

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ**

**ESCUELA DE POSGRADO**



**PONTIFICIA  
UNIVERSIDAD  
CATÓLICA  
DEL PERÚ**

**“A RITMO DE CUMBIA”: Representaciones de Feminidad en la Cumbia**

**Peruana.**

Tesis para optar el Grado de Magister en Estudios de Género que presenta la licenciada:

**EUNICE PRUDENCIO SOTELO**

**ASESORA**

**Mg. ALIZON WILDA RODRÍGUEZ NAVIA**

**JURADO**

**Dr. VICTOR ALEXANDER HUERTA MERCADO TENORIO**

**Mg. JOSÉ LUIS ROSALES LASSÚS**

**LIMA - PERÚ**

**2016.**

**DEDICATORIA  
(QOMUYKI)**

A Dios, por su gracia y amor infinito.

A mi papá Juan, mi mamá Dora y mi hermana Betsabé, por su fortaleza, afecto y oraciones.

A mi asesora Mg. Alizon Rodríguez Navia, por su apoyo y dedicación.

A mis amigos y amigas, por su aliento y preocupación.

Al Pr. Juan Inocencio y esposa, por su confianza y motivación.

A la Dra. Rina Cornejo, por sus consejos y cariño.

## ÍNDICE

### PRESENTACIÓN

### INTRODUCCIÓN

Problema

Justificación

Enfoque teórico metodológico

Objetivos de la tesis

Preguntas de investigación

Hipótesis

### CAPÍTULO I: La Cumbia Peruana

#### 1.1 La Cumbia Peruana

*Década del 50: migración y expresión cultural*

*Décadas de los 60 – 80: inicios de la cumbia*

*Década del noventa: La tecno-cumbia*

*La Cumbia desde el 2000 a la actualidad*

#### 1.2 Mujeres y la cumbia peruana

### CAPÍTULO II: BALANCE BIBLIOGRÁFICO Y MARCO TEÓRICO

#### 2.1 Balance Bibliográfico

##### 2.1.1 La música como construcción simbólica, histórica y cultural

###### 2.1.1.1 La cumbia como expresión socio-cultural

*Cumbia como un medio para la expresión de demandas sociales*

*La cumbia como vehículo de las configuraciones identitarias*

*La cumbia como expresión cultural en el Perú*

##### 2.1.2 Las mujeres y la música

###### 2.1.2.1 Participación de las mujeres en la música

*De mujeres olvidadas a la visibilidad en los escenarios musicales*

*Música como medio de afirmación y/o re-significación de la identidad femenina.*

#### 2.1.2.2 Representaciones de la mujer en la música

*Influencia androcéntrica y patriarcal en la representación de las mujeres en la música*

#### 2.1.2.3 La presencia de las mujeres en la cumbia

### 2.2 Marco Teórico

#### 2.2.1 La cumbia: una expresión y construcción cultural de género

#### 2.2.2 Cumbia: expresión de representaciones sociales de feminidad

*Diversas feminidades en la cumbia*

#### 2.2.3 La cumbia: escenario para la performatividad del cuerpo y la sexualidad.

## **CAPÍTULO III: ANÁLISIS DE REPRESENTACIONES DE FEMINIDAD EN LA CUMBIA PERUANA**

### 3.1 El material de análisis

#### 3.2 Características de las canciones

*Sobre la temática de las canciones*

*Sobre los videos musicales de las canciones de cumbia*

#### 3.3 Representaciones de feminidad: discursos sobre lo femenino

*Características de las mujeres en las letras de las canciones*

#### 3.4 Representaciones de feminidad: imágenes sobre lo femenino

*Características de la mujer en los videos musicales*

#### 3.5 Lo simbólico: entre la letra y la imagen. constantes y diferencias en las representaciones de feminidad en la cumbia peruana

## **CONCLUSIONES**

## **BIBLIOGRAFÍA**

## **ANEXOS**

## PRESENTACIÓN

La música ha acompañado la existencia humana y sin duda es parte de nuestras vidas. Está en todos lados, la consumimos a diario y tenemos preferencia por algunos géneros sobre otros. Expresa, a través de sus melodías, letras e imágenes, aquello que sentimos y pensamos en un momento determinado. Tiene el poder de evocar recuerdos personales y rememorar momentos históricos de una localidad y/o nación, ¿por qué?

Desde nuestra tesis planteamos que la música como producto cultural, sea cual fuere el género o ritmo, logra ser un medio de identificación y de creación de sentido de pertenencia. Produce significantes simbólico-culturales de clase, etnia y género, dando cuenta del entorno que la genera. Manifiesta las diversas formas en la que percibimos la sociedad y las relaciones que en ella se producen.

Así, la música y específicamente la cumbia peruana, se convierte en un medio que pone de manifiesto múltiples representaciones de feminidad y masculinidad, porque ella evidencia la presencia de individuos generizados. Constituyéndose en uno de los canales que permite comprender nuestra sociedad como culturalmente diversa y como un espacio importante donde, de alguna u otra forma, podemos vernos reflejados quienes disfrutamos de este género musical.

## INTRODUCCIÓN

Esta investigación plantea la cumbia peruana<sup>1</sup>, como un ámbito de producción cultural de representaciones sociales de feminidad. Parte de la comprensión que este género musical, presenta y/o recrea significantes de género sobre lo femenino, que calan en el imaginario social produciendo referentes de identificación.

Así mismo, la cumbia peruana, a partir de las letras de canciones y los videos musicales, da cuenta de múltiples representaciones de feminidad. Considerando, primero, que los discursos esbozados en las canciones responden a mandatos, prácticas y saberes de género. Segundo, las diversas imágenes de mujeres planteadas en los videos musicales están vinculadas a la performance del cuerpo y la sexualidad femeninos. Y tercero, las letras y videos musicales plantean constantes y diferencias en la constitución de las feminidades.

La tesis está dividida en tres capítulos. El primero, presenta el surgimiento y evolución de la cumbia peruana a través de un recuento cronológico dividido en cuatro estadios. Así mismo, da cuenta de las variaciones musicales que constituyen este género musical. Finalmente, aborda la participación y presencia que las mujeres el desarrollo de la cumbia peruana.

El segundo capítulo, desarrolla el balance bibliográfico, que hace un recorrido sobre la relación entre música y género desde los márgenes de estudios internacionales y nacionales. Así mismo, esboza el marco teórico a través del cual analizaremos las diversas representaciones de la feminidad en la cumbia peruana.

El capítulo tercero, presenta los resultados obtenidos a partir del análisis de las letras de las canciones e imágenes de los videos musicales desde el enfoque de género.

Finaliza con las conclusiones, recomendaciones, bibliografía y anexos.

---

<sup>1</sup> Hacemos referencia a “cumbia peruana” para distinguirla de la cumbia procedente de otros lugares, y no al estilo musical de cumbia norteña que algunos autores han identificado como “cumbia peruana”.

## PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA:

*“...porque tú, como las golfas/ siempre te conformas/ viéndolo de vez en cuando. / Y contigo se divierte/ porque es hombre y nada pierde/ solo que públicamente/ yo soy su dueña y señora”*– Marisol y la Magia del Norte, canción “La esposa y la estúpida” (2013)

La música como producto cultural encarna la complejidad de la sociedad que la produce. El interés académico que genera debe estar orientado a comprender y analizar cómo se articula la clase, el género, la etnia y el contexto social, a fin de ofrecernos un panorama más profundo y diverso de la forma en que “las culturas” van organizándose. Y también cómo, a la par de ese proceso, hombres y mujeres asumen, cuestionan y recrean posiciones, roles sociales y los sentimientos que su entorno y las experiencias que viven les generan.

La cumbia peruana<sup>2</sup> es un fenómeno socio-musical de las últimas décadas. Se trata de un ritmo híbrido, producto de la combinación de la música del ande con la cumbia colombiana y otros géneros musicales, y constituye uno de los estilos musicales que identifica culturalmente a un segmento importante de la población peruana.

Los contextos históricos, sociales, culturales, políticos y económicos de nuestro país, así como los globales, han influenciado en la evolución y consumo de la cumbia. Durante las etapas de su desarrollo ha tenido protagonistas diversos, en los que la presencia y participación de mujeres y varones no ha sido igualitaria ni sincrónica, repercutiendo en las interpretaciones performáticas y simbólicas de este género musical.

En las décadas de 1950 a 1980 se vivió un proceso de reestructuración de las zonas urbanas en el Perú, principalmente en Lima, debido al crecimiento del flujo migratorio rural-urbano. La adaptación cultural de los pobladores rurales a la urbe se manifestó en expresiones culturales diversas, siendo una de ellas la cumbia. Canciones como “Mi pueblo joven”<sup>3</sup> (1975) interpretado por Chacalón, nos hablan de esta realidad. El origen provinciano de este género musical hace que sea considerado un ritmo marginal.

---

<sup>2</sup> Cabe mencionar, que las denominaciones “chicha” y “cumbia peruana” tal como lo mencionan Jaime Bailon (2004), Raul Romero (2008) refieren al mismo género musical. Sin embargo, para fines del presente trabajo utilizaremos el término “cumbia peruana” para referirnos a la etapa actual de este ritmo musical y para distinguirla de la etapa de surgimiento y auge de la cumbia en la década del setenta y ochenta donde adquirió el nombre de música chicha o chicha peruana.

<sup>3</sup> La canción fue compuesta por Lener Muñoz director de la agrupación de cumbia Súper Grupo

Las brechas sociales en esas décadas fueron muy profundas, más aún respecto al género. Las mujeres son las que menos acceso tuvieron (y aún tienen) a servicios educativos, básicos, de vivienda y oportunidades laborales<sup>4</sup>. Así mismo, serán ellas quienes tendrán una participación activa (casi siempre invisibilizada) en la búsqueda de mejor calidad de vida para sus familias, a través de organizaciones comunales y populares. A pesar de las desigualdades de género, las mujeres estuvieron presentes en espacios públicos, artísticos y musicales; como en el ámbito del huayno, donde hubo importantes compositoras y cantantes. Respecto a la cumbia, tuvieron un desenvolvimiento como bailarinas y, en menor medida, como intérpretes vocales<sup>5</sup>, como en el grupo Pintura Roja, con sus ex integrantes Princesita Milly y Muñequita Sally<sup>6</sup>; pero la cumbia era un género eminentemente masculino.

Posteriormente, en el transcurso de las décadas de 1980 al 2000, la guerra interna afectó la poca estabilidad social, económica y política, y también a las organizaciones de base. A pesar de ello, las mujeres continuaron organizándose para afrontar situaciones de violencia y carencia. En este marco de conflicto, la cumbia pierde oyentes y no hay un mayor protagonismo femenino en la escena musical. En la década de los noventa, nuestro país es signatario de la Declaración y Plataforma de Acción de Beijing sobre los derechos de la mujer, que visibilizó y dio mayor peso a la participación femenina en pro del desarrollo local y nacional. Sin embargo, del otro lado de la moneda, en las zonas rurales se vulneraba los derechos a la autonomía de las mujeres con las esterilizaciones forzadas.

A inicios y hasta mediados de la primera década del siglo XXI, la cumbia resurgirá bajo el nombre de “tecno-cumbia”. En esa etapa la participación de la mujer tendrá mayor visibilidad. La progresiva aparición de agrupaciones denominadas femeninas, por estar conformadas por intérpretes vocales mujeres<sup>7</sup>, así como la presencia de cantantes solistas, acompañadas de bailarinas y/o bailarines, dieron un nuevo matiz a este género musical. No

---

<sup>4</sup> Si tomamos en consideración la tasa de fecundidad, de 1950 a 1955 fue de 6,9 y durante 1975-1980 fue de 5,4 hijos por mujer. Esto nos muestra que están dedicadas a las tareas reproductivas y de cuidado vinculas a espacios domésticos.

<sup>5</sup> Resaltamos que son muy pocos los casos, en ambos ritmos y en la mayoría de géneros musicales peruanos, de presencia de mujeres intérpretes instrumentales.

<sup>6</sup> <http://pinturarojanoticias.blogspot.com/> Revisado el 22 de mayo del 2015

<sup>7</sup> Es escasa la presencia de mujeres que ejecuten instrumentos musicales dentro de la cumbia. Este también ha sido un espacio negado a ellas.

solo por su presencia activa y protagónica, sino porque también significaría una mayor sofisticación en la ejecución musical y la performance de las agrupaciones de cumbia.

En la actualidad, vemos el surgimiento de nuevas agrupaciones, tanto masculinas como femeninas, que siguen haciendo de la cumbia un ritmo vigente y que se ha sabido resignificar con el paso del tiempo. En este contexto, grupos como Agua Bella, Las Malcriadas de la Cumbia, las Dialitas del Sabor, Hechiceras, Alma Rebelde o las Hijas de su Madre<sup>8</sup>; y cantantes solistas<sup>9</sup> como Rossy War y su Banda Kaliente, Marisol y la Magia del Norte, Katty Jara y su Banda Mix, son algunos ejemplos de la variedad y la presencia de las mujeres en la cumbia peruana.

