

REPOSITORIO ACADÉMICO UPC

¿Por qué la cumbia peruana no ha muerto? Estrategias de adaptación y permanencia desde 1968 hasta el 2000

Item Type	info:eu-repo/semantics/bachelorThesis
Authors	Tantaleán Pinilla, Javier Rodrigo
Publisher	Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC)
Rights	info:eu-repo/semantics/openAccess
Download date	28/05/2020 06:03:58
Item License	http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/
Link to Item	http://hdl.handle.net/10757/620952

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas

Facultad de Artes Contemporáneas

**“¿Por qué la cumbia peruana no ha muerto?
Estrategias de adaptación y permanencia desde 1968
hasta el 2000”**

Autor: Javier Rodrigo Tantaleán Pinilla

Tesis para optar el título de licenciado en música

Asesor: Jorge Alfonso Juárez Li

Magíster en antropología visual

Carrera de música

Lima, 2016

Dedicatoria

Este aporte sociomusical de innumerables horas de investigación está dedicado a la memoria intelectual inmortal de mi padre, Víctor Javier Tantaleán Arbulú, a mi querida madre, Susana Isabel Pinilla Cisneros, la intelectual pragmática, a la memoria ecuánime, perseverante, tenaz y combativa de mi abuela, Teresa Cisneros Ferreyros, a mi hermano del alma, Joaquín Javier Antonio Tantaleán Pinilla, a mis hermanas queridas, Illary Alencastre Pinilla y Romina Fernanda Tantaleán Castañeda, a mis familiares y amigos más cercanos, a mi eterna compañera, Melanie Muroya Lei, a mi agrupación musical, Los Truchas, a mis tres mentores, Juansebastián Velásquez Peláez, Pável García y Jorge Alfonso Juárez Li; a mi compañero de tertulias, Rodrigo Moreno Del Valle, y a los exponentes de la cumbia peruana que trascendieron las fronteras del espacio y el tiempo para ocupar un lugar privilegiado en el imaginario colectivo del pueblo peruano.

TABLA DE CONTENIDO

TABLA DE CONTENIDO	4
RESUMEN	5
INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO 1: MARCO CONCEPTUAL	11
MIGRACIÓN.....	12
IDENTIDAD CULTURAL	18
POPULAR – MODERNIDAD – HIBRIDACIÓN Y CUMBIA PERUANA	22
GLOBALIZACIÓN	28
CAPÍTULO 2: EL CONTEXTO SOCIOCULTURAL DEL SECTOR MIGRANTE EN LA CIUDAD DE LIMA (1950, 1960, 1970) Y LA CUMBIA COSTEÑA.....	36
EL CONTEXTO SOCIOCULTURAL DEL SECTOR MIGRANTE EN LA CAPITAL (1950, 1960 Y 1970).....	36
EL SURGIMIENTO DE LA CUMBIA PERUANA	41
DESARROLLO HISTÓRICO DE LA CUMBIA COSTEÑA.....	50
ESTRATEGIAS COMERCIALES DE LA CUMBIA COSTEÑA.....	54
ANÁLISIS MUSICAL DE LA CUMBIA COSTEÑA.....	57
CAPÍTULO 3: EL CONTEXTO SOCIOCULTURAL DE LOS GRUPOS MIGRANTES EN LA CIUDAD DE LIMA (1980) Y LA CUMBIA ANDINA O CHICHA	72
EL CONTEXTO SOCIOCULTURAL DE LOS GRUPOS MIGRANTES EN LA CAPITAL EN LA DÉCADA DEL OCHENTA	72
DESARROLLO HISTÓRICO DE LA CUMBIA ANDINA O CHICHA	76
ESTRATEGIAS COMERCIALES DE LA CUMBIA ANDINA O CHICHA.....	86
ANÁLISIS MUSICAL DE LA CUMBIA ANDINA O CHICHA	89
CAPÍTULO 4: EL CONTEXTO SOCIOCULTURAL DEL SECTOR MIGRANTE EN LA CIUDAD DE LIMA (1990) Y LA TECNOCUMBIA.....	100
TERCERA GENERACIÓN DE INMIGRANTES	100
DECLIVE DE LA CHICHA	103
CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO EN EL QUE APARECE LA TECNOCUMBIA	109
EL SURGIMIENTO DE LA TECNOCUMBIA Y SU DESARROLLO	110
CONCLUSIONES.....	135
BIBLIOGRAFÍA	141
ANEXOS	146

Resumen

El tema de esta investigación es el desarrollo de las estrategias socioculturales, musicales, comerciales y performativas que los protagonistas de la cumbia peruana han tenido que implementar para que ésta pueda adaptarse a los tiempos y mantenerse vigente desde 1968 hasta el 2000. Está dividida en cuatro capítulos: El primero es un marco conceptual en el que se desarrollan términos como migración, identidad cultural, popular – modernidad – hibridación, cumbia peruana y globalización, para que el lector comprenda las explicaciones y los análisis de los capítulos posteriores. En el segundo capítulo se realiza un paralelo entre el contexto sociocultural de los grupos migrantes en la ciudad de Lima en las décadas del cincuenta, sesenta, setenta y la primera fase de la cumbia peruana (cumbia costeña). En el tercer capítulo se hace una correlación entre el contexto sociocultural del sector migrante en la capital en los años ochenta y el segundo período de la cumbia peruana (cumbia andina o chicha). En el cuarto capítulo se explica el contexto sociocultural de los inmigrantes en la ciudad de Lima en los noventa, el surgimiento de la tecnocumbia (la tercera etapa de la cumbia peruana) y su desarrollo.

El objetivo general es demostrar en qué medida la cumbia peruana logró diseñar diversas estrategias para mantenerse vigente y adaptarse a los cambios socioculturales que experimentó el sector migrante en la capital en la década del noventa a raíz de siete factores: La masividad mediática, el cambio en los paradigmas de la producción musical, la instalación de la región amazónica como epicentro de la tecnocumbia, la ausencia de un afán excluyente, la búsqueda de una imagen internacional (apariencia física o estética y cambio de nombre), el protagonismo de la mujer y el cambio en las temáticas de la lírica.

En conclusión, se puede decir que cada fase de la cumbia peruana ha sido capaz de reinventarse a través de estrategias socioculturales, musicales, comerciales y performativas que le han permitido adaptarse a los cambios socioculturales que los grupos migrantes experimentaron en la capital en los años noventa. Esto fue posible en vista de que la tecnocumbia impuso una serie de criterios como la masividad mediática, los cambios en los paradigmas de la producción musical, la Amazonía peruana como su epicentro, la ausencia de una vocación de exclusión, la internacionalización del producto musical (apariencia física y cambio de nombre), el protagonismo de la mujer y el cambio en las temáticas de las letras de las canciones, muy compatibles con el estilo de vida, los deseos, el sentido de la estética y las preferencias musicales de la tercera generación de inmigrantes en una vorágine de transformaciones de la sociedad en su conjunto producto del proceso de globalización. Por lo tanto, se puede aseverar que la hipótesis se ha cumplido en su totalidad.

Introducción

La presente investigación combina temas relativos a la sociología tales como el proceso migratorio del campo a la ciudad llevado a cabo en proporciones masivas, principalmente, por habitantes de los andes, el fenómeno de la globalización, la polémica en torno de las identidades culturales, y temas concernientes al panorama de la música peruana como el huayno comercial, los distintos períodos de la cumbia peruana, su desarrollo histórico y sus características musicales. La elección del tema de investigación fue producto de la motivación y el interés por comprender las implicancias no solamente musicales, sino también socioculturales, de una manifestación musical de corte popular como la cumbia peruana que si bien tiene sus raíces en Cuba y Colombia, en el Perú se redefinió bajo otros criterios y parámetros. En este afán, se puede afirmar que dicha manifestación musical es originaria del Perú.

En primer lugar, se desarrollan conceptos clave tales como migración, identidad cultural, popular – modernidad – hibridación, cumbia peruana y globalización, para poder entender la transformación sociocultural que experimentó la capital en las décadas del cincuenta, sesenta, setenta y ochenta a raíz del proceso migratorio del campo a la ciudad y de qué modo se fue gestando una identidad urbana sin precedentes. En segundo lugar, se hace un paralelo entre el contexto sociocultural de los inmigrantes andinos en la ciudad de Lima en los años cincuenta, sesenta, setenta y la primera etapa de la cumbia peruana (cumbia costeña). En tercer lugar, se realiza una correlación entre el contexto sociocultural de los grupos migrantes en la capital en los ochenta y la segunda fase de la cumbia peruana (cumbia andina o chicha). En cuarto lugar, se explica el contexto sociocultural del sector migrante en la ciudad de Lima en la década del noventa, la aparición de la tecnocumbia (el tercer período de la cumbia peruana), su desarrollo, sus semejanzas y diferencias respecto de la cumbia costeña y la cumbia andina o chicha.

La hipótesis de esta investigación es que la cumbia peruana logró diseñar distintas estrategias para mantenerse vigente y adaptarse a los cambios socioculturales que experimentaron los inmigrantes en la capital en los años noventa a partir de siete aspectos: La masividad mediática, los cambios en los paradigmas de la producción musical, la instalación de la región amazónica como epicentro de la tecnocumbia, la ausencia de un afán excluyente, la búsqueda de una imagen internacional (la apariencia física o la estética y el cambio de nombre), el protagonismo de la mujer y el cambio en las temáticas de la lírica.

Los siete aspectos señalados pudieron ser posibles en virtud del fenómeno de la globalización que azotó al mundo en los noventa. En las industrias culturales (teatro, cine, música, literatura y museos) la globalización propició la expansión de los medios de comunicación masiva por todas las ciudades del orbe, el acelerado avance tecnológico, la aparición de la Internet, el desarrollo de la informática y las telecomunicaciones por medio de la fibra óptica, la creación del disco láser y el concepto de multimedios o multiplataformas; es decir, la articulación de la televisión con la publicidad, el cine y los videojuegos con la finalidad de construir nuevos referentes de identidad. Esto permitió un intercambio cultural y una interconexión entre personas de distintas latitudes sin antecedentes que terminaron por redefinir y revitalizar las identidades étnicas, regionales y nacionales, y recrear los productos culturales locales bajo el influjo de lo global¹.

La tesis está estructurada en cuatro capítulos. El primero es un marco teórico en el cual se desarrollan los conceptos cruciales que se utilizan en los siguientes capítulos para elaborar explicaciones y demostrar la hipótesis. El segundo y el tercero son de carácter más expositivo, histórico y analítico para hacer un paralelo entre el contexto sociocultural de los grupos migrantes en la ciudad de Lima en las décadas del cincuenta, sesenta, setenta, ochenta y las dos primeras etapas de la cumbia peruana (cumbia costeña y cumbia andina o chicha). El cuarto está enfocado en la demostración de la hipótesis.

¹ Cfr. Quispe 2000: 123.

La elaboración de este trabajo ha implicado una indagación exhaustiva en fuentes académicas (libros, artículos académicos y ensayos), plataformas de Internet y páginas Web. Para el primer capítulo se han consultado *Cultura, racionalidad y migración andina* de Jürgen Golte; *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980* de José Matos Mar, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización y Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* de Néstor García Canclini, *Del mito de Inkarrí al mito del progreso: Poblaciones andinas, cultura e identidad nacional* de Carlos Iván Degregori; *Territorio y nación. La difícil construcción de la comunidad nacional* de Nelson Manrique Gálvez, *La chicha: Un camino sin fin* de Arturo Marcos Quispe Lázaro, “*Chicha power*”. *El marketing se reinventa* de Alberto Nicoli y Jaime Bailón Maxi, *Andinos y tropicales: La cumbia peruana en la ciudad global* de Raúl Renato Romero Cevallos, *El malestar en la globalización* de Joseph Eugene Stiglitz, *Primero la gente. Una mirada desde la ética del desarrollo a los principales problemas del mundo globalizado* de Amartya Sen y Bernardo Kliksberg, entre otras. Todas ofrecen información pertinente sobre los términos que ahí se abarcan.

Para los capítulos dos y tres se han revisado *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980* y *Estudio de las barriadas limeñas: Informe presentado a Naciones Unidas en diciembre de 1955* de José Matos Mar, *Los caballos de Troya de los invasores. Estrategias campesinas en la conquista de la gran Lima* de Jürgen Golte y Norma Adams, *Clases, estado y nación en el Perú* de Julio Cotler; *Historia del Perú contemporáneo: Desde las luchas por la independencia hasta el presente* de Carlos Contreras y Marcos Cueto, *Chicha peruana: Música de los nuevos migrantes* y *La música y los jóvenes de hoy: Los hijos de la chicha* de Wilfredo Hurtado Suárez, *Andinos y tropicales. La cumbia peruana en la ciudad global* y *La música tradicional y popular* de Raúl Renato Romero Cevallos, “*Chicha power*”. *El marketing se reinventa* de Alberto Nicoli y Jaime Bailón Maxi, *La chicha no muere ni se destruye, sólo se transforma. Vida, historia y milagros de la cumbia peruana* de Jaime Bailón Maxi; *Ciudad de los Reyes, de los Chávez, los Quispe...* de Rolando Arellano Cueva y

David Burgos Abugattas; entre otras. Éstas son más expositivas e históricas por la propia temática de los capítulos.

Para el cuarto capítulo, además de la bibliografía ya mencionada, se han empleado *Globalización y cultura en contextos nacionales y locales: De la chicha a la tecnocumbia* de Arturo Marcos Quispe Lázaro, *Borrachos de amor: Las luchas por la ciudadanía en el cancionero popular peruano* de Víctor Vich, *Género y tecnocumbia: Subversión de las bellas* de Luis Alberto Suárez Rojas y *Al medio hay sitio. El crecimiento social según los estilos de vida* de Rolando Arellano Cueva. Todas ellas abocadas a explicar las transformaciones estructurales de la sociedad peruana en su conjunto ya entrados los años noventa.

Los alcances de la presente investigación van desde el desarrollo histórico de las tres primeras fases de la cumbia peruana (cumbia costeña, cumbia andina o chicha y tecnocumbia), su instrumentación y sus características musicales; hasta el contexto sociocultural del sector migrante en la capital en las décadas del cincuenta, sesenta, setenta, ochenta y noventa. Se incluye, por tanto, copiosa información de índole sociológica, histórica y musical. Las limitaciones, por cuestiones de espacio y tiempo al momento de delimitar el problema de investigación, son no haber realizado entrevistas a los protagonistas de la cumbia peruana que aún están con vida (fuentes primarias), no haber hecho trabajo de campo para la recopilación de datos mediante la observación, la experiencia y la participación activa, y no comprender los dos últimos períodos de la cumbia peruana (cumbia norteña 2007 – 2009 y cumbia sanjuanera 2011 – actualidad). Investigaciones posteriores pueden analizar el contexto actual de la cumbia peruana que es sumamente interesante ya que existen múltiples variantes regionales como la cumbia norteña, la cumbia sanjuanera, la cumbia sureña y la cumbia romántica; que comparten los mismos circuitos de difusión y lugares de distribución incluso con artistas de la música denominada tecnohuaylas o “huayno con arpa” y de la andina contemporánea.

Capítulo 1: Marco conceptual

El presente capítulo pretende proporcionar un marco conceptual en el cual se desarrollarán términos clave tales como migración, identidad cultural, la cadena de oposiciones a través de la cual se comprende e interpreta la modernidad (popular – culto, tradicional – moderno y subalterno – hegemónico, cumbia peruana y globalización, con la finalidad de explicar el vínculo existente entre el contexto sociocultural de los grupos migrantes en la capital en las décadas del cincuenta, sesenta, setenta, ochenta y noventa y los tres primeros períodos de la cumbia peruana; vale decir, la cumbia costeña, la cumbia andina o chicha y la tecnocumbia. De esta manera, se dilucidarán dos aspectos fundamentalmente: Determinar en qué medida una expresión musical como la cumbia peruana ha logrado adaptarse a los cambios socioculturales que ha experimentado el sector migrante en la ciudad de Lima con el transcurrir de los años, y entender la relación que puede haber entre dos disciplinas aparentemente distantes: La sociología y la música.

El concepto de migración permite comprender una de las transformaciones más importantes de la sociedad peruana en el siglo XX: Pasar de una sociedad rural y pre-moderna a una mayoritariamente urbana y moderna. Este fenómeno dio origen a una serie de manifestaciones artísticas y culturales que combinaban costumbres y tradiciones andinas con dinámicas urbanas y patrones culturales foráneos.

El concepto de identidad cultural transmite la idea de que la identidad se reconstruye constantemente y, por lo tanto, es un término versátil cuyas implicancias, definiciones e interpretaciones se adaptan a los tiempos y cambios estructurales que experimenta la sociedad en su conjunto. En este sentido, la identidad cultural de los inmigrantes andinos en la metrópoli ha ido variando en función del pasar de los años y de fenómenos como la globalización que han propiciado un intercambio cultural y comercial sin precedentes con personas de todo el mundo.

La cadena de oposiciones mediante la cual se percibe la modernidad (popular – culto, tradicional – moderno y hegemónico – subalterno) propugna que es de suma importancia establecer escaleras que puedan interconectar y comunicar horizontalmente a disciplinas que se ocupan del estudio de la cultura como las comunicaciones, la antropología, la sociología y la literatura con el propósito de romper dicha cadena de oposiciones e interpretar la modernidad con un criterio más ecléctico.

El concepto de cumbia peruana refleja la definición, el panorama de los rótulos y etapas planteadas en torno de la música tropical peruana para llegar a la conclusión de que “cumbia peruana” es el término que permite denotar dicha manifestación musical más objetivamente sin exclusión regional alguna.

La globalización en el plano de la cultura ha permitido, desde el siglo X de la era cristiana, el intercambio de información y conocimientos para emprender los grandes descubrimientos científicos y avances tecnológicos de Occidente. Ya en las últimas décadas del siglo XX propició la aparición de la Internet y su propalación por todos los confines del planeta. Asimismo, la expansión de los medios de comunicación masiva por todas las ciudades del globo, el acelerado avance tecnológico, el desarrollo de la informática y de las telecomunicaciones para agilizar los procesos de comunicación. Esta interconexión a pasos agigantados ha facilitado un intercambio cultural constante y un continuo contacto entre personas de distintas latitudes del orbe sin antecedentes. En el primer subcapítulo se abordará el concepto de migración.

Migración

El matemático y antropólogo Jürgen Golte en su libro titulado *Cultura, racionalidad y migración andina*, plantea que el proceso migratorio del campo a la ciudad generalizado en la segunda mitad del siglo XX no significó que los habitantes de los pueblos andinos se desvincularan de su tierra natal. Las migraciones de las poblaciones andinas a otras

zonas agrícolas, minas y a las ciudades no implicaron una ruptura en los lazos de parentesco y reciprocidad, sino más bien su desterritorialización. Los inmigrantes en el lugar al que llegaban recreaban la hermandad y unidad que los caracterizaban por medio de asociaciones formales o informales, festividades y organizaciones de base para preservar el vínculo con sus paisanos².

Estas migraciones modificaron radicalmente las bases de la sociedad colonial criolla en vista de que los sectores hegemónicos no fueron capaces de absorber a la población andina e insertarla en sus esquemas de reproducción en el medio urbano. El profundo desconocimiento que poseían en torno de las creencias, tradiciones, costumbres, prácticas culturales, modelos de organización y de producción andinos, les imposibilitaba asumir roles de conducción en el nuevo contexto sociocultural³.

El control político de los grupos criollos reflejaba su debilitamiento al no ser más el nexo entre las poblaciones de raíces étnicas diversas y la sociedad global debido a la expansión de los medios de comunicación masiva por todas las zonas del país, por no impulsar un crecimiento económico adecuado y proporcional al crecimiento demográfico y por las múltiples expectativas en cuanto al acceso en la “modernidad” provenientes de los distintos estratos sociales⁴.

Los movimientos migratorios que aumentan exponencialmente en la segunda mitad del siglo XX son una muestra de la incapacidad del sistema económico para atender las nuevas demandas de una población multicultural en crecimiento y del quiebre de las estructuras sociales coloniales que obligaban a los indígenas a circunscribirse a determinados espacios territoriales. No obstante, los inmigrantes andinos, al llegar a la capital, se encontraron con una estructura productiva instalada que no pudo acogerlos e

² Cfr. Golte 2001: 115.

³ Cfr. Golte 2001: 117.

⁴ Cfr. Golte 2001: 117 – 118.

integrarlos con facilidad⁵. Este contexto urbano adverso para ellos significó el fortalecimiento de las relaciones familiares, basarse en lealtades, ingresar procesos de aprendizaje propios de la cosmovisión andina en la ciudad de Lima, continuar creando música a partir de la propia tradición, rediseñar el calendario festivo patronal de acuerdo con las necesidades urbanas y, fundamentalmente, la instalación de valores ajenos a la tradición cultural criolla: Trabajo sacrificado, cumplimiento de deberes, planificación, reciprocidad y aprovechamiento del tiempo⁶.

Por su parte, el antropólogo José Matos Mar en su ensayo titulado *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*, propugna que el proceso migratorio en proporciones masivas del campo a la ciudad iniciado a fines de la década del cuarenta supuso el abandono de la tierra de origen por parte de sus habitantes para emprender la conquista de la capital en búsqueda de nuevas oportunidades de desarrollo y un porvenir prometedor. Éstos necesariamente llevaron consigo su idioma, vestimenta, comida, tradiciones y costumbres para impregnar la ciudad de Lima con un matiz andino y transformar el rostro señorial y oligárquico que había tenido hasta los años cincuenta⁷.

Con la llegada de los grupos migrantes andinos a la capital se fue forjando una nueva identidad cultural en los siguientes términos:

“Las asociaciones y clubes que agrupan migrantes de aldeas, de pueblos y de ciudades serranas, han proliferado en Lima y llegan hoy día a casi seis mil (...). Pero en todas ellas hay algo en común: congregan y ofrecen al migrante, que de otro modo se vería aislado, una base de vida social y una capacidad institucional de representación frente a las autoridades, los partidos y, sobre todo, el Estado. Refuerzan la capacidad del nuevo limeño, para transferir el vínculo orgánico andino y defender su identidad cultural. El baile y la música forman parte integral del sistema cultural transferido y constituyen un núcleo importante de la nueva cultura adaptiva con que el migrante transforma la vida de Lima.” (Matos 1986: 82 – 83)

⁵ Cfr. Golte 2001: 117 – 118.

⁶ Cfr. Golte 2001: 119.

⁷ Cfr. Matos 1986: 79 – 80.

En primer lugar, se debe recalcar que se está hablando de un “nuevo limeño”; es decir, aquel que a principios de la década del cincuenta llegó a Lima proveniente del interior del país y que a través de tácticas y estrategias que muchas veces escapan de los límites de la legalidad y la formalidad intenta adaptarse a la gran ciudad y hallar un espacio en ésta. Es “nuevo” ya que no es oriundo del medio limeño y, por lo tanto, es percibido por los limeños tradicionales como un forastero que tiene un conjunto de prácticas culturales que es desconocido y dista bastante de lo que ellos asumen como convencional.

En segundo lugar, estas asociaciones de inmigrantes andinos figuran como una institución que representa sus intereses, deseos y necesidades frente a las autoridades, los partidos políticos y, fundamentalmente, el Estado. Al no contar con el apoyo de este último y la aceptación de las clases media y alta limeñas tuvieron que buscar maneras de organizarse y reunirse para participar de algún modo en la vida política de la metrópoli.

En tercer lugar, además de un vínculo de representación política, estos clubes de provincianos suponen un lugar de esparcimiento y recreación para mantener de alguna forma los valores culturales andinos en la capital mediante la música y la danza. En este sentido, la identidad cultural aparece como el cúmulo de costumbres, tradiciones, creencias, creaciones artísticas y conocimientos que caracteriza a un grupo humano y lo diferencia del resto.

Si bien es cierto que el sector migrante empeñó sus esfuerzos en conservar su identidad cultural netamente andina, tuvo que ingresar en un proceso de transculturación ineludible para finalmente ser introducido en las dinámicas y costumbres urbanas; vale decir, incorporó valores culturales ajenos como propios (aculturación), se despojó de ciertos valores culturales propios (desculturación) y, así, se creó una nueva cultura que poseía elementos tanto de la propia como de la ajena con características singulares

(neoculturación)⁸. Sin embargo, esta nueva identidad cultural jamás perdió su esencia andina, sino que se recreó y reinventó bajo el influjo del contexto urbano.

El sociólogo Carlos Franco en su ensayo que lleva por título *Explorando en otra "modernidad". De la migración a la plebe urbana*, sostiene que la migración puede ser concebida en tres dimensiones: La primera es el acto: Tránsito del lugar de origen al lugar de destino, la segunda es el proceso: Antecedentes, causas, panorama y consecuencias de ese tránsito y, la tercera, es la experiencia: Campo de los significados que tuvo la migración para sus protagonistas. Es, en suma, el desplazamiento transformador del poder político⁹.

Adicionalmente, la migración se entiende como la ruptura de la sociedad peruana tradicional del siglo XX; es decir, aquella que era mayoritariamente rural y andina hasta la década del cincuenta para pasar a una predominantemente urbana¹⁰. Estos son los tres motivos que explican dicha ruptura:

El primer motivo es que los inmigrantes que arribaron a la capital en los cincuenta, a diferencia de los que se desplazaron en las dos primeras décadas del siglo XX, provenían de las comunidades campesinas y de familias de yanaconas, siervos y peones que trabajaban en las haciendas ubicadas en los valles interandinos y los pisos altitudinales más elevados de los Andes. Las migraciones precedentes habían tenido como protagonistas a hijos de hacendados, trabajadores y profesionales del interior del país; vale decir, a los descendientes de la clase media rural¹¹.

⁸ Cfr. Ortiz 1983: 1 – 2.

⁹ Cfr. Franco 1991: 192.

¹⁰ Cfr. Franco 1991: 194.

¹¹ Cfr. Franco 1991: 193 – 194.

El segundo motivo es que el proceso migratorio de los años cincuenta no se restringió a la ciudad de Lima, sino que hubo desplazamientos hacia las grandes urbes de la costa, las capitales de las regiones andinas e incluso las principales ciudades de la selva alta¹².

El tercer motivo es que fue un proceso migratorio que se llevó a cabo en proporciones masivas y que se prolongó por tres décadas (sesenta, setenta y ochenta). Por lo tanto, en contraste con las migraciones anteriores, ésta no fue una provisional o circunstancial, sino más bien una de carácter masivo, perenne y nacional. Esta es la razón por la cual se acuñó en la capital de la república el término “invasión” para su tratamiento¹³.

Existe una dicotomía conceptual respecto de la migración. Por un lado, ésta es percibida como un efecto del proceso de modernización y de la fuerza centrípeta que posee la ciudad de Lima asociada a su condición centralista; es decir, la concentración del ingreso fiscal y del poder político, las relaciones económico-financieras, la actividad comercial, las oportunidades de trabajo y el acceso en servicios básicos tales como educación y vivienda y, por otro lado, como una fuerza centrífuga que emana de las provincias producida por el crecimiento demográfico de los Andes y su consiguiente escasez de tierras agrícolas, la apropiación de los dominios colectivos por parte de los terratenientes y la explotación severa del campesinado¹⁴.

Para fines del presente trabajo se utilizará la definición de migración propuesta por Jürgen Golte debido a que se puede hallar en la temática lírica de la cumbia peruana, específicamente, en la de la cumbia andina o chicha. Temas emblemáticos como *Somos iguales* (1983), *Gaviota* (1983), *Soy cobrador* (1985), *Trigal vacío* (1985) y *Junto a ti* (1985) del Grupo Celeste, reflejan los valores culturales propios de la cosmovisión andina, totalmente ajenos a la tradición cultural criolla, que el sector migrante instaló en

¹² Cfr. Franco 1991: 194.

¹³ Cfr. Franco 1991: 194.

¹⁴ Cfr. Franco 1991: 194.

la capital: El trabajo sacrificado, el cumplimiento del deber, el aprovechamiento del tiempo, la reciprocidad y la planificación.

El proceso migratorio del campo a la ciudad llevado a cabo en proporciones masivas a partir de mediados del siglo XX implicó, por una parte, la desterritorialización de las prácticas culturales, costumbres y tradiciones de la población andina y, por otra parte, la construcción de identidades urbanas con un matiz andino insoslayable. En el subcapítulo siguiente se comprenderá el concepto de identidad cultural y las disímiles interpretaciones que ha tenido con el paso del tiempo.

Identidad cultural

Según Néstor García Canclini en su libro *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, la identidad cultural es una construcción que se narra sobre la base de acontecimientos fundadores en los que los pueblos se apropian de un territorio o los aborígenes se enfrentan contra los foráneos para conseguir su independencia. Se suman los aciertos de defensa del territorio, resolución de conflictos y modos legítimos de vivir que los caracterizan y distinguen de los otros. Los libros escolares, museos, rituales cívicos y discursos políticos fueron hasta fines de los años noventa los encargados de forjar la identidad cultural y consagrar su retórica en el imaginario colectivo¹⁵.

Las teorías del “contacto cultural” comúnmente han estudiado los contrastes entre grupos humanos de acuerdo con lo que los diferencia. El problema radica en que la mayoría de situaciones de interculturalidad se configura no tanto por las disimilitudes que hay entre culturas homogéneas que se desarrollan diseminadamente, sino por el modo desigual en que éstas incorporan, combinan y transforman elementos de las sociedades del mundo entero. Cuando la circulación cada vez más libre y veloz de

¹⁵ Cfr. García 1995: 107.

capitales, personas y mensajes relaciona a las culturas del orbe, difícilmente se puede circunscribir la identidad a una comunidad nacional. El objeto de estudio no solamente debe ser la diferencia, sino también la hibridación¹⁶.

En esta óptica las naciones se convierten en escenarios heterogéneos donde múltiples sistemas culturales confluyen y se interceptan. Una disciplina que sea capaz de visualizar la heterogeneidad, la coexistencia de un cúmulo de códigos culturales en una misma comunidad y hasta en un solo individuo y la pluralidad de hábitos y costumbres, podrá realizar aportes significativos a los procesos de construcción de identidades en tiempos de globalización. La identidad, aun en los sectores populares, es variopinta, multiétnica y migrante. Se construye sobre la base del cruce y contacto entre diversas culturas¹⁷.

Para comprender de qué modo los medios de comunicación masiva, el cine y la publicidad se integran e intervienen en la reconstrucción de las identidades, existen dos conceptos cruciales: Multimedia y multicontextualidad. Éstos redefinen la función del cine, otros canales de comunicación y la cultura en general. Así como la posibilidad de que el cine rebrote depende de la creación de un espacio de multiplataformas o multimedia; vale decir, la asociación del cine con la televisión y el video, las identidades étnicas, locales, regionales y nacionales pueden perdurar en la medida en que sean reubicadas en una comunicación multicontextual. La identidad, inmersa en este proceso, ya no será aquella que solamente caracteriza y diferencia a los individuos para circunscribirlos a un medio sociocultural homogéneo. Al ser un relato que se recrea sin cesar con la participación y colaboración de varios actores, es también la identidad una coproducción¹⁸.

¹⁶ Cfr. García 1995: 109.

¹⁷ Cfr. García 1995: 109.

¹⁸ Cfr. García 1995: 114.

No obstante, esta coproducción se lleva a cabo en condiciones asimétricas entre dichos actores. Los procesos de globalización cultural e integración económica regional reflejan la necesidad por parte de las economías y culturas nacionales de flexibilizar las aduanas y restricciones que las dividen y, simultáneamente, que la disparidad desde la cual se establecen los acuerdos se puede acentuar debido a la liberación comercial. Una teoría de las identidades y la ciudadanía debiera tener en consideración las distintas maneras en que éstas se reconstruyen en los disímiles circuitos de producción, comunicación y apropiación de la cultura¹⁹.

El antropólogo Carlos Iván Degregori en su ensayo rotulado *Del mito de Inkarrí al mito del progreso: Poblaciones andinas, cultura e identidad nacional*, señala que la identidad cultural es el conjunto de creencias, tradiciones, prácticas culturales, costumbres, modos de organización y de producción que caracteriza a un grupo humano o a un individuo. Cuando éste abandona su tierra natal en búsqueda de nuevos horizontes y oportunidades de desarrollo porta consigo todo su bagaje cultural. En el lugar de destino se encuentra con sus paisanos y también con personas provenientes de otras regiones. Es ahí donde se produce una confluencia de identidades étnicas, locales o regionales que se revitalizan y redefinen en un nuevo contexto sociocultural para forjar una identidad nacional de matices varios²⁰.

Esto no significa que las identidades culturales primarias pierdan su esencia; es decir, que las prácticas culturales y costumbres del ámbito rural desaparezcan por completo, sino que éstas se trasladan con las personas y en el contexto urbano se reinventan. Por ejemplo, ya no se practican los pagos a la tierra con órganos de camélidos; pero, sí se crean clubes y asociaciones de provincianos para preservar los lazos de parentesco, la reciprocidad, la música, la danza y las fiestas patronales por la conmemoración de algún santo o patrón del pueblo²¹.

¹⁹ Cfr. García 1995: 114 – 115.

²⁰ Cfr. Degregori 1986: 64.

²¹ Cfr. Degregori 1986: 62.

Por su parte, el sociólogo, historiador y periodista Nelson Manrique Gálvez en su ensayo etiquetado como *Territorio y nación. La difícil construcción de la comunidad nacional*, indica que la identidad cultural es concebida como un proceso cíclico a lo largo de la historia del Perú que constituye el eje de la construcción de la nación. Esto significa que en sus distintos períodos ha habido referentes de identidad cultural forjados sobre la base de las costumbres, prácticas culturales y modos legítimos de vivir de los peruanos que se han recreado por dos motivos fundamentalmente: El constante intercambio cultural y el continuo contacto con personas de distintas latitudes del mundo productos de las migraciones internacionales. En los siglos XVI, XVII y XVIII fueron los españoles, en el siglo XIX los alemanes, italianos y chinos y, a fines del XIX e inicios del XX, los japoneses²².

