

JORGE AURÉLIO DE SOUZA PACHECO:

Sociólogo y magíster en Musicología por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Músico, docente e investigador, desarrolla su actividad en torno a la interpretación, la enseñanza y el estudio de la música popular.

Ha colaborado con destacados artistas y elencos peruanos y desarrollado proyectos vinculados al metal progresivo y las sonoridades andinas. Es docente de la Academia MasterMusic y de la Universidad Científica del Sur. Como musicólogo, ha publicado artículos y participado en congresos especializados. Sus líneas de interés comprenden la música criolla y afroperuana, la fusión, el rock progresivo y el metal.

EL POLEN Y LA CONSTRUCCIÓN DE LO ANDINO

Música fusión e imaginarios identitarios en la Lima Cosmopolita de la década de 1970

Mg. Jorge Aurélio De Souza Pacheco
Facultad de Ciencias de la Comunicación y Creatividad, Universidad Científica del Sur, Lima, Perú.
https://orcid.org/0009-0007-1314-087X
jdesouzap@cientifica.edu.pe

Resumen
El Polen constituye una agrupación relevante del rock fusión latinoamericano. Este estudio analiza cómo la banda construyó un concepto de "lo andino" y lo integró a su imaginario musical de fusión en Lima, considerando géneros, ritmos, formas musicales, instrumentación y performance. La investigación identifica tres factores determinantes: el discurso indigenista durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado y su representación idealizada del pasado precolonial; el cambio de paradigma, a mediados del siglo XX, de la noción de música incaica hacia la de música andina; y la reinterpretación del movimiento hippie en el contexto sociopolítico peruano. Estos factores favorecieron nuevas exploraciones sonoras y configuraron una concepción de "lo andino" articulada con la fusión musical.

Palabras clave:
El Polen, música andina, musicología, rock peruano, sociología de la música.

Abstract
El Polen is a prominent Latin American rock fusion band. This study examines how the group constructed a concept of "the Andean" and incorporated it into its musical imaginary of fusion in Lima, focusing on genres, rhythms, musical forms, instrumentation, and performance. The research identifies three key factors: indigenist discourse during Juan Velasco Alvarado's government and its idealized representation of the precolonial past; the mid-twentieth-century paradigm shift from the notion of Inca music to Andean music; and the reinterpretation of the hippie movement within Peru's sociopolitical context. These factors fostered new sonic explorations and shaped a conception of "the Andean" articulated through musical fusion.

Keywords:
El Polen, andean music, musicology, peruvian rock, sociology of music.

UNDAR
Universidad Nacional
DANIEL ALOMÍA ROBLES

ISSN: 2955-8824

Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

Artículo teórico o conceptual, arbitrado por pares ciegos
Recibido: 26/05/2026
Revisado: 29/06/2026
Aceptado: 17/07/2026

1 Introducción

En la década del setenta del siglo XX en Latinoamérica hubo intentos por fusionar el rock con música andina. Entre las más conocidas y con mayor trascendencia podemos señalar a Los Jaivas en Chile, Arco Iris en Argentina y Wara en Bolivia. Todas estas bandas emergieron en mayor o menor medida de las manifestaciones sesentera como la psicodelia, el hipismo, el rock progresivo y el llamado folklore andino.

En el Perú, los primeros intentos de fusionar rock y folklore consistían en tocar piezas tradicionales con guitarra eléctrica, bandas como Los Incas Modernos de Lima y Los Sideral's de Ayacucho son ejemplos de ello. A finales de esta década aparecen bandas orientadas hacia la fusión del rock con música andina y en algunos casos con música afroperuana. Las primeras bandas de este género fueron El Polen, El Opio, El Ayllu y El Trébol.

Los hermanos Pereira Del Mar, fundadores de El Polen a fines de 1969, partían de una matriz rockera. Fueron fundadores de Los Shain's banda que tenía influencia de The Ventures y Elvis Presley, posteriormente conforman Los Drag's, con influencias de The Kinks, The Beatles, The Beach Boys. El Polen cantó en español en una época en que la mayoría de las bandas de rock en el Perú componía en inglés.

La primera interrogante de la investigación fue: ¿Por qué los hermanos Pereira que provenían de una matriz rockera buscaron vincularse con una imagen de lo andino? En otras palabras ¿Por qué un grupo de visión cosmopolita perteneciente a una elite cultural limeña se involucró con una imagen de lo andino? A partir de esta pregunta surgieron otras: ¿Cómo se construyó la idea de "lo andino" en el imaginario musical que configuraba la banda El Polen" ?, ¿de qué manera se expresó la construcción de "lo andino" en la recreación y la performance musicales de su "fusión"? y ¿qué factores sociales, políticos o étnicos impulsaron a sus integrantes para que emprendieran una búsqueda de alteridad a través de un acercamiento a una música andina?

El objetivo central de esta investigación es comprender como la banda El Polen, construyó una concepción de lo andino que se articuló con su imaginario musical de "fusión" en Lima de la década de 1970. De esto se derivan dos objetivos específicos: (1) analizar cuál fue la concepción de música andina y performance musical que sustentó la fusión "rock - música andina" de El Polen; (2) Explicar de qué manera esta noción de lo andino se expresó en la elección de géneros, ritmos y formas musicales, y en la performance, es decir esta concepción se concretizó en lo musical.

2 Los hermanos Pereira en el contexto de profundas contradicciones del Perú de los setenta

A continuación, se examina el contexto en que se desenvolvieron los hermanos Pereira marcado por tres grandes procesos: El primero de ellos es la dictadura de Juan Velasco Alvarado y la concepción de indigenismo que se instauró bajo su gobierno.

2.1 El gobierno revolucionario de la Fuerza Armada y sus dos enfoques indigenistas

El antropólogo José Matos Mar advierte que fue en la década de los cincuenta cuando

comenzaron a perfilarse los rasgos esenciales que hoy caracterizan a la sociedad peruana actualmente.

> *"Se produce un incremento notable en los procesos migratorios, sobre todo de la sierra a la costa, mientras que las distintas tradiciones del Perú inician un contacto y una interacción cuya intensidad irá, a partir de entonces, en constante crecimiento, al ritmo mismo de la explosión demográfica". (Matos Mar 1984, p. 34).*

En este mismo contexto Matos Mar señala que "surge un nuevo contingente urbano de propietarios, empresarios, obreros y sub ocupados, producto de las migraciones campo-ciudad" (Matos Mar, 1984, p. 36).