A pesar de que en la escena musical peruana hay un despliegue de numerosos géneros musicales, tanto nuevos como tradicionales, la cumbia peruana se mantiene presente en los diversos sectores de la sociedad peruana. Ha sabido fusionarse con otros ritmos enriqueciendo las letras de sus canciones y melodías<sup>10</sup> para capturar el gusto de las clases populares, medias y altas<sup>11</sup>, estableciéndose como un medio más por el cual se expresa el sentir y la idiosincrasia de peruanos y peruanas que viven diversos contextos sociales y culturales.

Así pues, la empresa Ipsos – Apoyo, en el 2012, realizó una encuesta sobre “Hábitos y actitudes hacia la radio”<sup>12</sup>, revelando que las cuatro emisoras musicales más escuchadas en Lima Metropolitana son: Moda, Radiomar Plus, Ritmo Romántica y La Karibeña. Los géneros más escuchados son: música romántica, salsa y cumbia. Sobre las preferencias musicales de los oyentes de radio, la encuesta da a conocer que los jóvenes de 18 a 24 años tienen como sus ritmos preferidos a la salsa, la música romántica, el reggaetón, el rock en inglés y finalmente la cumbia.

---

<sup>8</sup> <http://listas.20minutos.es/lista/grupo-de-cumbia-femenino-2009-135884/> Revisado el 10 de Mayo del 2015

<sup>9</sup> Se tomó como referencia esta nota del diario El Comercio: <http://elcomercio.pe/luces/musica/estas-son-10-chicas-mas-sensuales-cumbia-peruana-noticia-699039> Revisado el 10 de Mayo del 2015

<sup>10</sup> Cabe mencionar el caso de la cumbia sureña, como una variedad de la cumbia peruana. Consulta: 10 de mayo del 2015: [http://www.apdayc.org.pe/Portada\\_REVISTA52\\_WEB.pdf](http://www.apdayc.org.pe/Portada_REVISTA52_WEB.pdf)

<sup>11</sup> Esta participación en sectores altos de la sociedad limeña, es registrada por la revista Caretas en enero del 2008. Consulta: 25 de noviembre del 2014 [http://www.caretas.com.pe/Modules/GetStorageFileAudit.ASP?Mode=D&Query=Magazine\\_Article\\_File\\_D&ID=29149](http://www.caretas.com.pe/Modules/GetStorageFileAudit.ASP?Mode=D&Query=Magazine_Article_File_D&ID=29149).

<sup>12</sup> [http://www.ipsos.pe/sites/default/files/marketing\\_data/MKT\\_Data\\_RADIO\\_Y\\_TV\\_2012\\_final.pdf](http://www.ipsos.pe/sites/default/files/marketing_data/MKT_Data_RADIO_Y_TV_2012_final.pdf)

De otro lado, la encuesta de CPI<sup>13</sup> sobre “Audiencias radiales” del 2014 en la población urbana de once años a más a nivel nacional, muestra que un 93,8% escucha radio semanalmente. Entre las emisoras más escuchadas se encuentra, según esta data, Radio RPP con un alcance nacional de 26,8%, seguida de Radio Karibeña (emite música cumbia) con un 22,9% y en tercer lugar Radio Moda con 20%. CPI resalta que los sectores con mayor audiencia de radios de cumbia son los sectores D y E, en los que se escucha radio Karibeña y Nueva Q FM, como se muestra en la siguiente tabla;

**Tabla Nro. 01**

Alcance semanal de emisoras de FM/AM - Nacional Urbano -								
Grupo objetivo: Hombres y mujeres de 11 años a más / NSE Total								
RKG	EMISORAS		Nacional Urbano		Lima Metropolitana		Interior del Perú Urbano	
			Alc. %	Mis.	Alc. %	Mis.	Alc. %	Mis.
<b>Total Alcance Semanal</b>			<b>92.8</b>	<b>17183.4</b>	<b>91.7</b>	<b>7040.1</b>	<b>93.6</b>	<b>10142.9</b>
01	R.P.P.	FM/AM	26.8	4965.5	26.3	2018.0	27.2	2947.1
02	La Karibeña	FM	22.9	4234.8	25.9	1991.6	20.7	2243.9
03	Moda	FM	20.0	3706.7	24.5	1880.8	16.9	1826.8
04	Panamericana	FM/AM	15.8	2929.3	17.7	1363.3	14.5	1566.3
05	Nueva Q Fm	FM/AM	15.6	2883.8	16.2	1241.3	15.2	1643.4
06	Ritmo Romántica	FM	15.5	2863.6	18.4	1413.5	13.4	1450.1
07	La Zona	FM	12.3	2274.3	17.5	1343.8	8.6	930.4
08	La Inolvidable	FM/AM	12.1	2232.0	13.2	1014.1	11.2	1218.2
09	Onda Cero	FM/AM	12.0	2213.0	15.0	1150.2	9.8	1062.8
10	Felicidad	FM/AM	10.6	1961.0	16.2	1241.5	6.6	719.7
11	Exitosa	FM	9.1	1693.7	8.9	680.0	9.4	1013.9
12	La Kalle	FM	7.7	1432.5	13.1	1003.0	4.0	429.3
13	Studio 92	FM	6.9	1281.5	9.3	712.5	5.3	569.0
14	Oxígeno	FM	5.6	1042.0	7.3	557.6	4.5	484.4
15	Capital	FM/AM	5.6	1029.7	11.7	900.6	1.2	129.3
16	Nacional	FM/AM	2.7	502.8	1.3	96.2	3.8	406.8
<b>Universo Investigado (Mis)</b>			<b>18513.0</b>		<b>7680.7</b>		<b>10832.3</b>	

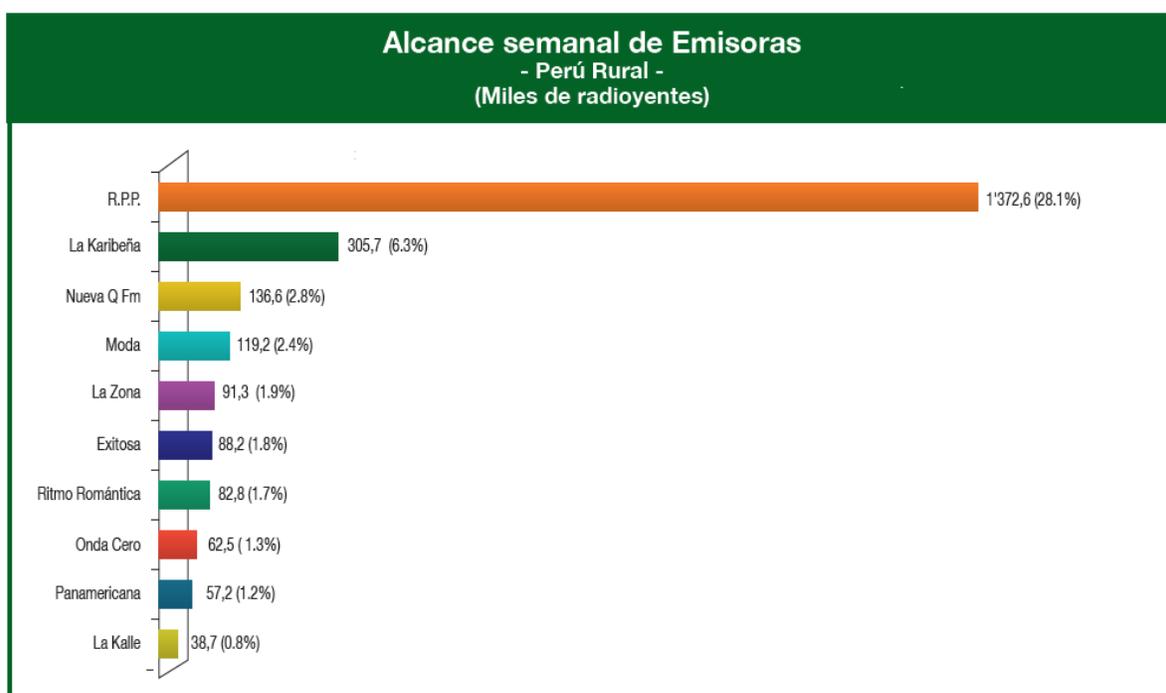
FUENTE: Estudio de Audiencia Radial y Evaluación de Alcance & Frecuencia a Nivel Nacional Urbano de Lunes a Domingo de 00:00 a 24 horas – Octubre 2013.

Así mismo, la encuesta sobre Audiencia Radial Nacional Rural realizada por CPI<sup>14</sup> en el 2015, en población rural de once años a más a nivel nacional, muestra que un 83% escucha radio de manera semanal. Entre las emisoras con cobertura nacional más escuchadas destaca RPP con 28% de oyentes, seguida de Radio Karibeña con 6,3% y radio Nueva Q con 2,8%. Estas dos últimas tienen una programación exclusiva de música cumbia, como se aprecia en el cuadro siguiente:

<sup>13</sup> [http://cpi.pe/images/upload/paginaweb/archivo/26/MR\\_201403\\_01.pdf](http://cpi.pe/images/upload/paginaweb/archivo/26/MR_201403_01.pdf)

<sup>14</sup> [http://cpi.pe/images/upload/paginaweb/archivo/26/mr\\_201601\\_01.pdf](http://cpi.pe/images/upload/paginaweb/archivo/26/mr_201601_01.pdf)

**Tabla Nro. 02**



FUENTE: Estudio de Audiencia Radial, Alcance & Frecuencia a nivel Perú rural - Lunes a Domingo de 00 a 24 horas. Junio 2015

La data da cuenta que el consumo de música cumbia es significativo en nuestro país pues, al igual que otros ritmos, responde no solo al gusto o preferencia por este género musical, sino que también hace evidente la importancia de quienes apuestan (productores musicales, músicos, cantantes y público oyente) por seguir dándole valor e importancia a un ritmo con el cual se identifican.

Los estudios que abordan el desarrollo de la cumbia en nuestro país han sido importantes para ayudarnos a entender el papel de la música como un medio que fortalece el sentido de pertenencia del poblador rural migrante, dentro del proceso de integración cultural a la ciudad. También han hecho visible la resignificación simbólico cultural y la transición identitaria que vivieron las y los migrantes, a través de representaciones sociales que la cumbia puso de manifiesto. Finalmente, nos permiten reconocer cómo un ritmo considerado marginal e informal, por el origen de sus compositores, intérpretes y consumidores, ha sabido sostenerse recreando sus discursos y melodías a través del tiempo.

Si bien los análisis consideran categorías como clase y etnia, han dejado de lado el enfoque de género; es decir, no van más allá de la simple mención sobre la participación de las

mujeres en la cumbia. Por ello, planteo analizar este ritmo musical como un medio por el cual el género se hace visible y es posible comprender las representaciones femeninas que va recreando.

Desde la teoría de género<sup>15</sup>, debemos entender la música, y evidentemente la cumbia, como una práctica social de sujetos insertos en el entramado social, cultural, político y económico que los rodea. Es decir, no pensar la producción musical (artística en general) desde un lenguaje universal, no generizado y casi aislado del entorno en el que se produce; sino como un elemento del sistema artístico que debe ser interpretado desde el seno de la cultura misma, desde la vida que lo rodea (Geertz 1994). Entonces, en tanto producto cultural, la cumbia, tiene la capacidad de albergar “significados consensuados en los que intervienen parámetros definitorios de nuestra identidad, entre ellos el género” (Viñuela y Viñuela 2008: 295), reproduciendo representaciones sociales femeninas (y masculinas) que calan en el imaginario social. Estas representaciones son producto de relaciones sociales de poder, pues a partir de estas se establecen diferencias entre los sujetos sociales, brindando significado a lo femenino y le han otorgado una posición diferenciada y por ello desigual.

A través de ella podemos comprender no la “esencia” de la cultura, sino a hacer visibles y entender las interacciones sociales que dan cuenta de la construcción de sujetos sociales. Eso nos permite pensar al respecto de la presencia y participación de las mujeres, la constitución, reafirmación, reproducción y deconstrucción de las representaciones de feminidad. Lo que nos lleva a preguntarnos ¿Cuáles son los discursos y cómo están representadas las mujeres en la cumbia peruana? ¿Qué estereotipos de género se ponen de manifiesto? ¿Qué posiciones se adscriben a las mujeres? ¿Qué roles se adscriben a las mujeres? ¿Qué imágenes femeninas se están construyendo, reafirmando o transgrediendo? Conocer los procesos históricos y el orden simbólico en el cual son representadas las mujeres nos ayudará a develar la permanencia y legitimidad de los discursos sobre “el deber ser” femenino; así como las nuevas narrativas al respecto de las representaciones que irrumpen el contexto actual.

---

<sup>15</sup> Según Viñuela y Viñuela, los estudios de música y género se iniciaron en los años setentas con la Escuela de Birmingham y los estudios sociológicos de música popular. Desde la musicología, los estudios feministas permitieron acercarnos a la música desde la crítica al orden, universalidad y asexualidad de este arte, que vendría en estudios que transversalizan el género en su análisis (2008).

La presente investigación busca analizar las letras de las canciones y los videos musicales como fuentes de representaciones de feminidad, y mostrar las lógicas de género naturalizadas, inmersas y poco percibidas al interior de la cumbia peruana. Los discursos (letras de canciones) reforzados por el material audiovisual (videos musicales), muestran a través de la performance corporal y la sexualidad de la mujer las prácticas sociales y de relaciones de género que representan a una parte de la cultura peruana, en la que conviven diversas narrativas y significados sobre las feminidades; no necesariamente unitarios y homogéneos, sino heterogéneos y conflictivos como la realidad misma.