Lo curioso es que las identidades étnicas conservan su esencia a pesar de la hibridación cultural y el mestizaje que ha habido en el territorio nacional desde la conquista española. La única etapa de la historia del Perú en la que la identidad nacional se despojó de su esencia andina fue en la república. Los criollos que se formaban profesionalmente en Europa importaban códigos culturales para llevar a cabo imitaciones de las producciones artísticas, culturales e intelectuales de ese continente sin grado alguno de autenticidad. Esta situación evidenciaba dos aspectos característicos de la sociedad peruana en el siglo XIX: La aculturación de la élite nacional y la invisibilidad de la población andina. No hubo, como sí ocurrió en la colonia, una asimilación de los valores culturales propios de la cosmovisión andina en la producción cultural nacional²³.

Para la finalidad de esta investigación se empleará la definición de identidad cultural proporcionada por Néstor García Canclini puesto que en las tres primeras etapas de la cumbia peruana la articulación de los actores sociales como los medios de comunicación masiva (radio, televisión y prensa escrita), la publicidad y las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (Internet, fibras ópticas y discos láser)

²² Cfr. Manrique 2005: 8 – 9.

²³ Cfr. Manrique 2005: 22.

contribuyeron con su difusión a nivel nacional, la propalación de expresiones musicales extranjeras que estuvieron presentes en ellas y la formación de identidades urbanas bajo el influjo de lo local y global a partir de la cancionística.

La identidad cultural históricamente ha sido un relato construido por las naciones para sobredimensionar a sus héroes y personajes. Ésta procuraba diferenciar a los grupos humanos homogéneos y circunscribirlos a un espacio determinado. Con el proceso de globalización las identidades locales, regionales y nacionales se vieron inmersas en una vorágine de cambios cuyo resultado fue su reconstrucción bajo la influencia de códigos culturales globales. En el próximo subcapítulo se contemplarán la cadena de oposiciones a través de la cual se interpreta la modernidad: Popular – culto, tradicional – moderno y subalterno – hegemónico y el panorama de las nomenclaturas y los períodos de la música tropical peruana.

Popular – modernidad – hibridación y cumbia peruana

A lo largo del siglo XX hubo muchos debates entre sociólogos y antropólogos que intentaban definir y explicar la “modernidad”. Néstor García Canclini en su libro *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, postula que no funciona la oposición tajante entre lo tradicional y lo moderno. Lo culto, lo popular y lo masivo ya no están donde solían encontrarse²⁴. Es necesario destruir esa división jerárquica en tres niveles, esa concepción diseminada del mundo de la cultura y averiguar si su “hibridación” puede leerse con las herramientas de las disciplinas que los estudian aisladamente: La historia del arte y la literatura, que se ocupan de lo “culto”; el folclor y la antropología, encargados de lo popular; los estudios sobre las ciencias de la comunicación, especializados en la cultura de masas²⁵. Se necesitan ciencias sociales

²⁴ Cfr. García 1990: 14.

²⁵ Cfr. García 1990: 14 – 15.

que sean capaces de circular por las escaleras que comunican esos tres niveles y que rediseñen los planos para que haya una comunicación horizontal entre ellos²⁶.

Ocasionalmente se hallan menciones de los términos sincretismo, mestizaje y otros relativos a los procesos de “hibridación”. García Canclini sugiere este último en vista de que no solamente hace alusión a fusiones religiosas, de movimientos simbólicos tradicionales o de raíces étnicas, sino que abarca diversas mezclas interculturales, entre ellas la música²⁷.

Resultan de suma relevancia las definiciones que el mencionado autor propone sobre lo popular. En este sentido, lo popular es lo excluido: Los que no tienen patrimonio o no logran que éste sea reconocido y conservado; los artesanos que no llegan a ser artistas, a individualizarse, ni participar en el mercado de bienes simbólicos “legítimos”, y los espectadores de los medios masivos que quedan fuera de las universidades y los museos, “incapaces” de leer y mirar la alta cultura pues ignoran la historia de los saberes y estilos. Es depósito de la creatividad campesina, importancia de la comunicación cara a cara y pérdida de la profundidad por los factores externos de la modernidad. Suele asociarse a lo pre-moderno y suplementario²⁸.

En la producción mantendría formas relativamente auténticas por la supervivencia de talleres artesanales y de manifestaciones de recreación local (músicas regionales, entretenimientos barriales, entre otras)²⁹.

En el consumo, los sectores populares estarían siempre al final del proceso; vale decir, como destinatarios o espectadores obligados a reproducir el ciclo del capital y la

²⁶ Cfr. García 1990: 15.

²⁷ Cfr. García 1990: 14 – 15.

²⁸ Cfr. García 1990: 191.

²⁹ Cfr. García 1990: 191.

ideología de los hegemónicos³⁰. Sin embargo, en el caso de la cumbia peruana sucedió lo contrario. Si bien es cierto que fue una expresión cultural y musical de los sectores populares (subalternos) de la ciudad de Lima, nunca pretendió imitar los hábitos y las costumbres de los limeños clásicos (hegemónicos). Por el contrario, fue una confluencia de sus raíces andinas con la música que por entonces sonaba en el contexto urbano (música criolla, nueva ola, *rock n' roll*, cumbia colombiana y música afrocaribeña) que logró preservar de alguna manera los valores culturales de origen andino en la capital.

Se conciben los procesos que constituyen la modernidad como cadenas de oposiciones: Moderno – tradicional, culto – popular, y hegemónico – subalterno. La bibliografía concerniente a la cultura acostumbra suponer que hay un interés inherente a los sectores hegemónicos por impulsar la modernidad y un presagio fatal de los populares que los arraiga a las tradiciones. Los modernizadores extraen la moraleja de que su interés por los avances y las promesas de la historia justifica su posición hegemónica; en tanto, el atraso de las clases populares las condena a lo subalterno. Si la cultura popular se moderniza, como ocurre en la realidad, es para los grupos hegemónicos una confirmación de que su tradicionalismo no tiene escapatoria. Para los defensores de las causas populares se trata de una evidencia del modo en que la hegemonía les impide ser ellos mismos; es decir, les impone patrones culturales con el propósito de transformar su identidad para que la sociedad sea lo más homogénea posible³¹.

La cumbia peruana, en este lineamiento, figura como un caso concreto de hibridación. En el mundo de las ciencias sociales y de la música existen muchos nombres para rotular al movimiento musical tropical peruano que surgió a fines de la década del sesenta. Entre éstos figuran: Movimiento musical tropical peruano, movida musical tropical peruana, música tropical peruana, cumbia peruana y chicha. El etnomusicólogo Raúl Renato Romero Cevallos, basado en la propuesta de Edilberto Cuestas Chacón (fundador, director musical, compositor, arreglista y productor musical de Los Ecos), define la confluencia de la música afrocaribeña, cumbia colombiana, huayno de los

³⁰ Cfr. García 1990: 191.

³¹ Cfr. García 1990: 191 – 192.

Andes centrales, música criolla peruana, nueva ola y *rock n' roll* como cumbia peruana; y menciona que la chicha es una de las etapas³².

Por su parte, el sociólogo Arturo Marcos Quispe Lázaro trata a esta fusión musical como chicha y diferencia sus variantes regionales: Chicha costeña, chicha andina y chicha amazónica³³. Para fines de este trabajo se considera de mayor utilidad y pertinencia emplear el término cumbia peruana, ya que en éste se sintetizan sin ánimos de menoscabo regional las múltiples tendencias y manifestaciones de la música tropical peruana.

Se puede afirmar, entonces, que la cumbia peruana es una expresión musical oriunda del Perú que se origina a partir de la confluencia de la cumbia colombiana, los ritmos afrocaribeños, el *rock n' roll*, la nueva ola, la música criolla peruana y el huayno de la Sierra central. Aparece en 1968 en la ciudad de Lima con la agrupación Los Destellos de Enrique Delgado Montes³⁴.

Según Edilberto Cuestas Chacón, la cumbia peruana se puede dividir en tres etapas:

La primera: “Cumbia costeña” (1968–1980) a la cual pertenecen grupos como Los Destellos, Los Girasoles, Los Ribereños, Pedro Miguel y sus Maracaibos, Los Beta 5, Compay Quinto, Los Hijos del Sol, Aniceto y sus Fabulosos, Manzanita y su Conjunto, Los Diablos Rojos, Los Ecos, Los Ilusionistas, Los Pakines, Los Rumbaney, Grupo Naranja, Grupo Centeno, Los Zíngaros, Grupo Celeste, Súper Grupo, La Mermelada, Chacalón y La Nueva Crema, Chacal y sus Estrellas, Grupo Melodía, Grupo Guinda, Grupo Alegría, Los Orientales, Los Sanders, Santa Martha, Los Yungas, Los Topacios, Los Titanes, San Lázaro, Los Ovnis, Los Feos, Brigada Roja, etcétera.

³² Cfr. Ráez 2002 – 2005: Min. 12:11.

³³ Cfr. Quispe 2000: 121.

³⁴ Cfr. Romero 2007a: 22.

La segunda: “Cumbia andina o chicha” (1980–1990) que incluye a Los Shapis, Vico y su Grupo Karicia, Grupo Maravilla, Cielo Gris, Grupo Somos, Grupo Hidalgo, Tongo y su Grupo Imaginación, Pintura Roja, Pascualillo y La Nueva Estrella Azul, Génesis, Grupo Markahuasi, Grupo Sentimiento, Mayk y Los Súper Sensuales, Los Súper Genéticos, Pumita Andy, entre otros.

La tercera: “Tecnocumbia” (1990– ¿?) entre las que se encuentran el Grupo Néctar, Rossy War y La Banda Kaliente, Euforia, Ruth Karina y su Grupo Pa’ Gozar, Ana Kholer, Ada Chura y Los Apasionados, Karolyne y su Grupo, Grupo Mariluz, Bella Luz, Las Chicas Daya, Agua Bella, Alma Bella, Bella Bella, Tornado, Eskándalo, Joven Sensación, Zona Franka, etcétera³⁵. Esta división permite situar a las principales agrupaciones en una línea de tiempo de acuerdo con criterios estilísticos y regionales.

Arturo Marcos Quispe Lázaro, en cambio, señala que la chicha se puede dividir en tres períodos: El primero: “Chicha costeña” (1968 – 1977-78), etapa de reflujo de la “chicha costeña” a la “chicha andina” (1977-78 / 1980-81); el segundo: “Chicha andina” (1980-81 / 1987-88), etapa de transición de la “chicha andina” a la “tecnocumbia” (1987-88 / 1994-95) y, el tercero: “Tecnocumbia” (1994-95 / 2000-01)³⁶. Dicho planteamiento es más específico en cuanto a las fechas y sugiere transiciones entre las fases para entender el surgimiento de grupos tales como el Súper Grupo, La Mermelada, Chacalón y La Nueva Crema, el Grupo Melodía, el Grupo Guinda, el Grupo Alegría y el Grupo Néctar.

Por otro lado, el comunicador y filósofo Jaime Bailón Maxi habla de chicha o de cumbia peruana y sostiene que la chicha adquiere una connotación clasista, a fines de los setenta, cuando se “achora”; vale decir, en el momento en que los descendientes de inmigrantes andinos de barrios marginales, con un proceso de aclimatación más largo

³⁵ Cfr. Romero 2007a: 87 – 88.

³⁶ Cfr. Quispe 2009: 2.

puesto que han nacido y vivido siempre en la capital, empiezan a frecuentar los circuitos de difusión de la cumbia peruana. Por aquellos años se comenzó a trazar una diferencia muy marcada respecto de la cumbia elegante de Los Destellos y Los Girasoles³⁷. Esto se debe a que el público espectador que asistía a las presentaciones de Chacalón y La Nueva Crema, por ejemplo, que se encontraba conformado en su mayoría por obreros y trabajadores del hogar, en su mayoría migrantes, tenían la costumbre de ingerir alcohol en grandes cantidades y de convertir los conciertos en verdaderos campos de batalla por los enfrentamientos a punto de navajas, cuchillos y picos de botella³⁸.

Si bien es cierto que en un inicio se empleó el vocablo “chicha” para etiquetar a una manifestación musical de carácter popular, luego se le dio un significado negativo e incluso peyorativo promovido por los medios de comunicación y la clase alta limeña que identificaba al grupo migrante de la ciudad de Lima con la economía informal, estrategias y tácticas novedosas para solucionar problemas al minuto, improvisación, para llevar a cabo negocios y prácticas culturales desarrolladas al margen de la legalidad³⁹.

De esta forma, se pueden entender las variadas nomenclaturas que existen para etiquetar a la movida musical tropical peruana de acuerdo con su lugar de origen y connotación social. Se usará el concepto cumbia peruana debido a que es el que engloba sin predominancia estilística alguna todas las variantes regionales y corrientes de dicha expresión musical.

Se suele entender la modernidad como cadenas de oposiciones: Popular – culto, tradicional – moderno y subalterno – hegemónico. La idea es que las disciplinas que se ocupan del estudio de la cultura tales como la antropología, las comunicaciones, la historia del arte y la literatura sean capaces de trazar escaleras para comunicar

³⁷ Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 83.

³⁸ Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 83.

³⁹ Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 72.

horizontalmente a estos tres niveles de modo tal que se comprendan realmente las implicancias de su hibridación. En el siguiente subcapítulo se abarcará el concepto de globalización y su impacto en las dinámicas del mundo contemporáneo.

Globalización

Para el economista, ex-vicepresidente del Banco Mundial y premio Nobel de economía en 2001, Joseph Eugene Stiglitz, en su libro *El malestar en la globalización*, la globalización supone, por un lado, la liberalización de la economía; es decir, la eliminación de las barreras comerciales y de las regulaciones de los mercados para crear una sola economía mundial con una moneda única, lo que conduce a la inexorable extinción de los llamados estados nacionales y, por otro lado, relaciones desiguales entre los países subdesarrollados o en vías de desarrollo y las potencias mundiales productoras y consumidoras⁴⁰.

Esta desigualdad de condiciones se genera por la dependencia económica de los países más pobres con una economía primario-exportadora respecto de las potencias mundiales con economías industrializadas puesto que estas últimas son las que compran sus materias primas. Adicionalmente, obligan a las naciones tercermundistas a suprimir los subsidios a los bienes de primera necesidad con el argumento de que dicha política económica atenta contra el libre mercado; pero, ellas sí los mantienen en sus respectivos estados. De este modo, los países subdesarrollados se ven imposibilitados de competir con las potencias mundiales bajo las reglas arbitrarias que éstas imponen⁴¹.

Por lo tanto, la principal consecuencia de la globalización en el ámbito económico es la aparición de una élite transnacional conformada por las grandes corporaciones y los líderes de las naciones industrializadas que con el pretexto de garantizar la apertura de

⁴⁰ Cfr. Stiglitz 2007: 45.

⁴¹ Cfr. Stiglitz 2007: 40 – 41.

los mercados y la universalización de la economía ejercen el control sobre el orbe a través del dominio del capital, la tierra y la fuerza laboral⁴².

No obstante, en el aspecto sociocultural la globalización ha propiciado un intercambio cultural, de información y conocimientos sin precedentes entre personas de distintas latitudes del planeta debido a la expansión de los medios de comunicación masiva, el acelerado avance tecnológico, la aparición de la Internet, el desarrollo de la informática y el de las telecomunicaciones que ha agilizado los procesos de comunicación mediante la fabricación de fibras ópticas y discos láser⁴³.

Por su parte, el premio Nobel de economía en 1998, Amartya Sen, y el economista, sociólogo y contador público Bernardo Kliksberg, en el libro que lleva por título *Primero la gente. Una mirada desde la ética del desarrollo a los principales problemas del mundo globalizado*, definen la globalización como un proceso histórico que se remonta al siglo II de la era cristiana cuando en la India se comenzó a desarrollar el sistema matemático decimal, fue empleado al poco tiempo por los matemáticos árabes y llegó a Europa en el último cuarto del siglo X para contribuir sustancialmente con los avances y descubrimientos científicos de la sociedad occidental. Esto demuestra que desde tiempos prístinos ya había un intercambio de conocimientos científicos y tecnológicos entre Occidente y Oriente muy productivo y que, en definitiva, la globalización no es un fenómeno propio de Occidente⁴⁴.

Es incurrir en un error asociar directamente la globalización con el colonialismo, la expansión de la hegemonía de las potencias mundiales y el capitalismo global. Estas son algunas de sus manifestaciones, mas no su esencia. Las problemáticas que azotan al mundo contemporáneo tales como el creciente aumento de la brecha entre ricos y

⁴² Cfr. Stiglitz 2007: 45.

⁴³ Cfr. Stiglitz 2007: 45.

⁴⁴ Cfr. Sen y Kliksberg 2007: 13 – 16.

pobres en los países del tercer mundo no son necesariamente una consecuencia de la interconexión de las economías del orbe bajo una misma moneda⁴⁵.

La disparidad en América Latina, particularmente, es generada por la asimetría de los acuerdos institucionales en los propios estados; vale decir, la repartición desigual del ingreso fiscal y la ausencia de políticas públicas y programas sociales coherentes que erradiquen la pobreza, eliminen el analfabetismo, garanticen una educación pública de calidad y un servicio de salud al alcance de toda la población. Por ello, la globalización no empobrece a los más necesitados; empero, es cierto que no ha sido capaz de diseñar los mecanismos necesarios para una distribución equitativa de los beneficios y la prosperidad que ofrece⁴⁶.

El sociólogo Arturo Marcos Quispe Lázaro, en su artículo titulado *Globalización y cultura en contextos nacionales y locales: De la chicha a la tecnocumbia*, apunta que en los años noventa el Perú se hallaba inmerso en un contexto de interconexión a pasos agigantados y reducción de las barreras geográficas y culturales. La globalización permitió que ingresara en un nuevo orden mundial determinado por los avances tecnológicos en los campos de la informática, las telecomunicaciones y los medios de comunicación masiva que facilitaban el intercambio de información, técnicas y conocimientos. De esta forma, los peruanos tenían que lidiar con nuevos escenarios que iban mucho más allá de sus entornos socioculturales inmediatos⁴⁷.

A fines de los noventa e inicios de los dos mil comenzó a desatarse un debate en torno del fenómeno de la globalización. La gran pregunta era si ésta es una estrategia de las potencias mundiales para expandir su hegemonía en el ámbito económico, social, cultural y político, de manera tal que en los países tercermundistas surjan

⁴⁵ Cfr. Sen y Kliksberg 2007: 21 – 24.

⁴⁶ Cfr. Sen y Kliksberg 2007: 21 – 24.

⁴⁷ Cfr. Quispe 2000: 122.

manifestaciones culturales que son una mala copia de lo extranjero, o si, por el contrario, las revitalizaba y reconstruía⁴⁸.

Más allá de dicho debate lo importante es saber cuáles son las ideas, creencias y los paradigmas que aparecen a partir de la globalización y cómo éstos repercuten en los contextos nacionales y locales. Una idea no es buena o mala por ser oriunda o foránea. Va a tener un impacto positivo en tanto contribuya con la resolución de problemas de un pueblo y ayude a entender mejor sus necesidades. Por el contrario, va a tener un impacto negativo si atenta contra sus intereses y desarrollo.

Quispe Lázaro formula lo siguiente respecto del impacto de la globalización en la creación de productos o bienes culturales:

“O sencillamente se retoma lo foráneo de un modo creativo; es decir, se recrean los productos culturales locales bajo el influjo de lo global, de modo que – conscientemente o no – nos convertimos en partícipes, sumidos dentro de un espacio local, de la corriente global de esta época” (Quispe 2000: 123).

Los avances tecnológicos alcanzados en los campos de la informática, las telecomunicaciones y los medios de comunicación masiva permiten no solamente que las personas de todo el mundo mantengan una comunicación constante, sino que facilita el consumo de bienes y expresiones culturales provenientes de otras latitudes. Este acontecimiento genera en los individuos diversas ambiciones, expectativas, intereses, curiosidades y deseos que hacen que su creatividad e imaginación se desarrollen al máximo. En este sentido, los productos culturales locales y nacionales tales como la literatura, el cine, la música y el teatro pueden reinventarse y enriquecerse desde matrices globales sin la necesidad de perder su esencia.

⁴⁸ Cfr. Quispe 2000: 122 – 123.

Jesús Martín-Barbero indica que la globalización tiene tres efectos de real importancia que afectan directamente la vida de las personas: El primero es el descentramiento social, el segundo es la secularización, en la que se manifiestan la autonomía del sujeto y su principio de felicidad o autorrealización y, el tercero, es el carácter diseminado y desencantado de las relaciones sociales⁴⁹.

En esta dirección, hay dos dinámicas que se encuentran y producen cambios: La apertura hacia lo nuevo por parte de los sectores andinos locales y la expansión de los medios de comunicación masiva acompañada de adelantos tecnológicos que revitalizan los espacios concretos. Este encuentro genera cambios tanto a nivel individual como colectivo⁵⁰.

La avalancha externa absorbe a aquellos que quisieran mantenerse al margen con el pretexto de que no pueden estar fuera de la “modernidad”. De esta manera, se constituye una doble identidad. Por un lado, está la condición global determinada por el contacto con el mundo entero mediante las redes y, por otro, la local basada en la comunicación directa con los conciudadanos y el consumo de los productos culturales autóctonos⁵¹.

La identidad cultural de los habitantes de una localidad sufre una transformación en este contexto en vista de que reciben señales y formas de ver el mundo de personas de otras partes del planeta completamente distintas de las que ellos tenían. Del mismo modo, dichas personas podrán nutrirse de la cosmovisión y percepciones de los habitantes locales. Este intercambio cultural es incierto en el sentido de que no tiene un único símbolo; es un proceso que está abierto y no tiene punto final. Definitivamente la

⁴⁹ Cfr. Quispe 2000: 123.

⁵⁰ Cfr. Quispe 2000: 123 – 124.

⁵¹ Cfr. Quispe 2000: 124.

globalización trastoca las identidades nativas, mas no las suprime o reemplaza. Lo que hace es matizarlas y reinventarlas⁵².

Los referentes de la identidad serán propensos a cambiar conforme se modifique el entorno sociocultural. La identidad no es algo imperecedero o inamovible. Es más bien algo concreto que está en función de manifestaciones humanas que ocurren en un tiempo y espacio específicos. Por lo tanto, es voluble y es el reflejo de la coyuntura social y cultural del momento⁵³.

Para realizar un análisis sesudo de la cultura es importante no desasociar estas dos dimensiones (lo local y lo global) puesto que una idea transmitida por los programas televisivos puede tener una repercusión incluso en el recoveco más recóndito de un pueblo. Lo global y lo local no se excluyen. Por el contrario, lo local debe entenderse como un aspecto de lo global⁵⁴. Al respecto, Ulrich Beck sostiene lo siguiente:

“La globalización no solo significa deslocalización sino que además presupone una re-localización; significa también acercamiento y mutuo encuentro de las culturas locales, las cuales se deben definir de nuevo en el marco de este *clash localities*” (Beck 1998: 79).

Del párrafo citado se puede extraer una idea que resulta reveladora e interesante. La interrogante no es sólo en qué medida la globalización permite que las identidades étnicas, regionales y nacionales se redefinan bajo la influencia de los códigos culturales globales, sino también de qué manera se complementan y revitalizan las mismas identidades étnicas y regionales en urbes cosmopolitas a raíz de este encuentro sin precedentes pues anteriormente la distancia y la precariedad tecnológica las mantenían en el anonimato.

⁵² Cfr. Quispe 2000: 124.

⁵³ Cfr. Quispe 2000: 124.

⁵⁴ Cfr. Quispe 2000: 125.

Para vincular lo local con lo global, Robertson acuñe el vocablo “glocalización”⁵⁵. Éste hace alusión a que no es posible mirar lo que está sucediendo en el mundo si no se hace desde un espacio concreto y particular⁵⁶.

Los avances tecnológicos vienen acompañados de un clima que involucra a la sociedad en su conjunto. La brecha entre lo local y lo global cada vez se hace más estrecha debido a la función que han desempeñado las innovaciones ligadas a los medios de comunicación (televisión por cable, antenas de largo alcance, informática, telemática, etcétera).

Esta situación ha permitido que existan canales de comunicación entre ambos planos. Algunas características del plano global han ingresado en los patrones de valoración e identidad del plano local y, de esta forma, ha inyectado nuevas ideas para la creación. Como resultado de todo este proceso la cumbia peruana, en la década del noventa, propuso nuevas mixturas o fusiones que contemplaron valores culturales locales y manifestaciones musicales de carácter mundial⁵⁷. Es por ello que en los capítulos siguientes se usará esta definición de globalización enfocada en el campo de la cultura.

En los noventa el Perú fue partícipe del fenómeno de la globalización no solamente en el ámbito económico, sino también en el ámbito cultural y, por ende, musical. La expansión de los medios de comunicación masiva (televisión, radio y prensa escrita) por todos los rincones del país, el acelerado avance tecnológico, la aparición de la Internet, el desarrollo de la informática, el desarrollo de las telecomunicaciones, el disco láser y la fibra óptica permitieron que los peruanos y peruanas iniciaran un intercambio cultural y una interacción constante con personas de todo el mundo. Este panorama globalizado

⁵⁵ Neologismo formado a partir de la unión de las palabras globalización y localización.

⁵⁶ Cfr. Quispe 2000: 125.

⁵⁷ Cfr. Quispe 2000: 125.

impulsó la creación de productos culturales locales bajo el influjo de lo global y la cumbia peruana no fue ajena a dicha consigna.

En este apartado se han desarrollado conceptos como migración, identidad cultural, popular – modernidad – hibridación, cumbia peruana y globalización, para analizar, en los siguientes capítulos, en qué medida la cumbia peruana ha representado la identidad cultural del sector migrante en la ciudad de Lima y si logró adaptarse a los cambios socioculturales que experimentó en los años noventa. En este sentido, en el siguiente capítulo se realizará un paralelo entre la primera fase del movimiento musical tropical peruano (cumbia costeña) y el contexto sociocultural del sector migrante en la capital en las décadas del cincuenta, sesenta y setenta.

Capítulo 2: El contexto sociocultural del sector migrante en la ciudad de Lima (1950, 1960, 1970) y la cumbia costeña

Este capítulo tiene como objetivo realizar una correlación entre el contexto sociocultural del sector migrante en la ciudad de Lima en las décadas del cincuenta, sesenta, setenta y la primera etapa de la cumbia peruana (cumbia costeña). Respecto de esta última, se explicarán el surgimiento de la cumbia peruana, el desarrollo histórico de la cumbia costeña, sus estrategias comerciales y sus características musicales.

El contexto sociocultural del sector migrante en la capital (1950, 1960 y 1970)

A inicios de la década del cincuenta comenzó un fuerte proceso migratorio del campo a la ciudad en proporciones masivas llevado a cabo, en su mayoría, por habitantes de los Andes. Según el Censo Nacional de 1981, el cuarenta y uno por ciento de la población limeña, lo cual en términos absolutos representa a 1 901 697 habitantes, era migrante. De éstos el cincuenta y cuatro por ciento provenía de la sierra⁵⁸. Del sector migrante que inmigró de los veinticuatro departamentos del país, correspondía la mayor proporción a Áncash (10.6%), Ayacucho (8.38%), Junín (8.11%) y la menor a Madre de Dios (0.13%)⁵⁹. Éste abandonó sus tierras natales en búsqueda de un futuro próspero debido al centralismo que ha caracterizado al Perú desde el período republicano. En Lima se concentraban el poder político, el ingreso fiscal, las relaciones económico – financieras, la actividad comercial, y existía la ilusión de encontrar mayores oportunidades laborales y de satisfacer las necesidades básicas de educación, salud y vivienda⁶⁰. Según el Instituto Nacional de Estadística e Informática (Inei), la alfabetización funcional en poblados rurales durante los años 1957 – 1969 era de 13.91

⁵⁸ Cfr. Matos 1986: 73.

⁵⁹ Cfr. Matos 1986: 73.

⁶⁰ Cfr. Adams y Golte 1987: 38.

por ciento⁶¹, lo que provocó que los provincianos emigren a las zonas urbanas para hallar oportunidades de desarrollo.

La población de la Lima, de acuerdo con su extracción social y económica, estaba fragmentada. Por una parte, cerca del ochenta por ciento residía en asentamientos humanos populares y, por otra, más del veinte por ciento lo hacía en distritos residenciales de las clases media y alta⁶². De ese ochenta por ciento casi el treinta y siete por ciento radicaba en barriadas (encuesta Instituto de Estudios Peruanos), un veintitrés por ciento en urbanizaciones populares (Censo 1951) y un veinte por ciento en tugurios, suburbios y callejones. Las barriadas, en definitiva, constituían en el medio urbano el asentamiento mayoritario de los sectores populares⁶³.

En las dos primeras décadas del siglo XX hubo algunas migraciones que estuvieron reservadas a las élites provinciales; es decir, a hacendados, comerciantes y profesionales del interior del país. La capital, en los cuarenta, tenía medio millón de habitantes; pero, en 1956, su población prácticamente se había triplicado a 1 200 000⁶⁴. La población peruana cambió de ser 73,1 por ciento rural en 1940 a un récord de cincuenta y tres por ciento urbana en 1972⁶⁵. Esta transformación desató serios problemas sociales en vista de que la economía nacional y el planeamiento social no estaban preparados para absorber semejante expansión demográfica. Como resultado de esta falta de organización, la mayor parte de la población inmigrante que venía de los sectores socioeconómicos más bajos (básicamente del campesinado) se reunió en asociaciones informales, organizó invasiones masivas e ilegales y, así, construyó las famosas “barriadas” que posteriormente se llamaron “pueblos jóvenes” o “asentamientos humanos”⁶⁶.

⁶¹ Cfr. INEI. Evolución de la población rural, según departamento, 1940,1961,1972,1981, 1993 y 2007.

⁶² Cfr. Matos 1986: 71.

⁶³ Cfr. Matos 1986: 71.

⁶⁴ Cfr. Matos 1966: 23.

⁶⁵ Cfr. Cotler 1978: 290.

⁶⁶ Cfr. Romero 2007a: 13.

Es pertinente recalcar que la ley de Reforma Agraria de 1969 aplicada por Juan Velasco Alvarado permitió la expropiación de 9,1 millones de hectáreas de los treinta millones de tierra culta que había en el país. El número de propiedades afectadas ascendió a dieciséis mil⁶⁷. Por esta razón los ex-terratenientes y capataces se vieron obligados a migrar a las ciudades de la costa en búsqueda de una vivienda y oportunidades laborales para sobrevivir.

Los inmigrantes andinos enfrentaron muchas dificultades para adaptarse a la capital, principalmente, por el completo rechazo de la sociedad limeña de aquel entonces. A raíz de esto aquel que venía del ande se vio obligado a buscar su propio espacio, por lo que empieza a generar una identidad bastante diferenciada tal como se describe en la siguiente cita:

“En un país en el que a la dominación clasista se superponía el predominio de la cultura criolla-occidental sobre la andina, el proceso de democratización implicaba necesariamente el avance de esta última. El fortalecimiento y la expansión de diversas expresiones musicales andinas en las ciudades son expresión de esta democratización.”
(Hurtado 1997: 3)

Como lo explica el autor Wilfredo Hurtado Suárez, el predominio de la tradición cultural criolla sobre la andina obligó a los inmigrantes a trasladar costumbres y manifestaciones culturales propias de la cosmovisión andina a la urbe tales como el calendario festivo por la conmemoración de algún santo o patrón, los clubes de provincianos sobre la base de los lazos de parentesco y la música. En cuanto a esta última, la expresión por excelencia fue el huayno urbano.

Asimismo, producto de la renuencia de los limeños tradicionales y de la falta de apoyo por parte del Estado, se vieron forzados a formar nuevas comunidades en donde ellos

⁶⁷ Cfr. Contreras y Cueto 2007: 334.

mismos pudieran desenvolverse. De esta manera, crearon una especie de sociedad cerrada en los denominados “pueblos jóvenes”, ubicados en espacios adyacentes a la ciudad. Estos lugares pronto atravesaron por una transformación urbana donde, al margen de ésta, empezaron a desarrollar sus propios puestos de trabajo e ingeniar modos de sobrevivir.

Tal como lo indican los autores Fabiola Escárzaga, Julio Abanto Llauque y Anderson Chamorro, los inmigrantes, a pesar de las dificultades, lograron satisfactoriamente iniciar un proceso de urbanización basado en sus propios conocimientos y valores traídos de sus tierras natales:

"La solución que encontraron los serranos fue crear sus propios espacios, generar sus propias fuentes de empleo y sus propios servicios, poniendo en juego su experiencia comunitaria, su bagaje cultural y sus valores en torno al trabajo." (Escárzaga, Abanto Llauque y Chamorro G. 2002: 279)

Se puede apreciar cómo esta solución permitió a estas personas establecer una nueva sociedad que cargaba consigo un gran potencial cultural. Éste irrumpiría en la escena limeña en los años posteriores, específicamente y con mayor impacto en la década de los setenta, donde se reflejarían los verdaderos efectos del fenómeno migratorio.

La población limeña clasista se sintió un tanto amenazada por esta ola migratoria que representaba un gran cambio en varios aspectos, fundamentalmente económico-sociales, tal como lo señalan los autores Escárzaga, Abanto Llauque y Chamorro:

"La intensificación de la migración a partir de los años ochenta, en un contexto de aguda crisis económica y política y de guerra interna, cambió la fisonomía de Lima. La ciudad criolla y moderna se vio invadida y se sintió amenazada por la población andina, portadora de una cultura distinta, ajena a la de sus viejos habitantes". (Escárzaga, Abanto Llauque y Chamorro G. 2002: 280)

Se puede apreciar en la cita un temor basado en la ruptura de lo tradicional, motivo por el cual la discriminación se hace cada vez más latente hacia los inmigrantes y todo tipo de expresión que de ellos provenga.