La radio operó en el ámbito rural y se constituyó en un factor importante para la expansión de costumbres, valores y modas ajenos a lo andino, agudizando así la tensión entre lo oriundo andino y lo foráneo.

En las ciudades, debido al aumento poblacional derivado de los procesos migratorios, fue generando nuevos reclamos y nuevas luchas. Para responder a la crisis del Estado Criollo, el gobierno de Velasco apeló a herramientas ideológicas y lenguaje tecnocrático. Uno de estos instrumentos ideológicos progresistas fue:

> *"la aplicación de la Reforma Agraria, el reconocimiento de la diversidad cultural y la oficialización del quechua, la reforma de la empresa, la estatización del petróleo y de las más importantes empresas mineras sumado a la difusión de un planteamiento ideológico nacionalista, fueron el resultado de toda aquella movilización. El régimen de las Fuerzas Armadas puso, sin embargo, de manifiesto, en forma dramática y catastrófica, las profundas contradicciones e inconsecuencias del progresismo criollo, habituado desde la década del 1920". (Matos Mar, 1984, p. 38).*

El régimen castrense buscó superar las tensiones del progresismo criollo de comienzos de siglo y puso en evidencia las profundas contradicciones entre lo hispano y lo indígena o como sintetiza Matos Mar "a traducir la dualidad hispano-indígena en términos de una alternativa de identificación alienante con lo extranjero o de romanticismo incásico; o peor, aún, en la ambigüedad de una falsa síntesis paternalista" (Matos Mar, 1984, p. 39).

Para comprender la concepción de indigenismo del gobierno de facto del general Velasco Alvarado, en ese marco de profundas contradicciones en una sociedad atravesada por la ambivalencia hispano–indígena; resulta esclarecedor el análisis del sociólogo Juan Martín-Sánchez.

Martín-Sánchez expone que existieron dos enfoques de Indigenismo en el Perú de los setenta:

> *"Un primer enfoque pone el acento en el carácter mayoritariamente prehispánico de la composición demográfica del Perú, que, sin embargo, no se corresponde con la composición política, económica y cultural de la República; es la denuncia de González Prada sobre la marginación de la mayoría indígena a favor de la histórica depredación que el blanco-europeo ejerce sobre aquella. Esta corriente señala la*

> *fractura dual de la sociedad peruana como imposibilidad y reto de la nación, como resultado de la explotación económica, de la exclusión política y de la vejación cultural, pero con especial razón en lo económico, en concreto, en la usurpación de la tierra" (Martín-Sánchez, 2011, p. 195).*

Para el autor este primer enfoque, con algunas variaciones, "se proyecta con fuerza hasta los mismos años setenta, y estará presente en el diagnóstico y la estrategia del gobierno de Velasco, incluso en la evaluación que se hace de este durante su ejercicio y con posterioridad al mismo" (Martín-Sánchez, 2011, p. 196).

Un segundo enfoque parte de los discursos paternalistas que tomaron fuerza una vez acabada la Guerra del Pacífico. "En el mismo, cabrían propuestas reificadoras y redencionistas respecto de lo indígena como parte fundadora de la nación, pero que, por efecto de la historia, estarían en un estado de inferioridad cultural y política, casi pre civilizatorio respecto del componente europeo de esa misma nación peruana" (Martín-Sánchez, 2011, p. 196). En otras palabras, esta vertiente concebía al indígena como un ciudadano de segunda categoría, marginado y relegado. Al que era preciso ayudarlo mediante discursos paternalistas para que formen parte de la nación peruana.

Según Martín-Sánchez,

> *"sí tuvo una efectiva puesta en marcha por parte del Estado, su principal protagonista y escenario, con un desarrollo parejo en lo que respecta al despliegue del propio Estado por las diversas regiones del país. Cabe recalcar de este indigenismo su carácter de ideología oficial a favor de la integración de los indígenas como solución a la formación nacional y, por tanto, como elemento fundamental de muchos nacionalismos latinoamericanos". (Martín-Sánchez, 2011, p. 196).*

Este segundo enfoque avalado por el sustento revolucionario del primer enfoque y potenciado por la administración del gobierno revolucionario de las fuerzas armadas fue el que efectivamente se desplegó en el gobierno de Velasco. Su importancia radica en que las medidas derivadas de esa concepción indigenista incidieron de forma directa en la formación de los hermanos Pereira.

Según José Ignacio López Ramírez Gastón, el movimiento indigenista, en lo musical, cumplió una doble labor de: "(1) Reivindicación de las culturas indígenas en la conformación de la nación y (2) reconstrucción mitológico-nostálgica de un pasado precolonial que logró llamar la atención en el desarrollo de una música popular peruana, principalmente andina e indigenista" (López Ramírez Gastón, 2019, p. 40). Estos diversos discursos sobre el indigenismo que se dieron en el siglo XX hicieron que "la posición de los músicos nacionales desde el punto de vista del idealismo identitario, y sustentarían las políticas de identidad que buscan identificarse con un discurso mitológico nacional en base a estereotipos culturales y símbolos publicitarios de nación desarrollados en diferentes momentos de nuestra historia" (López Ramírez Gastón, 2019, p. 41).

El propio López señala que desde las primeras décadas del siglo XX han existido diversos discursos de indigenismo, desde Leguía hasta el "problema del indio" sustentado por José Carlos Mariátegui en 1928 que dentro de su lógica marxista politizaba el "problema

indígena". En todos ellos "se puede apreciar una serie de esfuerzos disímiles pero que tiene en común el deseo de representar la nación. Estos discursos han buscado identificar o recatar una nación mítica y gloriosa, multiforme y fragmentada, que ansiaba construirse en medio de la confusión, pero que vio en la idea de lo "andino" un posible eje unificador" (López Ramírez Gastón, 2019)

En suma, el discurso indigenista promovido por el gobierno de Velasco constituyó un factor que facilitó la identificación de El Polen con los imaginarios mitológicos del ande. Como subraya López "dicho proceso exotizador presente en músicos académicos y populares, y encubierto bajo la idea de recuperación y salvaguardia, convierte al poblador andino en un personaje de museo, visto desde el balcón intelectual del músico que desde la lejanía cultural y geográfica especula sobre las mitologías de un pasado intacto y puro" (López Ramírez Gastón, 2019, p. 44). El Polen legitimó su construcción de "lo andino" para el imaginario musical de "fusión" a través de su estadía de tres meses en la ciudad del Cusco, ciudad vista como la capital del gran imperio. Prueba de ello es el uso simbólico del quechua en el canto sin dominar el idioma ni haber tenido un contacto cultural directo con la población quechua hablante.