## **JUSTIFICACIÓN**

Una primera motivación para realizar esta investigación se vincula a que en nuestro país los estudios relacionados con la cumbia peruana han sido abordados desde una perspectiva musical, histórica y social; sin embargo estas han carecido del enfoque de género. Consideramos que los trabajos emprendidos sobre este tema nos muestran la importancia de la cumbia no solo como construcción cultural sino también como una expresión de la sociedad peruana. Por ello resulta necesario visibilizar las construcciones simbólicas del género, y en especial las feminidades, a través de las letras de las canciones y los videos musicales de cumbia de la última década.

En ese sentido, la segunda motivación para emprender este trabajo es la visibilización y análisis de los estereotipos, roles y patrones tradicionales y modernos de feminidad como una expresión de género de la cultura; patrones que se muestran a través de las letras de canciones e imágenes en los videos musicales producidos por las diversas agrupaciones de cumbia, y que circulan en varios programas radiales, televisivos y, de manera masiva, en el Internet. Tomamos en consideración que en pleno siglo XXI, vivimos en la era de la digitalización, la comunicación en red y la globalización, en la que no solo los modelos de feminidad y masculinidad de nuestra propia cultura se reproducen; también los modelos externos se introducen gracias a Internet, y están íntimamente vinculados a patrones de consumo capitalista. La cumbia peruana actual esta trascendida por este contexto, haciendo que su análisis sea más complejo.

Finalmente la tercera motivación para realizar este estudio es mi gusto por la cumbia peruana en sus diferentes variantes que producen en nuestro territorio. Al estar presente en varios conciertos, por cierto multitudinarios, y ver las expresiones de emoción con que las personas de diferentes edades y clases sociales interpretamos las canciones y bailamos bajo su ritmo pegajoso, se generó mi cuestionamiento sobre el contenido de las canciones y sobre quiénes se canta. Así también la presencia de nuevas agrupaciones musicales de cumbia, formadas tanto por varones y mujeres, que hacen que este ritmo se mantenga y se adapte a las condiciones actuales del mercado, para ser ampliamente consumido por diferentes sectores sociales. Son estas las razones que me motivaron a tomar en cuenta la cumbia peruana como un recurso que puede y merece ser analizado bajo la perspectiva de género.

## **PREGUNTAS**

### Pregunta general

-¿Cómo se constituyen las representaciones de género femeninas en las canciones de cumbia peruana de la última década?

### Preguntas específicas

- ¿Cuáles son los discursos que las letras de las canciones de cumbia nos plantean sobre lo femenino?
- ¿Cuáles son las imágenes que los videos musicales de las canciones de cumbia plantean sobre lo femenino?
- ¿Cuáles son las constantes y diferencias entre los diversos discursos e imágenes de feminidad en las letras de canciones y videos musicales de la cumbia peruana?

## **OBJETIVOS**

### Objetivo general

- Conocer y analizar las representaciones de feminidad en la cumbia peruana en la última década.

### Objetivos específicos

- Analizar los discursos sobre lo femenino que se ponen de manifiesto en las letras de canciones de cumbia peruana en esta última década.
- Analizar las imágenes de las mujeres, que ponen de manifiesto modelos de feminidad, en los videos musicales de cumbia peruana en esta última década.
- De velar las constantes y diferencias de las feminidades en las letras de canciones y videos musicales de cumbia peruana en la última década.

### **HIPÓTESIS**

#### Hipótesis general:

- Las representaciones de feminidad se constituyen mediante discursos e imágenes, relacionadas a significantes simbólicos culturales de género, vinculados a los cambios y constantes en los modelos de feminidades tradicionales como emergente, planteados para las mujeres en las canciones de cumbia.

#### Hipótesis específicas:

- Los discursos esbozados en las letras de las canciones de cumbia sobre lo femenino responden a mandatos, prácticas y saberes de género sobre el deber ser de las mujeres vinculados al cumplimiento de roles tradicionales establecidos en los modelos de feminidad.
- Las diversas imágenes de mujeres planteadas en los videos musicales están vinculadas a la producción y presentación corporal y sexual, relacionado a la manifestación de diversos modelos de feminidad tradicionales y transgresores como un medio performativo de género
- A partir de las letras de canciones y videos musicales se plantean constantes y diferencias en la constitución de las feminidades, las mismas que se articulan respecto a la temática de la canción y a las relaciones entre las características de las mujeres en las canciones de cumbia. Y también, responden a la coexistencia de los atributos de los diversos modelos de

feminidad y el surgimiento de nuevas caracterizaciones presentes en los discursos e imágenes.

## **METODOLOGÍA**

El presente estudio parte de una metodología cualitativa y del análisis de contenido de las letras de las canciones y de las imágenes en los videos musicales de cumbia peruana de la última década. Utiliza también la perspectiva de género, buscando dar cuenta de las representaciones de lo femenino que este género musical nos ofrece.

La herramienta metodológica empleada fue la de las Cartas Asociativas planteada por Jean Claude Abric. Es importante puntualizar que las cartas asociativas, forma parte del método de Asociaciones Libres, que es una “herramienta de identificación del contenido y la significación de una representación” (Abric 1994: 64). Permiten realizar cadenas de asociaciones libres —es decir, cadenas de significantes— por las cuales se logra diferenciar y abordar el núcleo central y los elementos periféricos. Las representaciones se organizan alrededor de un núcleo central que da significado y sentido a la representación, la misma que debe ser visible a partir del cumplimiento de dos funciones: generadora y organizadora.

A su vez, los elementos periféricos, que es el lado más accesible, y por los cuales se clarifican y justifican las significaciones de la representación (Abric 1994: 23) deben cumplir tres funciones: vinculación con el contexto, su adaptación al mismo y la protección del núcleo central; es decir, a pesar de las de-construcciones y transformaciones, no se modifica el núcleo central, pues sigue siendo sobre este que se construye y se describe la representación

La aplicación de la metodología de las cartas asociativas implica un tratamiento importante del material recopilado. Para ello es necesario analizar y situar las categorías que nos permiten delimitar el contenido mismo de la representación. En ese sentido, en la investigación se ha identificado el término inductor, pues a partir de este se generan significaciones que dan valor y permiten la estabilidad de la representación sobre la feminidad, siendo esta el sujeto/categoría mujer.

Si bien la metodología utiliza entrevistas para recopilar la información, en torno a nuestra investigación utilizamos las letras de las canciones y el contenido de los videos musicales, a partir de las guías, para poder extraer los elementos organizadores del contenido. A partir de ello podremos establecer términos reiterativos, con los cuales se formarán las asociaciones y se conformará el corpus de análisis, como lo recomienda Abric (1994), quien dice que sobre la base de la congruencia de los criterios de frecuencia y rango se constituye la centralidad del elemento. Para esto se han utilizado matrices que nos permitieron identificar los términos recurrentes en las canciones y videos musicales, y establecer las relaciones significativas sobre la naturaleza y las diversas dimensiones de la representación.

Así mismo, la investigación considera cinco momentos: el primero corresponde a la selección de las canciones; el segundo, la elaboración de guías de contenido, tanto para las canciones como para los videos musicales; el tercero, la transcripción de las letras de las canciones; el cuarto, la selección de las escenas en los videos musicales; y el quinto, la elaboración de matrices.

Siguiendo esta línea, el primer momento del análisis de la información involucra la selección de las canciones, desarrollada a partir de dos criterios: a) la identificación de nuestro universo de estudio y b) las canciones en sí. El primer criterio hace visible que las redes sociales son en la actualidad un espacio de interacción importante, tanto para las personas de manera individual como para los artistas locales e internacionales. A diferencia de épocas anteriores, vemos circular por este medio más información y material visual y audiovisual de las agrupaciones y cantantes. Conseguir mayor cantidad de *likes* y seguidores también se ha vuelto una forma de medir la popularidad de un artista. Consideramos que este contexto tecnológico y virtual actualmente trasciende de manera significativa las diversas relaciones sociales. Por ello, utilizamos las redes sociales como un medio para seleccionar entre las agrupaciones musicales que tienen mayor cantidad de seguidores en Facebook y suscriptores en YouTube.

En ese sentido, los criterios de selección han sido los siguientes; primero, elegir únicamente a agrupaciones, pues el surgimiento y evolución de la cumbia se ha desarrollado a partir de la conformación de ellas, que en la actualidad existen en mayor número que los cantantes

solistas, y que sin duda su presencia es importante y merece el abordaje desde investigaciones particulares. Segundo, los conjuntos musicales deben estar integrados por mujeres, varones o ambos (mixtos); incluso reconocemos la existencia de grupos de cumbia integrados por personas transgénero, sin embargo no serán abordados en el presente estudio. Finalmente, la investigación considera la importancia y popularidad de las agrupaciones en esta última década<sup>16</sup>. Esto ha permitido tener un universo de estudio constituido por 10 agrupaciones de cumbia peruana<sup>17</sup>, que son las siguientes:

**Tabla Nro. 03**  
**Agrupaciones con mayor número de seguidores en Facebook y suscriptores en YouTube**

AGRUPACIONES	FACEBOOK	YOUTUBE
Hermanos Yaipén (varones)	484,255	15, 392
Corazón Serrano (Mixto)	416,505	30, 633
La Única Tropical (mixto)	215,024	12, 125
Orquesta Candela (varones)	30, 065	6,397
Armonía 10 (varones)	24, 646	17, 923
Papillón (mixto)	24,235	885
El Encanto de Corazón (mixto)	15,350	51
Alma Bella (mujeres)	12,511	-
Pasión Norteña (mujeres)	8,894	416
Agua Bella (mujeres)	7,256	-

Fuente: Elaboración propia.

Respecto a la elección de los temas musicales, el estudio considera aquellos videos musicales que tienen mayor cantidad de vistas, entre las canciones publicadas en las cuentas oficiales de las agrupaciones. Esta información es complementada con los *rankings*<sup>18</sup> de las diferentes radios de cumbia de cobertura nacional, que son radio Karibeña y radio Nueva Q. De este proceso se obtuvo la lista siguiente:

<sup>16</sup> El resurgimiento y aparición de nuevos grupos de cumbia, y su popularidad, es muy variado según los *rankings* musicales de las diferentes radios. Es decir que cada semana pueden cambiar la posición y las preferencias respecto a los grupos y canciones. Esto hace muy fluctuante, diversa y problemática también la elección de canciones para el análisis.

<sup>17</sup> Consideramos en el anexo la historia de las agrupaciones seleccionadas

<sup>18</sup> Es importante resaltar que el rastreo de las canciones de cumbia en los *rankings* radiales ha sido complicado, pues estos se mantienen vigentes de manera semanal.

**Tabla Nro. 04**  
**Canciones y videos con mayor número de visualizaciones en YouTube**

AGRUPACIONES	CANCIONES	PRODUCTORA	VISUALIZACIONES <sup>19</sup>
La Única Tropical	Se me ha perdido un corazón	Deivi Producciones	10,678,139
Armonía 10	Ya te olvidé	Ángel Films	8,661,602
Corazón Serrano	Dos cervecitas	Casa Blanca Producciones	5,245,145
Pasión Norteña	Ya no quiero más mentiras	Deivi Producciones	3,554,832
Hermanos Yaipén	Lárgate	Yaipén Producciones	2,509,564
Orquesta Candela	Mentiras	Orquesta Candela	851,345
Papillón	Sinvergüenza	Yobrihya Producciones	134,650
El encanto de corazón	Esta noche cena Pancho	Danitza Producciones	28,482
Alma Bella	Con la misma moneda	De la Rosa Producciones	14,991
Agua Bella	Homenaje a mamá	Ultra Records	12,522

Fuente: Elaboración propia.

Una vez seleccionadas las canciones, se procede a la segunda etapa, que comprende la elaboración de guías. Para las letras de canciones se desarrolló una guía de contenido (Revisar Anexo Nro. 01) y, para los videos musicales, una guía de observación (Revisar Anexo Nro.02). Ambas permitieron tener datos generales de las canciones, como el año de composición, el intérprete, el tema y el argumento de la canción. Respecto a la guía de contenido, las representaciones de la feminidad son abordadas desde preguntas específicas sobre la voz o el “yo” interpretativo de la canción, las características femeninas bajo las cuales son descritas las mujeres, cuáles son los roles, actividades que realiza y cómo es descrita en las canciones su performatividad corporal y sexual. Por otro lado, la guía de observación, profundiza en la identificación de los personajes principales y secundarios, así como en los escenarios en los que se desarrolla la trama del video. Se consideran también las actitudes, las actividades y la forma en que son presentadas las mujeres en el material visual. Ambas guías sirvieron para la transcripción de las letras de canciones y la selección de las escenas de los videos musicales, así como para la elaboración las matrices.

El tercer momento está vinculado a la transcripción de las letras de las canciones (Revisar Anexo Nro. 03). Estas fueron obtenidas de diversas páginas web especializadas en cancioneros o *lyrics* de artistas y agrupaciones musicales. Para comprobar que las letras

<sup>19</sup> Número de visualizaciones en las cuentas de YouTube de las agrupaciones de cumbia, al 31 de agosto del 2015.

obtenidas en los sitios web son las correctas, realizamos la escucha y transcripción del contenido de las canciones seleccionadas, para luego compararlas y tener las letras de las canciones de la manera más fidedigna posible.