En este sentido, Adolfo Cayra explica de qué forma el "cholo" no se siente representado por el Estado y forma nuevos movimientos sociales, razón por la que, sobre la base de su espíritu de independencia y emprendimiento, se convierte en microempresario caracterizado principalmente por la informalidad. En este ambiente comienzan a figurar tiendas familiares, negocios clandestinos, vendedores ambulantes, lustra botas, emolienteros, canillitas, entre otros oficios⁶⁸.

En vista de esta informalidad laboral se generó un fenómeno económico en el país producto del "cachineo" que inundaba la ciudad. Éste incluso logró superar a grandes empresas de la élite peruana muy a pesar de las principales entidades bancarias.

Respecto de la producción cultural de los "asentamientos humanos", Raúl Romero sostiene lo siguiente:

“Los pueblos jóvenes y los espacios urbanos que los rodean también se convirtieron en el nuevo entorno para la producción cultural. Conforme la población de estas barriadas crecía, también lo hacía la demanda por música andina, la principal expresión cultural que los inmigrantes trajeron a las ciudades. Habiendo tenido que dejar atrás otros hábitos culturales como la vestimenta, el lenguaje y la comida en la búsqueda de adaptación a los hábitos y estrategias urbanos, la música era una de las manifestaciones culturales que podía continuar expresando su identidad, su nostalgia regional y su resistencia a una completa integración a la vida y valores urbanos.” (Romero 2007a: 14)

⁶⁸ Cfr. Cayra 2004: 3.

Cuando los inmigrantes llegaron a la urbe se toparon con un entorno que era totalmente adverso para ellos. Para poder asentarse y hallar un espacio tuvieron que acceder en una negociación cultural que suponía el desprendimiento de algunos valores como el lenguaje, la indumentaria y la comida a cambio de aceptación por parte de los limeños clásicos e integración en la vida urbana. No obstante, uno de los elementos que no fue negociable es la música andina ya que la habían escuchado con sus padres desde niños y era la que esencialmente los distinguía del resto de peruanos. Ésta refleja el sufrimiento y el régimen de desamparo al que ha sido sometido el pueblo andino durante siglos que no se olvida con facilidad. Por ello, se convirtió en la insignia de los nuevos limeños para la producción cultural y la expresión de una melancolía provinciana.

Queda claro que, al comenzar la década del cincuenta, se inició un movimiento migratorio de carácter masivo emprendido, en su mayoría, por habitantes de las regiones andinas que se extendió por cuatro décadas. Debido a la falta de atención por parte del Estado, la renuencia de los sectores criollos tradicionales, una economía nacional y una planificación social que no estaban preparadas para acogerlos, los inmigrantes se vieron obligados a invadir las laderas de los cerros de las zonas adyacentes a la capital para poder asentarse. Sus ansias de progresar en los campos económico y social los llevaron a convertirse en microempresarios caracterizados por la informalidad. En el subcapítulo que viene se explicará el surgimiento de la cumbia peruana.

El surgimiento de la cumbia peruana

En el período de prosperidad de la música andina comercial (1950–1980) aproximadamente el cincuenta por ciento del total de ventas se hallaba en la categoría folclore o música vernácula, lo que demuestra la importancia de este mercado. Sin

embargo, a fines de la década del ochenta esta cifra disminuyó a un veinte por ciento debido, sobre todo, a cambios en la demanda del mercado y a la piratería de casetes⁶⁹. Por aquellos años la cumbia peruana superó al huayno comercial⁷⁰ en ventas, que si bien no desapareció totalmente, perdió el liderazgo del mercado musical que había tenido en las décadas precedentes. El éxito del huayno comercial estableció una tendencia pionera: Fue el primer estilo musical tradicional que saltó de un contexto local o provincial a uno nacional ya que incorporó el uso de amplificación, la representación escénica e instrumentación eléctrica y electrónica para trascender su localismo; vale decir, aquellos artistas que antes se habían limitado a presentarse en sus distritos y provincias natales, ahora lo podían hacer en diversas regiones del país⁷¹.

El empleo intensivo de la frecuencia radial amplitud modulada (AM) y la distribución de las grabaciones comerciales le proporcionaron al huayno una presencia urbana sólida, aunque se limitaba a las zonas pobladas por inmigrantes. El huayno urbano o comercial, propalado a través de presentaciones en vivo y programas radiales, introdujo una técnica nunca antes vista en las expresiones musicales rurales: Un solista acompañado de una agrupación musical (con la ayuda de amplificadores). La preponderancia de este permitía que solo unos pocos pudieran lograr el estatus de celebridad entre sus seguidores y romper el parámetro de anonimato que siempre había caracterizado al folclore andino. La grabación de este estilo inició el éxito urbano personalizado, la apropiación de la modernidad urbana (adopción de instrumentos eléctricos y electrónicos) y, de cierto modo, la conquista de la ciudad. No obstante, el huayno urbano, en el ámbito musical, era conservador. Mantuvo la estructura del huayno tradicional casi intacta, mientras que el acompañamiento musical más común fue la orquesta típica de los Andes centrales que estaba conformada por saxofones, clarinetes, arpa y violín⁷².

⁶⁹ Cfr. Romero 2007a: 15.

⁷⁰ Folclor musical de las regiones de Áncash y Junín que acompañó al sector migrante en la capital.

⁷¹ Cfr. Romero 2007a: 16.

⁷² Cfr. Romero 2007a: 16.

Como consecuencia del éxito, surgieron estrellas musicales andinas que, como ya se ha mencionado, lograron sobrepasar las fronteras locales y regionales para convertirse en ídolos de multitudes en todo el Perú. Anteriormente, la música regional era consumida por sus propias comunidades y se producía allí. Por tanto, gracias a su difusión radial personas de distintas localidades del Perú se convertían en consumidores de una única estrella de la música. De dicho fenómeno destacan los casos de María Dictenia Alvarado Trujillo *Pastorita Huaracina* y Ernesto Sánchez Fajardo *Jilguero del Huascarán*, que estaban vinculados con las expresiones musicales del norte del departamento de Áncash, y los de Leonor Efigenia Chávez Rojas *Flor Pucarina* y Víctor Alberto Gil Mallma *Picaflor de los Andes*, relacionados con el huayno de la Sierra central, específicamente, del departamento de Junín⁷³.

El desarrollo de un mercado de consumo para el huayno urbano como producto fue un suceso significativo. Los inmigrantes andinos que arribaron a la ciudad de Lima a principios de los años cincuenta constituían un nicho de mercado a ser explorado y explotado por los sellos discográficos nacionales como Industrias Eléctricas y Musicales del Perú S.A. (Iempsa), Industria Fonográfica del Perú S.A. (Infopesa) y El Virrey; empresarios renombrados y modestos, y por los mismos artistas. Este mercado, inicialmente, estuvo conformado en su totalidad por el sector informal ubicado en las periferias urbanas y en el centro de la capital; es decir, comerciantes ambulantes, lustrabotas, dueños de talleres automotores, de vulcanizadoras y de bodegas familiares; oficios desempeñados muy a menudo por los grupos migrantes⁷⁴.

Los ejecutivos de las disqueras sabían que el mercado para el huayno comercial se hallaba en los nuevos vecindarios, algunos de ellos todavía barriadas y otros suburbios de la clase trabajadora, austeros pero grandes. Los distritos que rodean la Carretera Central (El Agustino, Santa Anita y Ate), fuertemente influenciados por la cultura del Valle del Mantaro y de Yanamarca, se convirtieron en los lugares de distribución por excelencia del huayno urbano. Estas son las razones por las que las grabaciones de

⁷³ Cfr. Romero 2007a: 17.

⁷⁴ Cfr. Romero 2007a: 18.

música andina nunca se promocionaban en las clases media y alta de Lima, sino únicamente en las poblaciones marginales al este, sur y norte de la ciudad⁷⁵.

Sobre este tema, resulta oportuna la afirmación de Romero sobre la propalación de la música andina en la gran ciudad:

“Rápidamente, los horarios matutinos de las estaciones AM en la radio fueron contratados por empresarios inmigrantes para sacar al aire música regional y mensajes a la comunidad, convirtiéndose así en el medio más importante para la interacción y comunicaciones de los “nuevos limeños”, en la ausencia de otros medios, tales como revistas o periódicos, por ejemplo (...). En el campo de las grabaciones de *Long – Plays* (LP) de música andina, el huayno era el género más popular y pronto se convirtió en un símbolo cultural por derecho propio” (Romero 2007a: 15).

Por tanto, se comprende que las manifestaciones culturales de los nuevos limeños, de las cuales destaca la música andina, no recibieron el apoyo de los medios de comunicación masiva en vista del rechazo y la discriminación que había hacia éstas por parte de los grupos hegemónicos. Por este motivo, algunos empresarios inmigrantes compraron horarios matutinos de las emisoras que se reproducían en AM en las radios para difundir el huayno urbano y mensajes de integración a sus paisanos. Se puede aseverar, entonces, que debido a la imposibilidad de acceder en la televisión y prensa escrita (diarios, revistas, semanarios, etcétera) los medios de difusión de los códigos culturales del sector migrante fueron la radio, la venta de *Long Plays* (LP) y las presentaciones en vivo. Estas últimas se realizaban los domingos por la tarde en coliseos, campos deportivos y clubes de provincianos en los cuales los artistas andinos podían establecer un contacto directo con su público⁷⁶.

⁷⁵ Cfr. Romero 2007a: 18 – 19.

⁷⁶ Cfr. Romero 2007b: 270.

Al igual que el huayno comercial, estilos musicales como el *rock n' roll*, mambo, merengue dominicano, la rumba cubana y cumbia colombiana, que en la década del cincuenta estaban en pleno auge, sonaban en muchos espacios radiales a nivel nacional e internacional. Según Edilberto Cuestas Chacón, fundador de Los Ecos, la llegada de Dámaso Pérez Prado *Rey del Mambo* al Perú en compañía de los músicos argentinos Freddy Roland y Enrique Lynch, marcó el inicio de lo que posteriormente se conocería como cumbia peruana⁷⁷.

En relación con la cumbia colombiana, es relevante resaltar que al igual que el huayno en el Perú, esta fue una corriente musical que obtuvo mucha popularidad a fines de la década del sesenta, tanto en las urbes como en las fiestas del campo. Sus grabaciones comerciales y su consumo masivo en todas las ciudades de la nación hicieron que velozmente se convirtiera en un producto cultural de exportación que invadió los mercados extranjeros⁷⁸. El tema *La Pollera Colorá* compuesto por el clarinetista Juan Madera Castro y el cantante y compositor Wilson Choperena en 1960, tras haberse consagrado en Colombia como el segundo himno nacional del país, llegó al Perú y despertó el interés de muchos músicos y aficionados⁷⁹.

En el territorio nacional, a semejanza de Colombia, la cumbia tuvo una inmensa aceptación tanto en las zonas rurales como en las urbanas. En la sierra central, específicamente en los valles del Mantaro y Yanamarca, las orquestas interpretaban cumbia colombiana como músicaailable con la instrumentación típica de los Andes centrales (saxofones, clarinetes, arpa y violín) y la guitarra eléctrica en las festividades locales. Esta situación se produjo por dos motivos: La creciente demanda de cumbia

⁷⁷ Cfr. Romero 2007a: 21.

⁷⁸ Cfr. Romero 2007a: 21.

⁷⁹ Cfr. Navarro 2011: Documento virtual.

colombiana como músicaailable en dichas festividades locales y la presencia del rock de Los Beatles en los músicos peruanos⁸⁰.

En 1963 un conjunto de la zona denominado Los Pacharacos integrado por César Zárate a la dirección musical y al saxofón, Berardo Hernández *Manzanita* a la primera guitarra, Modesto Pastor (miembro de Los Morunos) a la segunda guitarra y Jorge Mariacsa a la timbaleta, interpretó una versión del huayno *Río Mantaro*⁸¹ a una velocidad inusual para el gusto de la época con la añadidura de la guitarra eléctrica. Según el antropólogo Rodrigo Montoya, este “huayno moderno” ofrece la pista para descifrar las peculiaridades de la música chicha. La instrumentación renovada abría un abanico de posibilidades que tendría su apogeo veinte años después⁸².

Hacia 1966, apareció la agrupación Los Demonios del Mantaro, liderada por Manuel Baquerizo Castro, que mantuvo el saxofón y la guitarra eléctrica ya incorporada por Los Pacharacos, eliminó el clarinete, el arpa y el violín, y agregó la percusión afrocaribeña (timbaleta, bongó, tumbadoras, campana y güiro) para otorgarle un matiz más tropical a la cumbia que por entonces sonaba. En la costa también había bandas conformadas en su mayoría por inmigrantes del centro y sur del país, o por sus descendientes, que interpretaban cumbias en eventos de distinta índole para animar a los espectadores. En los mercados callejeros ubicados en las capitales de las provincias se vendían *Long Plays* (LP) de famosos artistas de cumbia y, de este modo, la manifestación musical se difundía por todo el Perú⁸³.

⁸⁰ Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 74.

⁸¹ No hay registro sonoro de dicha versión. Se interpretó en el año 1963, mas no se llegó a grabar.

⁸² Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 87; Cfr. Prólogo del libro *Chicha peruana: Música de los nuevos migrantes* escrito por Rodrigo Montoya.

⁸³ Cfr. Romero 2007a: 22.

Para entender, en el aspecto rítmico de la música, este encuentro entre el huayno de los Andes centrales y la cumbia colombiana en los valles del Mantaro y Yanamarca, en la Figura 1 se puede observar el patrón rítmico de la cumbia colombiana:

Figura 1

52

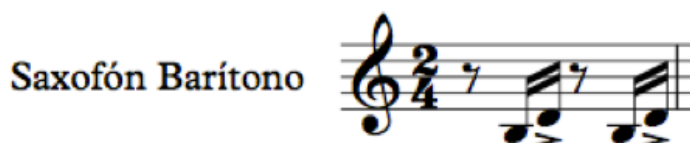


Fuente: Elaboración propia⁸⁴

Se trata de una galopa que tiene el acento en el tiempo.

En las Figuras 2, 3, 4, 5 y 6 se pueden apreciar los patrones rítmico-melódicos más recurrentes del huayno de los Andes centrales:

Figura 2



Fuente: Elaboración propia

⁸⁴ Todos los patrones rítmicos y rítmico-melódicos que se presentarán han sido elaborados en el programa de notación musical denominado Sibelius.

Figura 3



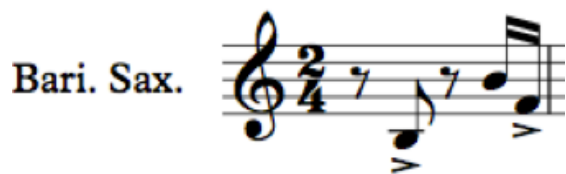
Fuente: Elaboración propia

Figura 4



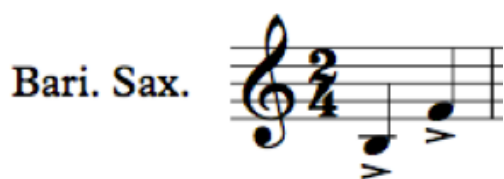
Fuente: Elaboración propia

Figura 5



Fuente: Elaboración propia

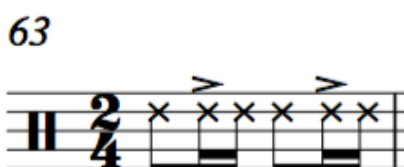
Figura 6



Fuente: Elaboración propia

En la Figura 7 se puede ver el patrón rítmico de la cumbia peruana:

Figura 7



Fuente: Elaboración propia

El indicador de compás es 2/4 y se trata de una galopa que lleva el acento en el contratiempo; en contraste con la galopa de la cumbia colombiana que su acento figura en el tiempo. Este patrón rítmico es un producto de la fusión que se da entre la cumbia colombiana y el huayno de la sierra central en los valles del Mantaro y Yanamarca explicada en los párrafos precedentes. Usualmente se ejecuta en instrumentos de percusión tales como la timbaleta en la *cáscara*⁸⁵ o en la campana, el güiro y la batería en el *hi-hat*⁸⁶.

⁸⁵ Parte externa de la paila derecha de la timbaleta.

⁸⁶ Platillo de doble capa que se toca con el pie izquierdo.

De este apartado se comprende que la distribución de *Long Plays* (LP) de artistas andinos, el empleo intensivo de la frecuencia amplitud modulada (AM) para la difusión musical y de mensajes de integración al sector migrante asentado en la ciudad de Lima, y las presentaciones en vivo, le permitieron tener al huayno urbano o comercial una presencia urbana sólida. Por su parte, el mambo, la guaracha, la rumba cubana, el merengue dominicano y la cumbia colombiana invadieron el mercado musical peruano en los años sesenta y agrupaciones de los valles del Mantaro y Yanamarca tales como Los Pacharacos y Los Demonios del Mantaro comenzaron a ejecutar esta última con el saxofón y la guitarra eléctrica. En el próximo subcapítulo se abordará el desarrollo histórico de la cumbia costeña.

Desarrollo histórico de la cumbia costeña

En lo que respecta ya a la música tropical peruana, la banda Los Destellos es considerada la precursora de ésta. Fue fundada en Lima, en el distrito del Rímac, en 1968 por Enrique Delgado Montes (1949 – 1996), considerado, a su vez, el creador de la cumbia peruana⁸⁷. Él nació en la ciudad de Lima; pero, interpretó desde temprana edad huaynos comerciales como primer guitarrista de María Dictenia Alvarado Trujillo *Pastorita Huaracina*. Su primer instrumento, la mandolina, era considerado un instrumento de cuerdas folclórico utilizado a menudo en el carnaval ayacuchano que había sido introducido por los españoles en el siglo XVI. Su padre, oriundo del Cusco, era un músico regional y ejecutante del charango andino. La experiencia personal de Delgado refleja un cambio cultural y generacional determinante. En lugar de seguir los pasos de su padre y ceñirse a los parámetros tradicionales de la música andina, optó por experimentar con la cumbia urbana, popular y moderna⁸⁸.

Los aportes de Enrique Delgado iban más allá de los estilos interpretativos. En lo concerniente al repertorio, agregaba elementos musicales de las diferentes regiones del

⁸⁷ Cfr. Romero 2007a: 22.

⁸⁸ Cfr. Romero 2007a: 25.

Perú en sus temas que anticiparon las múltiples variantes que el estilo exhibiría en los siguientes años. Si bien Los Destellos tocaba principalmente un tipo de cumbia convencional, comúnmente conocido como “cumbia costeña” por sus adeptos, también incorporaba temas con trasfondos andinos como los huaynos *Valicha* (1971) y *Carnaval de Arequipa* (1971), y temas amazónicos como *La charapita* (1968)⁸⁹.

El periodista Pablo O’ Brien analiza el fenómeno musical de la siguiente manera:

“El nuevo estilo creado por Los Destellos se fue haciendo gradualmente más elaborado. Mezclando ritmos de diferentes tradiciones musicales, especialmente la cumbia colombiana, el huayno, el rock y la nueva ola [música pop], rápidamente se conectaron con los sentimientos de los nuevos limeños, aquellos jóvenes, hijos de inmigrantes que no se sentían ni forasteros ni locales. Se identificaban con las letras del huayno, que habían escuchado junto a sus padres, pero la nostalgia y la profunda tristeza de su ritmo les incomodaban y preferían la alegría de las cumbias y guarachas, a pesar de que sus letras no les decían nada”. (Pablo O’ Brien: 1999)

O’ Brien propugna que la música de los Destellos estableció una rápida conexión con los sentimientos de los nuevos limeños ya que era una combinación de estilos alegres y bailables como la guaracha y la cumbia, con elementos del huayno y la música amazónica. Al no sentirse locales ni foráneos estaban en una búsqueda de algo que incluyera sus tradiciones andinas y también estilos que escuchaban constantemente en el entorno urbano puesto que sonaban en las estaciones radiales. Las canciones de esta agrupación eran un mosaico de expresiones musicales y culturas que iban desde la cumbia colombiana hasta la nueva ola, pasando por la música criolla y el *rock n’ roll*.

⁸⁹ Cfr. Romero 2007a: 24.

La presencia del ande se percibía con mayor fuerza en el grupo Manzanita y su Conjunto fundado en 1969 bajo el liderazgo de Berardo Hernández *Manzanita*. Él era un guitarrista oriundo del distrito de Laredo, provincia de Trujillo, departamento de La Libertad. Grabó temas con un contenido e inspiración provincianos como *Arre caballito* (1969), *El andino* (1970) y *La pampa y la puna* (1970) que se convirtieron en los más sonados de las emisoras radiales de la época, por lo que obtuvo gran éxito. El álbum *Arre caballito* (1970) rompió el récord de ventas en el mercado musical nacional y llegó a ser oído en Nueva York y el Caribe, tanto así que el sello discográfico estadounidense Gema Records le editó un *Long Play* (LP) titulado *The andino sound of Manzanita*⁹⁰.

La producción musical de Manzanita y su Conjunto puede ser calificada como la transición o el nexo entre la cumbia costeña (Los Destellos y Los Girasoles) y la cumbia andina o chicha. Inminentemente todas las agrupaciones siguieron el sendero trazado por Manzanita como respuesta a las demandas musicales de un público inmigrante que iba en aumento. Justamente es de las entrañas de ese sector, de los pueblos jóvenes y de los mercados callejeros, que emergería una nueva generación de músicos que tomó la cumbia costeña como base y agregó la música que llevaba en las venas: El huayno⁹¹.

Continuando la vertiente de Los Destellos y Los Girasoles, en 1970 irrumpió en el medio de la cumbia peruana un grupo que fue crucial para el desarrollo de la cumbia andina: Los Ecos de Edilberto Cuestas Chacón. A pesar de que hacía cumbia costeña, fue de suma importancia para la chicha por el nivel de difusión que alcanzó su producción discográfica y por su incursión como gestores de una industria⁹².

Su fundador era un guitarrista de diecinueve años. Al año siguiente de su formación, en 1971, Los Ecos lanzaría su primer éxito: *Baila, flaquita, baila*. En ese mismo año participó en el Festival de la Música Andina Moderna organizado por la Feria del Hogar

⁹⁰ Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 76 – 77.

⁹¹ Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 77.

⁹² Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 78.

y recibió una gran acogida. En 1972 grabó *Linda Kety* que sedimentó su popularidad entre los adeptos de la cumbia peruana. También fue invitado al Festival de la Amazonía, donde interpretó el tema *Mi amazonía*. Al año siguiente, en 1973, recibió el disco de oro por las canciones *Adiós, amor, adiós*⁹³; *Quédate*⁹⁴, *Dame tu amor*⁹⁵ y *Temo*⁹⁶.

Edilberto Cuestas Chacón nació en el pueblo de Cascas, provincia de Contumazá, departamento de Cajamarca, en 1951. Su progenitor, un comerciante cajamarquino, se trasladó a Lima cuando éste todavía no había cumplido los nueve meses de edad. De este modo, la familia Cuestas se asentó en el distrito del Rímac. A los ocho años ya se ganaba la vida como fonomímico con el seudónimo de “Pipiolito” que le acuñó su padre político Roger Rosas, más conocido como “el viejito del *rock n’ roll*”. Edilberto lo acompañó hasta los trece años realizando imitaciones de cantantes famosos de la época, en especial del español Joselito. A los catorce años se convirtió en compositor⁹⁷.

El auge de Los Ecos fue producto de la solidez de la producción musical que acompañó a la agrupación desde sus inicios. Sus primeras producciones fueron grabadas con las orquestas de Enrique Lynch y Freddy Roland (músicos argentinos de larga trayectoria que pisaron tierras peruanas en la década del cincuenta) y contaron con la participación del compositor Warren Suárez Rivera y Luis Alva Lescano. Este último, productor del famoso grupo venezolano de pop-tropical Los Fantasma del Caribe⁹⁸.

La producción musical de Los Ecos no puede ser catalogada como chicha, pues ellos hacían una cumbia al estilo de Los Destellos o Los Girasoles. Su trascendencia radica

⁹³ Fue grabada oficialmente en el año 1976.

⁹⁴ Fue grabada oficialmente en el año 1979.

⁹⁵ Fue grabada oficialmente en el año 1976.

⁹⁶ Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 78.

⁹⁷ Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 78 – 79.

⁹⁸ Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 78.

en los niveles exorbitantes de ventas que alcanzó con temas como *Mi cholita* y *Vagabundo* que reflejaban en sus letras el ambiente andino⁹⁹.

Los Destellos es considerado el primer grupo de música tropical peruana. Fue formado en 1968 por Enrique Delgado Montes (1949 – 1996), reconocido como “el padre de la cumbia peruana”. En esta primera etapa conocida como “cumbia costeña”, destacan los aportes realizados por Manzanita y su Conjunto de Berardo Hernández y Los Ecos de Edilberto Cuestas Chacón. El primero, por exhibir una mayor presencia de elementos musicales andinos y configurarse como el nexo entre la cumbia costeña y la cumbia andina o chicha y, el segundo, por el grado de propalación que alcanzó su producción discográfica y su iniciativa industrial en el mercado musical peruano. En el siguiente subcapítulo se esbozarán las estrategias comerciales de la cumbia costeña.

Estrategias comerciales de la cumbia costeña

A fines de la década del sesenta y principios de la del setenta los sellos discográficos nacionales sí apostaban por las propuestas musicales llevadas a cabo en el Perú. Industrias Eléctricas y Musicales del Perú S.A. (Iempsa), Odeón (subsidiaria de Iempsa), El Virrey, Do Re Mi (subsidiaria de El Virrey), Discos Industriales Nacionales S.A. (Dinsa), Difa, Prodisar, Dimaza, FTA (asociado a la RCA Víctor), Sono Radio (asociado a Columbia) y, más tarde, Industria Fonográfica del Perú S.A. (Infopesa) prensaron y grabaron todos los discos de 33 $\frac{1}{3}$ revoluciones por minuto (RPM) y de 45 RPM de agrupaciones de cumbia peruana de la época. Por ejemplo, Marino Valencia Garay, guitarrista, compositor y director musical de Los Diablos Rojos, trabajaba en Sono Radio; Berardo Hernández *Manzanita* en Dinsa y, Enrique Delgado Montes, en Iempsa. Los Ecos grabó sus cuatro primeros *Long Plays* (LP) con FTA: *Ven y goza esta cumbia, Peligro... Ritmo explosivo, Peligrosa* (1975) y *Dame tu amor* (1976). Por su

⁹⁹ Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 80.

parte, Los Rumbaney y Los Pakines fueron grupos que grabaron con Infopesa y consiguieron ventas cuantiosas¹⁰⁰.

El problema empezó, según el propio Edilberto Cuestas Chacón, a mediados de los setenta cuando las disqueras transnacionales comenzaron a exigirles cuotas de regalías para los artistas extranjeros a sus sucursales en el Perú. Esta situación obligaba a sellos discográficos tales como FTA y Sono Radio a pensar una cantidad determinada de discos de agrupaciones extranjeras para mantener el volumen de ventas y, de esa forma, cumplir con las cuotas de regalías para no perder la licencia de operaciones. Por lo tanto, carecían de tiempo y estímulo para seguir apostando por la cumbia peruana¹⁰¹.

En esta coyuntura adversa, los medios de comunicación masiva, sobre todo la radio, recalcaron el impacto de la salsa y mostraron cierto desprecio hacia la cumbia peruana ejecutada con guitarras eléctricas¹⁰².

La primera iniciativa empresarial discográfica estuvo a cargo de Víctor Casahuamán Bendezú, fundador, director musical, segundo guitarrista, compositor, arreglista y productor musical del Grupo Celeste, al formar su propio sello discográfico bajo el nombre de Discope en el año 1975. De este modo, su agrupación pudo grabar sus dos primeros *Long Plays* (LP) en el mismo año: *El fabuloso* (1975) y *El tropiloco mundo del Grupo Celeste* (1975)¹⁰³.

Como consecuencia de la indiferencia y actitudes peyorativas hacia la movida musical tropical peruana, en 1976 los hermanos Edilberto Cuestas Chacón y Percy Cuestas Chacón tuvieron la iniciativa de fundar la productora Caracol. El primero había sido elegido como el rey por la juventud limeña en vista de la cantidad de *hits* lanzados al aire (todos los álbumes de ese período eran producidos por Caracol). Al año siguiente,

¹⁰⁰ Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 80.

¹⁰¹ Cfr. Romero 2007a: 83.

¹⁰² Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 80.

¹⁰³ Cfr. Casahuamán 2016: Página web oficial.

en 1977, este sello, en coproducción con Infopesa, lanzaría al mercado su primer disco de larga duración con el rótulo “chicha” que reunió a tres exponentes representativos: Los Ilusionistas de Walter León Aguilar, Los Zíngaros y el Grupo América (más tarde Maravilla). Fue uno de antología que llevó por título *Los reyes de la chicha*. Un año antes, en 1976, cada uno había grabado algunos temas individualmente. Los Ilusionistas *Las limeñas* y *Colegiala*; Los Zíngaros *Sueños* y el Grupo América *Linda muchachita*¹⁰⁴.

A continuación el mismo Edilberto Cuestas Chacón relata el éxito de su carrera musical al lado de Caracol a fines de la década del setenta:

“En 1977 llegamos a nuestra máxima popularidad. Fue cuando formamos nuestra disquera Caracol y vendimos más de un millón de discos 45 con los temas “Adiós, Amor, Adiós”, “Flor de Amor” y “La Plantita” (...). En mis 16 años como músico he compuesto unos 200 temas para diferentes grupos musicales y orquestas, la mayoría en ritmo tropical. Muchos de mis temas han sido grabados con arreglos en el extranjero, como “Tienes que Regresar”, que ocupó los primeros lugares en los rankings radiales de México, Colombia y Venezuela (...)” (Edilberto Cuestas Chacón en Bailón y Nicoli 2009: 79).

Esta venta masiva de discos de cuarenta y cinco revoluciones por minuto (RPM) de agrupaciones de cumbia peruana se hizo posible gracias a la iniciativa que tuvieron Cuestas Chacón y Los Ecos de incursionar por el mundo de la producción discográfica y desarrollar progresivamente una industria musical a través de estrategias y tácticas novedosas al margen de las disqueras extranjeras.

En vista de la falta de apoyo por parte de la mayoría de sellos discográficos nacionales e internacionales a la música tropical peruana a mediados de la década del setenta,

¹⁰⁴ Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 80 – 90.

algunos músicos como Víctor Casahuamán Bendezú y Edilberto Cuestas Chacón tuvieron la iniciativa de formar disqueras para grabar y promover a las agrupaciones de cumbia peruana. En el subcapítulo que viene se realizará un análisis musical de la cumbia costeña.

Análisis musical de la cumbia costeña

Quizás la consideración más resaltante para el análisis musical de la cumbia costeña (1968 – 1977-78) es que la barrera entre la cumbia peruana propiamente dicha y los ritmos afrocubanos tales como el danzón, el mambo, el chachachá, la guaracha, el son, el bolero, el guaguancó y, más recientemente, la salsa, aún no estaba trazada. Incluso se puede afirmar que el repertorio tenía mayor presencia de estos ritmos que de la música andina. Esto se debe a que la mayoría de integrantes de las agrupaciones provenía de distritos limeños como Rímac, Cercado de Lima, La Victoria y Magdalena del Mar. En éstos la gente solía escuchar vales criollos y música afrocaribeña antes que huayno, muliza y huaylash¹⁰⁵. Algunos tenían ciertas referencias del mundo andino por sus padres, pero habían crecido en la ciudad escuchando música criolla, música afrocaribeña, cumbia colombiana, *rock n' roll*, nueva ola y demás manifestaciones musicales de moda que por aquel entonces eran propaladas por las películas, la televisión y las principales estaciones radiales¹⁰⁶.

Se debe recordar que al terminar la década del sesenta la Lima conurbana recién se estaba formando, puesto que el proceso migratorio del campo a la ciudad todavía no había desbordado la capital como sí lo haría en las dos décadas posteriores (1970 y 1980). Temas como *Cumbia del desierto* (1969) y *Yo te quiero cariñito* (1978) de Los Destellos; *Cariñito* (1978) de Los Hijos del Sol; *Silbando* (1968) y *Don José* (1968) de Los Ribereños; *El diablo* de Compay Quinto; *Mi gran noche* (1971) de Aniceto y sus

¹⁰⁵ Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 73.

¹⁰⁶ Cfr. Romero 2007a: 23.

Fabulosos; *Camino para mi pueblo* de Los Diablos Rojos y *Adiós, amor, adiós* (1976) de Los Ecos, son una muestra ostensible de la presencia musical afrocubana.

La timbaleta, por ejemplo, en algunas secciones ejecutaba el patrón rítmico de la cumbia peruana en la *cáscara* o borde y, en otras, la “contracampana” de la música afrocubana y la clave de son 2–3 simultáneamente. Resulta interesante percibir que en temas como *Arre Caballito* (1969), *La parada* (1969), *El hueleguiso* (1970), *El norteño* (1973), *Manzaneando* (1974), *El gusanito* (1974), *El jinete está cansado* de Manzanita y su Conjunto; en el solo de guitarra de *En el campo* (1974), el coro de *Te perdí* (1975), el solo de guitarra de *Viento* (1975), *Mi lamento* (1975), *Tu retrato* (1975), *Canción del maestro* (1975), *Pescador* (1975), *Recuerdos* (1975) del Grupo Celeste; *Sácalo, sácalo* (1972) y *El guapo* (1974) de Los Diablos Rojos, la timbaleta realiza el patrón rítmico de la música afrocubana conocido como “cáscara” en el borde de la paila derecha en lugar del patrón rítmico de la cumbia peruana.

