



**Luis Alberto Alvarado Manrique
(Lima, 1980)**



Es productor discográfico, curador e investigador independiente, focalizado en temas de arte y sonido y música experimental. Es director del sello discográfico Buh Records, con una destacada labor en el trabajo de archivo histórico de música experimental peruana y latinoamericana. Dirige el portal centrodelsonido.pe, archivo digital de arte sonoro peruano.

Música, tecnología y hegemonía: César Bolaños y las transgresiones de la música popular

Music, technology and hegemony: César Bolaños and the transgressions of popular music

Luis Alberto Alvarado Manrique

Pontificia Universidad Católica del Perú

Lima, Perú

unautobus@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0001-8001-1089>



Recibido: 15 de marzo / Aceptado: 18 de abril

Resumen

El siguiente texto aborda algunas ideas del compositor César Bolaños, vertidas en una entrevista y un artículo de mediados de los 70 y principios de los 80, respectivamente, que ofrecen algunas claves para entender la oposición de Bolaños a un modelo hegemónico del uso de la tecnología en la creación musical. Esto permite abrir otra perspectiva para la comprensión de su alejamiento de la composición musical en la década del 70 luego de retornar al Perú tras diez años de vivir en Argentina, como del desarrollo de la música con medios electrónicos en el Perú.

Palabras clave

Música y Tecnología; Composición electroacústica; Música popular

Abstract

The following text presents some ideas of the composer César Bolaños, expressed in an interview and an article from the mid-70s and early 80s, respectively, which offer some keys to understand Bolaños' opposition to a hegemonic model of the use of technology in musical creation. This opens another perspective for understanding his departure from musical composition in the 70s after returning to Peru after ten years of living in Argentina, as well as the development of music with electronic media in Peru.

Keywords

Music and Technology; Electroacoustic Composition; Popular Music

En el número dos de la revista *Autoeducación*, publicada en febrero de 1982, apareció el artículo "Música popular y tecnología musical" escrito por el compositor César Bolaños. La revista había sido fundada un año antes por Julio Dagnino, y fue editada inicialmente por el Centro de Investigación, Educación y Desarrollo (CIED), y desde 1985

<https://doi.org/10.62230/antec.v8i1.219>



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

por el Instituto de Pedagogía Popular (IPP). Entre los objetivos de dicha publicación, se encontraba principalmente fomentar ideas y alternativas para el desarrollo conjunto de una educación popular. En tal sentido, la revista estaba orientada a maestros, educadores populares, trabajadores, campesinos, mujeres y actores sociales diversos que permitiesen forjar una educación de calidad para los sectores sociales menos favorecidos. Por ello, es significativa la aparición del artículo de Bolaños, porque fue motivo para pensar desde allí, desde lo popular, la relación entre música y tecnología.

El texto permite definir el arco de pensamiento de Bolaños, situado en el horizonte socialista, en ideas vinculadas a la teoría de la dependencia y la identidad latinoamericana, y que si bien estaba presente en su trabajo como compositor, se hizo mucho más manifiesto desde 1972, a partir de su participación en el Encuentro de Música Latinoamericana, realizado en Cuba, se fue desarrollando a través de diversas entrevistas durante su labor como director de la Oficina de Música y Danza del Instituto Nacional de Cultura, en el contexto del Gobierno Militar de Juan Velasco Alvarado y se sintetizó y expresó de una forma más programática en diversos artículos publicados en los años 80, que abordaron lo popular, la cultura y la política estatal. Entre ellos hubo algunos orientados a pensar la relación entre lo popular y la tecnología en un contexto de desigualdad.

Pero antes de hablar de dicho artículo, conviene explicar qué debemos entender por popular en ese momento. El crítico y sociólogo Roberto Miró Quesada ofreció una definición en un texto llamado "Repensando lo popular: dos hipótesis tentativas". Allí sostuvo que por popular entendemos algo que proviene del pueblo, y que, por ello, tiene una connotación de mayoría, y a su vez de democrático, y que esto último se asume como lo éticamente correcto:

