoción /
de cultura y tradición implorando bendición,
mamita. / este pueblo ferviente con un mismo
latir / entre canciones y danzas a tus pues te
veneramos, mamita.

Tu luz llega con las albas, iluminando las almas de
tus hijos que te entregan su corazón, a las orillas
del lago, Puno crece con su fe por nuestra patrona
virgen Candelaria.

La letra constituye un texto privilegiado para analizar los vínculos entre religiosidad, cultura e identidad en el altiplano. El inicio —“Empieza esta gran fiesta de fe y devoción / de cultura y tradición”— sitúa el rito festivo como acto constitutivo de la identidad colectiva. Tal como señala Han (2021), los ritos son acciones simbólicas que transmiten y representan valores, organizan significados sociales y mantienen cohesionada a una comunidad. En este marco, el apelativo “mamita” dirigido a la Virgen no solo funciona como expresión afectiva, sino también como un recurso narrativo que, en términos de Ricoeur (1992), configura una identidad narrativa mediante la cual la comunidad se reconoce y se relata a sí misma.

De acuerdo con Taylor (1992), la identidad se construye en diálogo con los otros significativos y a través de prácticas compartidas. La danza y el canto operan aquí como mediaciones culturales (Martín-Barbero, 1993) que articulan lo religioso y lo popular, generando cohesión comunitaria.

El lago Titicaca se presenta como un lugar de memoria (Nora, 1984) en el que lo religioso y lo geográfico se entrelazan para sostener el sentido de pertenencia colectiva. Finalmente, al proclamar “por nuestra patrona virgen Candelaria”, la letra actualiza un proceso de hibridación cultural (García Canclini, 1990), donde lo católico y lo andino se combinan y dan lugar a una identidad sincrética singular.

La categoría “cholo” resignificada en el ámbito musical

Según Lazo (2023), la problemática de la categoría cholo se ha desarrollado desde una perspectiva antropológica y desde un ángulo particular. En esta línea, el antropólogo Rodrigo Montoya sostiene que, aunque cholo y mestizo no son términos equivalentes, ambos comparten una relación histórica y cultural estrecha. Por su parte, Neira (2009) concibe lo cholo como un grupo social en ascenso, en el que coexisten procesos de movilidad económica con condiciones de precariedad. Por un lado, identifica la emergencia de una nueva burguesía chola, producto de esfuerzos individuales y colectivos; por otro, señala la persistencia de pequeños empresarios con estructuras

frágiles y de sectores populares cuya principal función continúa siendo la provisión de fuerza de trabajo. Esta heterogeneidad revela que lo cholo no constituye una identidad homogénea, sino una categoría social dinámica marcada por tensiones entre inclusión y exclusión. En cambio, para Bourricaud (2012), el cholo puede entenderse como un indígena en proceso de movilidad y transformación. Este tránsito implica una adaptación progresiva a nuevos contextos dentro de la estructura social, constituyendo lo que denomina el fenómeno de la cholificación.

En esa dirección, Quijano (2012) sostiene que la cholificación constituye un proceso mediante el cual ciertos sectores de la población indígena campesina dejan de lado algunos rasgos de su cultura originaria, incorporan elementos de la cultura occidental-criolla y, a partir de esa combinación, generan un estilo de vida particular. Con relación a este tema, el entrevistado 5 afirma:

Ser cholo en el rock no significa nada, solo una persona más que le gusta el rock no hay nada especial, por otra parte, si nos basamos en lo cultural el rock me ayuda a reconstruir la memoria de mis abuelos campesinos, el sonido de las zampoñas y la fuerza de las danzas de mi tierra. Es asumir que mi música no busca copiar lo extranjero, sino dialogar con él desde Puno.

En un primer momento, el entrevistado relativiza su importancia al afirmar que “ser cholo en el rock no significa nada”, lo que puede interpretarse en consonancia con lo señalado por Lazo (2023), quien advierte que lo cholo ha sido problematizado desde diversas perspectivas antropológicas sin llegar a una definición unívoca. No obstante, al introducir la dimensión cultural, el entrevistado reconfigura la noción de lo cholo como un espacio de memoria y mestizaje: la música se presenta como un puente entre el legado campesino —zampoñas, danzas— y una práctica global como el rock. En esta línea, su postura se aproxima a lo planteado por Montoya, quien distingue entre lo cholo y lo mestizo, pero subraya la historicidad y la hibridez presentes en ambos procesos.