En la Figura 8 se puede observar el patrón rítmico de la música afrocubana conocido como “contracampana” en la campana de la timbaleta:

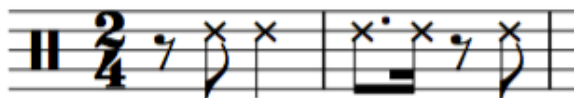
Figura 8



Fuente: Elaboración propia a partir de los patrones rítmicos de la música afrocubana consultados en el libro *Essential grooves for writing, performing and producing contemporary music* de Dan Moretti, Matthew Nicholl y Óscar Stagnaro.

En la Figura 9 se puede apreciar la clave de son 2–3 en el *jan block* de la timbaleta:

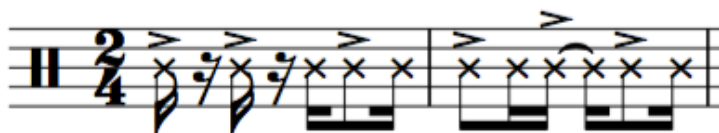
Figura 9



Fuente: Elaboración propia a partir de los patrones rítmicos de la música afrocubana consultados en el libro *Essential grooves for writing, performing and producing contemporary music* de Dan Moretti, Matthew Nicholl y Óscar Stagnaro.

En la Figura 10 se puede percibir el patrón rítmico de la música afrocubana comúnmente conocido como “cáscara” en el borde de la paila derecha de la timbaleta:

Figura 10



Fuente: Elaboración propia a partir de los patrones rítmicos de la música afrocubana consultados en el libro *Essential grooves for writing, performing and producing contemporary music* de Dan Moretti, Matthew Nicholl y Óscar Stagnaro.

Del mismo modo, con las tumbadoras en algunas secciones se interpretaba el patrón rítmico de la cumbia colombiana y, en otras, el patrón rítmico de mambo y hasta el de bomba puertorriqueña. Este último se encuentra en la introducción del tema *Hermano* del Grupo Celeste grabado en julio de 1975¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Cfr. Hurtado 1995: 109.

En la Figura 11 se puede ver el patrón rítmico de la cumbia colombiana en tumbadoras:

Figura 11



Fuente: Elaboración propia

En la Figura 12 se puede observar el patrón rítmico de mambo en tumbadoras:

Figura 12



Fuente: Elaboración propia a partir de los patrones rítmicos de la música afrocubana consultados en el libro *Essential grooves for writing, performing and producing contemporary music* de Dan Moretti, Matthew Nicholl y Óscar Stagnaro.

En la Figura 13 se puede apreciar el patrón rítmico de bomba puertorriqueña en tumbadoras:

Figura 13



Fuente: Elaboración propia a partir de los patrones rítmicos de la música afrocubana consultados en el libro *Essential grooves for writing, performing and producing contemporary music* de Dan Moretti, Matthew Nicholl y Óscar Stagnaro.

Los patrones rítmico-melódicos que realizaba el bajo eléctrico no se podían definir con claridad. Eran una convergencia del *tumbao* característico de la música afrocubana con el patrón rítmico de la cumbia colombiana por los motivos señalados en los párrafos anteriores. Lo que sí queda totalmente claro es el carácter sincopado que generan las líneas de bajo en temas como *Resentida* (1974) y *La reina del espacio* (1976) de Los Destellos; *A bailar el son satánico* (1982), *Te espero en el cielo*, *Sácalo, sácalo* (1972); *El primer beso* (1981), *Camino para mi pueblo*, *Malambo* (1970) de Los Diablos Rojos; *Arre caballito* (1969), *Cabalgando*, *El hueleguiso* (1970), *La locomotora*, *La pampa y la puna* (1970), *El norteño* (1973), *Manzaneando* (1974) de Manzanita y su Conjunto; *Las limeñas* (1976), *Colegiala* (1976), *Enfermera*, *Profesora*, *Chiquilla mía* (1980), *Noche de fiesta* (1982), *Besos de fuego* de Los Ilusionistas; *Adiós, amor, adiós* (1976); *Dame tu amor* (1976), *Baila, flaquita, baila* (1971); *Linda Kety* (1972), *Corazón no sufras* (1978), *Oye mi tumbao*, *Lolo*, *La plantita* (1978) y *Quédate* (1979) de Los Ecos. En el caso de este instrumento se puede aseverar que hay poca presencia de la música andina ya que los patrones rítmico-melódicos del huayno de la Sierra Central no aparecen.

En la Figura 14 se puede ver el *tumbao* de la música afrocubana que está presente en el mambo, el son, las variantes del complejo de la rumba (columbia, yambú y guaguancó) y la salsa:

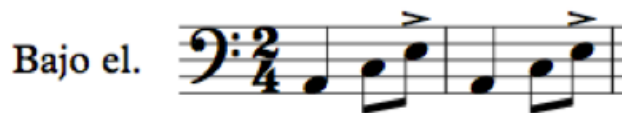
Figura 14



Fuente: Elaboración propia a partir de los patrones rítmico-melódicos de la música afrocubana consultados en el libro *Essential grooves for writing, performing and producing contemporary music* de Dan Moretti, Matthew Nicholl y Óscar Stagnaro.

En la Figura 15 se puede observar el patrón rítmico-melódico de la cumbia colombiana del contrabajo y del bajo eléctrico:

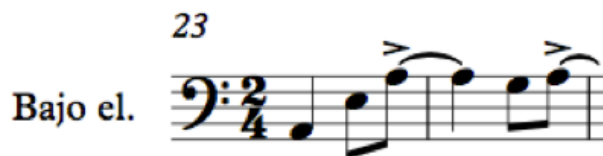
Figura 15:



Fuente: Elaboración propia

Las Figuras 16, 17, 18, 19 y 20 muestran los patrones rítmico-melódicos de bajo eléctrico que se pueden hallar comúnmente en el repertorio de la cumbia costeña:

Figura 16



Fuente: Elaboración propia

Figura 17



Fuente: Elaboración propia

Figura 18



Fuente: Elaboración propia

Figura 19:



Fuente: Elaboración propia

Figura 20:



Fuente: Elaboración propia

La instrumentación consistía en dos guitarras eléctricas, un bajo eléctrico, un juego de pailas o timbaleta, tumbadoras, bongó, campana para mano, güiro, batería y teclado (estos dos últimos en ciertos casos); específicamente, el uso de este último era bastante

restringido en virtud de que los instrumentos melódicos y armónicos más importantes eran las guitarras eléctricas. A diferencia de la cumbia colombiana, en la cumbia peruana generalmente no figuran ni instrumentos de viento–metal ni viento–madera (trompeta, trombón, saxofón y clarinete) ni acordeón.

En determinadas variantes de la cumbia peruana como la cumbia norteña que surge en el departamento de Piura con el grupo Armonía 10 en 1972 sí se puede encontrar una sección de viento–metal (dos trompetas y un trombón). Si en la cumbia colombiana el instrumento que realizaba las líneas melódicas principales era el acordeón, en la cumbia peruana éste va a ser reemplazado por la guitarra eléctrica. Por otra parte, es evidente la presencia que la nueva ola y el *rock n' roll* tenían en la música tropical peruana por la aparición de instrumentos como la batería, las guitarras eléctricas y el teclado.

Fundamentalmente en grupos de la vertiente amazónica como Los Mirlos, Juaneco y su Combo y Los Wemblers de Iquitos se puede apreciar la presencia del rock psicodélico por las atmósferas que generaba el teclado cada vez que era programado como un órgano con dos efectos de sonido: *moog*¹⁰⁸ y *hammond*¹⁰⁹.

En lo concerniente a las guitarras eléctricas, éstas ejecutaban, por lo general, líneas melódicas en escalas menor, menor–armónica, menor–melódica y montunos a semejanza de la música afrocaribeña. Se debe aclarar que en la cumbia costeña la guitarra eléctrica se aplicaba con pocos pedales de efectos. El sonido característico era limpio, abierto y ligeramente reverberante impulsado por Enrique Delgado Montes, fundador, primer guitarrista, compositor y director musical de Los Destellos. Algunos guitarristas como Marino Valencia Garay, Berardo Hernández *Manzanita*, Edilberto

¹⁰⁸ Sonido de órgano empleado normalmente en el rock psicodélico de la década del setenta en los Estados Unidos y Europa.

¹⁰⁹ Sonido de órgano usado a menudo por agrupaciones de rock psicodélico en Europa y Estados Unidos desde mediados de los sesenta hasta fines de los setenta.

Cuestas Chacón, Walter León Aguilar y el propio Enrique Delgado Montes, empleaban efectos tales como *overdrive*¹¹⁰ y *wa-wa*¹¹¹ en sus interpretaciones.

En la sección rítmica (timbaleta, tumbadoras, bongó, campana para mano, güiro, batería y bajo eléctrico) se sitúa la base rítmica que era, como se ha explicado, una confluencia de patrones rítmicos de la cumbia colombiana con los de la música afrocaribeña. Además, en ésta se marcaban los *obligados* para pasar de una sección a otra dentro de un tema. En los interludios instrumentales especialmente la timbaleta realizaba solos de corta duración.

Las Figuras 21, 22, 23, 24 y 25 exponen los *obligados* habituales de la sección rítmica en la cumbia costeña:

Figura 21



Fuente: Elaboración propia

Figura 22



Fuente: Elaboración propia

¹¹⁰ Pedal para guitarra eléctrica que proporciona una distorsión leve.

¹¹¹ Pedal para guitarra eléctrica que produce un efecto de sonido como el de su nombre.

Figura 23



Fuente: Elaboración propia

Figura 24



Fuente: Elaboración propia

Figura 25



Fuente: Elaboración propia

En la Figura 26 se puede apreciar una partitura de la sección rítmica completa tocando simultáneamente:

Figura 26

The image shows a musical score for a 2/4 rhythm section. It consists of five staves:

- Bajo:** Bass line in 2/4 time, featuring a melodic pattern of eighth and quarter notes.
- Conjunto de batería:** Drum kit part with a consistent pattern of eighth notes and rests.
- Tumbadoras:** Conga part with a pattern of eighth notes and rests.
- Timbaleta:** Timbale part with a pattern of eighth notes and rests, including a "Jan block" marking.
- Güiro:** Güiro part with a pattern of eighth notes and rests.

Fuente: Elaboración propia

El teclado se programaba como órgano y cumplía una función armónica que consistía en sostener acordes en figuras rítmicas redondas y blancas con la ayuda del pedal. Era poco frecuente que se le asigne al teclado alguna línea melódica o solo, excepto que estuviera sustituyendo a la segunda guitarra. Esta situación se daba en grupos que en lugar de tener dos guitarras eléctricas contaban con una y un teclado como era el caso de Los Diablos Rojos de Marino Valencia Garay y de Manzanita y su Conjunto de Berardo Hernández *Manzanita*.

La guitarra eléctrica tenía el rol protagónico principalmente por cuatro razones:

La primera es que era el único instrumento solista.

La segunda es que era el único instrumento que ejecutaba líneas melódicas.

La tercera es que era el instrumento que en las piezas instrumentales presentaba el tema principal o *head* y desarrollaba interludios de proporciones tan extensas que podían considerarse temas contrastantes respecto del primero e incluso temas secundarios. Esta consigna se puede percibir en composiciones como *Amor andino* (1973), *Caminito serrano* (1974), *La ardillita* (1968), *La charapita* (1968), *Resentida* (1974), *Revolución caliente* (1970) y *Sácale la miel* (1973) de Los Destellos; *Malambo* (1970), *El chacarero* (1979), *La danza serrana* (1970) de Los Diablos Rojos; *Arre caballito* (1969), *La parada* (1969), *Cabalgando*, *La pampa y la puna* (1970), *La locomotora*, *El hueleguiso* (1970) y *El norteño* (1973) de Manzanita y su Conjunto.

La cuarta es que era el único instrumento que llenaba las pausas de la melodía vocal con *licks* (adornos melódicos) y contramelodías. Esto producía un intercambio melódico entre las secciones de la voz y la guitarra eléctrica.

La primera guitarra y la segunda se complementaban. En muchos casos la segunda armonizaba en intervalos de tercera menor (un tono y medio) o quinta justa (tres tonos y medio) las líneas melódicas que interpretaba la primera. Con la segunda guitarra también se tocaban acompañamientos armónicos sincopados, arpeggios reforzados algunas veces con el efecto *wa-wa* y montunos afrocaribeños. En los temas instrumentales era usual hallar duelos entre las guitarras: La primera presentaba una línea melódica y la segunda le respondía. Esto sucede, por ejemplo, en *A Patricia* (1971) de Los Destellos compuesto por Enrique Delgado Montes.

En lo referente a la voz, se debe destacar el estilo de cantantes como Félix Martínez *el Chévere*, Alfonso Alejandro Morán Sirumbal *Claudio Morán*, Enrique Kike Balarezo, Carlos Ramírez *el Patrón de la Cumbia*, Carlos Palomino y Juan Carlos Calderón *Riñón* que se aproximaba al soneo de la música afrocaribeña y al rock latino de Carlos Santana. No obstante, el timbre no era tan nasal como el de algunas estrellas de la salsa (Ismael Rivera, Efraín *Mon* Rivera, Ismael Miranda, Héctor Lavoe, Wilson Saoko, Joe Arroyo, Píper *Pimienta* Díaz, por ejemplo). Félix Martínez poseía una destreza

particular para improvisar; vale decir, ponerle letra en el acto a cualquier melodía que le presentaran. A pesar de esta dote, en este período de la cumbia peruana la voz no cumplía un rol predominante, puesto que los temas eran instrumentales en su mayoría. La música andina en este campo no estaba presente.

En el plano visual la presencia afrocaribeña también era notoria. Por ejemplo, la indumentaria de los conjuntos de cumbia costeña consistía, en trajes de colores sobrios (negro y azul) entallados y en pantalones acampanados y camisas de colores brillantes con cierto carácter tropical muy similares a las de las orquestas de salsa en Centroamérica y el Caribe. El primer vocalista de Los Destellos que ingresó en el grupo en 1970 y que anteriormente había sido el cantante principal y director musical de Los Girasoles, Félix Martínez *el Chévere*, fue quien popularizó las camisas multicolores en esta primera fase de la cumbia peruana¹¹².

En lo relativo a la cancionística, merece una mención especial el aporte realizado por Víctor Casahuamán Bendezú, fundador, director musical, segundo guitarrista, compositor, arreglista y productor musical del Grupo Celeste, ya que fue uno de los primeros compositores de la historia de la cumbia peruana en escribir letras. Antes de que él fundara el Grupo Celeste en el año 1974, el repertorio era básicamente instrumental. Las canciones que se grababan e interpretaban eran trabajos por encargo que las agrupaciones realizaban. Asimismo, fue el primer compositor de la cumbia peruana en reflejar las aventuras y vivencias del sector migrante en su intento de adaptación a la ciudad de Lima. Temas de su autoría como *Pescador* (1975), *Como un ave* (1975), *Soy obrero* (1975), *Canción del maestro* (1975), *Soy chofer* (1975), *Hermano campesino* (1975), *Déjenme soñar* (1975), *Soy* (1975) y *Juventud* (1975) así lo demuestran¹¹³. No obstante, esta es una temática lírica que se difundiría en la cumbia andina o chicha (1980-81 / 1987-88). Los dos lineamientos temáticos principales de la cumbia costeña fueron los siguientes:

¹¹² Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 76.

¹¹³ Cfr. Casahuamán 2016: Página web oficial.

La vida pastoril y temas asociados como la naturaleza, la cosecha, la vida en el campo, la aldea como espacio de reunión familiar, la juventud y el primer amor. Títulos como *La pastorcita* (1973), *Jardín de amor* (1978), *En los bosques me interno yo* (1975) de Los Destellos; *Camino para mi pueblo*, *Matando a los chivos*, *El burrito de Chepén* (1979) de Los Diablos Rojos; *Agüita clara* (1984), *Luciérnaga* (1975), *Mi caminito* (1980), *Mi cholita*, *Vagabundo* de Los Ecos; *En el campo* (1974), *Recuerdos* (1975), *Viento* (1975), *Te perdí* (1975), *Pueblo* (1975), *Hermano* (1975), *Perdí una flor* (1975) y *No te dejaré* (1975) del Grupo Celeste son representativos de esta corriente. En el siguiente verso de *Viento*, por citar un ejemplo, se hace una alusión directa a la madre y a la aldea como indicativos de unión familiar: «Junto a mi bohío y a la madre mía». Según el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua (Drae), la palabra bohío significa: «Vivienda hecha con madera y pajas que se halla con frecuencia en las Américas; específicamente en las Antillas que constituyen el Caribe»¹¹⁴.

El amor y sentimientos relacionados con él tales como la pasión, la sensualidad, el enamoramiento, el amor a primera vista, los celos, la decepción, el engaño, el abandono y el sufrimiento. En esta tendencia, hay un sinnúmero de canciones emblemáticas: *Quinceañera* (1978), *Muchachita celosa* (1978), *Carmen Rosa* (1976), *Traicionera* (1975), *En el mundo estás* (1984), *Elsa* (1970), *No quiero que me falte tu cariño* (1979), *Yo te quiero cariñito* (1978), *La reina del espacio* (1976), *Ojos azules* (1978) de Los Destellos; *El juramento (la carta final)* (1981), *El primer beso* (1981), *Ojitos hechiceros*, *El beso del adiós* (1982), *Cenizas*, *Flor delicada* (1979), *Lo olvidarás*, *No importa* (1981), *Rosita bonita* (1981), *Pedacito de mi vida* (1977), *Preciosa* (1980) de Los Diablos Rojos; *Adiós, amor, adiós* (1976); *Dame tu amor* (1976), *Quédate* (1979), *Temo*, *La plantita* (1978), *Tres cruces*, *Así no* (1982), *Lolita* (1978), *Corazón no sufras* (1978), *Ojitos mentirosos* (1982), *Flor de amor* (1975), *Indolencia*, *No quiero, no* (1978); *Sin mí*, *Vuelve, palomita, vuelve* (1980) de Los Ecos; *Mi lamento* (1975), *Tu retrato* (1975) del Grupo Celeste; *Las limeñas* (1976), *Colegiala* (1976), *Enfermera*, *Profesora* (1985), *Chiquilla mía* (1980), *La fiesta de la cumbia* (1981), *La chica de mi*

¹¹⁴ Cfr. RAE 2015: Documento virtual.

amor (1979), *Noche de fiesta* (1982), *Luna* (1987), *Tú eres la mujer* (1979) y *Besos de fuego* (1979) de Los Ilusionistas. En esta última canción hay un verso extenso con un fraseo vocal rápido que propone una asociación directa entre el cuerpo femenino y la belleza absoluta: «Bello cuerpo el de una diosa, la fragancia de una rosa, eres mujer muy hermosa». De este modo, se puede apreciar que el amor y el cuerpo femenino como fuente de belleza eran temas que estaban muy presentes en la mente de los compositores de la cumbia costeña.

En la cumbia costeña la presencia de la música afrocaribeña era evidente en los patrones rítmicos de la percusión, los patrones rítmico-melódicos del bajo eléctrico, las líneas melódicas de la guitarra eléctrica, el estilo de canto y la performance. Los elementos musicales andinos en este primer período de la cumbia peruana aún no estaban muy presentes.

En este capítulo se comprende que a inicios de los cincuenta empezó un proceso migratorio del campo a la ciudad en proporciones masivas llevado a cabo, en su mayoría, por habitantes de los andes. En vista de que la economía nacional y la planificación social no estaban preparadas para absorber semejante expansión demográfica, se vieron obligados a invadir las laderas de los cerros en las zonas periféricas de la capital. Su independencia y espíritu de emprendimiento los llevaron a generar sus propios puestos de trabajo y convertirse en microempresarios caracterizados por la informalidad. En un primer momento, el huayno urbano o comercial y, luego, la cumbia peruana, se convirtieron en los emblemas culturales por derecho propio de los inmigrantes andinos ya que lograron reflejar aquellos sentimientos encontrados que tenían en su intento de adaptación a la ciudad global. En el próximo capítulo se abordará el contexto sociocultural del sector migrante en la ciudad de Lima en los años ochenta y su relación con el desarrollo de la cumbia andina o chicha.

Capítulo 3: El contexto sociocultural de los grupos migrantes en la ciudad de Lima (1980) y la cumbia andina o chicha

Este capítulo tiene como propósito analizar el contexto sociocultural del sector migrante en la ciudad de Lima en los ochenta para entender de qué manera la cumbia andina o chicha fue capaz de representarlo. En esta línea, se esbozarán el desarrollo histórico de la cumbia andina o chicha, sus estrategias comerciales y un análisis de sus características musicales.

El contexto sociocultural de los grupos migrantes en la capital en la década del ochenta

Entre 1940 y 1984 la ciudad de Lima incrementó su población en casi diez veces. Según el Censo de 1940 Lima contaba con 645 172 habitantes. Veintiún años después (Censo de 1961) la población se había triplicado a 1 652 000 habitantes. En 1972 se quintuplicó a 3 302 523 habitantes para posteriormente alcanzar, en 1981 (Censo), un volumen siete veces mayor: 4 492 260 habitantes. En 1984 la población limeña ya ascendía a los seis millones de habitantes, razón por la que prácticamente igualó a la población que tuvo todo el país en 1940. Este abrupto crecimiento demográfico representa uno de los mayores cambios en la historia del Perú contemporáneo. La geografía física y humana ha sufrido una seria transformación acompañando al gran cambio del país que en 1940 era sesenta y cinco por ciento rural y en 1984 sesenta y cinco por ciento urbano. El ritmo del crecimiento de la densidad poblacional limeña era superior al nacional. Mientras que Lima tuvo un crecimiento de 3.7% anual entre los censos de 1972 y 1981, la nación en su conjunto sólo tuvo 2.5% en el mismo período¹¹⁵.

¹¹⁵ Cfr. Matos 1986: 72.

Esto significa que la metrópoli acogió al cuarenta y uno por ciento de la población urbana del país y al veintisiete por ciento de su población total. En julio de 1984, aproximadamente, se podía afirmar que cerca del cincuenta por ciento de la población urbana nacional y más del treinta por ciento de la población de todo el territorio nacional vivía en Lima Metropolitana¹¹⁶. De estas cifras, a su vez, un ochenta por ciento, el cual estaba conformado en su mayoría por inmigrantes de primera y segunda generaciones, vivía en asentamientos humanos y vecindarios de clases trabajadoras, en tanto solamente un veinte por ciento habitaba en distritos de las clases media y alta, refugios de familias limeñas tradicionales¹¹⁷.

La segunda generación de inmigrantes estaría conformada por los descendientes ya nacidos en Lima de aquella que arribó a la capital a comienzos de la década del cincuenta¹¹⁸. Éstos habitaban principalmente la Lima Conurbana, aquella que estaría conformada por Lima Norte, Lima Este y Lima Sur. También conocidas como Cono Norte, Cono Este y Cono Sur. El diccionario precisa que es un término referido a las zonas urbanas periféricas. La característica principal de la Lima Conurbana es que ha crecido de manera informal, en su mayor parte a través de invasiones de terrenos y, en ciertos casos, como zonas urbanas formales que conviven con una zona significativa de origen informal. Lima Norte estaría constituida por Ancón, Carabaylo, Comas, Independencia, Los Olivos, Puente Piedra, San Martín de Porres y Santa Rosa. Por su parte, Lima Este por Ate, Chaclacayo, Cieneguilla, El Agustino, San Juan de Lurigancho, Lurigancho, San Luis y Santa Anita. Finalmente Lima Sur por Chorrillos (nuevo), Lurín, Pachacámac, Pucusana, Punta Hermosa, Punta Negra, San Bartolo, San Juan de Miraflores, Santa María, Villa El Salvador y Villa María del Triunfo¹¹⁹.

Los miembros de esta segunda generación crecieron con la influencia de las costumbres y los hábitos de sus padres; pero, también se vieron impregnados por los patrones

¹¹⁶ Cfr. Matos 1986: 73.

¹¹⁷ Cfr. Matos 1984: 67.

¹¹⁸ Cfr. Arellano y Burgos 2004: 77.

¹¹⁹ Cfr. Arellano y Burgos 2004: 26.

culturales de la ciudad que los albergó. Sus formas de consumo ya no fueron tan arraigadas a lo andino como las de sus padres; empero, tampoco se asemejaban a las del limeño clásico, poblador de Lima Central¹²⁰. Ésta estaría conformada por los distritos tradicionales de Lima como Barranco, Breña, Chorrillos (antiguo), Jesús María, La Victoria, Cercado, Lince, Magdalena del Mar, Miraflores, Pueblo Libre, Surquillo, Rímac y San Isidro¹²¹. Además habría que incluir distritos más modernos con acta de nacimiento formal tales como San Miguel, Santiago de Surco, San Borja y La Molina¹²².

El nuevo limeño de esta generación es una síntesis de ambas culturas: La andina y la costeña; lo necesario como para que pudiera surgir una nueva identidad limeña basada, por un lado, en valores de la cosmovisión andina tales como el trabajo sacrificado, el cumplimiento del deber, el aprovechamiento del tiempo, la planificación y la reciprocidad y, por otro, en las dinámicas urbanas como la rigidez de los horarios, la individualidad, el consumo masivo, la contaminación sonora y el caos vehicular¹²³.

Este sector llegó a sufrir también la renuencia por parte de la sociedad limeña tradicional, lo cual llevó a algunos de sus integrantes a tratar de negar sus orígenes andinos y empeñar esfuerzos por parecerse a los limeños de la Lima Central, o lo que se suponía que éstos querían ser¹²⁴. Aquellos que habían ayudado a sus predecesores cuando eran niños en las tiendas familiares y otros oficios informales tuvieron la posibilidad de ahorrar un capital para posteriormente iniciar su negocio propio. Conforme fueron adquiriendo mayor poder adquisitivo, muchos se trasladaron a distritos de la Lima Central para poder acceder en las comodidades que ofrecía la ciudad; es decir, educación de calidad, salud, seguridad, bienes tecnológicos, servicios y entretenimiento. Estas fueron algunas prácticas de la generación en cuestión:

¹²⁰ Cfr. Arellano y Burgos 2004: 77.

¹²¹ Cfr. Arellano y Burgos 2004: 25.

¹²² Cfr. Arellano y Burgos 2004: 25 – 26.

¹²³ Cfr. Arellano y Burgos 2004: 77.

¹²⁴ Cfr. Arellano y Burgos 2004: 77.

“Así, a sus hijos los bautizaron con nombres como Yoni, Williams, Katerin o Yésica y no, Teófilo, Heriberto, Sebastiana o María, nombres comunes entre ellos mismos y de sus ancestros” (Arellano y Burgos 2004: 77).

Hubo en cierta medida una aculturación por parte del habitante de la Lima Conurbana para poder marcar una distancia respecto de sus ancestros provincianos y asemejarse a los limeños clásicos. La finalidad era gozar de mayor aceptación y ser incluido en los hábitos y las costumbres urbanas.

Esta coexistencia de códigos culturales andinos y limeños también se podía apreciar en el consumo de comida. Rolando Arellano y David Burgos lo confirman del siguiente modo:

“Su consumo también se vio influido por ambas corrientes. Adoptaron, hasta hoy en día, el “pollo a la brasa” y la “salchipapas”, pero no dejaron de consumir sus comidas típicas, en una mezcla de sabores inédita en la ciudad capital” (Arellano y Burgos 2004: 77).

En este caso ya se empieza a vislumbrar de qué modo las identidades locales, regionales y nacionales se reconstruyen desde matrices globales. Por una parte, las salchichas y las papas fritas son típicas en países europeos y Estados Unidos. Por otra, el pollo a la brasa es un plato que el Perú comenzó a exportar al mundo en la década del ochenta. Sabores de todo el orbe convergen en una misma ciudad y hasta en un solo sujeto.

Como parte de este proceso de adaptación, el ciudadano perteneciente a esta generación intentó vestirse de acuerdo con los patrones que dictaba la moda costeña y, con el pasar de los años, fue añadiendo su componente provinciano en lo concerniente a colores y

materiales. Similar expresión se podía observar en el diseño de sus viviendas que, por ejemplo, incluían un techo de dos aguas con tejas andinas¹²⁵.

En la década del ochenta el proceso migratorio del campo a la ciudad terminó de desbordar la ciudad de Lima. En 1984 su población ascendía a seis millones de habitantes. Algunos miembros de esta segunda generación de inmigrantes negaron sus raíces andinas para ser incorporados en las costumbres y dinámicas urbanas por parte de los limeños clásicos. En el subcapítulo siguiente se explicará el desarrollo histórico de la cumbia andina o chicha.

Desarrollo histórico de la cumbia andina o chicha

El período de la cumbia peruana que acompañó a esta segunda generación de inmigrantes y a la población proveniente del ande que empezó a desplazarse a la gran urbe en los años setenta y ochenta, fue la cumbia andina o chicha. De acuerdo con las investigaciones realizadas en los campos de la cultura y la música, se han hallado dos orígenes del término chicha. El primero, se le atribuye a la canción *La Chichera* compuesta en 1966 por el grupo musical Los Demonios del Mantaro (1966–1976)¹²⁶. Su líder, Manuel Baquerizo Castro, admiraba muy especialmente a Los Demonios del Corocochai y la música de culturas preincaicas de los Andes Centrales como los huancas¹²⁷.

El segundo origen, es mérito del grupo Los Shapis: En 1985 dicha agrupación fue invitada a tocar en el Festival de Juventudes de París frente a miles de personas. Entre aplausos y agasajos sus miembros fueron confundidos con colombianos. Cuando

¹²⁵ Cfr. Arellano y Burgos 2004: 77 – 78.

¹²⁶ Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 89.

¹²⁷ Cultura preincaica desarrollada entre los años 1200 y 1460 de la era actual que ocupó las actuales provincias de Jauja, Concepción y Huancayo del departamento de Junín.

retornaron a Lima, totalmente conscientes de que lo que hacían no era cumbia propiamente dicha, decidieron buscar un nombre apropiado para su estilo que los identificara y diferenciase de los demás. Comprometidos acérrimamente con sus raíces andinas, acuñaron la palabra “chicha” en honor a la bebida ceremonial de sus antepasados. Julio Edmundo Simeón Salguerán (*Chapulín El Dulce*) y Ventura Moreyra Mercado (Jaime Moreyra), líderes de la agrupación, han afirmado que, si bien en el pasado la chicha era una bebida sagrada, en el siglo veinte se había traducido en un estilo musical auténticamente peruano. Como evidencias históricas, desde 1986 sus álbumes llevaron los siguientes títulos: *Dulcemente chicha* (1986), *Cinco estrellas... En chicha* (1988), *Rica chicha* (1988), *Vientos de chicha* (1993), *Chicha con saya* (1998), etcétera¹²⁸. Es importante recalcar que tanto Julio Simeón como Jaime Moreyra son oriundos de regiones ubicadas en los Andes peruanos. El primero del distrito de Chupaca, provincia del mismo nombre, departamento de Junín y, el segundo, del distrito de Juliaca, provincia de San Román, departamento de Puno¹²⁹.

Resulta sumamente acertada la observación que Raúl Renato Romero realiza sobre la cumbia andina o chicha:

“La Cumbia en el Perú (...) es un fenómeno que tiene un carácter popular masivo en Lima metropolitana, pero cuya expresión más interesante es la “cumbia andina”, que constituye una nueva manifestación de los migrantes andinos en la capital, y que ha logrado combinar su género más representativo, el huayno mestizo, con otras influencias musicales para lograr congregar a los jóvenes de extracción provinciana y preservar de algún modo la presencia de elementos de origen andino en la capital de la República” (Romero 2007b: 273).

Romero plantea, en primer lugar, que la cumbia peruana es un ejemplo de una transculturación; vale decir, la cumbia colombiana llegó al Perú y los conjuntos de los

¹²⁸ Cfr. Ráez 2002 – 2005: Min. 18:27; Cfr. Romero 2007a: 64 – 65.

¹²⁹ Cfr. Romero 2007a: 48.

Andes centrales la ejecutaron como músicaailable acompañada con guitarra eléctrica; ésta se mezcló con el huayno mestizo y arribó a la capital, Lima, para ser interpretada por los inmigrantes y sus descendientes. En todo este proceso, evidentemente, se reemplazan algunos elementos de una expresión musical por los de la otra y se constituye una nueva manifestación musical con características singulares. En segundo lugar, la cumbia peruana, particularmente la cumbia andina o chicha, figura como la mayor representación de la identidad cultural de los nuevos limeños que afirman con orgullo sus raíces andinas. Si bien es cierto que no se sentían plenamente andinos, tuvieron la necesidad de recurrir a aquellos vínculos que los mantenían unidos para soportar la renuencia de las clases medias y acomodadas de la antigua Ciudad de Los Reyes y dibujar un porvenir prometedor.

En la década del setenta la ciudad de Lima fue la sede de un movimiento de música tropical de matices varios. La salsa, de evidente origen portuario, descendió de los barcos para establecerse en el puerto del Callao. Por su parte, los tradicionales barrios limeños seguían bailando al compás de bandas que reproducían ritmos colombianos y afrocaribeños con guitarra eléctrica. Sin embargo, como ya se ha sostenido, las migraciones andinas llevadas a cabo en proporciones masivas hicieron que muchas agrupaciones comenzaran a incorporar elementos propios del huayno de los Andes centrales en sus repertorios como las líneas melódicas de la guitarra eléctrica en escalas pentatónica mayor y menor, y la emisión tensa y nasal de la voz ¹³⁰.