Estas consideraciones adquieren matices específicos si se trata de países subdesarrollados, con lo cual lo popular va unido a lo que es *pobre*. Pero en un país subdesarrollado como este, interviene otro elemento: la cultura nativa, que fue la directamente despojada de sus derechos por la invasión española (no olvidemos, ahora que se aprestan celebraciones, que la invasión de América fue, antes que nada, una empresa comercial). Es decir, lo popular ha venido siendo entendido como aquella mayoría pobre de origen andino cuyos supuestos culturales son asumidos como correctos por el solo hecho de ser mayoritarios, pobres y andinos. Al margen del peso real de la cultura andina, mayoritaria y agraria, hasta bien entrado el siglo XX, la pobreza y lo mayoritario son categorías sociales que no se convierten en categorías sociológicas de manera automática: dependen de una instancia política que les dé sentido. Es decir, lo popular no sería una realidad dada, sino la construcción de un espacio social que redefine la realidad a partir de lo político. (Mitrovic y Miró Quesada, 2022, p. 352)

Lo popular para Miró Quesada es, por ello, un espacio social que se construye a partir de valores que establece la clase dominante, pero que a la vez entran en correlación con los que demanda una clase subalterna. En ese intercambio es posible imaginar la construcción de un proyecto nacional: "Si aceptamos que son los puntos de encuentro los que definen los valores culturales, entonces la cultura que queremos será aquella que nazca de una confluencia explícitamente deseada" (2022, p.352).

Lo popular fue un deseo presente en diversos artistas e intelectuales, como parte de una corriente de pensamiento que recorría varios países latinoamericanos, luego de la revolución cubana, en el contexto de un nuevo escenario político como el del Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada, de política nacionalista y antiimperialista, y que a través de una serie de reformas, buscaba poner fin a un poder oligárquico y reivindicar a diversos grupos sociales históricamente postergados.

De ahí que abordar lo popular fue un tema clave para César Bolaños. Aun cuando su práctica musical no se movió de los terrenos de la música erudita, fue más bien mediante la reflexión en sus artículos y entrevistas donde abordó estos temas.

Cuando retornó al Perú en 1973, con 42 años, casado y con un hijo recién nacido, para trabajar como director de la Oficina de Música y Danza del recién fundado INC, venía de una estancia de diez años en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), del Instituto Di Tella, en Buenos Aires, quizá el centro de investigación de música y tecnología más moderno de Latinoamérica, que había sido clausurado en 1971. Allí Bolaños se había convertido en toda una figura de la música de vanguardia y había destacado por sus composiciones innovadoras de música electrónica y prácticas interdisciplinarias. Ya en el Perú tenía dos años sin retomar la composición y su participación en la escena musical se circunscribió básicamente a esporádicas presentaciones de sus obras más emblemáticas (*Ñacahuasu* y *ESEPCO II*), y salvo por cuatro composiciones nuevas (dos de ellas estrenadas en 1974 y 1979), ya había dado por finalizado definitivamente su ciclo en la composición para dedicarse íntegramente a la investigación arqueomusicológica.

El hecho de que César Bolaños hubiera suspendido su labor como compositor ha servido para establecer el relato de un contexto local esquivo, el del velasquismo, y el nacionalismo enquistado en las instituciones gubernamentales habría sido determinante para truncar una carrera musical cuyas innovaciones con música electrónica eran vistas como alienantes.¹ En una entrevista de julio de 1975 en el diario *La Crónica*, el compositor sostuvo:

A partir de esta experiencia que para mí ha sido muy importante, pude percibir lo extremadamente peligroso que es supeditarse incondicionalmente a una tecnología, falsamente adoptada, incrustada en un medio ambiente totalmente diferente y que no obedece a nuestra propia y específica realidad. A partir de esta experiencia y de la comprobación concreta de la penetración tecnológica del imperialismo en la creación musical, reorienté todas mis creaciones. He resuelto escribir obras en las que la tecnología no sea fundamental, es decir, me he propuesto evadir intencionalmente el empleo de una técnica alienante, reduciendo mis creaciones a posibilidades muy realistas. De otro modo, continuaría atado a una tecnología que es preciosista, pero que no nos pertenece. Por el contrario, creo que debemos crear nuestra propia tecnología y usar aquella que sea susceptible de incorporarla a nuestra realidad y posibilidades. (Bolaños, 1975, p.11)

1. Aquel es uno de los principales argumentos del libro *Este futuro es otro futuro: el papel del discurso social en el [sub] desarrollo de la música electrónica académica en el Perú*, de José Ignacio López. Universidad Nacional de Música, 2022.