El cuarto momento, la selección de las escenas en los videos musicales, se desarrolló primero a partir de la visualización de los mismos en las cuentas oficiales de las agrupaciones, ubicadas en el sitio web YouTube. Luego se codificaron las escenas de cada video, y se eligió aquellas que condensan la trama de la canción, que está vinculada al personaje central femenino y su desenvolvimiento desde su presentación, su relación con los personajes y el desenlace. Cabe mencionar que algunos de los videos presentan guiones complejos que cuentan las historias de las que se canta, y otros simplemente muestran a las agrupaciones interpretando los temas musicales. Sin embargo, ninguno pierde su propósito principal, que es el de publicitar y promocionar a las agrupaciones de cumbia.

El quinto momento se desarrolló a partir de la elaboración de dos tipos de matrices. La primera abordó la caracterización de la mujer en las letras de las canciones, tomando en consideración la forma como es descrita, los roles que se le atribuyen, las expectativas hacia ella, las actividades que realizan ella y el hombre, las asociaciones que se presentan en la canción, cómo manifiesta su sexualidad, el tipo de relación con los personajes y la representación de los cuerpos femeninos y masculinos. Respecto a los videos musicales, esta matriz abordó al personaje femenino central a partir de la selección de las escenas, que incluye: en un primer momento los personajes que interactúan en las escenas, los escenarios, cómo se presenta a la mujer en el video, los roles femeninos, las actividades que realiza, el aspecto físico de los personajes y vestuario. También se hizo visible cómo se desarrollan las relaciones durante la interacción entre los personajes, y la forma como se asumen ciertas circunstancias. Así mismo, la investigación desarrolló una segunda matriz, tanto para las letras y videos musicales, en la que a partir de la información obtenida en las matrices anteriores, se pudo colegir términos reiterativos que conforman la representación y establecer relaciones entre ellos, con el fin de determinar las constantes y diferencias entre las representaciones femeninas de las canciones y videos musicales. Las matrices han permitido no solo describir a las mujeres protagonistas de las canciones, sino también las

situaciones en las que se desenvuelven y las personas con las que interactúan, lo que hace visibles los rasgos de las feminidades en cada tema musical.

En suma, la metodología permite que la información cualitativa obtenida de las letras de las canciones y de los videos musicales (el discurso y las imágenes), sea analizada como elementos separados —pero también como un todo—, que develan y complementan el entendimiento de las representaciones de feminidad presentes en las canciones de cumbia.

## CAPITULO I

### 1.1 La Cumbia Peruana

En este apartado, resaltamos los procesos más importantes que marcaron el surgimiento y la evolución de la cumbia en nuestro país. Cabe mencionar, que las denominaciones “chicha” y “cumbia peruana” tal como lo mencionan Jaime Bailón (2004), Raúl Romero (2008) refieren al mismo género musical. Sin embargo, utilizaremos el término “cumbia peruana” para referirnos a la etapa actual en la que se encuentra este ritmo musical y para distinguirla de la etapa de surgimiento y auge de la cumbia en la década del setenta y ochenta donde se le atribuyo el nombre de música chicha<sup>20</sup>.

#### 1.1.1 Década del 50: migración y expresión cultural

El contexto social en el Perú de esa década estuvo marcado por el aumento del flujo migratorio de las zonas rurales a las urbanas; es decir, las capitales de departamento desarrollaron un rápido proceso de urbanización, principalmente en la ciudad de Lima (Matos Mar 1986). Debido a los efectos migratorios, Lima será la ciudad con mayor concentración de ganancias y rentas del país, generando así oportunidades de empleo y de mejora en la calidad de vida de las personas (Jürgen Golte 1987). A pesar de los esfuerzos estatales para descentralizar el progreso al interior del país, estos no fueron suficientes para menguar la oleada migratoria hacia la capital.

---

<sup>20</sup> Según Jaime Bailón, (2004 54) “Posiblemente el término “chicha” proviene del título de una canción que causó furor por el año 1966: “La chichera” de los Demonios del Mantaro.”

Los nuevos pobladores se ubicaron en “barriadas”<sup>21</sup> de carácter ilegal y condiciones precarias que posteriormente, gracias al esfuerzo, trabajo y lucha por mejores calidades de vida, fueron formalizándose. Pese a las nuevas condiciones de vida y las exigencias del sector urbano, existía una vinculación importante con la tierra de origen; en ese contexto la música será el medio por el cual el migrante no se sentirá tan lejos de sus hogar natal, ni de sus costumbres, por lo tanto se desarrolla una demanda por la música andina (Romero 2007). El impacto cultural debido al proceso migratorio tendría repercusión en las expresiones musicales de las décadas posteriores.

### 1.1.2 Décadas de los 60 – 80: inicios de la cumbia

En el contexto de la década del sesenta en el Perú, estuvo marcado por reformas sociales, económicas y políticas. Eran épocas de contradicciones, en la medida de que, a pesar de generarse desarrollo en el sector de las comunicaciones, de la industria y del comercio en Lima, la situación de desigualdad profunda que se vivía en los sectores rurales, debido a la poca inversión en el agro y las condiciones de vida (Matos Mar, 1986), promovió levantamientos sociales en contra del Estado, que hasta ese entonces les había dado la espalda.

En medio de esta situación, la producción musical del huayno comercial se encontraba en auge (Romero 2007) en las zonas periurbanas de Lima y en las provincias de nuestro país. De manera paralela, el impacto e influencia de los medios masivos de comunicación y la interacción de la música andina con otros géneros musicales se verían reflejados en las preferencias socioculturales de los hijos de los migrantes (Hurtado 1995) y en la búsqueda de nuevas expresiones de la cultura que devendrían en el surgimiento de la chicha<sup>22</sup> o cumbia.

En la década de los setentas se instaura en nuestro país el gobierno militar con el ex presidente Juan Velasco Alvarado (1968-1975). Según Stephanie Rousseau en su libro *Mujeres y ciudadanía* (2012), el proceso de la reforma planteada por este régimen, buscaba

---

<sup>21</sup> Término utilizado por Matos Mar, para definir la nueva conformación de vida de los inmigrantes provincianos en Lima (Matos Mar 2004:31)

<sup>22</sup> El nuevo ritmo musical es bautizado como “chicha”, a partir de la canción denominada “La chichera” de la agrupación Los Demonios del Mantaro.

destruir el poder oligárquico y promover la industrialización, la ampliación de los derechos sociales y el reconocimiento a los “nuevos”<sup>23</sup> sujetos sociales, ampliando el poder de la clase popular.

En este contexto, la creciente producción de cumbia da origen a otros variantes musicales, como la costeña, la peruana y la selvática (Hurtado 1995). Así se van conformando agrupaciones como Juaneco y su Combo (1967) y Los Mirlos (1973) y surgen cantantes como el popularmente conocido “Chacalón” Lorenzo Palacios. Esta afluencia musical chichera hace que las radios, por influencia de las productoras del momento promocionen este género musical. En este contexto, de una mayor cantidad de oyentes de música cumbia, se desarrollan las populares fiestas chicha, en las que las agrupaciones de cumbia se presentaban en locales denominados “chichódromos”<sup>24</sup>. Los empresarios musicales que promovían las presentaciones, debido a la creciente demanda, fueron contratando cada vez más agrupaciones de música chicha para cada fiesta (Arroyo 2008). Estos espectáculos eran espacios de encuentro y diversión, acompañados de música y consumo de alcohol, por lo cual algunas fiestas concluían en peleas; esto generó una mayor marginación de la cumbia.

Para los años ochenta en la mayoría de países de Latinoamérica, incluyendo el Perú, se vive una crisis económica importante, motivada por la deuda externa que desestabiliza la economía de la región. Durante los primeros cinco años en nuestro país, el gobierno de Fernando Belaunde Terry (electo nuevamente) no desarrolla una renovación económica. En el periodo de 1985 a 1990, durante el primer gobierno del ex presidente Alan García, el programa económico de Sustitución de Importaciones fracasa y la deuda externa crece.

Si bien se reinstaura el régimen democrático, esto no brindó bases sólidas para un orden político nuevo. Los partidos políticos pierden sus funciones, la división entre la izquierda política, admite la aparición de grupos como Sendero Luminoso y el MRTA, que siembran el terror al interior del país (Rousseau 2012). En la segunda mitad de esta década el accionar de las guerrillas se expande hacia Lima. El gobierno trata de contrarrestar a los

---

<sup>23</sup> Las comillas son mías, puesto que considero que no eran nuevos sujetos sociales. Ellos siempre estuvieron presentes en la conformación de la estructura social peruana, pero eran invisibles.

<sup>24</sup>“...también llamado ‘pista’ es el lugar físico donde se realiza un ‘baile chicha. Probablemente el nombre sea una derivación de ‘salsódromo’, nombre con el cual se conoce a los lugares donde se realizan los ‘bailes salseros’” (Leyva Arroyo 2008: 36) Lugares de encuentro importantes para interacción entre los jóvenes de origen migrante

grupos insurgentes, pero se producen una serie de abusos contra los derechos humanos por parte de las Fuerzas Armadas y de los grupos terroristas.

Estos factores motivaron un continuo crecimiento de la población inmigrante en Lima, a la par que se desarrolla el denominado “boom de la chicha”, por el alto consumo de este ritmo musical por parte de la población migrante y por el apogeo de agrupaciones y espectáculos de música chicha. Los conjuntos andinos tuvieron mayor presencia que los costeños y selváticos (Hurtado 1995). Así pues, surgen agrupaciones como los Shapis<sup>25</sup>, Grupo Alegría, Génesis, Pintura Roja entre otros (Romero 2007). Cabe mencionar que los grupos eran en su mayoría agrupaciones de conformación masculina; Pintura Roja es una de las pocas agrupaciones que tiene una primera vocalista, conocida como Princesita Milly (Milagros Soto) y posteriormente se sumaría Sara Haydeé Barreto Retuerto.

### 1.1.3 Década del noventa: La tecno-cumbia

A inicios de la década del noventa es electo presidente Alberto Fujimori. En ese momento la situación nacional estaba marcada por la hiperinflación, la guerra interna y un Estado al borde del colapso. El modelo neoliberal fue aplicado a nuestro país a través del “Fujishock”, que fue el ajuste estructural que se empleó para estabilizar la economía del país. Durante este gobierno se desarrollaron tres fenómenos interrelacionados: a) Violación al marco constitucional, elecciones dudosas para un segundo periodo, b) Violación a principios democráticos y a las libertades civiles (como, matanzas o ejecuciones extrajudiciales) y c) Control de las instituciones, como el Poder Judicial.

En este contexto, la música chicha comienza a perder oyentes, porque ya no representa (con la misma intensidad) a los nuevos limeños, ávidos de vivir los cambios que producía la modernidad. El modelo neoliberal y las expectativas de modernización son adoptadas por los hijos y nietos de los primeros migrantes. Es así que a finales de la década surge la “tecno-cumbia”, nombre que denota el uso de la electrónica (Romero 2007). Rossy War (Rosa Guerra Morales) será la protagonista e impulsora de esta nueva oleada musical, que

---

<sup>25</sup> Según Romero, fue el primer grupo que captó el interés de los medios de comunicación. Tuvieron una acogida importante que se hizo visible en las presentaciones multitudinarias. Posteriormente filmaron su primera película “El mundo de los pobres” (1986) debido a su contundente éxito. Esta película se encuentra disponible en la YouTube.

siguió identificando a los sectores populares. Pero de manera simultánea fue ganando espacio en las clases medias y altas de Lima, quienes fueron aceptando este ritmo por no estar vinculado a la música chica, que significaba una alianza aun con lo andino/marginal. Otras agrupaciones aparecieron en la escena musical haciendo que este ritmo cobre mayor fuerza y aceptación, porque también es un ritmoailable y mediático.

La técnocumbia causó gran impacto en las diferentes clases sociales y ha estado vinculada a la clase política nacional, estando íntimamente involucrada en las campañas electorales de los ex presidentes Alberto Fujimori<sup>26</sup> y Alan García, por mencionar dos ejemplos. Programas radiales y televisivos dieron muchas más cobertura a este fenómeno musical, como “La movida de los sábados”, estrenada en 1998, que aún se mantiene en sintonía, transmitido por el Panamericana Televisión a las seis de la tarde.

#### 1.1.4 La Cumbia Peruana desde el 2000 a la actualidad

El acontecer social a inicios del siglo XX en nuestro país está marcado por los efectos de la guerra interna, que es opacada por una aparente mejora económica y estabilidad social. Sin embargo las desigualdades sociales y económicas eran visibles, el acceso a derechos, recursos y calidad de vida seguía siendo lento. Para el 2001<sup>27</sup> la pobreza en nuestro país alcanzaba el 51%, la mitad de la población no lograba cubrir la canasta básica, la disparidad e incidencia en la pobreza se acrecentaba en el área rural y urbana y se había avanzado muy poco en lograr la igualdad y equidad social. Sin embargo, se fue desarrollando una importante ampliación en el acceso a información a través de los medios de comunicación e Internet, vinculado a los avances tecnológicos y también a la globalización y su consecuencia en el mercado nacional, entre otros factores. Todo ello influyó en la producción y consumo de cumbia peruana.