Entre los primeros grupos que “andinizaron” el sonido de la cumbia peruana figuran Los Sanders de Fernando Arias, Los Orientales de Maximiliano Chávez, Los Diablos Rojos de Marino Valencia Garay, el Grupo Celeste de Víctor Casahuamán Bendezú, el Súper Grupo de Léner Muñoz Reyes, La Mermelada de José Luis Carvallo *El rey del fuztone*, La Nueva Crema de José Luis Carvallo *Motta* y Lorenzo Palacios Quispe *Chacalón*, el Grupo Melodía de Ventura Moreyra Mercado y Víctor Carrasco Tineo *Vico*, Los Ovnis de Jorge Chambergo, el Grupo Guinda de Carlos Morales y el Grupo Alegría de Augusto Bernardillo Gutiérrez. El Grupo Celeste tuvo como primer vocalista

¹³⁰ Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 80.

a Alfonso Escalante Quispe *Chacal*. Éste fue uno de los pioneros en darles el tono “ahuainado” a las melodías vocales cumbieras¹³¹.

Él mismo lo plantea de la siguiente forma:

“Siempre me ha gustado el huaino, ha nacido creo por mi viejita (Olimpia Quispe), porque ella ha sido cantante. Cantaba en el coliseo Bolívar, que quedaba frente al Nacional, su nombre artístico era La Huaytita. Yo escuchaba en Radio Continental boleros de Ramón Avilés, Pedrito Otiniano, Lucho Barrios, y me gustó (...) Víctor Casahuamán me entregaba la música (cumbias) y me decía hágalo con quiebres (inflexión acelerada, dulce y graciosa de la voz), y salió el estilo de la cumbia andina” (Alfonso Escalante Quispe en Hurtado 1995: 16).

Se puede apreciar de qué manera confluyen en Escalante Quispe diversas expresiones musicales como el bolero, de origen cubano, y el huayno. El primero, estaba de moda en aquella época y sonaba en las estaciones radiales. El segundo, lo aprendió de su madre que era una cantante folclórica. Cuando Víctor Casahuamán Bendezú le entrega las letras de las canciones y le pide que las cante con quiebres o inflexiones, es el momento en que Chacal vuelca aquellas melodías que escuchó en su infancia y que formaban parte de su bagaje musical.

A principios de los setenta se fue gestando en Lima un circuito de música tropical andina, particularmente en los barrios de La Victoria, El Agustino y Barrios Altos. En 1972 Alfonso Escalante Quispe grabó un disco de 45 revoluciones por minuto (RPM) con Tito de la Cruz para la disquera Dimaza y lo tituló *Noche de invierno*. Ese sería el primer éxito con el que asentaría el carácter “ahuainado” en la cumbia peruana. Las

¹³¹ Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 81.

composiciones de Tito y la peculiar voz de Escalante Quispe lograron establecer las bases del precursor estilo desarrollado por Manzanita y su Conjunto¹³².

En 1977 la luminosidad de Alfonso Escalante se fue apagando debido a la afición a la bebida que lo consumía por completo. Víctor Casahuamán Bendezú, segundo guitarrista, compositor, líder y director musical del Grupo Celeste, con el que todavía tenía un vínculo estrecho, en virtud de esta situación decidió buscar a otro vocalista. No tuvo que merodear mucho por el entorno puesto que la nueva voz del sentimiento tropical estaba más cerca de lo que ellos pensaban. Era el hermanastro mayor de Escalante y, al igual que él, llevaba un sobrenombre felino: “Chacalón”¹³³.

Como su hermanastro, Chacalón no había estudiado música profesionalmente. Él era cosmetólogo y sastre de profesión (se jactaba de arreglarse la cabellera y de diseñar los trajes que portaba en sus presentaciones). Los fines de semana Lorenzo se ganaba la vida como animador de eventos sociales de distinta índole (polladas, festividades religiosas). Este primer contacto con el público lo iría animando a ingresar paulatinamente en el mundo musical¹³⁴.

Su carisma y su voz ronca hicieron que la cumbia andina adquiriera un matiz más agresivo. De esta forma, a fines de 1977, Chacalón era reconocido como el “ídolo de los choros”. A sus conciertos asistían personas de la clase trabajadora para liberar penas y frustraciones. Esta catarsis los llevaba a ingerir ingentes cantidades de licor. Una vez que estaban embriagados, los espectadores rompían las botellas y convertían velozmente un “chichódromo” en una batalla campal¹³⁵.

¹³² Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 81.

¹³³ Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 81 – 82.

¹³⁴ Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 82.

¹³⁵ Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 83.

A pesar de su éxito innegable, Lorenzo Palacios Quispe no estaba conforme. Él era consciente de que en el Grupo Celeste siempre se le iba a asociar a su hermano y que no iba a poder brillar con luz propia. Por ese motivo, decidió fundar su propia agrupación: El Fruto Celeste. Al poco tiempo, motivado por el guitarrista de sesión José Luis Carvallo y el técnico de sonido Rodolfo Arriola, realizó unas modificaciones y formó La Nueva Crema, etiquetada así por el recuerdo de una marca de mantequilla. Este conjunto sería el máximo representante de un tipo de fiesta cumbiera: La “achorada costeña” que marcó una distancia abismal respecto de la “cumbia elegante” de Los Destellos y Los Girasoles¹³⁶.

La cumbia “achorada costeña” fue creación de inmigrantes con un proceso de acondicionamiento más largo. Mayoritariamente los miembros de estos grupos eran descendientes de provincianos acostumbrados casi toda su vida a la urbe. Muchos sólo tenían referentes del universo andino mediante las historias melancólicas de sus padres. El nexo establecido entre La Nueva Crema y un sector de su público oyente – el lumpen de procedencia andina – se vislumbra en las letras de las canciones y en la apariencia física de Chacalón¹³⁷.

Por ejemplo, el tema *Soy provinciano*, cuya autoría corresponde a Juan Rebaza, bajista de Arturo “Zambo” Cavero y Óscar Avilés en aquel entonces, es probablemente el himno de la chicha puesto que, con el pasar de los años, se convirtió en la divisa del sector migrante que por medio de invasiones de terrenos y esteras se instaló en la capital. Fue grabado en 1978 con el sello Discos Horóscopo de Juan Campos Muñoz¹³⁸.

Lorenzo Palacios impuso un estilo basado en su destreza interpretativa y estética. La puesta en escena del “faraón de la cumbia” o el “papá de la cantina” (seudónimos con los que también se le conocía) se fundamentaba en su propio vestuario, repleto de

¹³⁶ Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 83.

¹³⁷ Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 83.

¹³⁸ Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 83 – 84.

imaginería del pop estadounidense de los años setenta que mantuvo hasta el final: Pantalón acampanado ajustado a la cintura, camisa multicolor y cabello largo. Su ascendencia andina y su relación con la producción musical de la gran ciudad (pop y cumbia peruana) le marcaron una tendencia en su forma de cantar que desencadenaría en un producto auténtico en cuanto a instrumentación y temática lírica¹³⁹. Al respecto Jaime Bailón apunta lo siguiente:

“Chacalón fue, al mismo tiempo, afirmación y negación de lo andino, pues su manera de vestir y sus ademanes eran netamente urbanos. A pesar de esto, era uno de los artistas más solicitados para animar la celebración de las fiestas en los pueblos y asociaciones serranas. De alguna manera, Chacalón fue la síntesis, en la década de 1970, de un nuevo tipo de limeño: el ahorado, constituido por el serrano acriollado que hace una imitación grotesca de la vestimenta occidental (...) Otra característica que definiría al ahorado es su particular manejo del lenguaje: el uso del “chamullo” (palabreo) debe adquirir en cualquier momento el poder de una “punta” (puñal corto)” (Bailón y Nicoli 2009: 84 – 85).

Esta es una particularidad que parecen presentar los nuevos limeños en su contacto con las clases culturalmente hegemónicas. Poseen un modo de vestir y un uso del lenguaje que, en lugar de pasar desapercibidos, hace ostensible su presencia. Es una suerte de afirmación inconsciente de una nueva identidad cultural que traza una distancia respecto de los hábitos y las costumbres de los limeños clásicos¹⁴⁰.

Lorenzo Palacios Quispe, hasta la fecha de su fallecimiento (veinticuatro de junio de 1994), con más de veinte años en la movida musical tropical peruana y casi cincuenta de edad, era aún uno de los célebres exponentes de la cumbia peruana. Para muchos resultaban inexplicables la popularidad y vigencia de su arte que, a pesar del contexto de cambios constantes en diferentes esferas de la vida acaecido en los años noventa, logró preservar su esencia. Su voz, con sabor a pregón de mercado, seguía desatando

¹³⁹ Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 84.

¹⁴⁰ Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 85.

una vorágine de emociones. Los chicheros “bravos” celebraban su llegada al romper botellas de vidrio en la pista de baile de cualquier “chichódromo” perdido en algún cerro de Lima. Algunas veces su continuidad se tornaba preocupante. Muchos pandilleros contaban que algunos de sus amigos, bajo los efectos del terocal y la música de Chacalón, se hacían cortes en los brazos con chavetas¹⁴¹.

Las manifestaciones expresas de violencia en los “chichódromos”, enfrentamientos entre seguidores de grupos rivales que la mayoría de veces terminaban en batallas campales, fueron hechos que estigmatizaron a los chicheros como “gente de mal vivir” por parte de los limeños clásicos. Esto, según el gerente general de *Radio Inca*, José Irej, produjo que la chicha se refugiara en Huancayo (sierra central). Concuera con esta apreciación el director musical del Grupo Maravilla, Jorge Chávez Malaver¹⁴².

No obstante, hay otras razones que hicieron de esta región una zona especialmente relevante para la expansión de la cumbia peruana a nivel nacional. El Valle del Mantaro y su aledaño, el Valle de Yanamarca, se convirtieron, desde inicios del siglo XX, en un espacio geográfico de coexistencia entre la música autóctona y expresiones musicales occidentales. El crecimiento económico y la actividad comercial de la región, en comparación con otros departamentos de la sierra y la selva, propiciaron una rápida apropiación de la modernidad, lo cual supuso que la industria cultural del país adoptara en poco tiempo sus manifestaciones artísticas. Debe entenderse el concepto de modernidad en este caso como la exposición que tuvo el pueblo huanca a las corrientes musicales foráneas¹⁴³.

Entre las muchas agrupaciones que surgieron precisamente en la sierra central, Los Shapis fue la más elogiada, la primera en romper récords de ventas y que tuvo un impacto fulminante en los medios de comunicación masiva; motivo por el que apareció

¹⁴¹ Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 85.

¹⁴² Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 86.

¹⁴³ Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 86.

en periódicos y canales de televisión. Su fundador, compositor, productor, director musical y primer guitarrista, Ventura Moreyra Mercado, nació en 1952 dentro de una familia de inmigrantes procedente de Juliaca, Puno. Fue traído a Lima a los seis años para asistir al colegio. En 1974 ingresó en la Universidad Nacional de Ingeniería, época en que habitualmente oía a estrellas de la salsa como Willie Colón y Héctor Lavoe, cumbia colombiana y grupos de cumbia costeña como Los Destellos, Los Ecos y Los Diablos Rojos. Vivía en el barrio de Independencia ubicado en el Cono Norte (un área al norte de Lima en la cual había muchos pueblos jóvenes) donde fundó Los Elios en 1973; un grupo cuyo formato era: Tres guitarras, tres instrumentos de percusión y un cantante (no se utilizaban teclados todavía). En 1977 viajó a Huancayo, el segundo mercado más importante de la cumbia peruana, y formó Melodía, el que tuvo cierta acogida local y contaba con Víctor Carrasco Tineo *Vico* como vocalista. El catorce de febrero de 1981, junto a Julio Edmundo Simeón Salguerán *Chapulín El Dulce*, quien por entonces era cantante de Los Ovnis, fundó Los Shapis¹⁴⁴. El vocablo Shapis designaba una danza ancestral de los temibles guerreros chupacas en el Perú precolombino: “Los Shapis de Chupacas”; significaba, exactamente, guerrero elegantemente vestido y preparado para la batalla¹⁴⁵.

El apogeo de la cumbia andina o chicha comenzó en 1981, en el mes de junio, cuando Los Shapis grabó su segundo disco de 45 RPM con Discos Horóscopo titulado *El aguajal*. El tema que llevó el mismo nombre era una adaptación del huayno tradicional *El alisal*, compuesto por Teodomiro Salazar, a la música tropical andina¹⁴⁶.

El mismo Jaime Moreyra lo explica así:

“Lo que sucedió es que no analicé bien la palabra. Por mis viajes a la selva conocí la típica fruta llamada el aguaje, y como el lugar en que se encuentran los aguajes se llama aguajal, de ahí nació el título de la

¹⁴⁴ Cfr. Romero 2007a: 29 – 30.

¹⁴⁵ Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 87.

¹⁴⁶ Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 87.

canción.” - ¿Cómo lo hizo? – “Con un arreglo musical para ampliarle su radio de acción, hacerla másailable y de más llegada a las masas populares. Escuché el huaino, lo vi bonito y tuve que acomodar los compases para el ritmo folk tropical. Salió másailable y cadencioso” (Venturo Moreyra Mercado en Hurtado 1995: 21).

El alisal, como lo indica Jaime Moreyra Mercado, es un huayno tradicional. *El aguajal*, en cambio, es una versión que mantiene la esencia del huayno fundamentalmente en el estilo de canto (quejumbroso y melancólico), incorpora la guitarra eléctrica (contramelodías y adornos melódicos que realizan un intercambio melódico con el cantante), agrega el teclado programado como órgano con sonido *lend* analógico para emular los acompañamientos del arpa en el huayno de los Andes centrales y generar una atmósfera psicodélica al mismo tiempo, y añade el patrón rítmico de la cumbia colombiana en los instrumentos de percusión afrocaribeña (timbaleta, tumbadoras, bongó y güiro). De este modo, indudablemente, salió un arreglo másailable y cadencioso compatible con las preferencias musicales de los jóvenes descendientes de inmigrantes andinos asentados en la capital.

Los Shapis fue el primer grupo musical de la clase trabajadora que atrajo la atención de los medios de comunicación masiva: Los periódicos, programas radiales y televisivos informaban sobre el enorme reconocimiento que estaba recibiendo. Más allá de su procedencia social, era realmente sorprendente el protagonismo que una banda local había podido adquirir en poco tiempo; usualmente era algo que estaba reservado a los referentes musicales extranjeros¹⁴⁷. El enfoque primordial de las noticias; sin embargo, se dirigía hacia sus raíces étnicas. La opinión imperiosa era que su mérito artístico era discutible, su tecnología rudimentaria y su arte meramente instintivo. La música chicha era vista como algo deleznable y se consideraba un fenómeno subterráneo y marginal, aunque estruendoso y con éxito innegable¹⁴⁸.

¹⁴⁷ El impacto comercial de Los Shapis fue tan fuerte en la década del ochenta que su biografía fue llevada a la pantalla grande (el cine) en el año 1986 por el director Juan Carlos Torrico bajo el título de *En el mundo de los pobres*.

¹⁴⁸ Cfr. Romero 2007a: 31.

Los exponentes más representativos de la cumbia andina o chicha fueron Chacalón y La Nueva Crema y Los Shapis. El primero por crear un producto musical y estético auténtico que rápidamente se posicionó en su público objetivo como un referente de identidad y, el segundo, por acuñar el término “chicha” como elemento de diferenciación y ser la primera agrupación de cumbia peruana en recibir la atención de los medios de comunicación masiva. En el subcapítulo que viene se contemplarán las estrategias comerciales de la cumbia andina o chicha.

Estrategias comerciales de la cumbia andina o chicha

Los intelectuales, medios de información y opinión pública tenían que advertir un fenómeno con tales características; pero, era obvio que aún no tenía acceso en los canales mediáticos de mayor trascendencia. A través de rutas alternativas la chicha ocupó programas radiales determinados en AM y sus grabaciones eran producidas por pequeños sellos discográficos independientes. Se debe mencionar que la piratería musical proliferaba en todo el país y casi toda la cumbia andina se distribuía mediante casetes baratos y accesibles en todos los mercados callejeros de Lima y provincias¹⁴⁹.

Es relevante resaltar la incursión por la industria discográfica que tuvo el empresario Juan Campos Muñoz. Él nació en Barranca, una provincia ubicada en la costa norte del departamento de Lima, y desde una temprana edad trabajó en una empresa de transportes. Llegó a tener bajo su custodia toda una flota de camiones. En 1977 se trasladó a la ciudad de Lima y formó Discos Horóscopo; sello discográfico que grabó y promocionó desinteresadamente a un sinnúmero de agrupaciones de cumbia peruana. Entre las más destacadas se hallan Los Destellos, Los Mirlos, Los Pakines, el Grupo Celeste, Chacalón y La Nueva Crema, La Mermelada, el Grupo Guinda, el Grupo Alegría, Los Shapis, el Grupo Maravilla, Vico y su Grupo Karicia y Pintura Roja. Se debe recalcar

¹⁴⁹ Cfr. Romero 2007a: 31 – 32.

que fue Discos Horóscopo la empresa discográfica que lanzó a la fama a Lorenzo Palacios Quispe *Chacalón* como cantante de La Nueva Crema con la grabación del tema *Ven mi amor* en 1977 compuesto por José Luis Carvallo¹⁵⁰.

Nuevamente, Víctor Casahuamán Bendezú, tuvo la iniciativa de crear, en el año 1977, dos sellos discográficos constituidos como empresas individuales de responsabilidad limitada (E.I.R.L.): Productora Discográfica Comercial (Prodic E.I.R.L.) y Emucel. Todos los discos de 45 RPM del Grupo Celeste de fines de los setenta y comienzos de los ochenta fueron impresos y grabados por estos sellos discográficos¹⁵¹.

Los “saludos” a vendedores callejeros de discos y casetes piratas que se enviaban desde emisoras radiales como Radio Inca eran muy comunes en el ambiente de la cumbia peruana. Sus agentes le dieron un sentido muy particular a la industria discográfica¹⁵². En cuanto a la capacidad de autogestión de las agrupaciones, Jaime Bailón propone lo siguiente:

“Hasta la primera mitad de la década del 80, las disqueras tenían una fuerte influencia en el campo de la música chicha. Esta se fue diluyendo paulatinamente conforme los grupos fueron adquiriendo mayor poder económico y se abarataron los precios de los equipos de grabación y máquinas reproductoras de discos y casetes” (Bailón 2004: 59).

Se fueron constituyendo en la capital empresas discográficas que desde la informalidad diseñaron estrategias y tácticas ingeniosas de distribución y promoción. Entre las más importantes, según sus ventas e infraestructura, en la década del ochenta se encontraban Arco Iris (propiedad de Ventura Moreyra Mercado y Julio Edmundo Simeón Salguerán *Chapulín El Dulce*), Caravana Records S.A. y, ya a principios de los noventa, Discos

¹⁵⁰ Cfr. Campos 2010: Min. 2:00.

¹⁵¹ Cfr. Casahuamán 2016: Página web oficial.

¹⁵² Cfr. Bailón 2004: 59.

Universal, Producciones Elsi, Dalma, Lady Vanesa y Rosita Producciones. Eran, en su mayoría, empresas individuales o sociedades de responsabilidad limitada¹⁵³.

El modelo de negocio era el siguiente: Cada vez que un artista grababa un nuevo material se le asignaba un número variable de copias para que las pudiese vender por cuenta propia. Esto era el equivalente a sus regalías¹⁵⁴. A continuación Eusebio *Chato* Grados narra su experiencia con Lady Vanesa:

“Sí, es una empresa pequeña pero me da mayores satisfacciones que las grandes. En el aspecto económico ellos me dicen ‘por cada casete que yo grabe, te voy a dar 150 casetes’. Y eso me sale a cuenta ya que en 100 casetes, no más vendiéndolos a 4 soles me dan 400 soles y en 150 gano 600 soles, o sea mucho más que las regalías. Y te dan los precios bajos (...)” (Chato Grados en Bolaños 1995: 188)

Se puede observar que los artistas preferían trabajar con disqueras pequeñas que operaban al margen de la industria fonográfica formal debido a que les ofrecían precios accesibles por cada copia, un volumen oscilante de copias para que lo vendan por sus propios medios y un margen de ganancia más atractivo por la venta de cada una de ellas. Este último superaba en términos relativos a las regalías que podían recibir por los canales de venta estandarizados.

Una vez que los sellos discográficos obtenían la primera versión del material sonoro a un costo de mil dólares aproximadamente, comenzaba el proceso de copiado y distribución. Los discos al instante se repartían entre los vendedores de los mercados callejeros de Lima y provincias. El lanzamiento era en paralelo y se dejaban entre doscientos y trescientos ejemplares por establecimiento. Los más grandes tenían sus

¹⁵³ Cfr. Bailón 2004: 59.

¹⁵⁴ Cfr. Bailón 2004: 59 – 60.

propios puntos de venta en los mercados. En vista de que los productores no pagaban impuestos, el precio final era exiguo (un dólar en promedio)¹⁵⁵.

No obstante, la fuente principal de ingresos estaba en las presentaciones en vivo. Al ser una música muyailable se convirtió en el mejor acompañante de fiestas y reuniones. Distintos tipos de local como restaurantes, playas de estacionamiento, terrenos públicos y privados, descampados y losas deportivas eran alquilados para realizar los conciertos, especialmente los fines de semana. Tenían lugar en los conos norte y sur (periferias de Lima) y en el centro de la ciudad. El público asistente estaba conformado, básicamente, por jóvenes solteros de ambos sexos y de origen provinciano¹⁵⁶.

Las principales estrategias comerciales de la cumbia andina o chicha fueron la ocupación de ciertas estaciones radiales determinadas en amplitud modulada (AM) para la difusión musical y el envío de “saludos” a los vendedores callejeros de casetes, la creación de pequeñas disqueras independientes para grabar y promocionar a las agrupaciones, y las presentaciones en vivo para animar fiestas y reuniones. En el próximo subcapítulo se realizará un análisis musical de la cumbia andina o chicha.

Análisis musical de la cumbia andina o chicha

El criterio esencial para el análisis de las características musicales de la cumbia andina o chicha (1980-81 / 1987-88) es que en esta segunda etapa se termina de trazar la diferencia entre cumbia peruana y música afrocaribeña por los motivos que a continuación se explicarán:

¹⁵⁵ Cfr. Bailón 2004: 60.

¹⁵⁶ Cfr. Romero 2007a: 32.

Respecto de los patrones rítmicos de la percusión, no hubo mayores cambios en relación con la cumbia costeña. Sucedió que la timbaleta dejó de ejecutar la clave de son 2–3, aunque mantuvo la “contracampana” de la música afrocubana, en algunas secciones, y las tumbadoras ya no hacían el patrón rítmico de mambo; se limitaban a interpretar el patrón rítmico de la cumbia colombiana.

En cuanto a los patrones rítmico-melódicos del bajo eléctrico, éstos perdieron un poco el carácter sincopado que tenían en la cumbia costeña y se ciñeron más al patrón rítmico-melódico de la cumbia colombiana. Sin embargo, canciones de la época de reflujo de la cumbia costeña a la cumbia andina o chicha (1977-78 / 1980-81) tales como *Vida* (1978), *Perdón amor* (1978) del Grupo Celeste; *Ven mi amor* (1977), *Soy provinciano* (1978), *Ese amargo amor* (1979) y *La paz y la dicha* (1979) de Chacalón y La Nueva Crema, confirman la condición sincopada de la ejecución del bajo eléctrico.

La instrumentación de la cumbia costeña se mantuvo, excepto por la batería que fue suprimida. En lo que respecta al teclado, ocurrió algo interesante: Agrupaciones como el Grupo Celeste, el Súper Grupo, La Mermelada, Chacal y sus Estrellas, Chacalón y La Nueva Crema, el Grupo Melodía, el Grupo Guinda, el Grupo Alegría, Los Shapis, el Grupo Maravilla, Vico y su Grupo Karicia, Cielo Gris, Pintura Roja y Pascualillo Coronado y La Nueva Estrella Azul, empezaron a utilizarlo más a menudo programado como órgano con el sonido *lend* analógico para emular los acompañamientos y las atmósferas que el arpa realizaba en el huayno de los Andes centrales. De esta forma, se afirmaba una mayor presencia de elementos musicales andinos en la cumbia peruana.

En lo referente a las guitarras eléctricas, se popularizó el uso de pedales como el *delay*¹⁵⁷, el trémolo¹⁵⁸, el *chorus*¹⁵⁹, el *wa-wa*, el *overdrive* y el *fuzztone*¹⁶⁰. Guitarristas

¹⁵⁷ Pedal para guitarra eléctrica que repite un sonido en intervalos de tiempo de la misma duración.

¹⁵⁸ Pedal para guitarra eléctrica que proporciona una sucesión rápida de notas de la misma duración. Fue incorporado en la cumbia peruana por el guitarrista, compositor y director musical Léner Muñoz Reyes.

¹⁵⁹ Pedal para guitarra eléctrica que genera un efecto de sonido acuoso.

como José Luis Carvallo *Motta*, Víctor Casahuamán Bendezú, Léner Muñoz Reyes, Carlos Calderón, Jorge Zambrano *Gitano*, Víctor Chanamé, Carlos Morales, Augusto Bernardillo Gutiérrez, Ventura Moreyra Mercado «Jaime Moreyra», Luis Bedriñana *Nicanor*, Víctor Porta, Jorge Chávez Malaver y Alejandro Zárate, los utilizaban con bastante frecuencia en sus ejecuciones. Esta incorporación de efectos probablemente se produjo por la presencia que tenían expresiones musicales foráneas como el mencionado rock psicodélico, el disco y el pop en los músicos peruanos. Éstas se pusieron de moda a fines de los setenta y en los ochenta en el mundo entero gracias a la expansión de los medios de comunicación masiva.

El papel de cada instrumento, en general, se mantuvo en comparación con la cumbia costeña. No obstante, se puede percibir dos cambios significativos:

El primero es que el teclado, programado como órgano con sonido *lend* analógico, desempeñó una función más importante: Simular las líneas melódicas en escalas pentatónica mayor, pentatónica menor y menor–armónica que el arpa ejecutaba en el huayno de la Sierra central.

El segundo es que el estilo de canto se alejó del soneo salsero para acercarse más al de la música andina y bolero cantinero. Vocalistas como Lorenzo Palacios Quispe *Chacalón*, Alejandro Pacheco *el Cachetón Alín*, Ismael Aliaga *Mael*, Julio Edmundo Simeón Salguerán *Chapulín El Dulce*, Víctor Carrasco Tineo *Vico*, Milagros Soto *la Princesita Milly*, Teodoro Arellano *el Príncipe*, Pascual Coronado *Pascualillo* y Miguel Mendoza *Mayk*, adoptaron la emisión vocal tensa y nasal, la melancolía y el sufrimiento propios del huayno de los Andes centrales. En el caso específico de Chacalón se puede apreciar un cántico con sabor a pregón de mercado callejero debido, posiblemente, al vínculo de identificación que buscaba establecer con su público oyente conformado por

¹⁶⁰ Pedal para guitarra eléctrica que ofrece una distorsión chirriante y cruda. Fue introducido en la cumbia peruana por el guitarrista, compositor y director musical José Luis Carvallo.

jóvenes (hombres y mujeres) trabajadores del hogar y obreros descendientes de inmigrantes andinos en la capital.

En relación con la performance, hubo un cambio radical respecto de la cumbia costeña. Los conjuntos de cumbia andina o chicha, particularmente Los Shapis, enfatizaron el compromiso y la identificación con sus orígenes andinos a través de un atuendo de mangas largas y fondo blanco que contenía los colores de la cuestionada bandera del Tawantinsuyo. Adicionalmente, introdujeron unos pasos sincronizados a modo de coreografía que evocaban las danzas de los valerosos guerreros chupacas en el Perú prehispánico.

En la cumbia andina o chicha, a diferencia de la cumbia costeña, la temática lírica fue una herramienta muy poderosa para transmitir determinados mensajes y valores a los grupos migrantes asentados en la ciudad de Lima. En este sentido, las letras de las canciones asumieron un papel crucial que nunca antes habían tenido y, por ende, la mayoría del repertorio era cantado. Las temáticas que se pueden hallar son las siguientes:

En primer lugar, las peripecias del sector migrante en su intento de adaptación a la capital y todo lo que ello conlleva; esto es, el desarraigo de la tierra natal y de los seres queridos, la pobreza, valores culturales relativos a la cosmovisión andina como el aprovechamiento del tiempo, el trabajo sacrificado, el cumplimiento del deber, la reciprocidad, la planificación, la solidaridad y la hermandad entre paisanos para poder prosperar; la economía informal, las prácticas culturales desarrolladas al margen de la legalidad, las estrategias y tácticas ingeniosas para resolver problemas al minuto y la independencia, el espíritu de emprendimiento, la creatividad y la improvisación para implementar negocios. Títulos tales como *Camina, camina* (1977); *Pobre soy* (1978), *Sobreviviendo* (1981), *Grito campesino* (1982), *Basta ya* (1982), *Mi pueblo* (1982), *Mi chocita* (1982), *Somos iguales* (1983), *Gaviota* (1983), *Hombre del río* (1983), *Caridad* (1983), *Soy cobrador* (1985), *Trigal vacío* (1985), *Junto a ti* (1985) del Grupo Celeste;

Soy provinciano (1978), *Señor ten piedad de mí* (1978), *La paz y la dicha* (1979), *Nadie conoce el mundo* (1980), *Llanto de un niño* (1980), *A trabajar* (1982), *Cruz marcada* (1983), *Pueblo querido* (1983), *Pueblo chiquito* (1984) de Chacalón y La Nueva Crema; *Mi tallercito* (1981), *Esperanza de amor* (1981), *Volverás mi niño* (1981), *Así es mi trabajo* (1983), *Bolso escolar* (1983), *Somos estudiantes* (1984), *Retamita* (1984), *Trabajar o...* (1984), *Chofercito* (1984), *Ladrón de amor* (1984), *El serranito* (1984), *El juguetito* (1984), *Ambulante soy* (1985), *Mi cuartito* (1985), *Juan Estera* (1985), *Sábado triste* (1985), *Por tu santo* (1985), *Señor bodeguero* (1985), *El mundo de los pobres* (1986), *Shapis corazón* (1986), *Ese hospital* (1986), *Los pobladores* (1986), *La visita* (1986), *Niño pobre* (1986), *Mi pueblito* (1988) de Los Shapis; *La campesina* (1983), *Estudiante* (1983), *Recordando a Natacha* (1984), *Periodista* (1984), *El huerfanito* (1984) del Grupo Maravilla; *Pequeño luchador* (1979), *Dios mío cuida mi hogar* (1983), *El paisanito* (1986), *Madrecita* (1987) del Grupo Alegría; *Lloren en mi soledad* (1980), *En la triste celda* (1981), *Los huaycos* (1982), *El cantante* (1983), *El minero* (1983), *El cachuelero* (1985) de Vico y su Grupo Karicia; *Yo soy la cumbia* (1984), *Navidad* (1984), *Feliz cumpleaños* (1984), *Petiso* (1985) y *Ave herida* (1986) de Pintura Roja evidencian este lineamiento.

En segundo lugar, la lucha de clases o la brecha social en el Perú reflejada en las relaciones amorosas. Si bien es cierto que este tema no se tocaba con mucha frecuencia, las canciones que se presentan a continuación son un claro ejemplo de dicha temática: *Campesinita* (1983) de Vico y su Grupo Karicia, *Clase social* (1984) del Grupo Alegría y *La rica y el pobre* (1988) de Los Shapis.

En tercer lugar, el destino trágico cercano al del bolero cantinero marcado por el desamor, las decepciones amorosas, la infidelidad, la traición, el engaño, la separación, el sufrimiento, la depresión, el abandono y la soledad. El refugio en el alcohol se muestra como alternativa de solución frente a este fatalismo y mecanismo para aliviar las penas. Esta es quizás la vertiente temática más común en el repertorio de la chicha expresada en los siguientes títulos: *Espérame* (1977), *Todo tengo de ti menor tu amor (todo o nada)* (1977), *Vida* (1978), *Perdón amor* (1978), *Gitana* (1978), *Mujer* (1980),

Mujeres (1980), *Plegaria* (1980), *Muchachita* (1980), *Pides que me vaya* (1980), *Vanidad* (1980), *Vete ya* (1981), *Sin ti* (1981), *Sentimientos* (1982), *Lluvia* (1982), *Sin mirar atrás* (1982), *Hechicera* (1982), *Soledad* (1982), *Palomita* (1985), *Celos* (1985) del Grupo Celeste; *Ven mi amor* (1977), *Lágrimas de amor* (1978), *Amor ideal* (1978), *Sufrir, llorar, para qué* (1978); *Amor, por qué* (1978); *Dame tu amor* (1978), *Porque la quiero* (1978), *Ese amargo amor* (1979), *Mala mujer* (1980), *Mi dolor* (1980), *María Teresa* (1980), *Quiéreme* (1980), *Por ella, la botella* (1982); *Ilusión de amor* (1982), *Amor imposible* (1982), *Triste abandonado* (1982), *Triste guitarra* (1983), *Triste y solitario* (1983), *El aventurero* (1983), *El pasado* (1984) de Chacalón y La Nueva Crema; *Borrachito borrachón* (1981), *El aguajal* (1981), *Porque eres mujer* (1981), *Tu boda* (1981), *La novia* (1983), *Amor imposible* (1983), *Cáncer de amor* (1983), *Horas de ilusión* (1983), *Mi vecinita* (1984), *Hombre casado* (1984), *Los culpables* (1984) y *Qué pena* (1985) de Los Shapis; *El puñal de tu traición* (1983), *Refugio en el licor* (1983), *Conmuévete* (1983), *Vete y no vuelvas* (1983), *Por culpa de una riña* (1983), *Cambiaste mi vida* (1983), *Mendigo de amor* (1983), *El solitario* (1983), *El pañuelito* (1987), *4 ó 5 días* (1987), *Mi dolor* (1987), *Tu abandono* (1987) del Grupo Alegría; *Triste navidad* (1978), *Noche* (1981), *Pecado de amor* (1981), *La última carta* (1981), *Mujer infiel* (1981), *Necesito de tu amor* (1981), *Por tu amor dos botellas* (1981), *Nuestra casita llora* (1982), *El divorcio* (1983), *Madre soltera* (1983), *Dónde estás amor* (1984) de Vico y su Grupo Karicia; *Llanto de paloma* (1983), *Triste* (1983), *Mil amores* (1983), *Muchacha de mundo* (1983), *Terminemos* (1983), *Recordando* (1983), *Costeñita* (1983), *Barrio viejo* (1984), *El apagón* (1988) del Grupo Guinda; *Jamás* (1984), *No comprendo* (1984), *Amor de verano* (1984), *Te quiero hablar de amor* (1984), *Reír o llorar* (1984), *El teléfono* (1985), *Te olvidaste de mí* (1985), *Sola* (1985), *La ciega* (1986) y *Porque te quiero* (1986) de Pintura Roja.