Una lectura precipitada puede hacernos pensar en una radicalización ideológica de Bolaños, que lo llevaba a negar completamente el empleo de tecnología y que en eso se basaba su alejamiento de la composición con medios electrónicos. Sin embargo, lo que Bolaños estaba proponiendo era más bien una suerte de reformulación de lo tecnológico como un elemento integrado naturalmente a un contexto social. Es decir, Bolaños cuestionaba una hegemonía tecnológica que se planteaba como una especie de universal y que determinaba las aspiraciones y el horizonte que debía seguirse.

Durante su participación en el Encuentro de Música Latinoamericana de 1972, sostuvo que "De nada sirve hacer música muy actualizada, si no se está comprometido con la realidad que lo circunda a uno" (Contreras, 1972, p. 63). Ante la pregunta sobre la división entre música culta y popular, señaló que "sólo habrá una única música cuando el acceso a la cultura deje de ser desigual" (Contreras, 1972, p. 63). Podemos detectar aquí una visión crítica de los modos de modernización que se asumen desde el campo de la cultura, cuando esa modernización no acarrea consigo una transformación social también.

Roberto Miró Quesada sostenía que se suele confundir modernidad con modernización, y señalaba que por modernidad teníamos que entender más bien la asunción de una nueva postura epistemológica que:

Ejercite la reflexión crítica del pasado para recomponer el presente sobre bases distintas que nos permitan delinear el futuro que deseamos. Una acción como la de Túpac Amaru II y un pensamiento como el de Mariátegui se yerguen como espacios de modernidad en el proceso social peruano. La modernización, por el contrario, es la puesta al día de un sistema que no se intenta cambiar, sino tan sólo modificar. Desde esta óptica, la modernidad de ninguna cultura es patrimonio, mientras que la modernización sí puede servir exclusivamente a los intereses de una clase o de una cultura en detrimento de lo nacional. (Miró Quesada, 2020, p. 353)

La modernización tecnológica puede significar entonces participar de esas formas hegemónicas de la tecnología, con la aparente promesa de que esto va a generar un gran cambio social. En cierto modo, esta forma de entender la modernización tecnológica se asocia también con lo que se ha dado en llamar ideología de la innovación.

En palabras de Aibar:

Desde la ideología de la innovación se considera que las proclamas de cambio social y político radical han quedado desfasadas o desacreditadas y que la única opción de conseguir transformaciones sociales realmente significativas es la que proporciona el cambio tecnológico. En una formulación canónica del determinismo tecnológico, los gurús de la innovación sentencian: «el mundo no ha cambiado por la política, sino por la técnica». La innovación tecnológica deviene el verdadero motor de los cambios sociales, políticos, culturales o económicos. No se trata únicamente de que la tecnología «pueda» ser la solución, sino de que, en cierto modo, «debe» serlo. (Aibar, 2022, p.3)

Enfrentar nacionalismo con desarrollo tecnológico para definir el espacio de tensión política que explica la razón de por qué Bolaños no pudo continuar en Perú su trabajo como compositor de música electrónica en la década del 70, no nos permite ver otras razones, por ejemplo, las condiciones de accesibilidad existentes para desarrollar este tipo de experimentaciones a nivel local, además de la pregunta de qué implicaba en ese momento continuar con ese modelo internacionalista de la música electrónica en un país como el Perú. A eso hay que mencionar que la responsabilidad de Cesar Bolaños como director de la Oficina de Música y Danza, y la preparación del libro *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*, le demandó intensos viajes entre 1973 y 1980, que dificultaban su propio vínculo con la escena de música académica, pero que lo acercó profundamente a otra realidad nacional.