Sin embargo, a mediados del siglo XX la tecno-cumbia pierde oyentes, debido a que ya no representa una “novedad” musical. En medio de este letargo, sobrevienen dos sucesos importantes para su resurgimiento: primero, la muerte de los integrantes del grupo Néctar en Argentina; y segundo, el éxito de la canción “El embrujo”. Ambos sucesos hacen que la

<sup>26</sup> Fujimori se hizo más popular en los sectores populares con su canción de campaña “El Ritmo del Chino”, <https://www.youtube.com/watch?v=ehZRKdcr88>(Nazi48, 2008)

<sup>27</sup> [http://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones\\_digitales/Est/Lib0500/Libro.pdf](http://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib0500/Libro.pdf)

mirada de los medios masivos de comunicación le otorgue nuevamente importancia a este ritmo musical (Bendezú 2013). En este contexto, las agrupaciones y cantantes de cumbia tradicionales se hacen nuevamente visibles, como Los Mirlos y Los Destellos. Los conjuntos que se escuchaban solamente en provincias, entran a la escena musical de la cumbia peruana nacional, como el Grupo 5 y Corazón Serrano. Surgen agrupaciones femeninas como Las Hijas de su Madre y Chicas del Sol; agrupaciones masculinas como La Gran Orquesta y Los Villacorta; grupos conformados por varones y mujeres, como Orquesta Papillón y El Encanto de Corazón; grupos también de transexuales<sup>28</sup> como las Transgresoras y las Muñecas del Ambiente; y agrupaciones de travestis como las Mariconitas del Sabor<sup>29</sup>.

Así también, desde sus inicios, tal como ya lo hemos señalado, la cumbia peruana se ha expandido por nuestro territorio, promoviendo la aparición de variantes musicales (Revisar Anexo Nro. 04). Sin embargo, pese a existir esta variedad musical, no se han realizado estudios que den cuenta de su importancia y mucho menos que vinculen el enfoque de género en sus análisis<sup>30</sup>.

Es importante mencionar que la evolución de la cumbia en nuestro país, al igual que sucede con otros géneros musicales, ha estado muy vinculada al desarrollo tecnológico y de los medios de comunicación. La entrada de los *longplays* al mercado musical peruano fue una oportunidad importante de promocionar la cumbia; posteriormente el auge de las productoras, disqueras y la venta de discos sería un negocio fructífero, pero que mermaría por la piratería. A pesar de ello, el apoyo más importante que tuvo la cumbia se dio con la apertura y la expansión de las radios en Lima y al interior del país<sup>31</sup>, y la apuesta de estas emisoras de incluir música chicha dentro de sus programaciones (UPSM, 2005).

El estudio denominado *Impacto económico de la cultura en el Perú*, realizado por la Universidad de San Martín de Porres de Lima el 2005, revela que la programación musical

---

<sup>28</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=AA5nXS3WdlM>

<sup>29</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=U\\_IDWWtIAdu&feature=iv&src\\_vid=AA5nXS3WdlM&annotation\\_id=annotation\\_48445](https://www.youtube.com/watch?v=U_IDWWtIAdu&feature=iv&src_vid=AA5nXS3WdlM&annotation_id=annotation_48445)

<sup>30</sup> Sin embargo, un trabajo reciente es el que viene realizando Fernando Ríos, de la UNMSM, sobre la presencia de las mujeres en la cumbia sanjuanera de la sierra de Piura.

<sup>31</sup> Para 1999, a nivel nacional habían 1425 de emisoras, al 2003, el Ministerio de Transporte y Comunicaciones, otorgo autorizaciones a 2, 118 estaciones de radiodifusión (UPSM, 2005).

que ofrecen las radios incluye muchos géneros musicales: música criolla, folclor andino, cumbia, salsa, rock, pop, las diversas tendencias musicales “importadas” de moda, así como también música del recuerdo y música culta contemporánea; con esta oferta musical satisfacen la demanda musical. De la misma manera, revela que el folclor y la cumbia son los géneros musicales preferidos por las personas de los NSE más bajos y mayores de 39 años (USMP 2005: 97)<sup>32</sup>

Así mismo, el diario Gestión<sup>33</sup>, afirma que la cumbia es el ritmo musical que más ha calado en las radios con programación musical, sosteniendo que desde el 2008 cerca de 240,000 personas la escuchan en nuestro país. Indica también que las cuatro emisoras más importantes que transmiten este género musical son La Karibeña<sup>34</sup>, Nueva Q, Onda Cero y La Mega (Gestión 2010). Es importante resaltar que las agrupaciones de cumbia pagan casi 8,500 dólares al mes por 30 minutos diarios de espacio radial en frecuencia AM. (Gestión, 2014)<sup>35</sup> haciendo que este ritmo musical se mantenga vigente.

Por otro lado, desde el auge de la cumbia se han abierto programas televisivos que promueven la música cumbia, como “Pura Chicha” en América Televisión (1984-1985), también programas como “Muévete con Jeanet” (1998), “La Movida de los Sábados” (1999), que actualmente es “La Movida de Panamericana”, “El Reventón de la Chola” (2015), como reemplazo al programa “Súper Sábado” en el canal América Televisión; así también, “Domingos de Fiesta” en el canal del Estado, TV Perú, que transmite desde el 2014 presentaciones en vivo de agrupaciones de cumbia en los barrios populares de Lima. Todos ellos ayudan al sostenimiento de la cumbia a nivel nacional.

Así mismo, es importante mencionar que tanto los programas televisivos, radiales y las propias agrupaciones organizan conciertos, y es innegable que la cumbia se ha vuelto uno de los negocios más rentables para aquellas agrupaciones y cantantes que se han establecido dentro de la escena musical chichera. El diario El Comercio<sup>36</sup> informa al

---

<sup>32</sup> <http://www.odai.org/biblioteca/biblioteca1/5.pdf>

<sup>33</sup> <http://gestion.pe/noticia/491680/cumbia-va-ganando-batalla-competencia-radios-pais>

<sup>34</sup> Esta radio ha firmado alianza con agrupaciones como Corazón Serrano, el Encanto de Corazón y Papillón, haciendo que sus producciones suenen constantemente, y organizando conciertos con estas agrupaciones.

<sup>35</sup> <http://gestion.pe/tendencias/ivan-cock-modelo-que-tiene-que-aplicar-rock-y-pop-que-aprendio-cumbia-2097255>

<sup>36</sup> <http://elcomercio.pe/economia/peru/cumbia-hasta-s500-mil-mueve-concierto-peru-noticia-1752182>

respecto que, según APDAYC, el 2010 los conciertos movieron alrededor de 280 millones de soles, siendo la mitad de ese monto generada por la cumbia. También señalan que por cada concierto de cumbia se cobra hasta 60,000 soles, llevando un promedio de 10,000 personas por concierto. Incluso, en ocasiones reúne hasta 30,000 personas (El Comercio 2014). Los locales de espectáculos como El Huaralino, reciben ganancias por la venta de cerveza en los conciertos de cumbia.

De igual forma, Internet es también un espacio importante para el consumo y la promoción de la cumbia peruana. Sitios web como YouTube, que es una de las páginas de Internet más visitadas para ver videos en la actualidad, es un espacio donde los grupos y cantantes de cumbia muestran el material audiovisual que producen. Así tenemos, por ejemplo, que el canal de la agrupación Corazón Serrano<sup>37</sup> cuenta con 23,464 suscritos y el del Grupo 5<sup>38</sup> cuenta con 31,181 suscritos, solo por mencionar a algunos de estos grupos. Los suscriptores a los canales reciben actualizaciones de los videos musicales y *spots* publicitarios de las presentaciones de los grupos. Spotify es una aplicación que funciona como un reproductor de música por *streaming*, donde las canciones o archivos de audio se seleccionan y transfieren vía Internet. La cumbia peruana también es escuchada a través de este medio, registrando durante el 2014, que el grupo más escuchado en el Perú fue la agrupación de cumbia Corazón Serrano con sus discos: “Corazón Serrano Vol. 2” y “Lo mejor de lo mejor”<sup>39</sup>.

Todo lo mencionado se hace visible en la encuesta denominada “Lima cómo Vamos” realizada el 2014, del observatorio ciudadano que lleva el mismo nombre, que en su sección sobre manifestaciones culturales, deporte y recreación consideran que Lima tiene elementos emblemáticos con los cuales los ciudadanos se identifican, siendo uno de ellos la música cumbia, con un 19.4% de identificación. Esto nos demuestra la vigencia y apropiación de este género musical a través del tiempo desde su surgimiento, como se aprecia en la tabla siguiente;

---

<sup>37</sup><https://www.youtube.com/user/CorazonSerranoTV> Consultado el 25 de abril del 2015

<sup>38</sup><https://www.youtube.com/user/Elgrupo5cyq> Consultado el 25 de abril del 2015

<sup>39</sup><http://elcomercio.pe/tecnologia/actualidad/spotify-corazon-serrano-artista-peruano-mas-escuchado-noticia-1776215> Consultado el 25 de mayo del 2015

**Tabla Nro. 05**

**Nivel de identificación con diversos elementos para los limeños, 2014**

	Mucho	Algo	Poco	Nada	NS/NR
La comida criolla	62.9%	26.9%	8.5%	1.5%	0.2%
Señor de los Milagros	40.2%	25.3%	14.5%	19.7%	0.4%
Equipo de fútbol favorito	27.9%	18.1%	16.4%	32.3%	5.3%
Gamarra	22.5%	33.3%	24.3%	19.6%	0.4%
Circuito Mágico del Agua	20.9%	30.8%	24.3%	19.7%	4.2%
Música cumbia	19.4%	30.8%	22.2%	27.2%	0.4%
Costa Verde	17.7%	26.6%	26.4%	27.2%	2.1%
Jirón de la Unión	17.3%	36.3%	22.7%	23.0%	0.7%
La Parada Militar	15.7%	25.0%	28.6%	30.1%	0.5%
Feria Internacional del Libro (FIL)	11.4%	20.9%	25.8%	39.7%	2.2%
Cerro San Cristóbal	9.2%	22.3%	24.4%	42.9%	1.2%
Morro Solar	7.9%	17.3%	24.0%	48.6%	2.3%
La Flor de Amancaes	5.6%	11.4%	20.7%	53.2%	9.1%

Base: total de entrevistados

LIMA CÓMO VAMOS

Fuente: Observatorio ciudadano Lima Como Vamos

## 1.2 Mujeres y la cumbia peruana

La presencia de la mujer en la cumbia peruana surge de manera paulatina. Al principio fue poco visible, pero con la aparición de la tecno-cumbia la participación de las mujeres es más contundente: el resurgimiento de la cumbia tendrá rostro de mujer.

En la década del cincuenta, las mujeres no estaban ajenas al espacio musical. El proceso migratorio motivó no solo la aparición de cantantes y músicos varones de huayno comercial, sino también de mujeres como Pastorita Huaracina y Princesita de Yungay, entre otras. Ellas tenían también la experiencia de la migración y cantaban con nostalgia y añoranza a la tierra que dejaron. Ellas y otros exponentes del folklore andino musical representaban, para los migrantes, el vínculo y la memoria de los diversos lugares de donde provenían.

En las décadas del sesenta al ochenta, la presencia de las mujeres en la cumbia se dio de dos maneras. Primero como “acompañantes”, como un elemento decorativo y atractivo en la cumbia (Dozzati 2013), debido a que la escena musical estaba a cargo básicamente por varones. Las modelos que posaban en las portadas de los *longplays*<sup>40</sup> y las bailarinas<sup>41</sup> de

<sup>40</sup> Como se aprecia en diversas páginas web. Consultado el 21/07/2015

<http://rockperuanorollos.blogspot.com/2010/09/los-destellos-40-anos-despues.html>.

<sup>41</sup> A diferencia del huayno, en el que las mujeres tenían una presencia más importante.

las agrupaciones en los conciertos actuaban para el entretenimiento del público masculino y de, porque no, modelos de representación de feminidades para el público conformado por mujeres, que asistían a los conciertos.

Y segundo, como sujeto del que se canta en la cumbia. El contexto migratorio de las décadas en mención marcó las composiciones de las canciones, con letras que expresan sufrimiento, amor y alegrías (Ccopa 2009). Las mujeres referidas en las canciones cumplen el papel de acompañante o la inspiración de los afectos, no tienen voz propia<sup>42</sup>. Será a partir de la presencia de la mujer en la cumbia como cantante, que sus/las vivencias se harán desde una voz femenina. Es importante mencionar que durante estas décadas, principalmente la de 1980, desde la academia se producirán estudios sobre la mujer campesina como protagonistas del desarrollo y del liderazgo de organizaciones sociales y femeninas. Sin embargo, respecto al análisis de la música, la comprensión de la presencia femenina se volvió “estrecha, obtusa y violenta” (Ríos, 2015). Esta tendencia se hará visible en los trabajos sobre cumbia en las décadas siguientes.