2.2 Cambio de paradigma, la "invención" de la música andina

En su obra "Cuentos fabulosos", Julio Mendívil (2018) sostiene que el discurso sobre lo incaico fue perdiendo, a mediados del siglo XX, su capacidad de enmarcar la totalidad las prácticas musicales pre y post coloniales. Ante este agotamiento se configuraron nuevos discursos articulados a lo andino y ya no en base a lo incaico como hasta ese entonces. Estas narrativas compartían un carácter realista, aunque con mayor propensión a una forma de relato romántico. Según Mendivil "Cuando califico de romance el estilo narrativo de estas representaciones de lo andino quiero expresar, siguiendo a White, que sus autores concibieron su trama en función de un cuento de redención del héroe, en el cual la música de los andes devenía en figura victoriosa". (Mendívil, 2018, p. 234).

Mendívil identifica a José María Arguedas al principal opositor del uso del adjetivo "incaico" para referirse al universo sonoro andino. A partir de su obra se opera un cambio en la valoración de toda la música andina, ya no es más la música de los derrotados sino una expresión victoriosa:

> *"no es primitivo ni defectivo, sino un sujeto histórico vital y triunfante. No solo el huayno, toda la música andina era triunfante. Si en la concepción de los evolucionistas la música incaica no había podido esquivar el sino trágico que le deparaba el destino por ser débil, en Arguedas el mestizaje musical acaecido en los Andes se debía a la victoria musical del pueblo andino, capaz de imponer su música y de, incluso, asimilar y transformar los elementos culturales traídos por los conquistadores". (Mendívil, 2018, p. 257).*

En la concepción arguediana la "música andina" se modifica; es decir: "La cultura musical andina ya no es la dominada, la ultrajada. Aislados por el paisaje imponente de las cordilleras, acosados por el paisaje sonoro de la naturaleza andina, los españoles habían sucumbido frente a los cantos menospreciados de los indios. En la visión histórica de Arguedas era el español quien había sido conquistado musicalmente" (Mendívil, 2018, p. 258).

Mendívil señala que el aspecto más importante ocurrió en la trama. Tanto en José María Arguedas como en Robert Stevenson, dos de los principales referentes en el estudio de las practicas musicales andinas "concibieron la historia como una romance que retrataba el cuento del héroe triunfante. Ambos nos presentan una música meritoria y admirable, capaz de estar a la altura de los más grandes" (Mendívil, 2018, p. 268).

En síntesis, imperaba la categoría "música incaica" para designar la práctica sonora de los andes del Perú, posteriormente se impuso el concepto de música andina. A partir de esto la música andina se convierte en una música ensalzada, admirable, digna de orgullo.

Este nuevo discurso "consigue equilibrar un desbalance histórico en el que la música de la capital y la costeña en general representaba a un Perú moderno, mientras que la música andina recreaba el mundo indígena y primitivo, aunque servía de excusa simbólica para el orgullo nacional, desvinculado del mundo urbano cosmopolita y desarrollado" (López Ramírez Gastón, 2019, p. 42).

La transición del término homogeneizador música incaica a la narrativa de "música andina" estuvo acompañado de un relato romántico en el cual el indígena se convierte en el héroe redimido y triunfante del cuento. Esta influencia se dejó sentir de manera directa en el modo en que El Polen concibió e idealizó lo andino en su imaginario musical.

2.3 Contracultura, hipismo y alucinógenos en lo musical

Un tercer eje de análisis de entorno en donde se desenvolvieron los hermanos Pereira fue la contracultura como posición antihegemónica, expresada en el caso de El Polen a través del hipismo.

La contracultura emergió en la segunda mitad del siglo XX, de la convergencia de diferentes movimientos sociales, que cuestionaban la legitimidad política de la época. El sociólogo Luis Ruiz citado por Paloma Mora (2018, p. 10) señala que "Estos movimientos eran protagonizados por las nuevas generaciones de jóvenes pertenecientes a clases sociales privilegiadas que habían tenido acceso a un alto nivel educativo, cultural y económico, reforzados por las Universidades Norteamericanas, que se convirtieron en impulsoras y precursoras de estos movimientos".

Más allá de cuestionar las estructuras sociales, económicas y políticas buscaba como señala Paloma Mora, la contracultura buscaba "crear un movimiento anti-convencionalista, que implicaba e impulsaba una ruptura e innovación radicales en el arte, la ciencia, la espiritualidad o la filosofía, entre otros" (Mora Más, 2018, p. 13). La contracultura también buscaba "la forma más eficaz de poder divulgar sus ideas al mayor número de gente posible, para hacerles partícipes de la libertad que esta representaba" (Ruiz citado por Mora Más, 2018, p. 13).

Una de las expresiones más características de la contracultura fue el hipismo, movimiento que se asentaba en la vida comunitaria, tribal, como alternativa a las estructuras formales de la sociedad burguesa. Se expresaba, por ejemplo, yendo en contra de los valores convencionales de la sociedad burguesa como la monogamia, la familia nuclear. "Su

origen más o menos concreto se sitúa en 1965, cuando se crea una nueva comunidad al servicio de esta, con el fin de que todo el trabajo desempeñado por y para ella, volviera a los individuos que la conformaban" (Mora Más, 2018, p. 30).

Este movimiento además de basar su fundamento en la noción de comunidad también desarrolló un "concepto de revolución generacional no de clase es lo que condujo la acción del hipismo: posición antihegemónica, deseo de liberación, formas de colectivismo y desafío directo al sistema de los mayores" (González, 2012, p. 85). De ahí que, "el hipismo era percibido como un movimiento social de vanguardia, formado por una nueva generación de "salvadores del mundo" (González, 2012, p. 85).

A su vez el movimiento hippie, "con su mezcla de sexo, drogas y rock, unificaba a jóvenes provenientes de distintos sectores sociales, rompiendo las barreras de clase imperantes en América Latina" (González, 2012, p. 84).