Como sostiene Hernán Thomas:

La tecnología forma parte de un tejido sin costuras de la sociedad, la política y la economía. El desarrollo de un artefacto tecnológico no es simplemente un logro técnico; inmerso en él se encuentran consideraciones sociales, políticas y económicas. La parte más difícil de cualquiera de dichos análisis es demostrar la manera en que los artefactos mismos contienen a la sociedad inmersa en ellos. (2008, p.220)

Por ello, quizá es importante entender qué formas de relación de música y tecnología se estaban gestando en ese período. Y es un poco eso a lo que apunta César Bolaños, a ese horizonte sin salida que significó ser un compositor electrónico en ese momento en el Perú y de qué forma abrir otra comprensión de la tecnología y la creación sonora, más bien situada. Esto no debe dejar de lado la relación ciertamente conflictiva que existió entre el mundo académico peruano y las formas de la vanguardia. Las mismas actividades que organizó la Agrupación Nueva Música, fundada por Edgar Valcárcel en 1966, y que buscaba promover la obra nueva de compositores peruanos, fue también entrando en un paulatino declive debido a las dificultades para convocar público y financiar los conciertos. No fue solo la música electroacústica la única que tuvo problemas para establecer un arraigo local, sino también todo tipo de manifestación musical vanguardista tenía que enfrentarse a un circuito reacto a este tipo de formas, no por electrónicas, sino por nuevas y extrañas, y porque simplemente no se había desarrollado aún un ecosistema que las albergara, ni ligado a una institucionalidad, ni fuera de este.

La otra modernización tecnológica

Para los compositores de música culta o erudita peruana en los 60 y 70, la modernización tecnológica les era accesible sólo como parte de sus viajes de especialización al exterior, pero localmente no se había producido una infraestructura. Jugaba en contra el difícil acceso a partidas presupuestarias estatales para hacerlo posible. Como ha sostenido Aurelio Tello (2022), Enrique Pinilla ya había realizado un proyecto para cambiar dicho panorama, mientras fue Director de Música de la Casa de la Cultura, pero no hubo resultados. En esto influían muchos factores, entre ellos lo joven de la formación de ese ambiente académico (tanto el Conservatorio como la Orquesta Sinfónica se fundaron en la década del 30) y quizá, a diferencia de lo que

ocurría en otros países latinoamericanos, las escuelas de música en el Perú durante un largo periodo no formaron parte de universidades que hubiese podido promover un mayor intercambio interdisciplinario y abrir más campo a la investigación. No sólo no fue posible la construcción de un laboratorio de música electrónica, como venía ocurriendo en otras latitudes, que es lo que más se suele mencionar, sino que el desarrollo de una producción discográfica fue prácticamente nulo y envió a la oscuridad a una gran cantidad de compositores. No fue poco lo que se produjo, pero muchas de esas piezas se han perdido. El registro documental fue muy escaso, de no ser por iniciativas solitarias como la de Enrique Pinilla, quien, gracias a una grabadora de cinta magnetofónica, adquirida por cuenta propia, pudo registrar diversos conciertos de la Orquesta Sinfónica Nacional, como de varias agrupaciones que interpretaban repertorio de compositores peruanos.

La actividad de César Bolaños tuvo un giro a partir de 1973. Desde que estuvo en el Di Tella, su compromiso con la difusión de sus composiciones electrónicas y los conocimientos adquiridos en dicho centro, a través de la organización de seminarios y talleres, fue grande. El lapso que va de 1965 a 1971 fue de una gran actividad en el ámbito local, sobre todo el año 1971, que Bolaños regresó al Perú, ya desvinculado del Di Tella, y realizó muchos talleres sobre música electrónica en Lima y provincias.² Podemos suponer que el Encuentro de Cuba en 1972, al que asistieron también Luigi Nono, Víctor Jara, Celso Garrido-Lecca, Fernando García, Leo Brouwer, entre otros, definió un momento de politización en Bolaños y una mayor vinculación a la Teoría de la Dependencia que está presente en mucho de su discurso.