Con respecto a la década del noventa, resaltamos que dentro de la política de gobierno del ex presidente Alberto Fujimori se buscó la reivindicación de los movimientos de mujeres: fueron reconocidas las organizaciones de base y se desarrolló una mayor participación de ellas en el espacio público político. Esto fue parte de su estrategia populista puesto que, como ahora se conoce, en las zonas rurales las mujeres campesinas eran esterilizadas sin su consentimiento. A su vez, la cumbia peruana era redefinida con el surgimiento de la tecno-cumbia, cambio encabezado por mujeres (Romero 2007). En esta década hubo una importante presencia de agrupaciones con intérpretes vocales mujeres, como Agua Bella, Alma Bella y Son Tentación, entre otras. Como vemos, mientras las mujeres ganaban espacios públicos, como su aparición en la cumbia, se representaban como “mujer objeto”, y la participación de un mayor número de mujeres en la política era un paso importante en la lucha por obtención de más derechos ciudadanos, por otro lado el derecho a decidir sobre sus propios cuerpos era negado.

---

<sup>42</sup> Composiciones como “Muchacho provinciano” o “Soy obrero” interpretadas por Chacalón, nos muestran esta característica en las letras de las canciones.

En las dos últimas décadas la mujer ha seguido, de muchas formas, relegada en el desarrollo social. A inicios del siglo XXI, aún participaba en menor medida del mercado laboral (58.0%), a diferencia de la participación masculina (78.5%); es decir, no tenían muchas oportunidades laborales (INEI 2003). Esto se vincula a factores de desigualdad social, como acceso a educación, salud, servicios básicos entre otros; aún ahora se sigue luchando por mejores calidades de vida. En medio de ello vemos que la presencia de la mujer en la cumbia es más visible. Han surgido más agrupaciones femeninas, pero su participación en el espacio público artístico se desarrolla no solo por el talento musical de estas mujeres, sino también por los escándalos mediáticos que protagonizan, que les permite tener portadas de los diarios “chicha”.

Finalmente, el Internet es un espacio por el que las agrupaciones femeninas de cumbia se acercan a sus seguidores, con sus novedades musicales; pero también recreando y/o resignificando las feminidades para la generación actual.

## **CAPITULO II: BALANCE BIBLIOGRÁFICO Y MARCO TEÓRICO**

*“...las culturas, lenguas, visiones, imaginarios, expectativas, que prácticamente provienen de todo el Perú, y dentro de todo esto la música es la expresión más objetiva”.*  
Teófilo Altamirano – Ciudad Chicha (Documental PUCP, 2015)

### **2.1.- BALANCE BIBLIOGRÁFICO**

El presente balance bibliográfico se propone dar cuenta de los estudios e investigaciones realizadas en torno a los siguientes ejes: 1) La música como construcción simbólica, histórica y cultural, y 2) Mujeres y música.

#### **2.1.1 La música como construcción simbólica, histórica y cultural**

Los estudios aquí desarrollados, abordan la música como una construcción histórico-cultural vinculada al desarrollo de las sociedades, haciendo de esta una manifestación de carácter simbólico, pues produce significantes sociales que sirven como medio de identificación social.

En relación a ello, Torres Arancivia, en su libro *El acorde perdido. Ensayos sobre la experiencia musical desde el Perú* (2010) aborda la vivencia humana y su relación con la vivencia musical, dando a conocer que la música como construcción cultural e histórica, acompaña la existencia de los seres humanos en la evolución y desarrollo de las sociedades: “... la experiencia musical se ha relacionado con la religión, con la tribu, con la violencia, con el surgimiento de naciones, con la política, con la destrucción, con la construcción, con el poder, con la vida y con la muerte. Ha estado impregnada en la historia con más fuerza que cualquier otro arte” (2010: 31). A través de la música podemos aproximarnos a conocer cómo se vivieron diferentes etapas en el desarrollo cultural de un grupo social. En ese sentido, el proceso de evolución de la cumbia peruana, nos ayuda a entender mejor el medio en el que surgió, quiénes y cómo participaron en su desarrollo hasta la actualidad, enunciando a través de sus composiciones que existen diversas formas de comprender y manifestar la experiencia humana y los contextos históricos sociales de nuestra organización como sociedad.

La música, al estar presente en la construcción de las sociedades adquiere un carácter simbólico; por lo tanto, es un medio para el fortalecimiento ideológico e identitario de una cultura. Revilla Gutiérrez (2013) en su artículo “*Música y relaciones interétnicas. El fenómeno sonoro como herramienta de demarcación identitaria en un contexto post-socialista*” aborda el análisis de la música, desde la antropología y la etnomusicología, como una manifestación cultural y simbólica en construcción constante. Afirma que el fenómeno musical tiene diferentes significados para oyentes y/o practicantes; así pues, por ejemplo, la música folklórica tiene un carácter relevante porque refleja la identidad étnica cultura, como parte de la diversidad dentro de un país. Entonces, dependiendo del contexto y el significado simbólico cultural que se le otorgue de manera colectiva o individual, la música puede convertirse en un canal de identificación social

De otro lado, el trabajo desarrollado por Víctor Vich en su libro *Poéticas del duelo* (2015) analiza diferentes manifestaciones artísticas en las décadas de conflicto interno en nuestro país, entre ellas la canción “Flor de retama”<sup>43</sup>, que ha pasado por diferentes momentos de significación de acuerdo a los contextos en la década de 1970, 1980 – 2000 y en la

---

<sup>43</sup> Composición de Ricardo Dolorier (1970).

actualidad. Resalta que la música es un dispositivo de la cultura que interpela a los oyentes, otorgándoles un medio por el cual cuestionar de manera política la realidad en la que se encuentran; por ello tienen un poderoso impacto en la conformación de identidades colectivas. Y finalmente sirven como un canal que narra acerca de los sucesos acontecidos en diferentes momentos históricos de nuestro país. En este marco, la música se convierte en un registro de acontecimientos, y también de sentimientos y emociones que nutren la memoria de una sociedad.

En ese entender, no se deben desestimar las expresiones artísticas como la música, en tanto objetos de análisis social, pues contiene manifestaciones propias de cada cultura y es una expresión de las relaciones sociales. Independientemente del género musical del que se trate, ningún tipo de música llega al oyente desprovisto de connotaciones ideológicas, sociales, estéticas y culturales. Así también, la música es uno de los medios de construcción simbólica cultural, que favorece el refuerzo de las identidades de clase, étnicas y también de género, pues contribuye al fortalecimiento del sentido de pertenencia territorial y colectiva.

#### 2.1.1.1 La cumbia como expresión socio-cultural

Este segmento del balance bibliográfico aborda investigaciones que toman como objeto de su análisis a la cumbia, resaltando que este género musical es una manifestación cultural y social en varios países de Latinoamérica. Por ello dividimos los estudios en tres acápites: a) la cumbia como un medio para la expresión de demandas sociales, b) como vehículo que da a conocer las configuraciones identitarias y finalmente, de manera específica, c) como producto cultural en el Perú

##### 2.1.1.1.1 Cumbia como un medio para la expresión de demandas sociales

La cumbia constituye, para varios sectores de la sociedad, un medio por el cual dar a conocer algunas expectativas sociales. Estas pueden ser de aspiración a una sociedad mejor o también de descontento social frente a la desigualdad.

En Argentina Pablo Alabarces y Malvina Silva (2011), en su trabajo *“Las manos de todos los negros, arriba” Género, etnia y clase en la cumbia Argentina*, abordan el fenómeno de

la “cumbia villera”<sup>44</sup>, haciendo referencia a la apropiación de ella han hecho los grupos sociales más pobres y marginados. Resaltan las diversas formas en que la han utilizado en su vida cotidiana, en sus eventos públicos y privados, convirtiéndola en un género musical que ha servido como un marcador de diferencia de clase, étnica y de género. Así pues, la cumbia es el pasado que la condiciona y el presente que la mantiene viva.

Siguiendo esta línea y profundizando en el análisis Esteban De Gorien, en su trabajo *Poéticas y Sociologías de la Cumbia: Aproximación a la Actualidad de la Música Tropical en Argentina* (2008), hace referencia a la cumbia como un ritmo musical que expresa la realidad social y económica de Argentina. Según De Gori, las letras de las villeras en sus inicios estaban trascendidas por las implicancias y efectos de la crisis social en la población de las villas, como la marginación. En su actual manifestación no dejan de lado el reclamo social, pero llevan también la esperanza de un futuro mejor. El autor nos muestra que “La cumbia es una conciencia desgraciada que desea la reunificación –inmediata, placentera–, pero el mundo social se le devela –en sus relatos– como fragmentación y división. Pero lo desgraciado y sufriente de ese mundo social no la paraliza, sino que la impulsa hacia otras realizaciones y composiciones.” (2008: 13). La cumbia es una forma de hacer frente a la realidad y a condiciones de vida que pueden ser dolorosas y duras, es un medio que aglutina el sentir de sectores sociales que se sienten representados a través de ella.

Así también, Eloísa Martín (2008), en su estudio *La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los 90*, dice que esta es una manifestación del ideal social de progreso al cual los jóvenes aspiran. En un primer momento este ritmo manifestó la disconformidad frente al modelo de sociedad capitalista, resaltando el trabajo de la familia, el rol masculino y la marginación social. Según Eloísa Martín, la cumbia no “expresa” ni es “reflejo” de la realidad de los jóvenes de barrios pobres de Buenos Aires, sino “revela” y permite constituir un tipo de mundo, utilizando de manera creativa los materiales disponibles. Así mismo, la música cumbia, como otros géneros musicales, por su contenido discursivo, su origen y la población que la consume, es utilizada para definir a un tipo de persona o personas. Las denominaciones llevan consigo una carga simbólica y son una forma de nombrar y diferenciar al otro; en muchas ocasiones son una manera de

---

<sup>44</sup> Cumbia villera o la “cumbia de las villas miserias”, que hace referencia a los pueblos perdidos, favelas, o cualquiera de los otros nombres que reciben las poblaciones marginales en América Latina

jerarquización y desigualdad. Frente a esto, la cumbia villera es también una voz de afirmación y reconocimiento frente a la invisibilización por parte de los grupos de poder.

#### 2.1.1.1.2 La cumbia como vehículo de las configuraciones identitarias.

Las estructuras sociales y culturales que se manifiestan en la cumbia dan a conocer configuraciones identitarias que pueden ser de clase, raza y de género, marcadas por los procesos históricos de locales y nacionales. Así pues, Karmi Bolton (2013) en su investigación *“También yo tengo mi cumbia, pero mi cumbia es chilena”*: Apuntes para una reconstrucción sociohistórica de la cumbia chilena desde el cuerpo, analiza la cumbia chilena a partir de las particularidades coreográficas y rítmicas de su baile. Considera el arraigo y transversalización de este género musical en ese país como una forma de expresión del proceso histórico, cultural y democrático, comparándolo con su origen folclórico, donde las figuras masculinas y femeninas se irán modificando en este proceso. La imagen femenina de entretenimiento, ligada a los ritmos característicos del siglo XX en Chile, es dejada de lado, como parte de las influencias globales, para adoptar un nuevo ritmo más popular de donde surgirán nuevas configuraciones masculinas y femeninas.

La cumbia colombiana, de origen africano y adaptada a las melodías locales, es el ritmo más popular en ese país. Gabriela Jiménez (2010), en su trabajo *¿Ay mama, que será lo quiere el negro?: Racialized Representations of Women in La Sonora Dinamita’s Cumbias*, analiza, a partir de la letra de las canciones del Grupo la Sonora Dinamita, la racialización del género. En estas canciones la mujer es definida o representada como blanca, mestiza o negra, asociando a cada cual con una poderosa carga de estereotipos patriarcales, “Popular ideologies place white women as idealized virgins with the tools for self-agency while black women saturate the realm of the hypersexual as objects speaking of their availability. Mestizas, on the other hand, inhabit the ambiguous space of the in between. Not overtly objectified but not idealized either; their voice is nominal” (2010: 6). Esto como parte del legado colonial que marca a Latinoamérica, por el cual las diferencias de raza marcan los tipos de relaciones y desigualdades sociales. El género agudiza estas brechas.

Luz Lardone, en su investigación *El “glamour” de la marginalidad en Argentina: cumbia villera la exclusión como identidad* (2007), analiza la cumbia villera como una práctica

cultural territorializada, en la que los discursos, símbolos y significantes emergen para dar forma a identidades contestatarias y marginales, que cobran sentido dentro del marco de la exclusión y políticas neoliberales que se viven en dicho país. Las canciones escogidas para el estudio, ponen de manifiesto no solo la comprensión del entorno desigual, sino también la construcción de identidades locales en confrontación con otras denominadas “oficiales” de manera relacional, para afirmar su posición (no reconocida) y proceder en el contexto sociocultural en el que viven.

Alejandra Cragolini (2006) en su trabajo sobre las “Articulaciones entre violencia social, significativo sonoro y subjetividad en la cumbia villera” en Buenos Aires, señala que si bien la cumbia cumple la función de representación colectiva de ciertos grupos sociales, por su consumo y apropiación también ofrece, en primer lugar, un medio de constitución de la subjetividad adolescente. Es un canal para la identificación en el contexto de una sociedad marcada por una profunda crisis económica, y también un espacio de ejercicio de la violencia reforzada por la estética musical de este género, incidiendo esta última en el proceso de producción social de significados identitarios de los jóvenes.