En las canciones mencionadas la mujer es la que figura como infiel y culpable de la ruptura amorosa ya que los cantantes son hombres. La única excepción es Pintura Roja; cuya vocalista era Milagros Soto la *Princesita Milly* y en su caso los roles se invierten; vale decir, la mujer es la víctima y el hombre pasa a ser el responsable de las desgracias amorosas.

En cuarto lugar, la visión machista de que solamente el hombre debe mantener a la mujer y el hogar, por una parte y, por otra, la mujer en calidad de bien material que es propiedad privada del varón. *¿Es un pecado?* (1983), *No soy casado* (1984), *Mujer, Plata y mujeres* del Grupo Alegría; *Tienes tu dueño* (1983) de Los Shapis y *Coqueta* (1980) del Grupo Guinda son temas que representan dicha visión. Puntualmente en *Mujer* del Grupo Alegría y *Coqueta* (1980) del Grupo Guinda se condena a la mujer por estar cerca de los hombres como si fuera un indicio de que ésta va a cometer una infidelidad. Se retrata en ambas canciones la idea de que la mujer no debe tener amigos, pues cedería ante las insinuaciones y así ser infiel.

Para profundizar en el tratamiento lírico de la cumbia andina o chicha se analizará la letra de dos temas: *Soy cobrador* (1985) del Grupo Celeste y *Clase social* (1984) del Grupo Alegría.

(Figura 1) – Anexos

El título indica un oficio característico del sector migrante en la capital que comenzó en la década del setenta y que se extiende hasta la actualidad: El de cobrador de microbus o “combi”¹⁶¹. Es relevante recalcar el compromiso que asume el compositor, Víctor Casahuamán Bendezú, con dicho oficio a través de la redacción en primera persona singular: “Soy cobrador”. Evidentemente se trata de un vínculo o nexo estrecho que quiere generar con el público objetivo por excelencia (jóvenes de extracción provinciana asentados en la ciudad de Lima) para que éste se identifique con la canción, la tome como propia al cantarla en primera persona y se vea reflejado en ella.

De las dos primeras estrofas se puede desprender la idea de que el trabajo del cobrador es uno bastante sacrificado debido a que tiene que levantarse muy temprano y respirar

¹⁶¹ Vehículo de transporte improvisado que realiza diversas rutas por la ciudad de Lima.

un aire contaminado por el petróleo y el aceite quemado de los automóviles que lo rodean. Además, está presente la rutina cuando dice: “Vuelvo a vivir”; es decir, “lo hago todos los días de mi vida”. Justamente el trabajo sacrificado es uno de los valores culturales de la cosmovisión andina totalmente ajeno a la tradición cultural criolla con el cual los inmigrantes andinos impregnaron la capital.

El pre-coro plantea una realidad por la que seguramente muchos inmigrantes del interior del país o sus descendientes han tenido que pasar: Trabajar desde que son muy jóvenes, en algunos casos niños, para generar ingresos y ayudar a sus familiares más cercanos (padres y hermanos) a solventar los gastos de la casa. Muchas veces pierden la posibilidad de estudiar en el colegio o una carrera universitaria por dedicarle al trabajo el cien por ciento de su tiempo. No obstante, estas intensas jornadas laborales tienen una recompensa: Progresar en el plano económico y, posteriormente, en el ámbito social; vale decir, trasladarse a un distrito más céntrico y seguro; acceder en las comodidades y los servicios de los limeños clásicos (seguridad, educación de calidad, salud y mejor alimentación); hacer uso de los bienes tecnológicos, consumir masivamente y gozar del entretenimiento cultural (cine, teatro, muestras de arte, exposiciones fotográficas, etcétera).

El coro es una descripción del oficio en sí: El cobrador va colgado del estribo del vehículo de transporte, siente el aire en su piel ya que probablemente la ventana más cercana a él esté abierta y recibe el sencillo de los pasajeros por concepto de pasaje. Lo curioso acá es que afirma que el trabajo tiene sabor a miel, lo cual significa que, más allá de todas las adversidades y sacrificios que tenga que realizar para poder llevar a cabo el oficio, éste resulta ser agradable, dulce y apacible de algún modo.

Resulta interesante la dedicatoria expresa y directa que Óscar Hidalgo Vargas, el vocalista del Grupo Celeste en los años ochenta, envía a todos los cobradores del Perú. Es un llamado o una convocatoria de hermandad, de confraternidad, de unidad, para establecer un vaso comunicante entre los cobradores de toda la nación y los integrantes

del Grupo Celeste (Víctor Chanamé y Jorge Zambrano *Gitano* eran los guitarristas en los ochenta).

Finalmente, Óscar Hidalgo Vargas emula un diálogo entre un posible pasajero y el cobrador para otorgarle un carácter más pintoresco y jocoso al discurso musical. En dicho diálogo, obviamente, el pasajero reclama su boleto y el cobrador le dice que avance hacia el fondo de la unidad de transporte.

La canción *Soy cobrador* (1985) del Grupo Celeste expresa cabalmente un valor cultural concerniente a la cosmovisión andina que era ajeno a las prácticas culturales de los limeños tradicionales: El trabajo sacrificado para poder progresar en los campos económico y social.

(Figura 2) – Anexos

El título es un enunciado que inmediatamente asevera una problemática asociada a las clases sociales en el Perú. En este caso, particularmente, se trata de una lucha de clases sociales en la sociedad peruana reflejada en las relaciones amorosas. No se sabe si ocurre en la ciudad de Lima o en las provincias; empero, es probable que sea una relación de pareja que toma lugar en el distrito de El Tambo, provincia de Huancayo, departamento de Junín, pues es donde Augusto Bernardillo Gutiérrez fundó el Grupo Alegría por los años 1978 – 1979. Éste debutó con dos canciones emblemáticas de la cumbia andina o chicha: *Pequeño luchador* (1979) y *Clase social* (1984). Ambas cargadas de conflictos y temática social.

La primera estrofa presenta al hombre que está enamorado de una mujer que aparentemente es muy bonita. Luego, aparecen los familiares más cercanos (padres y hermanos) con una postura negativa frente a esta mujer. No quieren saber de ella puesto

que se oponen a un posible romance entre ellos y dicen que no le puede entregar su cariño. Acá se vislumbra una práctica cultural muy conservadora de los peruanos y peruanas, sobre todo de aquellos y aquellas que viven en el interior del país: Los padres y los hermanos son los que elijen a la pareja y la persona implicada no puede decidir deliberadamente y libremente con quién va a entablar una relación.

Hasta ese momento hay cierta expectativa en vista de que se desconoce el motivo por el cual los padres y los hermanos no aceptan esta inminente relación amorosa. En el coro por fin se conoce dicho motivo: Los familiares cercanos se oponen al vínculo de pareja debido a que ella es pobre; es decir, es de una clase social “diferente” (entiéndase inferior) de la del sujeto y, por lo tanto, no pueden estar juntos. Es la idea clasista y absolutamente discriminatoria de que los ricos sólo deben casarse con ricos y, los pobres, con pobres. El amor, el afecto y la benevolencia no tienen cabida alguna. Lo que importa es que las personas se unan por intereses determinados de los familiares que, por lo general, son de índole económica. Uno debe involucrarse con una persona para obtener algún provecho o beneficio de la relación y no por la atracción, la empatía, el cariño, la comunicación, el respeto y la admiración mutua.

Si se quisiera hacer una interpretación más profunda, se podría sostener que Augusto Bernardillo Gutiérrez realiza una crítica a la mentalidad de que solamente las personas del mismo estrato social pueden unirse en el “amor” desde la perspectiva del individuo afectado por la decisión de sus padres. Él, como compositor, no se limita a denunciar una conducta peyorativa desde el punto de vista de un espectador externo, sino que se involucra con el personaje e intenta pensar como él. Narra los acontecimientos desde su propia óptica para que el público oyente sepa cómo se siente en cada momento de la historia. Lo que finalmente le otorga un valor trascendental al discurso de *Clase social* (1984) es la empatía que tiene el compositor para expresar los sentimientos y las emociones de un hombre cuya felicidad se ve obstruida por los prejuicios clasistas de sus familiares cercanos (padres y hermanos).

Clase social (1984) del Grupo Alegría, entonces, resulta ser un tema musical que critica el antagonismo social latente en el Perú producto de una distribución desigual de la riqueza mediante un romance inconcluso por la mentalidad clasista y despectiva de los padres de una de las partes.

Por medio de las líneas melódicas en escalas pentatónica menor y mayor de la guitarra eléctrica, el teclado programado como órgano con sonido *lend* analógico para emular los acompañamientos que realizaba el arpa en el huayno de los Andes centrales y la emisión tensa y nasal de la voz, se evidenciaba la mayor presencia de elementos musicales andinos en la cumbia peruana.

En el presente capítulo queda claro que la segunda generación de inmigrantes, a diferencia de su antecesora, no empeñó sus esfuerzos en afirmar los valores culturales andinos en la capital. Si bien es cierto que sus miembros crecieron rodeados de éstos por la influencia de sus padres, buscaron apropiarse de las costumbres urbanas para acceder en las comodidades, el consumo y los servicios que ofrecía la gran ciudad. Sin embargo, había también una población migrante en notorio incremento oriunda de las regiones andinas que se asentó en la ciudad de Lima en los setenta y ochenta y que demandaba una mayor presencia de elementos musicales andinos en la cumbia peruana. Por esta razón, en la segunda mitad de los años setenta, aparecieron las agrupaciones que empezaron a “andinizar” el sonido de la música tropical peruana. En el capítulo siguiente se discutirá en qué medida la cumbia peruana fue capaz de reinventarse para mantenerse vigente y adaptarse a los cambios socioculturales que experimentó el sector migrante en la capital en los noventa.

Capítulo 4: El contexto sociocultural del sector migrante en la ciudad de Lima (1990) y la tecnocumbia

Este capítulo tiene como propósito analizar en qué medida la cumbia peruana fue capaz de reinventarse para mantenerse vigente y adaptarse, en los años noventa, a los cambios socioculturales que el sector migrante experimentó en la ciudad de Lima a partir de los siguientes factores: La masividad mediática, los cambios en los paradigmas de la producción musical, la Amazonía peruana como epicentro de la tecnocumbia, la ausencia de un afán excluyente, la búsqueda de una imagen internacional (apariencia física y cambio de nombre), el protagonismo de la mujer y el cambio en las temáticas de las letras de las canciones.

Tercera generación de inmigrantes

La tercera generación de inmigrantes es la más joven y numerosa de la actual Lima Metropolitana. Sus integrantes, actualmente, tienen treinta años en promedio; es decir, nacieron en la década del ochenta. A diferencia de sus antecesores se consideran a sí mismos limeños “completos”. Reconocen el origen provinciano de sus familias; pero; es algo que lo consideran como parte del pasado¹⁶².

Respecto de su forma de ser, se observa un comportamiento moderno, mas no igual al de los jóvenes convencionales de la Lima Central; vale decir, han ido creando un modo particular de ver el mundo y un propio sentido de pertenencia que engloba tanto valores de la tradición cultural andina (el aprovechamiento del tiempo, el cumplimiento del deber y la planificación), como dinámicas inherentes a una metrópoli (consumo masivo, acceso en los bienes tecnológicos y entretenimiento). Incluso en vista de su superioridad

¹⁶² Cfr. Arellano y Burgos 2004: 78.

numérica no se sienten avasallados por los limeños clásicos, como probablemente sí ocurría con sus padres¹⁶³.

Si bien algunos adoptan actitudes antisociales e ingresan en pandillas, como sucede mayoritariamente en países del mundo con porcentajes alarmantes de pobreza, la mayoría llena las academias e instituciones educativas del centro de la ciudad y de aquellas que se encuentran en la Lima Conurbana. Muchos también ya constituyen una mayoría en las universidades limeñas¹⁶⁴.

En lo concerniente a las preferencias musicales, Rolando Arellano y David Burgos sostienen lo siguiente:

“En esta tercera generación ya se habría consolidado el proceso de interculturización. A nivel musical, ellos ponen de relieve la música electrónica “tecno”, que tiene sus bases en la música internacional del momento, pero a la que le dan un cierto aire nacional o tropical, con variantes como la tecno-salsa o la tecno-cumbia” (Arellano y Burgos 2004: 79).

Esta es una señal clara del impacto de la globalización en los jóvenes limeños de raíces andinas. Lima ya no era la ciudad de las décadas del setenta y ochenta con gustos musicales excluyentes circunscritos a espacios cerrados que polarizaban el pensamiento y las ideas. La expansión de los medios de comunicación masiva por todos los confines de la capital, el acelerado avance tecnológico, el desarrollo de la informática, el desarrollo de las telecomunicaciones y la aparición de la Internet, generaron un intercambio cultural sin precedentes que logró contactar a peruanos con extranjeros de los países más alejados. De este modo, estilos musicales como el tecno que se habían

¹⁶³ Cfr. Arellano y Burgos 2004: 79.

¹⁶⁴ Cfr. Arellano y Burgos 2004: 79.

desarrollado en Europa a principios de los años noventa arribaron al Perú y empezaron a ocupar un lugar en las preferencias musicales de las personas. No obstante, no se trataba de imitar las expresiones musicales internacionales, sino más bien de reinventar los productos culturales locales bajo el influjo de lo global.

Debido al transcurrir de los años, el carácter provinciano de su procedencia se halla como algo remoto de su pasado cercano y en ellos ya no se aprecia la negación de este precedente. En este sentido, ser descendientes de provincianos ya no los marca tanto como antes. Se comienza a ver, por citar un ejemplo, el retorno de nombres en castellano castizo (Lorenzo o Eduardo) para sus hijos, en vez de nombres anglófonos¹⁶⁵.

De la misma forma, se ponen de moda agrupaciones musicales de ciudades del interior del país como el Grupo Antología o Agua Marina y cantantes de música andina contemporánea tales como Dina Páucar o Los Hermanos Gaitán Castro. Lo serrano, exento del estigma anterior, empieza a ser aceptado sin mayores inconvenientes¹⁶⁶.

Dado el crecimiento demográfico, esta tercera generación de inmigrantes es la más numerosa en términos absolutos de la capital. Es también la más afín a los limeños clásicos puesto que ha vivido siempre en la ciudad de Lima. Por ello, adicionalmente a la música tecno, aprecia el rock nacional o importado, ya sea de Los Mojarras de El Agustino o de Libido y TK. Parece ser entonces la bisagra entre el sector migrante y los limeños tradicionales, la que indudablemente determinará las pautas de desarrollo de Lima en un futuro¹⁶⁷.

Los miembros de la tercera generación de inmigrantes andinos se consideran totalmente limeños en vista de que han nacido en la capital y han vivido en ella siempre. En

¹⁶⁵ Cfr. Arellano y Burgos 2004: 79.

¹⁶⁶ Cfr. Arellano y Burgos 2004: 79 – 80.

¹⁶⁷ Cfr. Arellano y Burgos 2004: 80.

comparación con sus predecesores, no perciben en sus raíces andinas un fundamento de tensiones y conflictos socioculturales en el medio urbano. Su estilo de vida está definido por la coexistencia de valores culturales andinos, dinámicas propias de la urbe, códigos culturales globales y un instinto ostensible de superación personal. En el próximo subcapítulo se abordará el declive de la cumbia andina o chicha desatada a fines de los ochenta.

Declive de la chicha

A fines de la década del ochenta los exponentes de cumbia andina o chicha saturaron el mercado musical peruano con productos de baja calidad. La música nunca abandonó su ritmo monocorde y una producción muy rudimentaria¹⁶⁸.

Alrededor de 1990 – 1991 los sellos discográficos transnacionales atiborraron el mercado nacional con la salsa sensual y el pop mexicano. Híbridos musicales presentaban una variedad de elementos que tenían en común un ritmo rápido, pegajoso y bailable. Algunos ejemplos eran la salsa-rap, el calypso-merengue y la bachata-pop¹⁶⁹.

Pocos grupos se adaptaron a las nuevas exigencias del mercado musical; es decir, la mayoría siguió apostando por la fórmula que le había garantizado múltiples ganancias en las décadas anteriores: Realizar presentaciones en vivo diariamente y una escasa inversión en instrumentos propios y en una formación musical profesional. Mientras que las agrupaciones seguían alquilando equipos de sonido, los cantantes y directores compraban automóviles y propiedades¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 90.

¹⁶⁹ Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 90.

¹⁷⁰ Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 90 – 91.

Esta actitud y las nuevas estrategias de las disqueras multinacionales hicieron que el movimiento comenzara a debilitarse, razón por la cual su campo de acción se restringió a los inmigrantes andinos más pobres de la ciudad. Si bien la chicha nunca logró captar la atención de los sectores medios y altos de la sociedad limeña, el paulatino abandono del sector migrante y sus descendientes significó un duro golpe frente al que los *mánagers* no tuvieron capacidad de reacción¹⁷¹.

A pesar de la enorme aceptación de la chicha en los sectores populares, la mayoría de medios de comunicación se rehusaba a propalar su música. *Radio Inca* (la única en frecuencia modulada (FM) que la difundía) no era la excepción. Los dueños no apostaron desinteresadamente por la cumbia peruana. Los promotores de los grupos tenían que alquilar los espacios radiales (una hora diario tenía un costo aproximado de tres mil dólares mensualmente)¹⁷².

Jaime Bailón Maxi en el siguiente fragmento aborda la capacidad de respuesta que tuvieron los músicos de la cumbia andina frente a la falta de apoyo por parte de los medios de comunicación masiva como la radio y la televisión a inicios de los noventa:

“Mientras los intérpretes de otros géneros musicales se quejaban de la falta de apoyo de la radio y televisión, como la sempiterna música criolla y los nóveles rockeros nacionales, los chicheros se fueron masificando y crearon novedosas estrategias para acercarse a su público” (Bailón y Nicoli 2009: 91).

A pesar de la arremetida de las agrupaciones extranjeras, los chicheros sobrevivieron mediante sus canales alternativos de difusión y distribución. Nunca buscaron ser un grupo contestatario o de resistencia. Su meta era, por el contrario, ingresar en el

¹⁷¹ Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 91.

¹⁷² Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 91.

mercado y tomarlo a cualquier precio¹⁷³. Si ya en los años setenta se había creado algunos sellos discográficos tales como Discope, Caracol, Horóscopo, Prodic E.I.R.L. y Emucel sobre la base de la autogestión, el espíritu de emprendimiento, la independencia y la creatividad, en la década del noventa éstos se multiplicaron y dieron origen a Discos Universal, Dalma, Lady Vanesa, Producciones Elsi, Rosita Producciones, Fama Records, entre otros. Eran, mayoritariamente, sociedades de responsabilidad limitada S.R.L. que operaban al margen de la industria discográfica oficial¹⁷⁴.

En lo concerniente a los circuitos de difusión, la chicha pasó a un segundo plano y empezó su depresión. Según Alberto Flores Galindo, ya ni siquiera la segunda y tercera generaciones de inmigrantes le prestaban mucha atención. La asistencia a los llamados “chichódromos” – fiestas de baile en las que se presentaban las agrupaciones chicheras – disminuyó notoriamente. Por este motivo muchos locales fueron clausurados. Anteriormente cada agrupación era capaz de congregarse en lugares improvisados como losas deportivas, playas de estacionamiento, descampados, mercados cooperativos, etcétera. Ya a comienzos de los años noventa eso no era posible. Éstos cerraron sus puertas o siguieron efectuando sus laborales habituales¹⁷⁵.

Los clásicos locales del Paseo Colón que tenían años de funcionamiento cerraron. Era un indicador clave de que los tiempos no eran los más favorables para los chicheros. Los “chichódromos” renovaron su aspecto: Ya no se apreciaban banderolas gigantes que anunciaban las presentaciones del Grupo Celeste, Chacalón y La Nueva Crema, Vico y su Grupo Karicia, Pintura Roja, Grupo Guinda, Los Ecos, Los Shapis y muchos más que cada fin de semana se reunían para llevarles un poco de alegría y diversión durante ocho horas consecutivas a los neolimeños¹⁷⁶.

¹⁷³ Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 91.

¹⁷⁴ Para mayor información revisar los subcapítulos 2.4 y 3.3.

¹⁷⁵ Cfr. Quispe 2009: 5.

¹⁷⁶ Cfr. Quispe 2009: 5 – 6.

De los tres locales que había en el Paseo Colón, el primero, cerró definitivamente. El segundo, que por años albergó a trabajadoras del hogar, efectivos del ejército en sus días de franco, mozos de restaurantes y demás oficios, cambió de rostro, ritmo y gente; se convirtió en *El palacio de la salsa*. El tercero, el *Club Trujillo*, que durante muchos años escuchó los compases “andinizados” de la cumbia andina, ya al iniciar los noventa, comenzaba a acoger grupos de rock, salsa y merengue. Terminó siendo una discoteca que pasaba la música de moda y el nombre fue sustituido por el de *Stylo's & Asociados*¹⁷⁷.

Si bien era una época complicada para la cumbia peruana, ésta no se apocó y continuó su curso. Al igual que las nacientes generaciones en la década del noventa, los cumbieros supieron adaptarse a la crisis, convivir con ella y manejarla. Las agrupaciones eran conscientes de que no era el momento apropiado para destacar individualmente, razón por la que confluyeron en un mismo espacio. El caso de Vico y su Grupo Karicia y Los Shapis lo demuestra con claridad. El Grupo Alegría, tras unos años de letargo, emergió paulatinamente desde la sombra. Paralelamente hubo grupos que en la década anterior sobresalieron por mérito propio como Chacalón y La Nueva Crema, Grupo Guinda, Grupo Maravilla y Pintura Roja; pero, ya en los nuevos tiempos eran considerados de segundo orden. Era la hora de todos. Muchos tuvieron una apertura a los distintos estilos musicales que por entonces sonaban sin la necesidad de abandonar el propio¹⁷⁸.

En este clima Pintura Roja no tenía problema alguno en llamarse “Banda Roja” para asemejarse a la orquesta de salsa “Banda Blanca”. El cambio de nombre le trajo algunos inconvenientes ya que su público no lo identificaba, motivo por el cual decidió retomar el nombre original. El Grupo Guinda reimpulsó con esfuerzo su sonido tropical y dirigió su estilo hacia la cumbia costeña. El Grupo Maravilla, que obtuvo cierta preponderancia con temas de vertiente andina como *Amapola*, *Atahuara* (1984) y *A Sarita Colonia*

¹⁷⁷ Cfr. Quispe 2009: 6.

¹⁷⁸ Cfr. Quispe 2009: 6.

(1984), introdujo matices de cumbia costeña y se autodenominó, según su propio director, Jorge Chávez Malaver, como “grupo cumbiambero”¹⁷⁹.

El caso de Chacalón y La Nueva Crema es de suma relevancia. Es la agrupación que fue capaz de sobrevivir a los dos períodos de transición de la cumbia peruana (1977 – 1981 y 1987 – 1993). En el primero tuvo canciones que lo convirtieron en el favorito como *Poco a poco* (1978) y *Soy provinciano* (1978) y, en el segundo, después de trece años aproximadamente (1991 – 1992), tomó un nuevo estímulo con temas de moda adaptados a su estilo propio. *Que no quede huellas* de una orquesta salsera, *Homenaje a la rumba* de José Luis Rodríguez *el Puma* y *Voy a guardar mi lamento* de Raúl Vázquez, fueron temas convertidos a chicha que recreó y popularizó sin la necesidad de desprenderse de su sabor andino distintivo. Este último fue muy elogiado por la afición chichera y se volvió el tema más popular del momento. En febrero de 1992 recibió el premio Diana y en el marco del Festival Salsi-Cumbia 1992, en marzo, fue el más aclamado de todos los grupos chicheros participantes¹⁸⁰.

Lorenzo Palacios Quispe *Chacalón* ha contribuido significativamente con la continuidad de la cumbia peruana en las dos etapas de reflujo mencionadas anteriormente. En la primera, empapado por la coyuntura de la época; vale decir, la andinización y el huayno, contribuyó con que surgiera la cumbia andina o chicha. En la segunda, resultó ser su mejor exponente. En él se sintetizan: Apertura a otros ritmos y melodías acelerados como los tiempos y conservación del suyo propio: El huayno como base, la voz quejumbrosa y una letra que toca los sentimientos de las personas¹⁸¹.

Por el año 1992 algunas agrupaciones de reciente data tales como Génesis, Los Súper Genéticos, Markahuasi y Mayk y su Grupo los Súper Sensuales impactaron a la masa

¹⁷⁹ Cfr. Quispe 2009: 6 – 7.

¹⁸⁰ Cfr. Quispe 2009: 7.

¹⁸¹ Cfr. Quispe 2009: 7.

cumbiera. Todos dentro de la cumbia andina o chicha. El último tuvo una gran aceptación con canciones como *Quítame la vida* y *Paloma del alma mía*¹⁸².

Los grupos de cumbia peruana, contrariamente a lo que se cree, ya en los noventa estaban dispuestos a aceptar e incorporar en sus trabajos manifestaciones musicales como la salsa, el rap, el rock, el merengue, el huayno y el bolero. Los dos últimos normalmente han estado presentes en los “chichódromos” en vista de que la mayoría de los espectadores era de extracción provinciana y algunos representantes han incluido temas tradicionales del folclor andino en sus repertorios¹⁸³.

Las agrupaciones cumbieras en 1992 entraron con mayor fuerza y experiencia en el ambiente limeño. El terreno perdido se recuperaba lentamente. Hubo un regreso al Paseo Colón: En marzo de dicho año se inauguró una serie de locales acondicionados para las fiestas de cumbia peruana dentro del Centro de Lima y barrios aledaños que adquirieron la denominación de “bailódromos”. Resulta curioso que en las mejores épocas las fiestas se realizaban sólo los fines de semana (viernes, sábados y domingos) y esporádicamente los jueves. A inicios de la década del noventa se realizaban todos los días, de lunes a domingo. Había aproximadamente cuarenta fiestas a la semana, sin contar las que no llegaban a ser promocionadas por los medios radiales¹⁸⁴.

La cumbia andina o chicha, si bien no desapareció totalmente del mercado musical nacional a fines de los años ochenta y comienzos de los noventa, tuvo un perfil más bajo debido a la llegada del pop mexicano, la salsa sensual y el merengue que eran promovidas vehementemente por las empresas discográficas internacionales y que rápidamente se posicionaron en las preferencias musicales de los jóvenes limeños. A pesar de la coyuntura desfavorable, las agrupaciones de cumbia peruana fueron capaces de adaptarse a las nuevas demandas del mercado musical y de trabajar conjuntamente

¹⁸² Cfr. Quispe 2009: 7 – 8.

¹⁸³ Cfr. Quispe 2009: 8.

¹⁸⁴ Cfr. Quispe 2009: 8 – 9.

para mantenerse vigentes. En el próximo subcapítulo se describirá, en líneas generales, el contexto sociopolítico en el que surge la tecnocumbia.

Contexto sociopolítico en el que aparece la tecnocumbia

En la década del noventa el deseo de “vivir en modernidad” incrementó notablemente debido a la política neoliberal impulsada por el gobierno de Alberto Fujimori Fujimori. Apenas asumió el poder, gracias a las elecciones presidenciales democráticas de 1990 (antes de que se tornara en un régimen dictatorial con el autogolpe de estado del cinco de abril de 1992), nuevas estaciones de servicios de Shell y Mobile se construyeron en toda la ciudad. Diseñadas precisamente igual a sus equivalentes en los Estados Unidos, sus luces, colores, máquinas expendedoras y servicio al cliente de veinticuatro horas se convirtieron en los emblemas de la Lima moderna¹⁸⁵.

Los teléfonos celulares se pusieron a un precio tan accesible que al poco tiempo dejaron de ser una novedad. En menos de un año McDonald’s había abierto su primer local, seguido por Burger King, Blockbuster, Citibank y Telefónica (la ingente empresa transnacional que le ganó a AT&T la licitación para obtener el monopolio de las telecomunicaciones a nivel nacional). Imágenes de modernidad invadían la ciudad¹⁸⁶.

El cabecilla del Partido Comunista del Perú, Marxista, Leninista, Maoísta, Pensamiento Gonzalo, Sendero Luminoso, Abimael Guzmán Reynoso, fue capturado el doce de septiembre de 1992 y puesto en prisión. Al poco tiempo cesaron los atentados terroristas, lo cual proporcionó a la población un nuevo sentido de seguridad¹⁸⁷.

¹⁸⁵ Cfr. Romero 2007: 33.

¹⁸⁶ Cfr. Romero 2007: 33.

¹⁸⁷ Cfr. Romero 2007: 34.

El servicio de la Internet creció mucho más rápido en el Perú que en otros países de la región y el subdesarrollo parecía ser una cosa del pasado. Los medios de comunicación masiva se expandieron por todos los confines del territorio nacional, hubo un desarrollo a pasos agigantados de la informática y las telecomunicaciones, y el acelerado avance tecnológico contribuyó con el diseño de fibras ópticas para agilizar los procesos de comunicación¹⁸⁸.

Una consecuencia vital de las medidas neoliberales referidas fue la aceleración de una dinámica mediante la cual las mayorías multiétnicas y multclasistas ejercerían una influencia determinante en las decisiones del mercado y captaban la atención de los medios de comunicación. Esto se tradujo en un debilitamiento del control político por parte de los sectores criollos tradicionales puesto que ya no sólo las clases privilegiadas o élites determinarían los patrones y paradigmas culturales a seguir. Éstas estaban dejando de ser el nexo entre la población limeña étnicamente heterogénea y el panorama global por las múltiples expectativas en torno del acceso en la modernidad provenientes de los distintos estratos sociales¹⁸⁹.

La política neoliberal implementada por el gobierno de Alberto Fujimori Fujimori y el proceso de globalización en los años noventa insertaron al Perú en una vorágine de cambios estructurales de la sociedad en su conjunto. Ésta estuvo determinada por la mayor influencia de patrones culturales globales tanto en los hábitos de consumo, como en los gustos y las preferencias musicales. En el subcapítulo siguiente se explicarán el surgimiento de la tecnocumbia y su desarrollo.

El surgimiento de la tecnocumbia y su desarrollo

¹⁸⁸ Cfr. Romero 2007: 34.

¹⁸⁹ Cfr. Romero 2007: 44.

A partir de la década del noventa los purismos en el campo musical y en la producción simbólica empiezan a desaparecer. Se vive la era del eclecticismo y la mediatización; vale decir, la articulación de todas las instituciones sociales con los medios de comunicación. El sistema imperante se impregna de dispositivos tecnológicos que crean una nueva estética y cultura de la realidad. El filósofo brasileño Muniz Sodré lo ha llamado “tecnocultura”¹⁹⁰.

En la “tecnocultura” la identidad deja de ser lo idéntico para convertirse en un concepto más bien voluble, móvil, que acompaña procesos de transformación. El cuerpo humano forma parte de estos procesos. Los iconos mediáticos de los noventa fueron la representación de este nuevo concepto de identidad¹⁹¹.

Para entender las características, implicancias y dimensiones del fenómeno de la tecnocumbia es pertinente repasar una breve biografía de una de sus exponentes emblemáticas: La cantante Rosa Aurelia Guerra Morales *Rossy War*. Ella nació el tres de enero de 1969 en el caserío de Lago Valencia, ubicado en el departamento de Madre de Dios, en pleno corazón de la Amazonía peruana. Creció viendo películas mexicanas y cantando rancheras y canciones criollas del repertorio peruano. A los cinco años de edad comenzó a presentarse en público y a los quince ya integraba una agrupación local de la ciudad de Puerto Maldonado. A los diecisiete se trasladó a la capital y se asentó en Ate Vitarte, un distrito industrial al este del casco de la ciudad¹⁹².

En 1984 empezó su carrera profesional como vocalista de Las Bío Chips de Chimbote, en el departamento de Áncash, donde conoció a su esposo Federico Alberto *Tito* Mauri Almonacid, productor musical de dicho grupo. Él, al darse cuenta del talento para el canto que tenía Rossy War y de que podía brillar por luz propia, decidió lanzarla al mercado musical como solista. De esta forma, comenzó a realizar varias giras a nivel

¹⁹⁰ Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 93.

¹⁹¹ Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 93.

¹⁹² Cfr. Romero 2007: 37.

nacional e internacional por algunos países vecinos del continente¹⁹³. En 1993 sacó a la venta su primera grabación titulada *Como la flor* en Chile y otra en Bolivia, en 1996, con el nombre de *Cositas del amor*¹⁹⁴.

En 1997 Alberto Mauri y Rosa Guerra Morales decidieron formar su actual agrupación musical, La Banda Kaliente, con la cual siguieron acumulando adeptos en distintas regiones del territorio nacional. Una vez que conquistaron las provincias, Fama Records, su propio sello discográfico, lanzó al mercado en 1997 su álbum más vendido, *Como un dulce poema*, que incluía su éxito *Nunca pensé llorar*, difundido aun en las estaciones radiales que usualmente sacaban al aire temas de rock, salsa o pop¹⁹⁵.