El Polen absorbió los valores y rasgos de la contracultura y del hipismo tal como señala Torres Rotondo:

> *"El Polen es el gran hito contracultural de la primera escena del rock en el Perú. Su proyecto no implicó solo lo estrictamente musical, sino también un discurso crítico de la sociedad y sus valores que se expresó en decisiones de vida radicales: se fueron a vivir en comunidad como hacen los hippies de verdad – hasta donde sé, fueron los únicos en hacerlo en el Perú-. Además, fueron de los pocos en cantar en castellano cuando la mayoría de los grupos de rock lo hacían en inglés, lo cual confirma aún más su compromiso con la realidad circundante. Los hermanos Juan Luis y Raúl Pereira le dieron al rock una dimensión y una identidad artística que pocas veces lograría alcanzar cualquier grupo de la época". (Torres Rotondo, 2018, p. 314).*

El espíritu de experimentación y confrontación, propios del hipismo, llevó a los jóvenes al uso de alucinógenos, esto a su vez "los llevó a explorar nuevas sonoridades y estructuras distendidas a partir de su experiencia con las dilataciones del tiempo y las alteraciones de la percepción" (González, 2012, p. 78).

Los músicos recurrían a alucinógenos como el LSD, hongos y especialmente a la marihuana, la que "resultaba más accesible y tenía de carácter más social, integrando mejor al grupo, mientras que los otros alucinógenos enfatizaban la experiencia individual" (González, 2012, p. 86). Además, esta droga "mantenía a los músicos despiertos, impulsaba su confianza, creaba euforia y daba rienda suelta a la creatividad oculta" (González, 2012, p. 86). Los músicos justificaban el uso de esta droga porque era una "ayuda creativa y por su capacidad para eliminar las inhibiciones y mejorar la interpretación colectiva" (González, 2012, p. 86).

El consumo de alucinógenos entre integrantes de El Polen es ampliamente documentado. Juan Luis Pereira relata: "El nombre del grupo viene de un parque al que llamé El Polen. Ahí sembré mi planta de marihuana; era una esquinita en un andén que no veía nadie. Quedaba a la altura de Diego Ferré, en Miraflores" (Torres Rotondo, 2018, p. 315). El propio Juan Luis Pereira narra:

> *"Por esa época (de la formación de El Polen) también tomé varias dosis de San Pedro. Un par de veces nomás. Pero una noche de fin de año en la Aurora me ofrecieron un ácido, dosis doble y dije que sí. El regreso a mí no pudo ser más tenebroso. Veía a puros locos. En mi barrio, tomaban anfetaminas y para mí fue horrible. Pero horas más tarde sentí todo celestial y me puse a ver las cosas de otra manera. Fue un sicoanálisis de doce horas. Por eso, para tranquilizarme, me puse a hacer yoga y pintar y a componer. La flor fue la primera canción que escribí en mi encierro. Fue ahí cuando mi hermano y yo decidimos hacer un grupo. Un grupo de fusión. Desde el comienzo, teníamos esa idea. Incorporar las raíces era una necesidad, algo consciente". (Torres Rotondo, 2018, p. 315).*

Al adoptar el espíritu de la cultura hippie californiana, El Polen sintió la necesidad de construir una identidad comunitaria, colectiva y tribal. Encuentra en lo andino una forma esencial de hipismo, un modo de apropiación y resignificación del hipismo ajustado a la realidad peruana. De la psicodelia tomaron la libertad compositiva basada en la improvisación, el uso experimental de collages sonoros y el uso del ruidismo. El consumo de alucinógenos profundizó y aumentó esa exploración y esa capacidad creadora.

2.4 La dicotomía musical como universo sonoro de los Pereira

> *El individuo y la sociedad en que se desenvuelve "están atravesados por múltiples universos sonoros que no solo permiten aproximarnos al conocimiento musical de una colectividad, sino que nos permiten comprender de modo distinto a la colectividad en sí misma". (Rohner, 2018, p. 109).*

El universo musical se configura de múltiples maneras a partir de estímulos diversos. "En esa construcción del universo musical de un sujeto intervienen en grado distinto el conocimiento formal que este pueda tener de un conjunto de géneros y prácticas musicales con otras formas de exposición sonora" (Rohner, 2018, p. 110). Un individuo conforma su universo musical no solo por la escucha de los temas de moda que son de su agrado y que ingresan a su universo sonoro a partir de la interacción social "sino que habría que agregar un repertorio de sonidos y de formas musicales a las que los individuos están expuestos de manera involuntaria en los distintos espacios de sociabilidad que su comunidad les ofrece" (Rohner, 2018, p. 110).

2.4.1 Rock: Entre la invasión británica, la psicodelia y el progresivo

> *"Empecé a componer distintas estructuras, ya no eran canciones formales de 3 minutos sino de repente duraban 7 minutos con un montón de diferentes partes con muchas variaciones más progresivos. Quería hacer algo artístico, una manifestación libre". (Cornejo, 2014).*

El primer contacto de los Pereira con el rock se produjo a través de Elvis Presley, Teen Tops, Beach Boys y The Ventures, influencias que forman parte de Los Shain's. Los Drag's en propias palabras de Juan Luis "Los Drag's eran un poco más progresistas me gustó la idea de sacar canciones de grupos más progresivos de Inglaterra, The Kinks, era uno de los grupos más rebeldes" (Cornejo, 2014).

Al fundar El Polen, Juan Luis Pereira empezó a asimilar las experimentaciones sonoras de grupos como The Beatles, Pink Floyd y The Kinks. En el año 1967 The Beatles publican *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (EMI) que "suele entenderse como obra conceptual más por lo acabado del producto que por una idea unificadora, que en este caso era la de interpretar las canciones de una banda ficticia, la del Sargento Pimienta, en donde inauguraban un espacio formidable para toda clase de innovaciones dentro del formato de la canción pop" (Cambiasso, 2014, p. 49). Este disco influenció en el posterior éxito del disco debut de Pink Floyd *The Piper at the Gates of Dawn* (EMI,1967) en este álbum se tendía a prescindir de cualquier división formal entre versos y estribillos y se "aspiraba a que el desarrollo de las texturas, la batería de efectos y la lírica imaginativa se bastaran por sí mismas a la hora de establecer la continuidad sonora" (Cambiasso, 2014, p. 49).

Estos dos álbumes *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* de The Beatles y el *The Piper at the Gates Dawn* de Pink Floyd son las piedras angulares de la formación del género musical denominado rock progresivo.