Así también, tal como lo afirma Jorge Miceli en su artículo “Análisis Lingüístico de los Procesos Identitarios: El Caso de la Cumbia Villera Argentina” (2005) la cumbia villera es un medio para el resguardo de la identidad propia frente a lo externo visto como negativo y amenazante. Es “... una acción dirigida al reconocimiento externo e interno del elemento más importante de la identidad grupal: su patrimonio axiológico y normativo, la forma misma en que se juzga el mundo social circundante desde los parámetros de la propia existencia” (2005: 103). Entonces, la cumbia tiene un lugar importante en la producción y refuerzo de referentes identitarios, tanto colectivos como individuales, pues manifiesta representaciones sociales con las cuales sus consumidores se identifican.

Vemos que dentro del análisis de estos trabajos, si bien se hace referencia a la importancia de la aglutinación colectiva que produce la cumbia, esta no deja de estar formada por sujetos individuales. Así también, el discurso musical muestra claramente (a veces no tanto) cómo se van conformando las relaciones de clase, etnia y género, como manifestaciones culturales y sociales que son importantes conocer y entender.

### 2.1.1.1.3 La cumbia como expresión cultural en el Perú

En relación a los estudios realizados en nuestro país, la cumbia es analizada como un fenómeno socio musical. A partir de ello, los trabajos dan cuenta de su origen y surgimiento, también de la apropiación de este género musical por parte del colectivo social y finalmente como una respuesta al acontecer social y político de nuestro país.

Así pues, Miguel Salinas en su artículo “Me Gusta cuando Callas” (s/f), nos habla del origen e influencia de la cumbia, la misma que surge de la música chicha y con el tiempo pasa a la tropi-cumbia. Afirma que este cambio se da debido a la “estandarización” de la música popular en el Perú, y de manera más específica en Lima; es decir, se pasa de las canciones con letras sociales y e identitarias, como las de Chacalón, a las de amor y relaciones de pareja de Rossy War. Un cambio que busca la aceptación de otros sectores sociales.

Por su parte, Jaime Bailón (2004) en su investigación *La chicha no muere ni se destruye, sólo se transforma*, hace referencia a las transformaciones de la cumbia peruana o chicha. Da cuenta de sus orígenes en la década del setenta, como un ritmo híbrido entre cumbia y huayno. En la década de los ochentas se produciría un *boom* musical en los sectores populares. En los años noventa la entrada de otros ritmos a la escena musical peruana motiva el desplazamiento de la chicha; fenómeno que no perduraría, porque la chicha volvería como tecno-cumbia o tropi-cumbia. Esta transformación dio paso a que las mujeres puedan formar parte de la cumbia peruana, que era básicamente masculina.

Así pues, Raúl Romero (2007) en su libro *Andinos y tropicales*, resalta que hemos peruanizado la cumbia utilizando sonidos de la costa, sierra y selva; generando variaciones particulares que hacen que la población oyente las identifique como propias de esa zona, porque siguen viendo reflejados sus sentimientos y emociones en las letras de las canciones. La cumbia es una muestra de la adaptación de este ritmo a nuestra realidad social y cultural, pues ha tenido modificaciones en diferentes momentos históricos, pero no ha perdido vigencia dentro de los ritmos más escuchados por los peruanos.

Carlos Leyva, en su trabajo *Chacalón: la música chicha y sus intérpretes*, puntualiza que en las aproximaciones académicas que se han realizado a la cumbia, “no se ha tomado en

cuenta el papel protagónico, significativo de los cantantes, de los vocalistas de los conjuntos musicales en el desarrollo histórico de este tipo de expresión artístico-musical” (2008: 25) A partir del análisis de la vida del cantante chichero Chacalón, Leyva afirma que ha habido un gran impacto e influencia de los cantantes para aglutinar el imaginario de progreso; pero también para representar, en las letras de las canciones, las vivencias de los migrantes. Estas condiciones han sido decisivas para que tuvieran un auge y popularidad en los sectores populares de Lima. Sin embargo, consideramos que es importante mencionar que los análisis también deben vincular a las intérpretes vocales femeninas que han venido surgiendo en el espacio musical de la cumbia peruana.

Por otro lado, el trabajo etnográfico de Wilfredo Hurtado en su libro *Chicha peruana. Música de los nuevos migrantes* reflexiona sobre la cumbia como fenómeno socio-musical, pues “...permite un nuevo acercamiento a los grandes fenómenos sociales que trastocan la sociedad peruana, observando a través de su evolución los procesos de afirmación y redefinición de identidades regionales, étnicas y clasistas, y en qué proporción estos procesos originan, incentivan o son influidos por fenómenos culturales como la chicha” (1995: 2) Si bien la cumbia no muestra una radiografía de nuestro país, nos permite conocer y entender de alguna manera a la sociedad peruana, reconociendo su heterogeneidad cultural, el sentido de pertenencia y de agencia visibles no solo en la cumbia peruana, sino también en otros ritmos locales y nacionales.

### 2.1.2 Las mujeres y la música

En este apartado se abordan diversos estudios que desarrollan la relación de las mujeres y la música en general, también de manera específica aquellos estudios vinculados a las mujeres y la cumbia. Por ello hemos dividido estas investigaciones y trabajos en tres secciones, la primera vinculada a la participación de las mujeres en la música; la segunda relacionada con las representaciones de la mujer en la música; y finalmente la tercera, que aborda la presencia de la mujer en la cumbia, haciendo especial hincapié en la cumbia peruana.

#### 2.1.2.1 Participación de las mujeres en la música

Los estudios agrupados en esta categoría, muestran la participación de las mujeres en los siguientes dos apartados: primero, la visibilización de las mujeres en los escenarios

musicales; y segundo, relacionado a la música como un medio de afirmación y resignificación de identidad femenina.

#### 2.1.2.1.1 De mujeres olvidadas a la visibilidad en los escenarios musicales

Atkins Chiti<sup>45</sup>, en su artículo “Diversidad Cultural – Diversidad Musical. Una visión diferente - Las mujeres componiendo música” (2003) analiza la posición que han tenido las mujeres en la escena musical. Menciona que las mujeres, pese a su exclusión de los libros de historia musical, han tenido una participación activa en el desarrollo de la música en las diferentes sociedades y culturas del mundo. Esta omisión en la historia oficial de la música las ha hecho invisibles, incapaces de mostrar su capacidad musical creativa, y da cuenta de los niveles de desigualdad de género que este olvido expresa.

Así también, cuando las mujeres participan cada vez más visiblemente en la dinámica musical considerada como masculina, cuestionan y de-construyen diversas representaciones de feminidad y masculinidad, que se tenían como naturales y establecidas. Al respecto, Virginia Guarinos (2012) en su artículo “Estereotipos y nuevos perfiles de mujer en la canción de consumo. De la romántica a la mujer fálica”, realiza un análisis sobre las representaciones de la mujer como intérprete y como personaje de canciones de éxito internacional en los años 2009 al 2011. En esa investigación, la autora encuentra la pervivencia de estereotipos patriarcales tradicionales con nuevos prototipos de mujeres. Las nuevas representaciones femeninas se desvinculan de las más conservadoras, cuando las mujeres intérpretes hacen suyas características conocidas como masculinas para poder formar parte del espacio musical.

Los trabajos abordados dan cuenta, en un primer momento, de la forma como el género ha ido operando en la constitución de espacios y actividades propios para varones y mujeres. Si bien ambos géneros se han desempeñado como músicos, las mujeres no han formado parte de la esfera pública reconocida. Al poder hacerlo han tenido que re-configurar su identidad femenina, para así desempeñarse en un espacio considerado masculino. Se reconoce así, en un segundo momento, que la práctica musical está conformada, en distinta

---

<sup>45</sup><http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes12/atkins-chiti.html> Revisado el 15 de Mayo del 2015.

intensidad, por relaciones de género que también son relaciones de poder, que es como las sociedades mismas están constituidas.

2.1.2.1.2 Música como medio de afirmación y/o re-significación de la identidad femenina.

La presencia de mujeres en la música genera también la afirmación de la identidad femenina. Laura Viñuela (2003) en su trabajo denominado “La construcción de identidades en la música popular”, nos muestra que la participación de mujeres en grupos musicales de géneros como el rock (considerado también un espacio musical masculino), de-construyen estereotipos restrictivos que limitan la libertad de las mujeres, sin renunciar a los aspectos de la identidad femenina tradicional que ellas consideran positivos. La incursión de mujeres en la música es una forma de apropiación de espacios, de resignificarlos, hacerlos propios y de cuestionar los modelos de feminidad.

Por su parte, Georgina Flores (2009), en su investigación titulada “*Mujeres de metal, mujeres de madera. Música p'urhépecha y relaciones de género en las bandas de viento en Tingambato, Michoacán*”, señala con respecto a la música tradicional Mexicana–P'urhépecha que las mujeres que incursionan en bandas tradicionales locales se identifican como mujeres que hacen música y hacen frente a la discriminación de género. En ese sentido, las bandas musicales son espacios donde las mujeres ejercen su libertad de elegir la música como camino de vida. También, brindan nuevos significados a la feminidad correspondiente a su contexto cultural y cuestionan los estereotipos de género.

Así pues, los trabajos resaltan las tensiones en la que viven las mujeres que participan en la música (intérpretes o ejecutantes). Estas se manifiestan, en un primer instante, entre lo que la sociedad y el sistema de género dice y espera de las mujeres, y la agencia y la propia percepción que tienen ellas como músicas. Por otro lado, formar parte de un grupo musical y apropiarse de este lugar público es un medio para afirmar su propia identidad como mujeres. En este proceso, ellas hacen frente a situaciones de desigualdad y exclusión social, donde a su vez logran de-construir modelos de feminidad tradicionales.

### 2.1.2.2 Representaciones de la mujer en la música

Los estudios vinculados a esta temática centran su atención primordialmente a dar a conocer la influencia androcéntrica y patriarcal que opera en la producción de las representaciones de las mujeres en la música. Así pues, este factor, busca perpetuar los roles y estereotipos tradicionales atribuidos a las mujeres, y también generar una valoración al proceder de las mujeres, según se alineen con la expectativa social de género.

#### 2.1.2.2.1 Influencia patriarcal en la representación de las mujeres en la música

En el contexto de la música, se reproducen modelos de dominación y subordinación patriarcales, entendido, como el sistema por el cual se contrala los recursos productivos, mano de obra y la capacidad reproductiva legitimadas por diferencias genéricas (De la Cadena, 1992), es un sistema de dominación sexual, que se pone de manifiesto en esto se refleja en las letras de las canciones cuyos mensajes son escritos y hablados desde la mirada masculina.

Así pues, María Carvajal en su artículo “Conceptualización de la figura femenina: presencia de la mujer en tres géneros de la canción popular” analiza la representación de la mujer en tres géneros musicales: la ranchera, la música religiosa y la salsa fusión, afirmando que la figura femenina es etiquetada según se necesite, es decir puede ser pura y virginal, pero también amante y sensual, esposa y madre sacrificada (2011: 30). Esto se debe a que las expresiones de la cultura están marcadas por el androcentrismo, es decir que ponderan únicamente la perspectiva masculina sobre todo lo existente; en ese sentido, las representaciones de feminidad que se producen, funcionan para sostener el sistema de género tradicional que subordina a las mujeres. En las canciones también puede apreciarse lo contradictorio del sistema patriarcal, que recrea representaciones de feminidad virginales pero a la vez deben ser seductoras.

Así también, Roberto Céspedes en su estudio *De “Serenata” (1950) a “Bandida” (2007): Conflictivas imágenes de la mujer paraguaya en el cancionero*, analiza las representaciones femeninas en estos dos tipos de canciones paraguayas; separadas por casi seis décadas, en las que se hace visible que las “imágenes creadas por varones (heterosexuales) cómo estigmatizan a la joven mujer por su ejercicio del derecho a la sexualidad,

independientemente de discursos vigentes acerca de la igualdad. La imagen degradada de la mujer en la nueva canción urbana paraguaya se anuda a otras vigentes en América Latina”. (Céspedes 2013: 1) Las representaciones de las mujeres en estas canciones se desarrolla desde la perspectiva masculina, la que responde al modelo hegemónico de roles de género y estereotipos tradicionales. Las canciones, se vuelven así en un espacio donde “el deber ser” es simbolizado en modelos de feminidad y masculinidad que llegan de manera masiva a la población.

Siguiendo esta línea, María José Galluci, en su trabajo *Análisis de la imagen de la mujer en el discurso del reggaetón*, respecto a la representación de la mujer en el reggaetón, nos dice que en el contenido de las canciones la sexualidad o el aspecto sexual de las mujeres es un tema central; y en menor medida la expresión de sus sentimientos. Las letras de las canciones, como parte del discurso mediático, son de suma importancia en la reproducción de las ideologías, es ese sentido el discurso del reggaetón ha construido cuatro imaginarios de mujer, la sexy, personaje fiel, la mujer la mujer como víctima de la figura masculina y la mujer que se anhela tener como compañera (2008:97). En este análisis a diferencia de los mencionados anteriormente, la mujer si tiene voz y presencia activa. A pesar de ello, sigue siendo “el otro” el que la define, y se supedita a sus deseos y condiciones.