Asimismo, la afirmación de que el rock “dialoga con lo extranjero desde Puno” se articula con la visión de Neira (2009) sobre la heterogeneidad interna de lo cholo: no como una identidad fija, sino como una categoría social en tránsito, marcada por procesos simultáneos de movilidad y vulnerabilidad. Ser cholo en el rock no constituye una esencia, sino un proceso de configuración identitaria abierto, que combina elementos tradicionales y globales. Finalmente, desde la perspectiva de Quijano (2012), el testimonio expresa con claridad el proceso de cholificación: el sujeto no abandona su matriz indígena, sino que la articula con prácticas occidentales como el

rock, generando nuevas formas de vida cultural. Con relación a este punto, el entrevistado 6 manifiesta:

Aunque a ciertas personas les incomode este término, para mí ser cholo dentro del rock y sus vertientes es algo normal. Lo especial radica en la convivencia con nuestro entorno ya que las fiestas generalmente todos son partícipes con grupos de cumbia, huayno, chicha, etc. Tal vez, ahí uno se siente especial ya que no muchas personas escuchan este género o en todo caso son pocos. Pero por lo demás me siento normal, eso sí un buen concierto de rock se disfruta más pogueando como un buen cholo que zapata su rico huayno.

La entrevista evidencia con claridad el carácter híbrido de la experiencia chola en el ámbito del rock, lo que refuerza la tesis de Quijano (2012) acerca de la cholificación como fenómeno urbano y sociocultural. El entrevistado señala que ser cholo en el rock le resulta “normal”; sin embargo, lo distintivo emerge en la convivencia con su entorno festivo, donde confluyen expresiones como la cumbia, el huayno y la chicha.

Procesos de sincretismo cultural en el rock puneño

Sincretismo cultural y producción musical

Para Pérez (2024), el sincretismo alude a la incorporación, dentro de una tradición religiosa, de elementos procedentes de otras doctrinas o filosofías, constituyéndose en una característica inherente a toda manifestación espiritual. En el ámbito musical, este fenómeno puede comprenderse como un proceso de fusión y resignificación cultural, en el cual elementos musicales, simbólicos y estéticos de distintas tradiciones se combinan para producir nuevas formas expresivas. En el caso del punk, la banda que articula estos elementos es Los Primos, cuyo tema Sacha Huayno expresa el sincretismo al integrar discursos contestatarios con ritmos festivos del huayno. En el metal, la dinámica es distinta. Como sostiene Reynoso (2024), comprender la escena metal y a sus integrantes —death, black, heavy y hardcore— en una ciudad con rasgos tan específicos como Puno, caracterizada por expresiones culturales con amplia riqueza simbólica y ritual andino-occidental, resulta fundamental para determinar su identidad. No obstante, la mayoría de bandas no desarrolló de manera explícita estas articulaciones; una excepción parcial se observa en grupos como Akeldam, Eternal, Misterium y Vindictive, cuyos demos destacan por el uso de líricas en español. Al respecto, el entrevistado 7 señala:

En mi música todavía no hemos incorporado elementos andinos. Sin embargo, estamos en un proceso de incorporar y buscar una identidad

a través de quenás, charangos. En algunos de nuestros temas ya hace referencia a imágenes de mi tierra, el lago Titicaca, las danzas, los mitos y leyendas de Puno. Hasta hemos pensado grabar un disco solo en lengua aymara. Más adelante vamos a experimentar con patrones propios de los sikuris y de algunos instrumentos como el pinkillo.

El discurso del músico evidencia que el sincretismo no constituye únicamente un recurso estético, sino también un proceso ideológico y simbólico. La incorporación de mitos, leyendas y lengua aimara apunta a la apropiación cultural de un saber ancestral que, al ser filtrado por la música contemporánea, se transforma en un mecanismo singular de expresión, en consonancia con la teoría. En esta línea, el proyecto de grabar un disco en lengua aimara se vincula con lo que Eco (1979) denomina el reconocimiento de una tradición única que nutre diversas expresiones culturales, así como con la noción de Morin (1999) sobre la complejidad del tiempo sincrético, en el cual lo ancestral y lo moderno coexisten y se potencian mutuamente.