El magister en estética y arte Juan Carlos Cortés Stefanoni entiende el rock progresivo como:

> *"Musicalmente, uno de los rasgos más característicos del progresivo fue la yuxtaposición, dentro de una misma pieza o álbum, de secciones predominantemente acústicas y secciones predominantemente eléctricas, lo cual expresa simbólicamente el conflicto entre "lo pastoral" y "lo industrial", "lo orgánico" y "lo artificial", los "valores matriarcales" y los "patriarcales", "lo femenino-emocional" y "lo masculino-racional", "lo antiguo" y "lo moderno", "la fantasía" y "la realidad", etc. El empleo del mellotrón (para crear densos fondos orquestales o sinfónicos, así como delicadas melodías) en conjunción con las guitarras acústicas y otros instrumentos pre-modernos –como el clavecín, la flauta dulce, el violín, el lute, el cromorno, o el regal–, permitieron crear atmósferas de carácter pastoral, muy ad hoc con el ideal hippie de una sociedad más natural u orgánica. Además, muchas canciones –como "Roundabout" (1971) de Yes o "Firth of Fifth" (1972) de Genesis– evocan en sus letras imágenes de una naturaleza idealizada, que funciona como fuente de revelación mística y metáfora de riqueza espiritual. Muchas letras de rock progresivo están inspiradas en temas propios de la mitología, el misticismo, la fantasía y la ciencia ficción, que funcionan no sólo como símbolos de resistencia y protesta, sino sobre todo como metáforas del mundo alternativo y la sociedad idealizada que los hippies anhelaban. Estas temáticas están reforzadas por el diseño artístico-visual de los álbumes (portada, interior y contraportada), que es un componente vital de la experiencia estética que el rock progresivo deseaba brindar al escucha". (Cortés Stefanoni, 2013, p. 3).*

Desde esta perspectiva podemos concluir en que El Polen tomó del rock, en particular de la psicodelia, la idea de ruptura e innovación radical en lo musical, explorando sonoridades, ritmos, timbres, incorporando el ruidismo. Del rock progresivo adoptó la larga duración de los temas, la tendencia a prescindir de divisiones formales entre versos y estribillos, la estética de búsqueda de una experimentación, la alternancia en una pieza musical de secciones eléctricas con secciones acústicas, el empleo de instrumentos "clásicos" como

el violín y el violoncelo en combinación con guitarras acústicas y otros instrumentos provenientes de tradiciones musicales locales como –mandolina, arpa y charango- con los que crearon atmosferas sonoras de carácter campestre lo cual coincidía con la característica hippie de una comunidad orgánica y natural.

2.4.2 Música andina: Entre la música de coliseo y el latinoamericanismo

Como señala Fred Rohner (2018), en su libro *La Guardia Vieja: el vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares (1885-1930)*; el universo sonoro de una persona no se conforma únicamente a partir de canciones que son adoptadas o rechazadas por el sujeto, sino abarca también la variedad de sonidos y repertorio musical a las que está expuesto de manera involuntaria una persona. En los sesenta y setenta una persona en Lima, como en el caso de los hermanos Pereira, podrían haber configurado su imagen de la música andina a partir de dos espacios de práctica: la música de coliseo y la música del movimiento latinoamericanista.

El acercamiento de los hermanos Pereira a la música andina se produjo inicialmente a partir de la escucha de discos familiares. Cabe señalar que entre las décadas del cincuenta y setenta Lima se convertía en el gran centro de irradiación de la música andina. Los coliseos lucían llenos de público y músicos inmigrantes del Ande.

Desde mediados de los cincuenta

> *"los estilos regionales andinos empezaron a desplazar a las versiones estilizadas de música "inca" que había inventado e impuesto una intelectualidad citadina nacionalista en las décadas anteriores, y a la música criolla. Ancashinos, ayacuchanos, cusqueños, puneños, pero sobre todo huancaínos, lograron establecer enclaves musicales andinos en la otrora Ciudad de los Reyes". (Mendívil, 2015, p. 31).*

Así, la "música andina" empezó a asentarse como práctica relocalizada en los barrios periféricos de la ciudad. Entre las décadas del cuarenta y del sesenta surgieron diversos artistas y colectivos que comenzaron a difundir la música de sus regiones de origen.

A comienzos de los años sesenta circuló en América Latina una imagen idealizada de la música andina, que se instaló en el imaginario musical latinoamericano y europeo. "Esa supuesta música andina no ha sido ni andina ni en su práctica ni en su concepción, produciendo incluso la marginalización de los propios sectores indígenas de los imaginarios nacionales y cosmopolitas de lo andino (como señala Turino)" (González, 2017, p. 72).

Se conforma una amalgama "entre culturas del norte de Chile y de Argentina, de la mayor parte de Bolivia, Perú y Ecuador y del sur de Colombia, sobre esto; músicos no necesariamente andinos construyeron una música que representó lo andino tanto para el extranjero como para las propias comunidades locales" (González, 2017, p. 72). Podemos apreciar "que la llamada música andina se formó "sobre la base de sucesivas construcciones exógenas que han sustituido a los sujetos y prácticas que pretende representar" (González, 2017, p. 73).

En la llamada música latinoamericana por tanto operó un discurso homogeneizador de lo andino. Estas grandes narrativas contaban con discursos idealizados, discursos románticos de lo autóctono, que construían un discurso de un Ande musical, este discurso en muchos casos se convertía en el oficial.

En el caso de El Polen su música no era andina en sentido estricto ni en su raíz ni en su práctica, dado que su "fusión" con el rock no estaba orientada para un circuito andino sino al de los distritos de Barranco y Miraflores, sectores de clase media alta de Lima; y que la concepción de sus integrantes era la propia de la clase media alta costeña y capitalina.

3 La fusión musical de El Polen: construcción de lo andino

3.1 Lo andino en el imaginario musical de El Polen

Juan Luis y Raúl Pereira fundaron Los Shain's a temprana edad; antes de la grabación de su primer disco ambos abandonaron la agrupación y formaron Los Drag's, banda que se mantuvo hasta 1967; año en que los hermanos Pereira terminaron el colegio. Tras un periodo de alejamiento retornaron a la actividad en 1969.

La formación inicial del grupo estuvo integrada por Juan Luis Pereira del Mar en guitarra, voz, piano, mandolinas y vientos; Raúl Pereira del Mar en voz principal, mandolina, guitarra, quena y percusión; Sebastián Montesinos en violoncelo, Fernando Silva en violín y Ernesto Pinto en percusión, en su formación original. Posteriormente se incorporó Alberto Martínez en guitarra y mandolina.

Un aspecto fundamental es que los hermanos Pereira partían de una matriz rockera, en una primera etapa tomaron elementos de Elvis Presley y The Ventures, luego incorporan influencias de bandas de la invasión británica en su fase más experimental y al definir su sonido se nutrieron de la psicodelia y el rock progresivo.

En 1970 realizaron su primer viaje a Cusco, durante el cual vivieron en comunidad.