Pero volviendo a la modernización tecnológica truncada para la escena de música académica en el Perú, podemos decir que otra modernización fue apareciendo discretamente por otro lado, con otras disciplinas, como el cine o la danza. La Ley de Cine 19327, de 1972, impulsó una gran producción de música para películas, sobre todo para cortometrajes, donde destacó la labor de compositores como Luis David Aguilar y Arturo Ruiz del Pozo. Ambos redescubrieron el estudio de grabación como un espacio de exploración e introdujeron muchas innovaciones, y como muchos otros contemporáneos que venían del jazz, como Manongo Mujica, o el rock, como Miguel Flores, conformaron una nueva escena musical con un sonido libre y experimental, que podríamos ver como un horizonte tecnológico nuevo en la escena musical peruana, muy ligado también a la exploración con los instrumentos nativos. Ruiz del Pozo incluso viajaría a Londres para estudiar un máster de Música Electrónica y Música para cine y producir piezas de música concreta con instrumentos nativos. Del mismo modo, Miguel Flores y Francisco Vergara, utilizaron montajes y sintetizadores en la elaboración de música para danza. Flores, Vergara y Aguilar, montarían sus propios estudios privados. Y este sería un camino que otros compositores electroacústicos tomarían a partir de la década de los 80 y 90, de la mano de un proceso de socialización tecnológica, por el cual los estudios privados, a veces muy equipados, a veces muy austeros, tomaron un rol importante en la producción de música experimental a nivel global. La música

2. Conferencias sobre música electrónica en el Cultural Peruano Norteamericano en Arequipa (enero, 1971), en La Universidad Técnica del Altiplano (febrero, 1971), Un ciclo de conferencias sobre historia de la música electrónica en el ICPNA en Lima (febrero, 1971), Otro ciclo sobre compositores latinoamericanos de música electrónica en la Casa de la Cultura (marzo, 1971). Una conferencia y concierto en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano en Trujillo (marzo, 1971), entre otros.

electroacústica en el Perú, está marcada por ese proceso: del paso de un modelo internacionalista a formas locales de producción.

Bolaños estableció una relación importante con este grupo de músicos y compositores. Su última composición llamada *Improvisación I* (1979), para percusión, gong de agua e instrumentos de viento nativos, fue ejecutada por Mujica, Ruiz del Pozo y el propio Bolaños, durante un evento llamado Ciclo Abierto de Exploraciones Musicales, que estuvo dedicado a la improvisación libre, y donde el propio Bolaños hizo una disertación sobre dicha práctica musical, que da cuenta de ciertas formas de organización colectiva que la década del 70 había promovido. Si bien fugaz, la vinculación de Bolaños con los músicos que definieron aquella nueva escena de música experimental, podemos leerla también como una suerte de cambio de guardia. Bolaños, para entonces, ya estaba totalmente absorbido por sus investigaciones arqueomusicológicas y por la publicación del *Mapa de instrumentos de uso popular en el Perú*.

La senda inédita de lo popular

Para 1982, ya con la vuelta a la democracia, luego de concluida la segunda fase del Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada con Francisco Morales Bermúdez, César Bolaños tomó conciencia del nuevo fenómeno musical que se había desarrollado en Lima: la música chicha. El texto que escribió para *Autoeducación*, llamado "Música popular y tecnología musical", buscaba definir las desigualdades sociales que se evidenciaban en la educación, en el acceso a conocimientos y a técnica, y que también se reflejaban en las diferenciaciones de música culta y música popular. Pero quiero llamar la atención sobre la mención que hace a la música chicha como parte de una genealogía de música históricamente marginada y subalterna, y a la que describe como arriesgada e inédita. Hay que señalar que la chicha, un género musical popular, si bien hoy tiene una gran difusión global y aceptación en los diversos estratos sociales, en aquel entonces era entendida como una manifestación sonora que acompañaba un proceso social de grandes migraciones del campo a la ciudad, pero que permanecía ajena, o mejor dicho, marginada de la oficialidad de la escena cultural. Era una música que se desarrolló en los conos y zonas periféricas de la ciudad, y que promovió la aparición de nuevos espacios de baile como los llamados *chichódromos*, que se asociaron con la delincuencia, por lo que era música con el estigma de ser migrante y cultivarse, además, en ambientes peligrosos, lumpenizados.