Hibridación estética: imaginarios globales y referentes locales

Entre 1997 y 2004, Puno contó con productoras, fanzines, emisoras, tiendas musicales y locales que dinamizaron la escena. Las productoras desempeñaron un papel decisivo en la organización de conciertos, la convocatoria de públicos y la articulación de un entorno musical propio. El primer concierto de metal, organizado en 1994 por un grupo de amigos, abrió el camino para una serie de presentaciones que incluyeron no solo bandas nacionales, sino también agrupaciones internacionales. La ubicación fronteriza de Puno, entre Bolivia y Tacna, facilitó la llegada de bandas chilenas y bolivianas, generando un intercambio cultural (Hilasaca, 2024).

Los conciertos, las productoras y los fanzines reproducían modelos internacionales de organización y difusión del rock, situando a Puno dentro de la dinámica cultural de grandes ciudades metaleras. A la vez, lo local emergía en los espacios donde se realizaban los conciertos —como “La Casa Pizarro” o el Club de Tiro—, cargados de simbolismos urbanos, marginales y contestatarios, y en la apropiación juvenil de estas prácticas: el intercambio de casetes, el aprendizaje autodidacta de instrumentos o la circulación de materiales alternativos permitieron resignificar el metal dentro del contexto sociocultural puneño. Los fanzines constituyeron un elemento crucial en la configuración de la estética local. Su elaboración respondía a una lógica particular, asociada a un principio andino fundamental: la reciprocidad. Sobre este aspecto, el entrevistado 8 señala:

Yo publiqué el fanzine “Mallki Janan Pacha Zine”. Busqué integrar símbolos que nos representen. Por ejemplo, el uso de la palabra Mallki (raíz, ancestro) y Pacha (mundo, tiempo) en quechua refleja un sentido de pertenencia a nuestra tierra. El fanzine es un puente porque recoge lo mejor de ambos mundos. Por un lado, seguimos la estética underground del metal global; por otro, resignificamos símbolos andinos para expresarnos. Así, cuando alguien en Lima, Chile o Alemania leía el fanzine, no solo veía metal, sino también reconocía un universo altiplánico que se proyectaba al mundo.

El fenómeno de la hibridación estética se manifiesta no solo en la música, sino también en las prácticas culturales y mediáticas que rodean la escena rockera y metalera puneña. Tal como señala Moebus (2008), la hibridación supone la coexistencia de parámetros provenientes de distintas tradiciones en un mismo dispositivo cultural. En este caso, el fanzine articula simultáneamente dos universos: por un lado, el imaginario global del underground metalero —fanzines, intercambios postales, auspicios de disqueras extranjeras— y, por otro, referentes locales que otorgan identidad cultural al proyecto.

Discusión

Los resultados obtenidos permiten comprender la fragmentación de memorias respecto al origen del rock en Puno (1969 o 1974) no solo evidencia la dificultad de establecer una cronología única, sino que confirma lo señalado por Verón (1987): los relatos orales no reconstruyen los hechos de manera neutra, sino que producen sentidos. En este caso, la tensión entre fechas y protagonistas revela una disputa simbólica por la legitimidad de los orígenes.

Asimismo, la configuración de identidades juveniles en torno a bandas como Los Duendes o Rockpata demuestra que el rock puneño no se limita a imitar estéticas foráneas, sino que reelabora símbolos locales —apus, duendes, indumentarias rituales— dentro de un marco sonoro global. Esto confirma lo planteado por Hall (2019) acerca de la identidad como un proceso performativo y siempre en tránsito, al tiempo que dialoga con la propuesta de Frith (1996), para quien la música constituye un espacio de disolución y reconfiguración del yo. En la escena puneña, la performance deviene un espacio de comunalidad (Turner, 1991; Turino, 2008), donde lo colectivo prevalece sobre lo individual.