> *"Viajaron por zonas milenarias con ruinas incas fundidas en el paisaje como Machu Picchu, el Urubamba, Pisac, y el Valle Sagrado. La ciudad del Cusco tenía un buen ambiente, centro magnético que atraía hippies y viajeros, era verdaderamente una zona alternativa para tanta gente que viajó por el mundo en aquella época. Compraron quenas e instrumentos tradicionales andinos y se presentaron en bares y auditorios. En total estuvieron tres meses y maduraron su repertorio". (Torres Rotondo, 2009, pp. 219-220).*

Hubo un acercamiento a lo local, expresado en el deseo de conocer lo andino pero entendido fundamentalmente como lo cusqueño urbano. El discurso que la banda construyó para la validación de su incursión en lo andino se sustentó en esos tres meses que vivieron en la ciudad del Cusco, hecho que se refleja en su discografía: en su disco "Cholo" incluyeron una versión de "Valicha" y en su segundo disco "Fuera de la ciudad" incluyen una versión de "A las orillas del Vilcanota" ambos temas pertenecientes al repertorio tradicional de cusqueño.

La elección del Cusco como referente local para la construcción y validación de lo andino en el imaginario musical de fusión, puede explicarse por los factores antes señalados.

Una vez que el discurso de homogenización del término música dio paso a un periodo determinado de tiempo en el pasado, pero con un cierto grado de romance en su relato como de del héroe triunfante del cuento, un héroe redimido; El Polen asumió el Cusco como la capital del gran imperio e hizo de la estadía de tres meses en esa ciudad el argumento legitimador de su discurso andino.

Cabe destacar que el interés de unir discursos globales, en este caso el rock, con prácticas locales o música andina, no solo fue exclusivo de los hermanos Pereira. También existieron grupos con inquietudes similares que fueron las que concretaron de maneras distintas, como El Ayllu y El Álamo a diferencia de El Polen, sin embargo, estas agrupaciones no tuvieron una discografía significativa ni presencia continua, aunque atestiguan la preocupación que animaba a una parte de la juventud rockera.

En conclusión, a partir de la reinterpretación del hipismo, El Polen invocó un pasado remoto y encontró en lo andino una forma esencial de este movimiento, un mecanismo de apropiación y resignificación. Esta operación fue alimentada por el discurso indigenista de Velasco con su lógica paternalista. y por la nueva narrativa romántica que convertía al poblador andino en héroe triunfante de la nación, a partir de una construcción mitológica y nostálgica de un pasado idealizado. La suma de estos elementos —las medidas de la dictadura militar, el quechua como idioma oficial, el nuevo concepto de "música andina" y su narrativa heroica— configuró en el imaginario musical de El Polen una visión de lo andino idealizada, romántica, mitológica y nostálgica.

3.2 La raíz andina en la concreción musical de fusión

Juan Pablo González señala que la fusión como:

> *"integración de bienes culturales en América es un fenómeno que se observa desde su descubrimiento. Encontramos procesos de fusión, pero por su lejanía en el tiempo, tango, bolero, o por producirse entre áreas culturales latinoamericanas, nueva canción, resultan menos evidentes que aquellos procesos más recientes que fusionan la música folklórica y popular latinoamericana con el jazz y el rock" (González Rodríguez, 1986, p. 66).*

Lo que Juan Pablo González señala como recientes se remonta a finales de 1960, En Latinoamérica existieron varios intentos de bandas musicales por fusionar el rock con la idea de música andina que cada una de ellas construía. Las más representativas son: Los Jaivas en Chile, Arco Iris en Argentina, Wara en Bolivia y El Polen en Perú. Partiendo de una matriz rockera todas estas bandas emergieron en mayor o menor medida de las manifestaciones sesenteras como la psicodelia, el hipismo, el rock progresivo y el llamado folklore andino bajo su concepción contextual.

Al centrarnos en el caso peruano, apreciaremos cómo la percepción de lo andino de El Polen se hace tangible en sus creaciones musicales, elección de repertorio, de géneros y en su instrumentación.

3.2.1 Elección de ritmos y géneros musicales para el repertorio

El primer disco de El Polen se tituló *Cholo*, grabado en el año 1972. Esta producción fue la musicalización de la película *Cholo*, dirigida por Bernardo Batievski e inspirada en la vida del futbolista Hugo "El Cholo" Sotil. Este disco estuvo conformado por siete temas, de los cuales el tema “Cholito pantalón blanco” fue solicitado por el director de la película, las demás canciones formaban parte del repertorio de El Polen en la época.

En *Cholo* (El Polen, 1972) encontramos la versión de “Valicha”, del cuzqueño Miguel Ángel Hurtado Delgado en versión instrumental con guitarras, violines, quenas y bombo. En el minuto 2:12 produce un cambio rítmico con el añadir del bongó. Existe un interludio donde el tema modula, después de esta modulación las mandolinas hacen la melodía y continúa una respuesta con las quenas para luego en el minuto 3:40 quedar las percusiones solas, bongó y bombo. Posteriormente se suman las quenas haciendo melodía. El tema regresa a la tonalidad inicial y al sumarse los demás instrumentos se da un contrapunto de quenas, violines y mandolinas, termina en una sección tradicionalmente llamada fuga.

El segundo disco de El Polen se llamó “Fuera de la ciudad” grabado en el año 1973. Allí encontramos la versión de “A las orillas del Vilcanota” (El Polen, 1973), tema tradicional cusqueño realizado en una versión muy fiel a un huayno local. No presenta mayores variaciones en la forma mientras que la instrumentación es de quenas, mandolinas, guitarras, violín y las voces de los hermanos Pereira.

Podemos apreciar que hay un cambio de sonoridad en los discos. La primera producción, “Cholo”, posee un estilo compositivo en donde el rock, representado por la psicodelia y el progresivo, y lo andino, son formas claramente identificables y distinguibles. Es decir, son canciones de una matriz folk rock con timbres de elementos andinos y lo andino se representa con una característica ejecución de guitarra, bordoneos, elementos tímbricos como la elección de instrumentos, quenas, mandolinas, arpa y violín, pero son elementos que no se hibridan, sino que se presentan a lo largo de las canciones como dos formas distintas. Encontramos experimentaciones sonoras, exploraciones rítmicas, de timbres y de atmósferas sonoras y una tendencia a prescindir de cualquier división formal entre versos y estribillos en canciones como “La flor”, “Sitting dreaming”, “Tondero” y en el interludio de “Valicha”, que hace que no sea una versión fiel a lo tradicional. Hallamos instrumentos característicos de la música andina como las quenas y zampoñas, además de otros propios del Cusco, como la mandolina y el violín.