De este modo, en la segunda mitad de la década del noventa surge la tecnocumbia. Como su mismo nombre lo sugiere, está basada en la cumbia colombiana interpretada por un cantante principal o grupo vocal, acompañado de guitarras eléctricas, bajo eléctrico, batería eléctrica, teclados, sintetizadores y secuencias. El prefijo “tecno” simplemente hace alusión al uso de instrumentos eléctricos y electrónicos tales como la batería eléctrica, el “*octapad*”, el teclado y los sintetizadores. Los productores musicales lo adjuntaban cuando estos últimos predominaban en los conjuntos que la ejecutaban¹⁹⁶. Se trata de una combinación del patrón rítmico de la cumbia peruana; es decir, la galopa con el acento en el contratiempo llevada por la percusión, el texmex, el tecno europeo, el pop mexicano y la balada. Se debe aclarar que no hubo variación alguna en el patrón rítmico de la cumbia peruana. El “*octapad*”, la batería eléctrica, la *cáscara* o borde de la timbaleta y el güiro lo siguieron ejecutando.

Su aparición en la capital de la república fue tan rápida como inesperada. Sucedió en torno del éxito musical excepcional de Rossy War en 1998. Su sencillo *Nunca pensé*

¹⁹³ Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 92.

¹⁹⁴ Cfr. Romero 2007: 37.

¹⁹⁵ Cfr. Romero 2007: 37 – 38.

¹⁹⁶ Cfr. Romero 2007: 34 – 35.

llorar, compuesto por su esposo y productor musical Alberto *Tito* Mauri y publicado en 1997, rompió *records* de ventas y se convirtió en una melodía con mucha aceptación por varias semanas en la mayoría de emisoras radiales, razón por la que su intérprete era invitada frecuentemente a todos los programas televisivos¹⁹⁷.

Por primera vez se presenciaba algo distinto: La música de Rossy War era acogida por todos los sectores socioeconómicos, no solamente por los grupos de inmigrantes o sectores trabajadores. Cuando los medios de comunicación realizaban reportajes sobre su carrera musical, denotaban mucha admiración y respeto, en contraste con la actitud prejuiciosa y discriminatoria que mostraban frente al huayno comercial y la chicha. En los circuitos elitistas de Lima sus canciones eran recibidas con curiosidad más que con desconfianza e incluso las fiestas espléndidas de los distritos más acomodados las hacían sonar¹⁹⁸.

La corta pero intensa carrera musical de Rosa Guerra Morales sirve como argumento para explicar en qué medida la música de las clases populares se reinventó y pasó de ser una manifestación cultural subalterna y marginal a la músicaailable hegemónica; de cultura restringida (accesible sólo para un pequeño grupo sociocultural) a cultura masiva (accesible para todos)¹⁹⁹. Estos son los cuatro motivos por los que la cumbia peruana ascendió socialmente en la década del noventa:

El primero es la “desandinización”: La tecnocumbia de Rossy War abandonó cualquier referencia musical al huayno de la Sierra central. Su estilo de canto estaba influenciado predominantemente por la música pop, específicamente, por la cantante mexicana Ana Gabriel, y no guardaba relación con la emisión vocal tensa y nasal de la cumbia andina o chicha²⁰⁰.

¹⁹⁷ Cfr. Romero 2007: 36.

¹⁹⁸ Cfr. Romero 2007: 36 – 37; Cfr. Quispe 2000: 120.

¹⁹⁹ Cfr. Romero 2007: 38; Cfr. Quispe 2000: 120.

²⁰⁰ Cfr. Romero 2007: 38.

Si los exponentes anteriores habían adaptado huaynos famosos a la cumbia o compuesto melodías de cumbia con un sentimiento auténtico de la música andina, Rossy War no continuó esta tendencia. Es más, ella enfatizaba otros elementos musicales no andinos como la introducción de montunos afrocaribeños y el uso exagerado de sintetizadores para establecer una diferencia respecto del rol protagónico que había tenido la guitarra eléctrica en las dos etapas anteriores de la cumbia peruana²⁰¹.

El segundo es la sensualidad: El baile asumiría un protagonismo que antes no tenía. Los músicos de la chicha realizaban sólo unos pasos sincronizados de derecha a izquierda durante sus presentaciones, mas no eran unos movimientos coreográficos en el sentido estricto. Rosa Aurelia Guerra Morales, por el contrario, se presentaba con dos bailarinas que llevaban un atuendo muy ligero y evocaban cierta sensualidad mediante intensos movimientos pélvicos y de caderas. La indumentaria que portaban sus bailarinas y ella representaba una distinción radical en cuanto a sus predecesores y exaltaba la cualidad erótica de sus puestas en escena. Además, hacía hincapié con orgullo en sus raíces amazónicas. Uno de sus trajes favoritos para sus conciertos era la estilización del tradicional vestido nativo de la selva baja peruana: Una corona de plumas en la cabeza, biquini de hojas y falda corta de hojas y plumas²⁰².

El tercero es la globalización: Adicionalmente al vestuario selvático nativo, el atuendo más común de Rossy War fue uno muy parecido al de Selena, la estrella pop tejano-mexicana. Vestida de negro en su totalidad, abarcando sombrero, pantalones cortos, botas altas de cuero y blusa entallada, representaba a la Selena peruana, estrella pop, icono mundial e insignia de Hollywood²⁰³.

²⁰¹ Cfr. Romero 2007: 38.

²⁰² Cfr. Romero 2007: 39; Cfr. Quispe 2000: 126; Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 92.

²⁰³ Cfr. Romero 2007: 39; Cfr. Quispe 2000: 126.

Su competente calidad de voz y la similitud del timbre con el de la voz de Ana Gabriel contribuyeron con que el público la percibiera como una cantante de dimensiones globales. Su estrecho vínculo con la Amazonía, resaltado a través de fotografías, vestimentas y parafernalia, así como su autoproclamación, también recalcaron su personalidad mundial. Las selvas amazónicas sobrepasan las fronteras nacionales en Sudamérica, razón por la cual cubren territorios de Bolivia, Perú, Ecuador, Colombia, Venezuela y Brasil. Más todavía, el carácter “excéntrico” de la Amazonía podría simbolizar todas las selvas del mundo²⁰⁴.

La creciente acogida de la tecnocumbia en países vecinos como Argentina, Bolivia y Chile reforzaba aún más su cualidad multinacional²⁰⁵.

El cuarto es la masividad mediática: La tecnocumbia de Rosa Aurelia Guerra Morales se hizo sumamente masiva en los medios de comunicación. La radio, la televisión y la industria discográfica vieron en esta expresión musical una oportunidad de negocio muy rentable con un gran potencial comercial y lucrativo en el corto plazo. Al poco tiempo del éxito rotundo de la artista en mención, los productores independientes empezaron a fichar jóvenes cantantes de tecnocumbia como réplica de los grupos que la industria mexicana del pop había logrado promocionar contundentemente en Latinoamérica.

Dirigidos a un público adolescente y con la colaboración de arreglistas profesionales y músicos de sesión altamente calificados, agrupaciones como Skándalo, Tornado, Joven Sensación y Zona Franca, por nombrar algunos ejemplos, conquistaron un segmento importante del mercado musical en el Perú.

²⁰⁴ Cfr. Romero 2007: 39 – 40; Cfr. Quispe 2000: 126.

²⁰⁵ Cfr. Romero 2007: 40; Cfr. Quispe 2000: 126.

Luego del triunfo de Rossy War, otros artistas de tecnocumbia y de otras variantes de la cumbia peruana fueron descubiertos por los medios de comunicación masiva y la industria discográfica²⁰⁶.

Una cantante que siguió los pasos de War fue Ruth Karina Armas Ríos, quien se inició como lideresa del famoso grupo Euforia. Al igual que Rosa Guerra, nació en la selva baja, en la ciudad de Pucallpa, capital del departamento de Ucayali, el primero de marzo de 1973. Comenzó su carrera musical en Iquitos, el puerto más importante de la selva tropical peruana. Con Euforia logró un éxito moderado; pero, se convirtió en una estrella cuando emprendió su carrera como solista junto a su grupo Pa' Gozar. Lo que la diferenció de su fuente de inspiración, talvez, fue la imaginería amazónica que utilizó estrambóticamente como parte de una nueva performance. Karina vistió a sus cuatro bailarinas con plumas y biquinis muy cortos adornados con motivos selváticos. En este afán, incorporó manifestaciones musicales oriundas de la región amazónica como la chimaycha, el bombo baile, la pandilla (Perú), y las *toadas* de Brasil. Estas últimas eran una confluencia animada yailable de música brasilera, salsa, ritmos afrocaribeños y pop; expresiones musicales muy compatibles con el patrón rítmico de la tecnocumbia²⁰⁷.

El impacto de este movimiento musical fue propalado en el contexto local y nacional a partir de su participación en la televisión. En los dos últimos bimestres de 1999 sus exponentes fueron invitados a diversos programas, tanto en Lima como en provincias. Asistieron a la mayoría de los ocho canales televisivos de señal abierta de la capital, de los cuales cuatro se transmitían a nivel nacional²⁰⁸.

Rossy War y La Banda Kaliente, Ruth Karina, Euforia con Ana Kholer, Ada Chura y Los Apasionados, Agua Marina, Armonía 10, entre otros, participaron en los *talk shows*

²⁰⁶ Cfr. Romero 2007: 40.

²⁰⁷ Cfr. Romero 2007: 41 – 42.

²⁰⁸ Cfr. Quispe 2000: 120.

Maritere de Frecuencia Latina, *Laura en América* de América Televisión y *Mónica* de Panamericana. Del mismo modo, en programas de espectáculo como *Magaly Medina* de Frecuencia Latina y en Canal A, en especiales de ATV y en Uranio 15 de programación musical, en *La movida de los sábados* de Panamericana y en *El show de Coco Giles* de Frecuencia Latina²⁰⁹.

La tecnocumbia se difundió con mucha rapidez ya que trascendió su localismo para convertirse en un movimiento suprarregional; vale decir, fue aceptado por las personas de las distintas regiones del Perú muy a pesar de su imagería amazónica evidente. A diferencia de la cumbia costeña y cumbia andina o chicha, no se confinaba a un espacio sociocultural y una clase social determinados. Sus límites incluso estaban por encima de las fronteras nacionales puesto que logró conquistar al público latinoamericano en sus países de origen y en los Estados Unidos²¹⁰.

Arturo Marcos Quispe Lázaro hace la siguiente observación sobre lo que significó este tercer período de la cumbia peruana:

“La tecnocumbia surge, así, con una melodía suave y edulcorada; con una temática intimista, individualizada y sensual, que convoca a la diversión y está desprovista de conflictos y temática social” (Quispe 2000: 125).

En la tecnocumbia se puede apreciar un eclecticismo sociocultural producto de la apertura a diversas corrientes musicales procedentes del Perú y el extranjero que no existía en las fases anteriores de la cumbia peruana. Ya no se trataba de temáticas que retrataban la disyuntiva social entre el abandono de la tierra natal y el deseo de progresar económicamente en la capital que perseguía al sector migrante en la cotidianeidad. Tampoco de los conflictos socioculturales por el control de los espacios

²⁰⁹ Cfr. Quispe 2000: 120.

²¹⁰ Cfr. Quispe 2000: 125 – 126.

urbanos entre los inmigrantes andinos y los limeños tradicionales. Era el momento de evocar la sensualidad, el amor y la diversión en todos los sectores de una sociedad que vivía en función del entretenimiento ofrecido por los medios de comunicación masiva y los grandes descubrimientos tecnológicos.

La peculiaridad de esta tercera etapa de la cumbia peruana tiene que ver con los siguientes factores:

La incorporación de nuevos instrumentos musicales: Los sintetizadores y teclados sustituyeron a las guitarras eléctricas. Éstos emitían un sonido más dulce, melodioso y apacible que se acomodaba a la moda y preferencias estéticas de la época. Asimismo, eran instrumentos más sofisticados que requerían de un conocimiento no solamente musical para ser ejecutados, sino también tecnológico (se trataba de instrumentos electrónicos). Al tener un costo elevado, realmente no estaban al alcance de las agrupaciones chicheras. La guitarra eléctrica, contrariamente, emitía un sonido chirriante que resultaba un tanto incómodo para el público oyente²¹¹. Probablemente lo más innovador fue la introducción de la batería eléctrica²¹² y del “*octapad*” que progresivamente fueron desplazando a la percusión afrocaribeña empleada en todas las secciones rítmicas de la cumbia costeña y de la chicha (timbaleta, tumbadoras, bongó, campana para mano y güiro). Dicha preponderancia del teclado y los sintetizadores se puede apreciar en canciones como *Mujer solitaria* (1997), *Que te perdone dios* (1997), *Nunca pensé llorar* (1997), *Amor prohibido* (1998), *Las huellas de tu amor* (1998), *Me engañaste* (1999), *Secreto de amor* (1999) de Rossy War y su Banda Kaliente; *Ven a bailar* (1998) de Euforia, *Te arrepentirás* (1999) de Ada Chura y Los Apasionados, *Baila conmigo* (2000), *Lloras por mí* (2000) y *Sangre caliente* (2000) de Ruth Karina y su Grupo Pa’ Gozar.

²¹¹ Cfr. Quispe 2000: 126.

²¹² Fue introducida en la cumbia peruana por Víctor Casahumán Bendezú en el álbum del Grupo Celeste titulado *Dos milenios de tecnocumbia* que se grabó en el año 1994.

El efecto multiplicador: En diferentes partes del país surgieron agrupaciones de tecnocumbia con algunas variantes regionales. Entre las principales figuraban Rossy War (se hizo conocida primero en el extranjero) y su Banda Kaliente, Euforia (con Ruth Karina en sus inicios y luego con Ana Kholer), Ruth Karina y su Grupo Pa' Gozar, Ada Chura y Los Apasionados, Dílber Aguilar y La Tribu, Karolyne y su Grupo, Grupo Mariluz, Grupo Maryluna, Bella Luz, Las Chicas Daya, Agua Dulce, Agua Bella, Alma Bella, Bella Bella, Tornado, Skándalo, Joven Sensación y Zona Franca²¹³.

La parafernalia distintiva de sus cantantes²¹⁴

Su rápida acogida incentivó la creación de la mayoría de los grupos en menos de dos años (desde mediados de 1999 hasta el 2000). Esto era una respuesta a la ampliación de su audiencia, básicamente juvenil, en todos los sectores socioeconómicos de Lima. La preferencia musical por la tecnocumbia en 1999 no alcanzaba porcentajes sustanciales y en tan sólo un año logró imponerse como un ritmo que captaba la atención de los jóvenes. En promedio, el cuarenta y seis por ciento de éstos oía habitualmente la tecnocumbia, de los cuales escuchaban: El sector A diecisiete por ciento, el B diecisiete por ciento, el C cuarenta y cuatro por ciento, el D sesenta por ciento y el E cincuenta y seis por ciento. Más mujeres que hombres: Cincuenta y uno por ciento y cuarenta y uno por ciento respectivamente²¹⁵.

Al ser la tecnocumbia el tercer período de la cumbia peruana, recoge elementos de las fases precedentes y aporta otros que la distinguen:

En el ámbito instrumental: La tecnocumbia tiene como base la instrumentación de la chicha; esto es, timbaleta, güiro, campana para mano, bongó, tumbadoras, guitarras

²¹³ Cfr. Quispe 2000: 126.

²¹⁴ Revisar los puntos "sensualidad" y "globalización".

²¹⁵ Cfr. Quispe 2000: 127; Cfr. Apoyo 1998: 46.

eléctricas, bajo eléctrico y teclado programado como órgano. Sobre dicha instrumentación se ha agregado los teclados multiusos, sintetizadores, la batería eléctrica y las secuencias por la presencia del tecno europeo²¹⁶.

En el ámbito musical: En sus inicios la melodía era evidentemente amazónica. En la cumbia peruana, desde sus orígenes, se produjo una confluencia de tradiciones musicales colombianas (la cumbia colombiana), ritmos afrocaribeños (guaracha, mambo, son, bolero, guajira, guaguancó, bomba, salsa, etcétera); tradiciones musicales de las diversas regiones del Perú (música criolla, huayno, pandilla, entre otras); la nueva ola (música pop latinoamericana) y el *rock n' roll*. El sonido norteño jugó un papel importante puesto que además de poner en vigencia agrupaciones antiguas (Armonía 10, Agua Marina, Los Caribeños de Guadalupe y Grupo 5), lanzó al mercado nuevas propuestas (Agua Bella, Dílber Aguilar y La Tribu, Grupo Maryluna, Agua Dulce y Bella Luz). No es posible comprender las dimensiones musicales de la tecnocumbia sin remitirse a las tradiciones musicales de la cumbia peruana y su relación con las de los países vecinos²¹⁷.

En la producción musical: En este aspecto se deben señalar tres componentes: Los músicos, las empresas discográficas y los organizadores de fiestas “tecnochicheras”²¹⁸.

Los músicos: En su mayoría eran jóvenes provenientes de los sectores populares y medios bajos. El incentivo para la creación de los grupos tenía un carácter social y uno comercial. El social estaba referido a jóvenes que impulsados por las carencias económicas y los deseos de sobresalir formaban sus agrupaciones. Por su parte, el comercial, al olfato que tenían los mánagers para captar jóvenes con talento musical y artístico. Invertían su capital en la elaboración de un producto que pudiera posicionarse

²¹⁶ Cfr. Quispe 2000: 128.

²¹⁷ Cfr. Quispe 2000: 128 – 129.

²¹⁸ Cfr. Quispe 2000: 129.

acertadamente en el mercado musical. De este modo, se convertían en empresas musicales.

No obstante, también había grupos antiguos que se iban adaptando a la nueva etapa. Es el caso del Grupo Guinda y el Grupo Alegría. Todavía no tenían la acogida de años anteriores; pero, realizaban esfuerzos para adecuarse al medio. El Grupo Guinda renovó su formación. En los años noventa ya eran jóvenes de estatura similar con cabelleras largas muy parecidas a las de los integrantes de las agrupaciones argentinas. En cuanto a lo musical, introdujo teclados y sintetizadores. Esto significa que los grupos de antaño tuvieron que renovarse de acuerdo con las exigencias y los requerimientos de la industria musical de ese entonces.

Las empresas discográficas: La cumbia peruana, desde los primeros intentos por conquistar la industria discográfica, siempre se desarrolló en función de las disqueras que se remitían a sus espacios cerrados. Rosita Producciones se convirtió en una empresa que apoyaba y promovía a los artistas de tecnocumbia. Rosita era una comerciante que tenía su propio negocio de venta de casetes en el emporio comercial Mesa Redonda. Con una buena visión comercial, decidió dar un paso más y constituir su propio sello discográfico. Ya a comienzos de los dos mil producía la mayoría de discos compactos de agrupaciones de tecnocumbia y hasta de salsa²¹⁹.

Los organizadores de fiestas y festivales: Al igual que en los años precedentes, había organizadores de fiestas y festivales. En el nuevo período se podía hallar dos tipos de organizador de eventos: Los que realizaban fiestas semanalmente en los locales de baile (“chichódromos”) y los que organizaban grandes reuniones a través de los medios de comunicación masiva (Panamericana Televisión con *La movida de los sábados* o Uranio 15), algunas emisoras radiales (*Kebuena*, *Radio Inca* y *Radio Unión* con ocasión de celebrar sus aniversarios) y prensa escrita (*El Chino*, *El Men*, *El Chesu* y *Ajá*). Se

²¹⁹ Cfr. Quispe 2000: 129.

trataba de festivales en los que participaban entre ocho y diez grupos que tomaban lugar en los barrios marginales de la ciudad de Lima.

En los circuitos de difusión: El primero, son los medios de comunicación masiva (programas televisivos como *Maritere*, *Magaly Medina* y *El show de Coco Giles* de Frecuencia Latina; *Laura en América* de América Televisión, *Mónica* y *La movida de los sábados* de Panamericana Televisión, y *Uranio 15*; estaciones radiales tales como *Kebuena*, *Radio Inca* y *Radio Unión*; diarios como *El Chino*, *El Chesu*, *El Men* y *Ajá*). El segundo, son los centros de baile y diversión conocidos comúnmente como “chichódromos”, ubicados en las zonas periféricas de la gran ciudad: El Cono Este (Carretera Central, Ate, Santa Anita, San Luis, El Agustino y San Juan de Lurigancho); el Cono Norte (San Martín de Porres, Independencia, Los Olivos, Carabayllo, Puente Piedra y Comas) y el Cono Sur (San Juan de Miraflores, Villa María del Triunfo y Villa El Salvador). Entre los más importantes se hallan *La carpa Grau*, *El huaralino*, *Súper complejo*, *Complejo Santa Rosa*, *Coliseo internacional Puno* y *Mercado Unicachi*.

En los lugares de distribución: De la misma manera que en las fases antecesoras de la cumbia peruana, los emporios comerciales de los nuevos limeños fueron los lugares de distribución de las grabaciones por excelencia: Mesa Redonda, Polvos Azules, La Parada, Gamarra y sus alrededores, el Mercado Central y sus inmediaciones y El Hueco²²⁰.

En el público: Inicialmente estuvo conformado por los sectores urbano-marginales como en las dos etapas predecesoras. Sin embargo, el espectro se extendió hasta los sectores medios y altos de la capital²²¹. Los pilares de la tecnocumbia están circunscritos a las manifestaciones anteriores de la cumbia peruana en lo concerniente a la producción, circulación y propalación musical. Es por este motivo que la tecnocumbia constituye el tercer período de la cumbia peruana con características y

²²⁰ Cfr. Quispe 2000: 130.

²²¹ Véase cifras de Apoyo de la página 119.

cualidades propias de un contexto globalizado y de cambios de la sociedad en su conjunto²²².

A continuación se desarrollarán los aspectos cruciales en los cuales la tecnocumbia se diferenció de la cumbia costeña y de la cumbia andina o chicha:

Cambios en los paradigmas de la producción musical: Hubo un contexto internacional que propició la aceptación de la tecnocumbia en todos los estratos sociales del territorio nacional: Argentina desarrolló un movimiento tropical que contó con la participación y el empuje de numerosos músicos y productores peruanos. Ellos emigraron del país a inicios de la década del noventa producto de la crisis económica y el declive de la chicha para emprender una carrera musical con nuevos horizontes. De esta manera, surgieron agrupaciones como Maravilla, Karicia y Malagata que animaban las “bailantas”²²³ nocturnas en bares y discotecas argentinas²²⁴.

La poderosa industria musical de esa nación exportaría después sus propios cantantes de cumbia al Perú; pero, acondicionados a los estándares internacionales de calidad que exigía la industria musical. Un caso emblemático fue el del Grupo Néctar formado por Johnny Orosco en la ciudad de Buenos Aires, en el año 1994. Por su parte, la cumbia peruana, hasta antes del retorno de los músicos, productores y compositores al Perú con conocimientos, técnicas, habilidades y capacidades renovadas, había mantenido una producción musical artesanal y muy descuidada²²⁵.

La región amazónica como epicentro de la tecnocumbia: El hervidero tomó lugar fuera de la capital. Aquí hay una distinción importante en relación con la cumbia costeña y

²²² Cfr. Quispe 2000: 130.

²²³ Equivalente al “chichódromo” en Argentina.

²²⁴ Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 93; Cfr. Quispe 2000: 127.

²²⁵ Cfr. Bailón y Nicoli 2009: 93; Cfr. Quispe 2000: 127.

chicha que se iniciaron en la ciudad de Lima y se expandieron hacia las provincias y los países limítrofes. Con la tecnocumbia sucedió lo contrario. Sus creadores, Rosa Aurelia Guerra Morales *Rossy War* y Federico Alberto *Tito Mauri Almonacid*, recorrieron el norte del país, la selva, el sur y de ahí hicieron su ingreso en la capital. *Rossy War* arribó consagrada como “la reina de la tecnocumbia”. La relevancia de este acontecimiento radica en que la creatividad, fuerza y contundencia de la renovación emergieron de las entrañas de la patria, puntualmente, de la Amazonía. Lo curioso es que esta vez el paradigma emanó de las provincias y le arrebató la iniciativa a la metrópoli²²⁶.

Ausencia de un afán excluyente: *Rossy War* y otras representantes, como *Ruth Karina*, estuvieron dispuestas a recibir todas las expresiones musicales; no estaban propensas a la exclusión y no descalificaban algunos ritmos respecto de otros. Su gusto era amplio, variado y fueron tolerantes con las distintas corrientes musicales. Esto tendría una doble explicación: Una de corte personal en vista de que sus cultivadoras provenían de otras vertientes musicales y una de corte más social. Esta última está en virtud de los procesos ocurridos a fines de los ochenta y en los noventa²²⁷.

Al finalizar la década del ochenta, en el Perú, confluyeron agrupaciones extranjeras de diversas manifestaciones musicales. Los medios de comunicación, al mismo tiempo, ampliaron su cobertura y pudieron llegar a los lugares más remotos para transmitir todas las propuestas musicales. Fue una época de mayor apertura hacia las ofertas musicales en la cual los oyentes contaban con un vasto abanico de posibilidades para elegir la música de su preferencia. Lo usual era que la gente no sólo consumiera todas las propuestas, sino que gustara de ellas; vale decir, se ampliaron las posibilidades de elección y los gustos. De esta forma, se fue construyendo un escenario en el que expresiones musicales de diferente índole convivían y se compartía el gusto por ellas. En síntesis, se generó un ambiente de tolerancia hacia todas las ofertas musicales sin desdén alguno.

²²⁶ Cfr. Quispe 2000: 130.

²²⁷ Cfr. Quispe 2000: 130 – 131.

Este contexto era completamente distinto del que hallaron los chicheros andinos al comenzar la década del ochenta definido por la resistencia de la sociedad limeña. Por esos años se produjo un enfrentamiento entre limeños clásicos y chicheros neo limeños. Eran épocas difíciles de roce y exclusión por parte de ambos sectores. El entorno limeño y las preferencias musicales hegemónicas fueron intransigentes y poco receptivos.

En esta coyuntura alborotada los músicos de la cumbia andina se encerraron en sí mismos, buscaron espacios propios y autodenominaron a la música que hacían como la “auténtica expresión” de la música peruana frente a lo que con menoscabo llaman “música extranjera” – como el rock -. Chicheros y rockeros se enfrentaban e insultaban en una rivalidad que polarizó las preferencias, los gustos y el pensamiento. Los segundos no consideraban a la chicha como música, sino como un término con una fuerte carga peyorativa asociado a las prácticas culturales, tradiciones, creencias, costumbres, esquemas de organización y de producción del sector migrante en la ciudad de Lima²²⁸.

La búsqueda de una imagen internacional: Aquí hay dos elementos que se deben tomar en cuenta: La apariencia física o la estética y el cambio de nombre.

La apariencia física: La indumentaria fue una innovación introducida por Los Shapis, uno de los grupos chicheros de mayor trayectoria en los ochenta. La abundancia de colores de sus atuendos y los pasos que realizaban de derecha a izquierda de manera sincrónica en sus presentaciones en vivo sentaron las bases de la cumbia andina. La asociación con el arco iris traía cierto fulgor andino; es decir, el producto creado por Los Shapis encerraba una insignia de lo andino asentada en la capital²²⁹.

²²⁸ Cfr. Quispe 2000: 131.

²²⁹ Cfr. Quispe 2000: 131.

Por el contrario, a fines de la década del noventa, la tecnocumbia ofrecía una propuesta diferente. Rossy War apostó por un vestuario moderno y con ciertos aires sensuales – pantalones diminutos ceñidos al cuerpo, botas altas de cuero y un sombrero mexicano – que le daba una imagen cosmopolita en la tendencia de cantantes de la industria musical mexicana como Thalía y Garibaldi. Sin embargo, matizó su imagen con una vestimenta ostensiblemente amazónica; no solamente para enfatizar sus raíces étnicas, sino también para impactar a una ciudad a la que le eran ajenas la zona selvática y su población. Se distinguía además de las agrupaciones de vertiente costeña, las cuales buscaban imitar las indumentarias de las orquestas de salsa²³⁰.

De acuerdo con Humberto Campodónico, las empresas en un contexto global ya no apuestan por invertir en los mercados nacionales o locales. A lo que apuntan es, contrariamente, a invertir su capital en un espacio superior que les pueda generar mayores utilidades; esto es, el mercado mundial. Rossy War indudablemente apostó por la internacionalización de su producto musical²³¹.

La diferencia del atuendo va por el lado de la presencia femenina (vocalistas y bailarinas de los grupos) y de los grupos juveniles. La pauta la dio Rosa Guerra y la siguieron agrupaciones como Euforia que buscaron incluir mujeres en sus filas. Ya para comienzos de los dos mil en cualquier agrupación femenina el vestuario constaba de tangas ajustadas al cuerpo, botas largas y *tops* (una suerte de sostén) igualmente ajustados al cuerpo. En el caso de las que tenían un concepto amazónico, el traje de las mujeres (principalmente bailarinas) era una tradición del folclor de dicha región que consistía en escaarpines y copetes hechos de plumas, taparrabos y dos plumas en la cabeza; diseñado para denotar cierta sensualidad²³².

²³⁰ Cfr. Quispe 2000: 131 – 132.

²³¹ Cfr. Quispe 2000: 132.

²³² Cfr. Quispe 2000: 132.

En los grupos juveniles la vestimenta era similar a la de los grupos mexicanos como Menudo y Magneto: De colores fuertes y llamativos, con saco, camisa larga, polo o una combinación de todos, zapatos especiales o zapatillas y cabello largo; en algunos casos teñido de castaño. No obstante, en las agrupaciones que contaban con varones de mayor edad el uniforme era corbata y saco del mismo color²³³.

El cambio de nombre: El nombre forma parte de la identidad de la persona. En el caso de la cumbia peruana indicaba claramente el entorno sociocultural y el lugar de procedencia del artista. En consecuencia, el cambio de nombre necesariamente supone un cambio de identidad. En las dos fases previas de la cumbia peruana no se dio ningún caso debido a que justamente lo que querían sus representantes, sobre todo los de la chicha, era destacar con orgullo su origen andino. En este sentido, un cambio de nombre implicaba un atentado contra la propia cultura y la desaprobación del público objetivo y de los colegas. A fines de los años noventa, en un contexto de flexibilidad y cambios vertiginosos suscitados por la globalización, esas restricciones ya no existían. Por esta razón, Rosa Guerra Morales no tenía mayores inconvenientes ni obstáculos para convertirse en *Rossy War*. Es más: Con tal decisión logró expandir sus horizontes y expectativas²³⁴.

Aquí habría que acotar otra distinción con los cumbieros de antaño. Los de los setenta buscaban “querer ser en la capital”, “ser reconocidos” y los de los ochenta quisieron, adicionalmente, “conquistar la capital”. Al terminar la década del noventa la óptica ya era internacional, lo que se quería era conquistar los Estados Unidos. Por ello, el seudónimo artístico en inglés significaba pensar como los nuevos tiempos: Globalmente. La diferencia respecto de los grupos de las dos etapas anteriores es que éstos primero se enfocaron en penetrar el mercado local, luego el nacional y finalmente el internacional²³⁵.

²³³ Cfr. Quispe 2000: 132.

²³⁴ Cfr. Quispe 2000: 132.

²³⁵ Cfr. Quispe 2000: 132 – 133.

La tecnocumbia, en cambio, apuntaba al mercado internacional de frente pues había logrado copar rápidamente los mercados locales y el nacional. Con Rossy War se inauguró la búsqueda de lo internacional: La indumentaria ligada a una imagen más universal y el apelativo en inglés para poder ocupar un lugar en un mercado exigente y sumamente competitivo. Sin embargo, no todas las agrupaciones de tecnocumbia siguieron esa estrategia. Muchas de ellas, ya sea que estuvieran conformadas por mujeres o varones, trataron de imponerse con sus nombres originales²³⁶.

El protagonismo de la mujer: En las dos primeras décadas (1970 y 1980) la cumbia peruana era un mundo estrictamente masculino. Las mujeres que figuraban tenían un rol de subordinación netamente decorativo en cuanto al varón que siempre cumplía la función protagónica (enamorado, conquistador, director, patrón, etcétera). Se restringían a ser acompañantes en el plano de la diversión; vale decir; asistían a las fiestas y festivales con sus parejas. A lo mucho se crearon clubes de fanes conformados por mujeres que se organizaban en torno de algún artista o grupo²³⁷.

La primera cantante de cumbia peruana apareció de manera fortuita: El fundador, director musical, guitarrista y compositor de Pintura Roja, Alejandro Zárate, contrató a una corista que luego se convirtió en la vocalista principal. Milagros Soto, la *Princesita Milly*, fue la precursora de aquellas que al culminar la década del noventa emanaron para asumir el protagonismo de la tecnocumbia. Posteriormente surgieron las primeras locutoras chicheras que laboraban en *Radio Inca* para alguna agrupación: El director las contrataba para difundir sus canciones en un espacio radial. A los pocos años entraron a figurar las bailarinas que eran contratadas por los grupos para dotar sus presentaciones de mayor sensualidad, decoración, lujo y esplendor. Bailando sensualmente con una falda muy corta, su papel era el de atraer al público masculino y persuadirlo de que

²³⁶ Cfr. Quispe 2000: 133.

²³⁷ Cfr. Quispe 2000: 133.

entrara en las fiestas. En resumen, las mujeres siempre desempeñaron una función ornamental e instrumental subordinada al varón²³⁸.

A fines de los noventa esta situación cambió radicalmente y las mujeres tomaron la batuta. Rossy War y el Grupo Euforia con su cantante Ruth Karina, quien al poco tiempo abandonó la agrupación para lanzar su carrera como solista y dejó en su reemplazo a Ana Kholer, sirvieron como modelos para la formación de otras agrupaciones lideradas por mujeres: Ada Chura y Los Apasionados, Karolyne y su Grupo, Grupo Maryluna, Grupo Mariluz, Bella Luz, Las Chicas Daya, Agua Bella, Alma Bella, Bella Bella y tantas otras²³⁹.