El análisis de letras como las de la banda Cuarzo, dedicadas a la Virgen de la Candelaria, evidencia cómo la música articula lo religioso, lo festivo y lo territorial

en un proceso de hibridación cultural en el sentido de García Canclini (1990). Estos hallazgos dialogan con investigaciones previas en otros contextos andinos (Sánchez, 2024; Torres, 2018), que han mostrado cómo la fusión del rock con lo andino funciona como estrategia de afirmación identitaria frente a la globalización. Sin embargo, en Puno esta hibridez adquiere un carácter singular al organizarse en torno a símbolos territoriales —como el lago Titicaca y los apus— y festivos —como la Virgen de la Candelaria—, que refuerzan la memoria colectiva y la pertenencia comunitaria.

En relación con la categoría “cholo”, los testimonios revelan tensiones semejantes a las descritas por Montoya, Neira o Quijano: lejos de constituir una identidad fija, se actualiza como práctica cultural dinámica que oscila entre la normalización y la reivindicación. La experiencia de los músicos puneños muestra que la cholificación no es únicamente un proceso socioeconómico, sino también estético y simbólico, en el cual el rock opera como vehículo de memoria campesina y modernidad urbana.

Finalmente, el caso del fanzine Mallki Janan Pacha Zine permite constatar que la hibridación estética se extiende más allá de lo musical, alcanzando los medios alternativos de producción cultural. El fanzine, como práctica global del underground metalero, se resignifica en clave andina al incorporar símbolos quechuas y aymaras, mostrando que el rock puneño no se limita a reproducir modelos, sino que los traduce culturalmente. Este hallazgo coincide con lo planteado por Moebus (2008) sobre la coexistencia de parámetros globales y locales en un mismo organismo cultural.

Conclusión

Los resultados muestran que las identidades juveniles se configuran mediante prácticas estéticas, narrativas y performativas que integran imaginarios globales con experiencias locales. Las trayectorias del rock en Puno y Juliaca —marcadas por memorias fragmentadas, tensiones políticas y carencias institucionales— dieron lugar a un campo musical propio en el que la juventud elaboró sentidos de pertenencia, comunalidad y resistencia. Elementos como la territorialidad, la ritualidad y la resignificación del término “cholo” constituyen ejes fundamentales de una identidad musical que se mueve entre lo urbano contemporáneo y la memoria andina.

El sincretismo cultural se manifiesta en la fusión consciente de repertorios, técnicas y símbolos andinos con el lenguaje musical del rock, el punk y el metal. La integración de instrumentos tradicionales, la alusión a mitos, danzas y festividades, y la presencia de estética andina en fanzines y performances evidencian una

producción cultural híbrida que otorga singularidad a la escena puneña. Estos procesos no solo enriquecen el repertorio musical, sino que reafirman identidades colectivas y proyectan la cultura altiplánica hacia circuitos más amplios.

En síntesis, los hallazgos del estudio permiten afirmar que el rock, punk y metal es una práctica cultural que contribuye a la identidad juvenil y del sincretismo. Este fenómeno invita a seguir investigando las formas en que la música articula territorio, símbolos, cosmovisión y rebeldía. También aporta teóricamente sobre la música en contextos andinos y contribuye al debate sobre el rock hecho en provincias.

Conflicto de intereses

Los autores declaran no tener conflictos de interés.

Referencias

- Antón, A. del P. (2024). Triciclo Perú e identidad nacional en tiempos de crisis política. *Revista de Investigación Rodolfo Holzmann*, 3(4), 11-25. Recuperado de <https://revistas.undar.edu.pe/index.php/rodolfoholzmann/article/view/17>
- Arellano, J. M. (2019). El concepto de identidad: Una aproximación a la música en América Latina. *Neuma*, 12(1), 36-59. <https://doi.org/10.4067/S0719-53892019000100036>
- Bourricaud, F. (2012). *Cambios en Puno: Estudios de sociología andina*. IEP.
- Brubaker, R., y Cooper, F. (2001). Más allá de la “identidad”. *Apuntes de Investigación del CECYP*, 7, 30-67.
- Carrasco, L. (2019). El rock como eje de un lenguaje poético (Perú, 1968-1988). *Desde el Sur*, 11(2), pp. 107-126.
- Cornejo, P. (2018). *Alta tensión breve historia del rock en el Perú*. Contracultura.
- Del Rosal Melo, R., & Sánchez Fuerte, N. E. (2018). La música, un elemento constructor de la identidad juvenil. *VITAM. Revista de Investigación en Humanidades*, 4(3), 58-78.
- Eco, U. (1989). *El péndulo de Foucault*. Planeta.
- Frith, S. (1996). *Música e identidad*. Amorrortu.
- Frith, S. (2012). *Performing rites: On the value of popular music*. Harvard University Press.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós.
- Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures*. Basic Books.
- González, D., (2004). Rock, identidad e interculturalidad. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, 18, 33-42.