Sostenía Bolaños:

Diversos grupos han alcanzado una perfección, originalidad y personalidad locales que los hace inconfundibles. Otros músicos más arriesgados han escogido sendas inéditas, al combinar ritmos de países latinoamericanos con temas de carácter pentafónico y contenido local, como es el caso de la cumbia peruana, y otras denominadas genéricamente música chicha. Esto podría ser suficiente para convencer de que, cuando el instrumental oriundo, como también el foráneo, están en las manos creativas del pueblo, seguros de sí mismos y de su historia y sus tradiciones, garantizan siempre el resultado que señalamos. (1982, p. 19)

Bolaños no ahonda en aspectos más tecnológicos (no hace referencia al empleo de la guitarra eléctrica o los sintetizadores en dicha música). Sin embargo, queda claro que su entusiasmo radica en la reformulación que estos conjuntos hacen de lo andino, con instrumentos modernos. Al final del artículo podemos leer:

De la historia de la música del pueblo peruano, que se remonta a más de quince siglos, se conoce muy poco. Sin embargo, desde las manifestaciones e instrumentos musicales prehispánicos estudiados, hasta la música que en la actualidad despectivamente denominan chicha, hay una unidad histórica creativa —y de soluciones coherentes— que irá gestando un arte de gran aliento, técnico y con personalidad nacional. (Bolaños, 1982, p.20)

Cabe la pregunta: ¿Acaso la chicha configuró ese nuevo ámbito tecnológico que años atrás Bolaños había definido como “tecnologías nuestras y susceptibles de incorporarla a nuestra realidad y posibilidades”?

Más allá de afirmar o negar, lo que me interesa reivindicar es la oposición de Bolaños a una forma de entender la tecnología como una hegemonía que determina un horizonte de expectativas, convertido en un camino sin salida en el Perú. Como bien sostiene Thomas (2008), la tecnología se debe entender como tejido, como algo que tiene incorporadas esas consideraciones económicas, sociales y políticas. De ahí que Bolaños viera la chicha como un camino que trastocaba lo hegemónico, porque era una manera en que la tecnología se ligaba a una transformación social.

Por ello profundizar en el pensamiento de Bolaños a partir de 1972, nos permite entender su ausencia en el terreno de la composición de música electrónica, como una gran pregunta por cómo seguir, y cómo entender la tecnología fuera de esas determinaciones que se presentan como universales. En un sentido, podríamos decir que Bolaños nos invita a entender formas situadas de uso de la tecnología, sin que ese uso haya sido un camino que él mismo transitara, si bien adquirió equipo electrónico por su cuenta, y para la década de los 80 tenía ya algunos sintetizadores, había decidido no volver a componer. Su producción musical quedó más bien definida bajo ese modelo internacional que caracterizó a la música electrónica producida en el Instituto Di Tella.

Y desde allí observó más bien esos nuevos estilos musicales populares que empezaron a aparecer, bajo nuevos modelos y horizontes tecnológicos, tratando de entender esas grietas que vinculaban un modelo del otro.

Rol de autores CrediT

LAAM:

Administración del proyecto, Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.

Fuentes de financiamiento

La investigación fue autofinanciada por el autor.

Conflicto de interés

El autor declara no tener ningún conflicto de interés económico, institucional o laboral.

Aspectos éticos

Se cumplió con las normas éticas y códigos de conducta para la investigación realizada, de acuerdo con el código de ética de la Universidad Nacional de Música y los lineamientos de *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*.

Referencias

- Aibar, E. (2022). Technological imagination and innovation ideology. *Artnodes*, (29), 1-9. <https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i29.393017>
- Bolaños, C. (1975). Arte y música ¿Compromiso? Conversación con Cesar Bolaños/ Entrevistador: José Luna Bazo. *La Crónica*.
- Bolaños, C. (1982). Música popular y tecnología musical. *Autoeducación, Revista de educación popular*, (2), 18-20.
- Contreras, F. (1972). La música decide combatir. *Cuba Internacional*, (40), 58-63.
- López, J. I. (2022). *Este futuro es otro futuro: el papel del discurso social en el [sub] desarrollo de la música electrónica académica en el Perú*. Universidad Nacional de Música
- Mitrovic, M. (Ed.), y Miró Quesada, R. (2022). *Lo popular viene del futuro. Escritos escogidos (1981-1990)*. La Siniestra Ensayos.
- Tello, A. (2022). La Generación del 50: Vanguardia, tradición y modernidad. En J. Mendivil y R. Romero (Eds.), *Identidades, liderazgos y transgresiones en la música peruana*. Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Thomas, H. (2008). Estructuras cerradas vs. procesos dinámicos: Trayectorias y estilos de innovación y cambio tecnológico. En H. Thomas y A. Buch (Eds.), *Actos, actores y artefactos. Sociología de la tecnología*. Editorial UNQ.