En el segundo disco es más complejo a nivel estético discernir lo rockero de lo andino; los temas son una amalgama difícil de separar. Canciones como “Concordancia” y “Mi cueva”, cuentan con sonoridades características del huayno en su parte rockera y terminan casi siempre en fuga de huayno, ya no hay espacio para la experimentación. La fuga de huayno es tocada de forma similar en este tema como en “Concordancia”, “Hijo del Sol” y “Mi cueva”. Encontramos también instrumentos clásicos de la música del Cusco, como las mandolinas, el arpa y el violín.

Las líricas en ambos discos evocan temas bucólicos, cósmicos, letras surrealistas propias del hipismo y de experimentaciones con alucinógenos. Encontramos instrumentos representativos de la música cusqueña como toques de mandolina, de violines, de arpa, así como dos canciones de la tradición cusqueña: "Valicha" y "A las orillas de Vilcanota", esto se puede explicar a partir de su viaje al Cusco en 1970. Es decir, tras una experiencia de tres meses, validaron su discurso sobre lo andino y redujeron la música andina únicamente a la música cusqueña. Esto último tomando la influencia de la música latinoamericana en donde, como indica Juan Pablo González "Esa supuesta música andina no ha sido ni andina ni en su práctica ni en su concepción" (González, 2017, p. 72). A partir de esto los "músicos no necesariamente andinos construyeron una música que representó lo andino tanto para el extranjero como para las propias comunidades locales" (González, 2017, p. 73).

Como señalamos anteriormente estas narrativas nacionalistas homogeneizadoras, no representan a las poblaciones que pretenden representar y los discursos son romantizados e idealizados.

3.2.2 Reformas y transformaciones musicales

Los elementos musicales de la fusión son la concreción del contexto antes explicado. Se mostrará como la concepción de lo andino se expresa en el imaginario musical de El Polen. A partir de conocer las variaciones conscientes, por parte de los miembros del grupo, analizando el elemento forma. Entendiendo forma como la organización de las ideas y estructuras musicales en un todo integral. Las formas musicales son los modelos reconocibles de organización y estructura musical, con características relativamente establecidas en cuanto a sus elementos musicales: ritmo, melodía y armonía. En donde se puede apreciar los conceptos musicales como frase, oración, binaria – ternaria, sección, introducción, desarrollo, tema, coda, y género musical. Queremos apreciar las reformas, variaciones y transformaciones, del elemento forma.

Un primer aspecto para tomar en cuenta es la pérdida de la libertad en la métrica que tiene la música andina. No está siempre en un compás de 4/4 sino que hay frases en 5 tiempos, se pasa de 2 tiempos a 3 tiempos de una manera muy natural porque la melodía no tiene un parámetro. A nivel rítmico, en la música andina, "aparecen melodías con número impar de impulsos, lo que indica una notación en 1/4 o sin compás determinado, pues la música andina no presenta un tiempo fuerte seguido por uno, dos o tres tiempos débiles como la occidental" (Ferrier, 2010, p. 22). En el rock las melodías están más parametradas, la mayoría de las canciones están en un compás de 4/4. Los músicos de El Polen no son músicos andinos sino toman lo que les suena más familiar, más estándar a su tradición que proviene del rock y convierten patrones rítmicos y melódicos para que sean más afines a ellos y lo incorporan a su musicalidad, a su matriz rockera. Esto lo podemos apreciar con mayor claridad en sus temas propios. En las versiones realizadas del folklore cusqueño, "Valicha" y "A las orillas del Vilcanota" la libertad en la métrica es respetada, aunque los arreglos que se le agregan si están enmarcados en una lógica rockera, respetando el compás de 4/4 típico del rock.

Un segundo aspecto es la fusión a partir del elemento tímbrico como factor primordial, principalmente en el disco "Cholo". Esto se puede apreciar de una forma clara, en canciones como "Sitting dreamer" y "La flor", temas de folk americano con sonoridades de vientos andinos, es decir si se puede hablar de fusión sería a partir del elemento tímbrico, a partir de sonoridades de elementos vernaculares como la quena, zampoña, etc.

En el segundo disco "Fuera de la Ciudad" encontramos una fusión en cuanto al elemento forma y tomando características de géneros como el huayno. El tema "Concordancia" es un ejemplo de eso. Como habíamos señalado anteriormente se da una lógica rockera del compás de 4/4, incluido la fuga de huayno, es decir, llevando el género andino escogido en esta canción, el huayno, a su matriz de origen que es el rock. No hay una libertad métrica en la melodía, sino que se enmarca en la lógica rockera del compás de 4/4.

Podemos señalar como reformas el uso de instrumentos como el violonchelo con el cual se realizan acompañamientos de la melodía al unísono, melodía tocada por dos o más instrumentos a la misma altura, que en el ámbito tradicional no suceden. Generalmente esas melodías que acompañan a la voz son realizadas por las quenas. En el caso de El Polen, en especial en los temas propios, la melodía principal es hecha por el violoncelo y el violín. En algunos casos las quenas hacen arreglos o melodías de apoyo.

Para enfatizar la base rítmica se usan el bongo, panderetas y batería instrumentos no convencionales en la música andina. Estos instrumentos de percusión provenientes, en su uso, de la tradición folk rock hippie americana al ser tocados a partir de la musicalidad y matriz rockera restan la libertad métrica de la música andina como ya señalamos anteriormente.

3.2.3 Sonidos e instrumentos: usos y exploraciones

La grabación de ambos discos fue realizada por el sello El Virrey con equipos profesionales que proporcionaba la discográfica. El proceso de grabación se realizó en vivo para tener un sonido más orgánico y al ser El Polen un grupo no masivo, la disquera no invirtió una gran suma de dinero en la producción, por esta razón se realizaron dos tomas por cada canción ya que no se contaba con mucho tiempo para grabar.

Se da una diferenciación en cuanto al sonido a causa del proceso de la grabación, mezcla y masterización, es decir, el desarrollo en la producción en cuanto a diferenciar cada instrumento a partir de la ecualización, al ser grabado cada instrumento por pistas individuales.

El viaje a Cusco, como indica Juan Luis Pereira, fue especialmente para aprender a ejecutar la quena, la mandolina y el arpa y querían "vivir la leyenda inca", estuvieron presentes en fiestas tradicionales y patronales, cuando regresaron ya conocían varios huaynos. A partir de esto, quisieron tomar las características sonoras de los instrumentos, las líneas melódicas, los melismas y otras inflexiones vocales que hacen el sonido característico del contexto en el que se hace la fusión, es decir le da una característica única a partir de

su musicalidad rockera. Esta musicalidad también se aprecia en bases rítmicas y en la armonía.