- Han, B.-C. (2020). *La desaparición de los rituales: Una topología del presente*. Herder.
- Hall, S. (2019). *Cultural identity and diaspora*. Stuart.
- Hebdige, D. (2002). *Subculture: The meaning of style*. Routledge.
- Hilasaca, A. (2024). *El rock también es para cholos: rock, punk y metal en Puno*. Paye.
- Neira, H. (2009). Sonata polifórmica: Cholo, mestizo y mestizaje (*Coloquio Lo Cholo en el Perú*).
- Jofré, J. L. (2007). Teoría de la discursividad social: La constitución del campo y los desplazamientos epistemológicos. *Fundamentos en Humanidades*, 8(16), 199–222.
- Lazo, L. M. (2023). Aníbal Quijano y el proceso de cholificación en la sociedad urbana contemporánea. *Germinal*, 6(1), 87–100.
- Melgar, F. (2023). Rock 'n' roll, nueva ola y rock de garaje: una explicación estética del surgimiento de la música rock en el Perú. *Desde el Sur*, 15(1), <http://dx.doi.org/10.21142/des-1501-2023-0006>
- Molano, O. L. (2007). Identidad cultural: Un concepto que evoluciona. *Revista Opera*, 7, 69–84. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=67500705>
- Moebus, A. (2008). Hibridismo cultural: ¿Clave analítica para la comprensión de la modernización latinoamericana? *Sociológica*, 23(67), 33–49.
- Morin, E. (1999). *El método 1: La naturaleza de la naturaleza* (5ª ed.). Ediciones Cátedra/Teorema.
- Nora, P. (1984). *Les lieux de mémoire*. Gallimard.
- Pérez, L. A. (2024). Mestizaje, sincretismo y transculturación: Tres categorías para entender la nacionalidad cubana. *Tlatemoani. Revista Académica de Investigación*, 15(47), 1–20. <https://www.eumed.net/rev/tlatemoan>
- Quijano, A. (2012). La emergencia del grupo cholo y sus implicaciones en la sociedad peruana. En R. Soto Sulca (Ed.), J. M. Arguedianos (reedición). Huancayo.
- Reynoso, C. (2024). *Levántate y pelea. Metal en Puno y el sur peruano (1994-2004)*. Altazor.
- Reynoso, C. (2018, marzo 10). Rock en el Altiplano: *Apuntes 1962–2002*. La Mula. <https://lamula.pe>
- Ricoeur, P. (1992). *Oneself as another*. University of Chicago Press. Sánchez, J. M. (2024). *La ópera chola: Música popular en Bolivia y pugnas por la identidad social*. Plural; Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA).
- Taylor, C. (1992). *Sources of the self: The making of the modern identity*. MA: Harvard University Press.
- Torres, C. (2018). *Demoler el rock en el Perú 1965-1975*. Planeta.
- Turino, T. (2008). *Music in the Andes: Experiencing music, expressing culture*. Oxford University Press.
- Turner, V. (1991). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Ithaca: Cornell University Press.
- Van Dijk, T. A. (1991). *Macrostructures: An interdisciplinary study of global structures in discourse, interaction, and cognition*. Hillsdale, NJ: Routledge.
- Velazco, B. y García, J. (2022). El sincretismo cultural de la cumbia andina peruana: un análisis histórico-musical. *ReHuSo*, 7(3), 17 – 30 <https://doi.org/10.33936/rehuso.v7i3.5138>
- Verón, E. (1987). *La semiosis social*. Gedisa.