Se debe aclarar que la importancia de esto es el cambio de expectativas y perspectivas que tuvieron las mujeres no sólo en la esfera personal por el deseo de superación, sino también por la voluntad para asumir roles de dirección en un mercado musical que estaba en plena ebullición²⁴⁰.

El cambio en las temáticas de las letras de las canciones: En la tecnocumbia la única temática de las letras que se mantiene es la del amor/desamor. No obstante, ésta adquiere un matiz distinto en vista de que la protagonista, la que toma las decisiones, la que se enamora, la que se embriaga y la que es víctima de la infidelidad es la mujer. El varón, por el contrario, es el que comete las infidelidades y, por lo tanto, el culpable de las rupturas amorosas. Esta alteración de los papeles se da en virtud de que la mayoría de agrupaciones estaba conformada por mujeres que, a su vez, eran las cantantes principales. Lo curioso es que muchas de las canciones del repertorio de la tecnocumbia eran compuestas por hombres que aparentemente tenían mucha empatía respecto de las mujeres para sentir y pensar como ellas; pero, siempre bajo los cánones y parámetros de la sociedad patriarcal y machista. Por ejemplo, casi todos los temas que interpreta Rossy

²³⁸ Cfr. Quispe 2000: 133.

²³⁹ Cfr. Quispe 2000: 134.

²⁴⁰ Cfr. Quispe 2000: 134.

War y La Banda Kaliente los ha compuesto su esposo, productor musical, director musical, arreglista, guitarrista y compositor Federico Alberto *Tito* Mauri Almonacid.

Ya en esta tercera fase de la cumbia peruana realmente es difícil categorizar los lineamientos temáticos pues son muchos y muy disímiles. Lo que es evidente es que todos sugieren temas como la carencia de afecto y su búsqueda, los atributos físicos o “encantos” del cuerpo femenino, la victimización de la mujer producto del engaño o la infidelidad, la aparición de la figura de la “amante” (mujer infiel) y el quiebre de los estereotipos asignados tradicionalmente al varón: Embriaguez y consumo de drogas para aliviar las penurias, penas y tragedias provocadas por las decepciones amorosas²⁴¹.

Víctor Vich en su artículo titulado “*Borrachos de amor*”: *Las luchas por la ciudadanía en el cancionero popular peruano*, propugna que con la tecnocumbia hubo un cambio sustancial en cuanto al contenido de las letras de las canciones de cumbia peruana en los siguientes términos:

“Entre sus novedades, la tecnocumbia trajo (...) un cambio en el contenido de las letras, que ya no se dedicaban a enfatizar las tensiones y antagonismos sociales, sino que ahora concentraban su temática en los conflictos del amor a partir de una ligera pero importante conciencia de género” (Vich 2003: 15).

En la década del noventa Lima ya no era la ciudad de identidades marcadas y diferenciadas circunscritas a espacios socioculturales aislados. Tampoco era una urbe en la cual las preferencias musicales, las ideas y el pensamiento polarizaban a la sociedad. El intercambio cultural y la interconexión constante con personas de diferentes latitudes del planeta productos de la globalización reconstruyeron las identidades étnicas, regionales y nacionales a tal punto que en un mismo individuo podían converger patrones culturales globales y locales. Por esta razón, ya no era factible hablar de

²⁴¹ Cfr. Suárez 2002: 14 – 17.

conflictos socioculturales. El sector migrante ya había sido incorporado en los hábitos y las dinámicas urbanas y sus miembros se sentían completamente limeños. Sus raíces andinas las veían como parte del pasado remoto sin menoscabo alguno. Era el momento de elogiar el amor, la sensualidad, la diversión y la alegría plena mediante un discurso que reflejaba las expectativas, el instinto de superación personal y la capacidad para asumir roles de conducción en un mercado musical que estaba en pleno auge por parte de las protagonistas del cambio.

Para explorar con mayor profundidad las temáticas recientemente mencionadas, se analizará la letra de dos canciones: *Amor prohibido* (1998) de Rossy War y La Banda Kaliente y *Baila conmigo* (2000) de Ruth Karina y su Grupo Pa' Gozar.

(Figura 3) – Anexos

El mismo título *Amor prohibido* sugiere un romance entre dos personas que no se puede concretar en virtud de que, probablemente, una de ellas se encuentre comprometida en una relación de pareja. Sin embargo, el amor está latente y es un sentimiento inexorable.

La primera estrofa transmite la idea de que hay una persona profundamente enamorada; pero, el amor que siente no es correspondido ya que la otra parte está comprometida en una relación sentimental. Se debe indicar que se habla en primera persona plural “nuestro amor”, de lo cual se puede inferir que esta otra parte en algún momento dio un indicio de que esa chispa de amor podía traducirse en un romance más serio y duradero. La persona le pide que no la busque para evitar el sufrimiento puesto que le cuesta aceptar que su amor platónico esté involucrado sentimentalmente con otro ser. Después le dice que ese amor que siente no puede ser debido, posiblemente, a ciertos valores morales tales como la honestidad, la lealtad y el respeto: Si está con una persona no puede estar con otra simultáneamente. De ahí le dice que no le tiene, lo que significa

que no quiere caer en la tentación o en la provocación de tener alguna aventura apasionada pues es “incorrecto” y atenta contra las buenas costumbres.

La segunda estrofa propone que cuando la persona conoció a la otra parte esta última ya tenía una relación amorosa. Le dice que la conoció tarde, lo cual quiere decir que le hubiera encantado conocerla antes para poder amarse sin barreras morales. Como la conoció cuando ya estaba comprometida y es consciente de que no va a poder estar a su lado, no sabe qué hacer. Le espera un destino trágico producto de esta incierta situación.

El pre-coro propugna que la persona tiene la voluntad de no interferir en el compromiso de la otra parte; empero, como está enamorada y muchas veces las pasiones son las que guían la conducta del ser humano, no se sabe bien qué va a suceder. Se encomienda a Dios para que la ayude en vista de que está totalmente desorientada. Realmente no sabe qué hacer. El amor que siente es tan fuerte que la otra parte complementa su ser; esto es, si se aleja por completo, la vida de la persona va a tener un vacío sentimental que no va a poder llenar fácilmente.

El coro es bastante contradictorio ya que la persona, en primer lugar, le pide a la otra parte que le dé un poquito de amor para que se conforme aunque sea con eso y, luego, le pide que no le tiente. Lo lógico es pensar que si le está pidiendo un poco de amor es porque le basta con tener por lo menos su amistad o algún vínculo semejante; pero, le dice que no le tiente. Si realmente no quisiese que le tiente, se alejaría. Ni siquiera le pediría que se vean o que mantengan algún tipo de contacto. En definitiva, la persona tiene una serie de sentimientos encontrados y no sabe qué es lo que quiere con precisión.

Amor prohibido (1998) de Rossy War y La Banda Kaliente es un tema que toca conflictos y sentimientos opuestos característicos del enamoramiento y las relaciones amorosas. En esta línea, es más ligero e intimista. Está completamente desprovisto de

tensiones socioculturales y vivencias del trabajo sacrificado en los espacios urbano-marginales.

(Figura 4) – Anexos

El título plantea una invitación al baile y, por ende, a la diversión, la alegría plena, el regocijo, la festividad, la conquista e incluso la sensualidad con la propia artista. Ella, personalmente, es la que invita a bailar al público oyente.

En este caso es inútil hacer un análisis y una interpretación de cada una de las estrofas puesto que el mensaje es muy claro, directo y reiterativo: Hay que bailar, gozar, divertirnos y mover el cuerpo frenéticamente al compás de esta rica y sabrosa cumbia. En un momento Ruth Karina dice que con esa cumbia te atrae, lo que se puede interpretar como una evocación a la sensualidad y a la lascivia. Esta cantante es una mujer voluptuosa que puede resultar ser muy atractiva para muchos hombres.

Las estrofas son repetitivas, el coro también y se trata de un discurso que adolece de recursos poéticos como la metáfora, la hipérbole, el oxímoron, entre otros. No pretende en absoluto transmitir un mensaje profundo asociado a los conflictos internos emocionales, crisis existenciales o contrastes socioculturales. En este sentido, se puede afirmar que consigue acertadamente su cometido: Abordar lugares comunes que todos desean como la diversión, las fiestas, el baile y el cortejo amoroso a través de ideas claras, directas, persuasivas y superficiales. Esto permite establecer una conexión rápidamente con los oyentes de los distintos sectores socioeconómicos y de las diversas raíces étnicas del mundo entero. No hay preferencia por algún espacio geográfico determinado, cultura específica o estrato social. Por el contrario, es un grito de unidad y liberación que trasciende las fronteras territoriales y socioculturales y que tiene una sola intención: Convocar a la diversión y al deleite de los placeres terrenales.

Baila conmigo (2000) de Ruth Karina y su Grupo Pa' Gozar es un tema que está dirigido no solamente a los peruanos y peruanas, sino también a los habitantes de todo el orbe pues transmite un mensaje que es afín a cualquier ciudadano del globo: Bailar, divertirse y gozar mediante un ritmo que es rico y sabroso como el de la tecnocumbia.

A mediados de los años noventa surgió la tecnocumbia en la Amazonía peruana con Federico Alberto *Tito* Mauri Almonacid y Rosa Aurelia Guerra Morales *Rossy War* y, al finalizar la década, arribó a la ciudad de Lima con el lanzamiento del sencillo *Nunca pensé llorar* de Rossy War y La Banda Kaliente en 1997. Este tercer período de la cumbia peruana estableció ciertas diferencias con la cumbia costeña y la cumbia andina o chicha debido a las transformaciones de la sociedad peruana en los planos social y cultural como consecuencia del contexto globalizado y de flexibilidad.

Al culminar la década del ochenta y comenzar la del noventa la cumbia peruana experimentó un declive que si bien no produjo su extinción, hizo que tuviera un perfil más bajo en el mercado musical nacional y redujo su campo de acción a los inmigrantes más pobres de la ciudad de Lima. Con la aparición de la tecnocumbia a mediados de los noventa nuevamente se apoderó del mercado ya que se reinventó bajo el influjo de lo global y se adecuó a la moda, gustos estéticos y preferencias musicales de la época.

Conclusiones

Del subcapítulo 1.1 se desprende la idea de que el tercer proceso migratorio del campo a la ciudad iniciado a fines de la década del cuarenta y comienzos de la del cincuenta significó, en primer lugar, la desterritorialización de los lazos de parentesco y del calendario festivo de la población andina y, en segundo lugar, por un lado, la incapacidad del sistema económico nacional para atender las nuevas demandas de una población multiétnica y multicultural en considerable incremento y, por otro lado, la ruptura de las estructuras sociales coloniales que circunscribían a los indígenas a determinados espacios territoriales.

Del subcapítulo 1.2 se puede concluir que con el proceso de globalización la identidad cultural se tradujo en una coproducción; vale decir, la articulación de los distintos actores sociales (medios de comunicación masiva, industrias culturales, publicidad y videojuegos) para redefinir las identidades étnicas, regionales y nacionales desde matrices globales, y construir nuevos referentes de identidad.

Del subcapítulo 1.3 se puede indicar que para comprender el alcance real de la hibridación que caracteriza a la modernidad se debe quebrar la cadena de oposiciones (popular – culto, tradicional – moderno y subalterno – hegemónico) y trazar puentes que comuniquen horizontalmente estas tres dimensiones a través de las disciplinas que se encargan del estudio de la cultura como la antropología, la sociología, las comunicaciones y la literatura.

Adicionalmente, se puede señalar que el término “cumbia peruana” es el más apropiado para referirse a la música tropical del Perú ya que engloba sus variadas corrientes y manifestaciones sin preferencia estilística o regional alguna.

Del subcapítulo 1.4 se puede inferir que el fenómeno de la globalización tuvo un impacto sustancial en la cumbia peruana en la década del noventa debido a que la tecnocumbia fue un ejemplo evidente de un proceso cultural local recreado bajo el influjo de lo global.

De todo el primer capítulo se puede sostener que los conceptos de migración, identidad cultural, popular – modernidad – hibridación, cumbia peruana y globalización han sido fundamentales para explicar de qué manera la música tropical peruana ha logrado implementar diversas estrategias socioculturales, comerciales, musicales y performativas para mantenerse vigente y adaptarse a los cambios socioculturales que experimentó el sector migrante en la gran ciudad en los años noventa.

Del subcapítulo 2.1 se puede colegir que puesto a la desatención por parte del Estado, la renuencia de los limeños tradicionales, una economía nacional y un planeamiento urbano-social que no estaban preparados para absorber semejante expansión demográfica, los inmigrantes, procedentes en su mayoría de las regiones andinas, se vieron obligados a invadir los terrenos y las laderas de los cerros de las zonas periféricas de la capital. Su independencia, espíritu de emprendimiento, improvisación y creatividad los condujeron a convertirse en microempresarios caracterizados por la informalidad.

Del subcapítulo 2.2 se puede deducir que la cumbia peruana fue un producto del encuentro que se dio entre la cumbia colombiana y el huayno de los valles del Mantaro y Yanamarca en la década del sesenta. Cuando llegó a la capital se fusionó con expresiones musicales tales como el mambo, la guaracha, el son, el guaguancó, la nueva ola, el *rock n' roll* y la música criolla peruana.

Del subcapítulo 2.3 se puede señalar que Los Destellos, Manzanita y su Conjunto y Los Ecos realizaron aportes sustanciales a lo que es la cumbia costeña. El primero, por

consolidar el sonido y la instrumentación de la cumbia peruana, el segundo, por resaltar elementos musicales andinos como las líneas melódicas de guitarra eléctrica en escalas pentatónica mayor y menor y, el tercero, por su incursión como gestores de una industria.

Del subcapítulo 2.4 se puede indicar que la principal estrategia comercial de la cumbia costeña fue la creación de sellos discográficos independientes como Discope y Caracol para la grabación, promoción, difusión y distribución del material sonoro de las agrupaciones.

Del subcapítulo 2.5 se puede aseverar que en la cumbia costeña hubo mayor presencia de elementos musicales afrocaribeños tales como la clave de son 2 – 3, la “contracampana” y la “cáscara” ejecutadas por la timbaleta; el patrón rítmico de mambo en las tumbadoras, el carácter sincopado de las líneas de bajo eléctrico, las líneas melódicas de la guitarra eléctrica en escalas menor, menor-armónica, menor-melódica y en montunos; el “soneo” en el canto y una performance definida por las camisas tropicales multicolores.

De todo el segundo capítulo se puede afirmar que el huayno urbano y la cumbia costeña lograron representar la identidad cultural de la primera generación de inmigrantes andinos en la ciudad de Lima puesto que ellos hallaron, particularmente, en la cumbia costeña, la confluencia de elementos musicales andinos y ritmos bailables provenientes de Cuba y Colombia.

Del subcapítulo 3.1 se puede concluir que si bien la mayoría de inmigrantes de la segunda generación renegó de sus orígenes andinos para ser asimilada a las costumbres y dinámicas urbanas, hubo un sector de la población andina que se desplazó a la capital en los años ochenta que, al igual que la primera generación de inmigrantes, se instaló en

las faldas de los cerros y creó asociaciones de provincianos para preservar los lazos de parentesco y rediseñar el calendario festivo.

Del subcapítulo 3.2 se puede determinar que los exponentes más representativos de la cumbia andina o chicha fueron Lorenzo Palacios Quispe *Chacalón* y Los Shapis. El primero, por crear un producto musical auténtico en cuanto a performance y estilo de canto que rápidamente se convirtió en un referente de identidad para los jóvenes de origen provinciano asentados en la capital y, el segundo, por ser el primer grupo musical de la historia de la cumbia peruana en captar la atención, el interés y la cobertura de los medios de comunicación masiva (radio, televisión, prensa escrita e incluso el cine).

Del subcapítulo 3.3 se puede sostener que las estrategias comerciales más importantes de la cumbia andina o chicha fueron el empleo intensivo de la frecuencia radial amplitud modulada (AM) para la propalación del repertorio y el envío de saludos a propietarios de disqueras independientes, nuevamente la creación de sellos discográficos independientes para la grabación, promoción y distribución del material sonoro de las agrupaciones y las presentaciones en vivo. En éstas los artistas podían establecer un contacto directo con su público objetivo.

Del subcapítulo 3.4 se puede inferir que la cumbia andina o chicha tenía mayor presencia de elementos musicales andinos como las líneas melódicas de la guitarra eléctrica en escalas pentatónica mayor y menor, el teclado programado como órgano con sonido *lend* analógico para simular los acompañamientos del arpa en el huayno de la Sierra central, la emisión vocal tensa y nasal y la performance determinada por los colores de la cuestionada bandera del Tawantinsuyo.

De todo el tercer capítulo se puede aseverar que la cumbia andina o chicha logró representar la identidad cultural de la segunda generación de inmigrantes andinos en la

capital en vista de que, en los setenta y ochenta, hubo dos movimientos migratorios del campo a la ciudad cuya expresión musical comprendía una mayor presencia de elementos musicales andinos en la cumbia peruana.

Del subcapítulo 4.1 se puede indicar que la tercera generación de inmigrantes andinos es la más ecléctica ya que sus integrantes se asumen ciudadanos limeños, se han adaptado a las costumbres y los hábitos urbanos, tienen ansias de superación personal sobre la base del trabajo sacrificado y no reniegan de sus raíces andinas.

Del subcapítulo 4.2 se puede deducir que el declive de la cumbia andina o chicha desatado a fines de los ochenta se produjo por el veloz posicionamiento de manifestaciones musicales de moda en aquel momento tales como el pop mexicano, el texmex, el tecno europeo, la salsa sensual y el merengue dominicano en los jóvenes limeños de extracción provinciana y por la falta de interés por parte de los propios músicos chicheros en adquirir una formación musical profesional.

Del subcapítulo 4.3 se puede colegir que la tecnocumbia apareció en un contexto determinado por los grandes cambios tecnológicos en la música, emblemas de modernidad, un intercambio cultural sin precedentes con personas de diferentes latitudes y una interconexión constante entre peruanos de distintas regiones, propiciado por la globalización y la importación de bienes y servicios tecnológicos impulsada por el régimen fujimorista.

Del subcapítulo 4.4 se puede concluir que la tecnocumbia permitió el ascenso social, la cobertura por parte de los medios de comunicación masiva, el efecto multiplicador y el protagonismo de la mujer en la cumbia peruana. De esta manera, pudo superar la fuerte carga peyorativa que había tenido en las dos etapas precedentes (cumbia costeña y cumbia andina o chicha).

De todo el cuarto capítulo se puede señalar que la cumbia peruana nuevamente logró representar la identidad cultural del sector migrante en la ciudad de Lima en la década del noventa puesto que la denominación de tecnocumbia se recreó bajo la presencia de expresiones musicales de moda en aquel entonces como el pop mexicano, el texmex y el tecno europeo.

Finalmente, se puede decir que cada fase de la cumbia peruana ha sido capaz de reinventarse a través de estrategias socioculturales, musicales, comerciales y performativas que le han permitido adaptarse a los cambios socioculturales que los grupos migrantes experimentaron en la capital en los años noventa. Esto fue posible en vista de que la tecnocumbia impuso una serie de criterios como la masividad mediática, los cambios en los paradigmas de la producción musical, la Amazonía peruana como su epicentro, la ausencia de una vocación de exclusión, la internacionalización del producto musical (apariencia física y cambio de nombre), el protagonismo de la mujer y el cambio en las temáticas de las letras de las canciones, muy compatibles con el estilo de vida, los deseos, el sentido de la estética y las preferencias musicales de la tercera generación de inmigrantes en una vorágine de transformaciones de la sociedad en su conjunto producto del proceso de globalización. Por lo tanto, se puede aseverar que la hipótesis se ha cumplido en su totalidad.

Bibliografía

Apoyo Opinión y Mercado S.A. (1998). Estadística poblacional. Informe General de Márketing. Lima, enero.

ARELLANO CUEVA, Rolando (2010). *Al medio hay sitio. El crecimiento social según los estilos de vida*. Lima: Editorial Planeta Perú S.A.

ARELLANO CUEVA, Rolando y BURGOS ABUGATTAS, David (2004). *Ciudad de los Reyes, de los Chávez, los Quispe...* Lima: Arellano Investigación de Marketing.

ARMAS RÍOS, Ruth Karina (2015). Perú sólo Perú. Artistas: Ruth Karina. Recuperado el 23/10/2015 de: <http://www.perusoloperu.com/artistas/ruth-karina/>

BAILÓN, Jaime y NICOLI, Alberto (2009). “Chicha power”. *El márketing se reinventa*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.

BAILÓN, Jaime (2004). *La chicha no muere ni se destruye, sólo se transforma. Vida, historia y milagros de la cumbia peruana* (pp. 53 – 62). En: Íconos Quito: Flacso – Ecuador. No. 18. Recuperado el 10/06/2015 de: <http://www.flacso.org.ec/docs/Bailon18.pdf>

BECK, Ulrich (1998). ¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.

CAMPOS MUÑOZ, Juan (2010). Entrevista realizada por Jhon López. Lima. 6:25 min. Recuperada el 01/03/2016 de: https://www.youtube.com/watch?v=S_vtd5R8aPM

CASAHUAMÁN BENDEZÚ, Víctor (2016). *La leyenda continúa... “La verdadera historia del Grupo Celeste”* (página web oficial). Recuperado el 20/10/2015 de: <http://www.galeon.com/grupocelste/HISTORIA.HTM>

CAYRA QUISPE, Adolfo (2004). *Invisibilidad y lucha de la ciudadanía del indígena peruano*. En: Revista Aportes Andinos N° 11. Recuperado el 10/06/2015 de: <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/671/1/RAA-11-Cayra-Invisibilidad%20y%20lucha%20de%20la%20ciudadan%C3%ADa.pdf>

CONTRERAS, Carlos y MARCOS, Cueto (2007). *Historia del Perú contemporáneo: Desde las luchas por la independencia hasta el presente*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

COTLER, Julio (1978). *Clases, estado y nación en el Perú*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

DEGREGORI, Carlos Iván (1986). *Del mito de Inkarrí al mito del progreso: Poblaciones andinas, cultura e identidad nacional* (pp. 49 – 56). En: Socialismo y Participación, N° 36, diciembre. Lima: Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación (Cedep).

ESCÁRZAGA, Fabiola; ABANTO LLAUQUE, Julio y CHAMORRO G. Anderson (2002). *Migración, guerra interna e identidad andina en Perú*. En: Revista Política y Cultura N° 018. Recuperado el 10/06/2015 de: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/267/26701813.pdf>

GARCÍA CANCLINI, Néstor (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México D.F.: Editorial Grijalbo S.A. de C.V.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Editorial Grijalbo, S.A. de C.V.

GOLTE, Jürgen (2001). *Cultura, racionalidad y migración andina*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

GOLTE, Jürgen y ADAMS, Norma (1987). *Los caballos de Troya de los invasores: Estrategias campesinas en la conquista de la gran Lima*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. Recuperado el 04/05/2015 de: <http://lanic.utexas.edu/project/laoap/iep/ddtlibro47.pdf>

HURTADO SUÁREZ, Wilfredo (1995). *Chicha peruana. Música de los nuevos migrantes*. Lima: Grupo de Investigaciones Económicas (ECO).

HURTADO SUÁREZ, Wilfredo (1997). *La música y los jóvenes de hoy: Los hijos de la chicha* (cap. 4. Pp. 85 – 106). En: BALBI, Carmen Rosa (edit.) (1997). *Aspiraciones, reconocimiento y ciudadanía en los noventa*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Recuperado el 10/06/2015 de: <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Hurtado.pdf>

Instituto Nacional de Estadística e Informática (2013). *Evolución de la población rural, según departamento, 1940, 1961, 1972, 1981, 1993 y 2007*. Recuperado el 10/06/2015 de: http://alfa.minedu.gob.pe/portal/media/2011/marco_legal/PLAN_2006_2011_reformulado_v2_05-04-2011.pdf

MANRIQUE GÁLVEZ, Nelson (2005). *Territorio y nación. La difícil construcción de la comunidad nacional* (pp. 1 – 25). Recuperado el 22/02/2016 de: <http://www.pucp.edu.pe/aulamagna/2005/docs/manrique.pdf>

MATOS MAR, José (1984). *Desborde popular y crisis del Estado: El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, primera edición.

MATOS MAR, José (1986). *Desborde popular y crisis del Estado: El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, tercera edición.

Recuperado el 04/05/2015 de:
<http://disde.minedu.gob.pe/xmlui/bitstream/handle/123456789/1124/675.%20Desborde%20popular%20y%20crisis%20del%20estado%20el%20nuevo%20rostro%20del%20Per%C3%BA%20en%20la%20d%C3%A9cada%20de%201980.pdf?sequence=1>

MATOS MAR, José (1966). *Estudio de las barriadas limeñas: Informe presentado a Naciones Unidas en diciembre de 1955*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos – Facultad de Letras y Ciencias Humanas – Departamento de Antropología.

MAURI ALMONACID, Federico Alberto (2014). *Rosy War y su Banda Kaliente* (página web oficial). Recuperado el 22/10/2015 de:
<http://www.rossywar.com.pe/historia.php>

MORETTI, Dan; NICHOLL, Matthew y STAGNARO, Óscar (2010). *Essential grooves for writing, performing and producing contemporary music*. Petaluma, CA.: Sher Music Co.

NAVARRO, Manuel (2011). *Así se compuso la legendaria canción La Pollera Colorá*. Recuperado el 22/12/2015 de: <http://www.eltiempo.com/archivo>

ORTIZ, Fernando (1983). *Del fenómeno social de la <<transculturación>> y de su importancia en Cuba* (pp. 86 – 90). En: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

QUISPE LÁZARO, Arturo (2000). *Globalización y cultura en contextos nacionales y locales: De la chicha a la tecnocumbia* (pp. 119 – 141). En: *Debates en Sociología* (Pucp) N° 25 – 26.

QUISPE LÁZARO, Arturo (2009). *La chicha: Un camino sin fin* (pp. 1 – 9). En: *Revista cultural electrónica Construyendo Nuestra Interculturalidad*. Lima, Año 5, N° 5, nov. Recuperado el 04/05/2015 de: http://interculturalidad.org/numero05/docs/0401-La_chicha_un_camino_sin_fin-Quispe_Lazaro,Arturo.pd.pdf

QUISPE LÁZARO, Arturo Marcos (1988). *La música chicha: ¿Expresión de una cultura e identidad popular en formación?* Memoria para optar el grado de bachiller en ciencias sociales con mención en sociología. Pontificia Universidad Católica del Perú: Facultad de Ciencias Sociales.

RÁEZ JIMÉNEZ, Omar A. y ROMERO, Raúl Renato (directores) (2002 – 2005). Documental *Ciudad Chicha*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú. 46 min.

Real Academia Española (RAE). Diccionario de la lengua española. Edición del tricentenario. Recuperado el 03/03/2016 de: <http://dle.rae.es/?id=5lgkUSL>

ROMERO, Raúl R. (2007a). *Andinos y tropicales: La cumbia peruana en la ciudad global*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto de Etnomusicología.

ROMERO, Raúl R. (2007b). *La música tradicional y popular* (pp. 215 – 274). En:

ROMERO, Raúl R. (edit.) (2007). *La música en el Perú*. Lima: Fondo Editorial Filarmonía.

SEN, Amartya y KLIKSBURG, Bernardo (2007). *Primero la gente. Una mirada desde la ética del desarrollo a los principales problemas del mundo globalizado*. Barcelona: Deusto.

STIGLITZ, Joseph Eugene. (2007). *El malestar en la globalización*. Madrid: Punto de Lectura S.L.

SUÁREZ ROJAS, Luis Alberto (2002). *Género y technocumbia. Subversión de las bellas*. En: II Encuentro Metropolitano de Jóvenes Investigadores Sociales, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

VICH, Víctor (2003). “*Borrachos de amor*”: *Las luchas por la ciudadanía en el cancionero popular peruano* En: Jcas occasional paper No. 15. Osaka: The Japan Center for Area Studies. National Museum of Ethnology. Recuperado el 23/10/2015 de: <http://lanic.utexas.edu/project/laoap/iep/jcas15.pdf>

Anexos

Figura 1:

Estrofa 1:

Llegó la hora, de levantarme,
tengo que ir, a trabajar,
soy cobrador.

Estrofa 2:

Muy de mañana, rugen motores,
entre el petróleo, y aceite quemado,
vuelvo a vivir.

Pre-coro:

Soy muy joven y trabajo,
para poder ayudar.

A mis padres, mis hermanos,
y tratar de progresar.

Coro:

Y voy, colgado del estribo,
sintiendo el aire en mi piel.

Mientras, sencillo yo recibo,
el trabajo tiene sabor a miel.

Soy cobrador, soy cobrador.

Y el Grupo Celeste dedica a sus hermanos cobradores y palancas del Perú... para Víctor Chanamé y *Gitano*.

¡Dame mi boleto!

Repetición de las dos estrofas, el pre-coro y el coro.

Avancen al fondo, avancen...

Oye dame mi boleto...

Baja en la esquina...

Fuente: Grupo Celeste, autor Víctor Casahuamán Bendezú, canta Óscar Hidalgo Vargas, Discos Horóscopo, Hlp 1044, *Long Play* (LP), *Palomita*, 1985.

Figura 2:

Estrofa 1:

Enamorado estoy,

de una linda mujer (bis).

Estrofa 2:

Mis hermanos y mis padres,

nada quieren saber (bis).

Estrofa 3:

Dicen que no puedo amar,

a esa linda mujer.

Dicen que no puedo querer,

a esa linda mujer.

Coro:

Porque es pobre, de otra clase,

de otra clase social (bis).

¡Enamorado estoy... pero mis padres y mis hermanos nada quieren saber!

Para Felicita y Mauricio...

Para Mago Huaranga y familia...

¡Por Huarochirí!

Se repiten las tres estrofas y el coro.

Para Berta, Augusto...

Que se va al fondo...

Ya nos vamos Rómulo Navarro...

Fuente: Grupo Alegría, autor Augusto Bernardillo Gutiérrez, canta Alejandro Pacheco
el Cachetón Alín, Discos Horóscopo, HLP – 1026, L.A., 1984.

Figura 3:

Estrofa 1:

Nuestro amor es prohibido,

no me busques por favor.

Nuestro amor no puede ser,

no me tientes corazón.

Estrofa 2:

Cuando te conocí,

ya tenías otro amor.

Tarde te conocí,

y ahora yo qué voy a hacer.

Pre-coro:

No me quiero interponer,

pero ya me enamoré.

Dios mío qué voy a hacer.

Si ya es parte de mi ser.

Coro:

Quiero un poquito,

un poquito de tu amor.

Dame un poquito,

no me tientes corazón (bis).

Repetición de las dos estrofas, el pre-coro y el coro.

Fuente: Rossy War y La Banda Kaliente, autor Federico Alberto *Tito* Mauri Almonacid, canta Rosa Aurelia Guerra Morales *Rossy War*, Rosita Producciones, disco compacto, *Las huellas de tu amor*, 1998.

Figura 4:

Y ahora es...

Ruth Karina para ti...

Rico...

Estrofa 1:

Báilalo así conmigo,

muy rico.

Con sabrosura goza,

mi cumbia.

Estrofa 2:

Con esta cumbia que te atraigo,

sigue bailando, sigue gozando. (x 4)

Estrofa 3:

Con las manos arriba,

y una vueltecita, y una vueltecita. (x 4)

Coro:

Pega la cabeza a la cintura,

la cabeza a la cintura,

la cabeza a la cintura.

Pega la cabeza a la cintura,

la cabeza a la cintura...

¡Otra vez!

Pega la cabeza a la cintura,

la cabeza a la cintura,

la cabeza a la cintura.

Pega la cabeza a la cintura,

la cabeza a la cintura...

¡Ahora!

Pega la cabeza a la cintura,

la cabeza a la cintura,

la cabeza a la cintura.

Pega la cabeza a la cintura,

la cabeza a la cintura...

Báilalo conmigo,

te lo dice ahora Ruth Karina.

Báilalo conmigo,

este ritmo con sabrosura (bis).

Puente:

Ven a bailar... ¡Ah, ah, ah, ah, ah, ah!

Que ya llegué... ¡Eh, eh, eh, eh, eh eh!

Estoy aquí... ¡I, i, i, i, i, i!

Y con sabor... ¡O, o, o, o, o, o!

Gózalo tú... ¡Tú, tú, tú, tú, tú, tú!

Estrofa 4:

Ahora tú lo bailas,

ahora tú lo bailas,

ahora tú lo bailas,

y te divertirás.

Ahora tú lo bailas,

ahora tú lo bailas,

ahora tú lo bailas,

mi cumbia pa' gozar (bis).

Coro:

Pega la cabeza a la cintura,

la cabeza a la cintura,

la cabeza a la cintura.

Pega la cabeza a la cintura,

la cabeza a la cintura...

¡Otra vez!

Pega la cabeza a la cintura,

la cabeza a la cintura,

la cabeza a la cintura.

Pega la cabeza a la cintura,

la cabeza a la cintura...

¡Sigue!

Pega la cabeza a la cintura,

la cabeza a la cintura,

la cabeza a la cintura.

Pega la cabeza a la cintura,

la cabeza a la cintura...

Báilalo conmigo,

te lo dice ahora Ruth Karina.

Báilalo conmigo,

este ritmo con sabrosura.

Báilalo conmigo,

te lo dice ahora Ruth Karina.

¡Báilalo conmigo!

¡Así, así!

¡Y es Pa' Gozar!

Fuente: Ruth Karina y su Grupo Pa' Gozar, autora Ruth Karina Armas Ríos, canta ella misma, Industrias Eléctricas y Musicales Peruanas S.A. (Iempsa), disco compacto, *Sangre caliente*, 2000.