Paralelamente, emplearon instrumentos no convencionales de la tradición andina como el violoncelo, bongó y pandereta. Y emplearon instrumentos como el violín haciendo contrapunto con la melodía principal, elementos que en la música andina no son comunes. El violoncelo asumiendo la melodía principal y dándole una funcionalidad a la quena no característica de la música andina como la de hacer melodías de contrapunto a la melodía principal o ejecutando elementos no motívicos.

No obstante en esta búsqueda de lo andino, la banda deja de lado deja el sonido característico de otros instrumentos que no están en la afinación estándar de 440 Hz como el pinkullo y el clarín de Cajamarca, que no se pueden estandarizar con los otros instrumentos del rock como son la guitarra, el teclado y el bajo.

En la elaboración de su música, El Polen toma los siguientes elementos: Del rock progresivo toma la tendencia a prescindir de cualquier división formal entre versos y estribillos, se da "una estética que busca una mayor ambición y complejidad en lo musical, lo temático y lo visual" (Cortés Stefanoni, 2013, p. 1).

Del hippismo concretizado musicalmente en la psicodelia, se tomaron elementos como la libertad en el aspecto compositivo a partir de la improvisación, el uso experimental de collage sonoros y el uso del ruidismo. En estas improvisaciones se combinaban instrumentos característicos del ande con instrumentos provenientes del rock; además se adecuaban las características musicales de los conceptos de la "música andina", que ellos habían conocido en su viaje a Cusco, a su matriz rockera.

4 Conclusiones

Al responder la pregunta de por qué un grupo musical cosmopolita construyó una noción de lo andino para su imaginario musical de "fusión". Pueden señalarse los siguientes factores:

- La práctica del hipismo en los integrantes de El Polen los condujo a valorar la vida en comunidad y el modelo tribal del nativo americano, los que los llevó a reinterpretar este ideario en clave peruana, encontrando en lo andino el referente idóneo para esa resignificación.

- El discurso indigenista del Gobierno Revolucionario de la Fuerza armada cumplió un doble papel: (1) la reivindicación de culturas indígenas en la conformación de la nación, y (2) la reconstrucción mitológico – nostálgica de un pasado precolonial. Este discurso captó la atención de los miembros de El Polen y reforzó la idealización de lo andino como búsqueda identitaria, llevando a sus integrantes a asumir estereotipos culturales a partir de una reconstrucción idealizada y romantizada.

- Para validar su discurso "andino", El Polen recurrió a su estadía en el Cusco, ciudad percibida como la "capital del gran imperio incaico", como espacio de contacto con

la música andina, una visita que duró tres meses. En los discos analizados figuran dos canciones del folklore cusqueño: “Valicha” y “A las orillas del Vilcanota”, además de instrumentos característicos de esa tradición: mandolinas, arpa, violín y rondín, como instrumentos característicos de la música cusqueña. En su imaginario musical de “fusión”, la banda El Polen construyó así la representación de una “música andina” a partir de su contacto simbólico con la música cusqueña.

REFERENCIAS:

Bibliografía

- Cambiasso, N. (2014). *Vendiendo Inglaterra por una libra: Una historia social del rock progresivo*. Gourmet Musical Ediciones.
- Cornejo, C. (29 de noviembre de 2014). Entrevista a Juan Luis Pereira del Mar - El Polen. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Cm-YsEVRrAE&t=53s
- Cortés Stefanoni, J. (2013). El rock progresivo y la contracultura. *Analéctica*, 1-8. https://doi.org/10.5281/zenodo.3820864
- De Souza Pacheco, J. A. (2022). *La construcción de lo andino en el imaginario musical fusión de la banda El Polen en la Lima cosmopolita de la década de 1970* [Tesis de Maestría en Musicología, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. http://hdl.handle.net/20.500.12404/24081
- Ferrier, C. (2010). *El huayno con arpa: estilos globales en la nueva música popular andina*. Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú. https://books.openedition.org/ifea/6198
- González Rodríguez, J. P. (1986). Hacia el Estudio Musicológico de la Música Popular Latinoamericana. *Revista Musical Chilena, 40*(165), p.59–84. Recuperado a partir de https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13288
- González, J. P. (2012). Vanguarda primitiva no rock chileno dos anos setenta: música, intelectuais e contracultura. *Música Popular Em Revista, 1*(1), 75-92. https://doi.org/10.20396/muspop.v1i1.12877
- González, J. P. (2017). *Des/encuentro en la música popular chilena 1970-1990*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- López, J. I. (2019). *La guardia nueva: visiones sobre la música electrónica en el Perú*. Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Martín-Sánchez, J. (2011). Indigenismo bifronte en el gobierno peruano de Velasco Alvarado: continuidad y alternativa, sierra y selva. En L. Girador, & J. Martín-Sánchez (Eds.), *La ambivalente historia del indigenismo* (pp. 191-250). Instituto de Estudios Peruanos.
- Matos Mar, J. (1984). *Desborde popular y crisis del Estado.* Instituto de Estudios Peruanos.
- Mendívil, J. (2015). Lima es muchas Limas. Primeras reflexiones para una cartografía musical de Lima a principios del siglo XXI. En R. Romero (Ed.), *Música Popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (pp. 17-46). Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Mendívil, J. (2018). *Cuentos fabulosos: la invención de la música incaica y la escritura de la historia en etnomusicología*. Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Mora Más, P. (2018). *Movimiento de contracultura: El movimiento hippie* [Treball Final de Grau en Humanitats: Estudis Interculturals, Universitat Jaume I]. http://hdl.handle.net/10234/177791

- Rohner, F. (2018). *La Guardia Vieja: el vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares (1885-1930)*. Instituto de Musicología, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Torres Rotondo, C. (2009). *Demoler. Un viaje personal por la primera escena del rock en el Perú (1957-1975)*. Revuelta Editores.
- Torres Rotondo, C. (2018). *Demoler. El Rock en el Perú 1965-1975*. Planeta.

Discografía

- El Polen. (1972). *Cholo* [Álbum]. El Virrey.
- El Polen. (1973). *Fuera de la ciudad* [Álbum]. El Virrey.

Nota:
Este trabajo deriva de la investigación realizada para mi tesis de Maestría para la Pontificia Universidad Católica del Perú (De Souza Pacheco, 2022).