Las imágenes de feminidad presentes en los diferentes géneros musicales muestran a mujeres con características y roles tradicionales del género; es decir, se muestran mujeres protectoras, afectuosas, desprendidas, virtuosas, entre otras. Pero junto a estas imágenes existen otras —como la mujer que traiciona, que vive su sexualidad con libertad y la que engaña— que contradicen el modelo hegemónico de feminidad. La música nos muestra la variedad de construcciones de feminidad que la sociedad también alberga.

### 2.1.2.3 La presencia de las mujeres en la cumbia

En este acápite desarrollamos los estudios que abordan la presencia de la mujer en la cumbia en algunos países de América Latina donde este género musical tiene un despliegue importante, como en Argentina, Chile y Perú

Pablo Semán y Pablo Vila, en un estudio denominado *Cumbia villera: una narrativa de mujeres activadas* (2007), analizan las canciones de cumbia villera que muestran las

relaciones de género, en las que las mujeres son representadas de manera sexista en las letras. Los autores ponen el acento en el carácter de “conflicto de géneros” que se da dentro del contexto de *la bailanta*. Sostienen que estas tensiones, por un lado, derivan de estereotipos y roles de género; y, por el otro, promueven la transformación del papel de las mujeres en los sectores populares urbanos, a las que denominan “activadas”<sup>46</sup>. Siguiendo esta línea Pablo Semán, en un artículo denominado “Cumbia villera: avatares y controversias de lo popular realmente existente” (2012), afirma que en las canciones de este género musical la construcción de las feminidades no es tan polar como pareciera, pues si bien hay manifestaciones de violencia simbólica en sus letras, también son una forma de empoderamiento de las mujeres como sujetos del propio placer.

Por su parte, Corina Arias en su estudio titulado *Las voces femeninas en la cumbia villera: La piba como discurso político* (2013), analiza las letras de la canción “La piba”, que surge en el contexto de crisis social, económica y política vivido en Argentina en los años 2001 - 2002. Esta canción delinea la figura de la mujer a partir de la construcción del sujeto marginal que asume como propio los reclamos de clase y género. A su vez es enunciada por la intérprete vocal Perla Quiroz, quien representa un agente social que se posiciona frente a la creación de estereotipos de feminidad y desigualdad social. A partir de esta investigación, se hace visible que el lugar de enunciación es importante, en el sentido que le da coherencia al contenido de la canción y se produce una auto-legitimación social y de género, que antes había sido negada a las mujeres dentro de la cumbia villera.

Las representaciones de las mujeres en la cumbia están vinculadas también al protagonismo que han tenido algunas intérpretes vocales en este género musical, como sucede en el caso abordado por Eloísa Martín, en su investigación denominada *Gilda, el ángel de la cumbia. Prácticas de sacralización de una cantante argentina* (2007). A partir de la muerte de esta cantante de cumbia villera en 1996, su fama crece aún más, convirtiéndose en una leyenda de la música en su país y llegando a ser sacralizada por sus fans. Si bien la autora no aborda desde el enfoque de género el motivo de la veneración y admiración que esta figura femenina produce, podemos decir que si bien está ligada a su capacidad musical, es

---

<sup>46</sup> La aparición en este grupo social de personajes femeninos que adoptan definiciones de su rol que no encajan en las expectativas masculinas hasta ahora dominantes ni en las formas utópicas de liberación femenina.

también porque la caracterizan como una mujer buena, real, sencilla, humilde, no exuberante, aspectos del ideal mariano de feminidad y que hace más próximo el personaje de Gilda a sus fans y devotos. Vemos que la creación de representaciones de feminidad se da no solo en la performance de una artista en el escenario, de la información que se proporciona de ella en los medios, sino también de cómo se considera debiera ser una mujer adecuada para ser admirada.

Tanto el género, la clase social y la etnia influyen en la producción musical, los géneros musicales, a partir de las regularidades en cuanto a los temas, sujetos y actividades que realizan, ayudan a la constitución de distinciones sociales. La investigación realizada por Pablo Semán y Pablo Vila, *La música y los jóvenes de los sectores populares: más allá de las tribus* (2008), aborda la constitución de las identidades de los jóvenes argentinos y su vinculación con la cumbia villera. Los autores afirman que las mujeres, de acuerdo a la clase social y a la música que escuchan, serán denominadas de ciertas formas, generando diferentes construcciones de feminidad, todo esto dentro de un marco androcéntrico. Estas versiones pueden ser asumidas, re-significadas o rechazadas por las propias mujeres en la construcción de su identidad.

Así también, Karmi Bolton (2013) en su investigación *También yo tengo mi cumbia, pero mi cumbia es chilena”: Apuntes para una reconstrucción sociohistórica de la cumbia chilena desde el cuerpo*, al analizar la cumbia chilena, sostiene que la presencia de la mujer está vinculada a los espacios de baile que se desarrollaron durante el proceso de “chilenización” de la cumbia en la década de los setentas, cuando mujeres y hombres de diversas clases sociales se unían en lugares de diversión. Y también al interés de algunas cantantes que buscaron que este ritmo musical quede como parte del bagaje musical chileno.

Por otro lado, respecto a la cumbia peruana, en los inicios era eminentemente un espacio masculino, pero será con el transcurrir del tiempo y las nuevas exigencias sociales —como la vinculación de la mujer en los espacios públicos— que la presencia de las mujeres en este género musical se hace notar. La incursión más importante de las mujeres en la cumbia está relacionada al renacer de la chicha como tecno-cumbia; antes de este cambio eran muy pocas las mujeres que formaban parte de las agrupaciones de chicha, o su participación se

limitaba a ser bailarinas del grupo. Alessandra Dozzati Ponce (2013) en su investigación *Ni chicha, ni limonada. La cumbia peruana en la actualidad*, afirma al respecto que las agrupaciones de mujeres se caracterizan por mostrar sus cuerpos exuberantes en pequeños trajes que las hacen más atractivas al público. La cumbia se vuelve así un espacio ganado para las mujeres, pero su imagen en el espacio artístico como “mujer objeto” no es tan liberadora como se espera.

Arturo Quispe (2000) en su trabajo *Globalización y cultura en contextos nacionales y locales: de la chicha a la tecno-cumbia*, sostiene que la incursión de las mujeres en la arena musical con la tropicumbia abrió un horizonte para que se formen nuevas agrupaciones femeninas, las que se mantienen hasta hoy. Considera que esta ha traído consigo un cambio en las expectativas de las mujeres en cuanto a sus deseos de superación personal y son coprotagonistas del desarrollo de la música chicha (2000: 133-134). Se resalta la importancia de la participación de la mujer en círculos o espacios conocidos culturalmente como masculinos; pero es fundamental hacer revisión de las condiciones de su incursión en estos espacios, cómo están influenciando en el imaginario social y cómo estas mujeres están recreando los roles y estereotipos de género. Son cuestiones que quedan aún por conocer.

Así mismo Wilfredo Hurtado (1995), quien realizó uno de los pocos análisis de las letras de las canciones de cumbia o chicha, muestra que uno de los temas que está presente en este género musical es el del machismo, afirmando que “La inserción del migrante en la vida citadina hace que el comportamiento machista que en ella predomina, lo contagie o se incremente, según su conducta anterior. No podemos negar nuestra realidad, el maltrato del hombre a la mujer es común” (1995:61). Reconoce, de esta manera, que las canciones hacen referencia a individuos generizados, con roles y atributos marcados por el sistema patriarcal.

En resumen, los trabajos revisados en este balance bibliográfico nos muestran la importancia del análisis de las letras de las canciones y cómo se construyen las feminidades a través de la representación de las mujeres como sujetos de las que se canta. Así también, cómo a partir de la participación de estas en la música se generan representaciones que están marcadas por los estereotipos, atributos y roles que se les asigna socialmente. En los

trabajos revisados vemos que los diferentes ritmos musicales expresan símbolos culturales generizados de lo que se espera que sea y haga una mujer. Cuando estas normas patriarcales son transgredidas, se generan apelativos o categorizaciones que refuerzan la subordinación de género.

Así mismo, nos hacen notar la relevancia de categorías como clase y etnia para el estudio de las relaciones de género que profundice los análisis de los diferentes géneros musicales. Respecto a las representaciones de la feminidad en la música, estas se han abordado poco a través de las categorías cuerpo y sexualidad, como si los sujetos de los que se canta y que se muestran en los videos musicales no estuvieran representadas por individuos corporizados a los que se le atribuye posiciones, roles y atributos sexuales. Así también, se ha trabajado de manera escasa la relación entre la letra de las canciones y los videos musicales y cómo ambos construyen y articulan diversas manifestaciones de feminidad. El consumo de las canciones no solo se hace escuchando la melodía y las letras, sino también a través de la observación de los videos musicales que las diferentes agrupaciones producen. En ese entender, esta investigación busca ser un complemento a la información desarrollada hasta el momento, tanto a nivel internacional como nacional, respecto al análisis de género en la música a través del estudio del cuerpo y la sexualidad de las mujeres presente en las letras de canciones y videos musicales de cumbia peruana.

## **2.2 MARCO TEÓRICO**

La presente investigación propone el análisis de la cumbia desde la perspectiva de género. Esto supone, en primer lugar, entender la cumbia como una expresión y construcción cultural generizada; es decir, como una manifestación relacional que produce significantes de género. A partir de ello, en segundo lugar, se busca comprender la cumbia como un espacio en el que se constituyen diversas representaciones de feminidad. Y en tercer lugar, dar cuenta que es también un escenario para la performatividad del cuerpo y la sexualidad femenina.

## 2. 1.- La cumbia: una expresión y construcción cultural de género:

La música es un espacio privilegiado donde la vivencia humana se manifiesta, y uno de los canales por el cual podemos entender el medio en el que vivimos. Desde la perspectiva de género, la música, y la cumbia, es una expresión cultural que enuncia y pone de manifiesto diversas representaciones masculinas y femeninas. Por ello, buscamos develar la forma en la que las feminidades, que la cumbia hace visible, son constructos culturales que corresponden a expectativas y roles sociales marcados por el género.

Clifford Geertz desde los estudios simbólico/culturales, afirma que el arte (pintura, escultura, música, poesía, etc.) es un sistema simbólico en interacción permanente con otros sistemas que conforman la cultura, enlazado a diferentes expresiones y aspectos de la vida humana. Su interpretación y comprensión dependen básicamente del contexto en el que se desarrolla; es decir, se debe “delimitar el significado de las cosas en razón de la vida que las rodea” (1994, 146). Entonces, la música, y para nuestra investigación la cumbia peruana, debe ser analizada desde el entorno en el que se produce. Lo que implica, primero, alejarnos de la mirada técnica “formal” occidental y etno-androcéntrica, que solo considera y cataloga a ciertas manifestaciones y expresiones culturales como artísticas y a otras no. Segundo, dar cuenta sobre cómo las significaciones que las expresiones musicales producen responden a las diversas formas de entender la organización social y cultural en la que se vive.

Y tercero, tal como lo menciona Pablo Vila, debemos comprender el papel de la música como un dispositivo cultural importante en los procesos de identidad colectiva, en el que a partir de los sonidos y las letras (más actualmente las imágenes de los videos musicales) se producen representaciones sociales (Vich, 2015) que también son representaciones simbólicas de género. La cumbia como producto cultural pone de manifiesto representaciones de feminidad, produciendo así significantes sociales que calan en el imaginario de la población peruana.

Entonces la cultura es un elemento trascendental en la constitución de lo femenino (y lo masculino), pues dentro de la organización social los mandatos respecto de las feminidades, son construcciones simbólico - sociales que, sin embargo, se asume como una consecuencia

de factores biológicos. Esto es lo que Gayle Rubin denomina como sistema sexo/género, que “es el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana transformadas” (1986: 41) Este régimen se desarrolla en la estructura social, bajo ordenamientos económicos y políticos que posicionan a las y los sujetos en el entramado de las relaciones sociales.

Si bien el género tiene un carácter constitutivo y ordenador de las formas de ser, es también la forma primaria de relaciones significantes de poder (Joan Scott 1993); pues, en base a él se establecen diferencias entre los sujetos sociales que —a nivel social, económico, cultural y simbólico— se tornan en desigualdades. A su vez, el género es también una categoría de análisis, que no solo da a conocer la construcción de las relaciones de poder, sino que también permite profundizar al respecto de estas relaciones. En ese sentido, Marta Lamas puntualiza que “la cultura marca a los seres humanos con el género y el género marca la percepción de todo lo demás: lo social, lo político, lo religioso, lo cotidiano. La lógica del género es una lógica de poder, de dominación” (1986: 15). Es decir, la constitución de las feminidades se desarrolla a partir de un control de acceso al poder mediante la distribución de recursos, espacios y reconocimiento social, cultural, económico y político, que está ligado al valor (diferenciado) otorgado a varones y mujeres<sup>47</sup>.

Es importante mencionar que a partir de las relaciones de poder y de género se han articulado espacios sociales como el público y el privado. En ese sentido, Teresita de Barbieri, en su artículo denominado “Los ámbitos de acción de las mujeres” (2007) da cuenta de que los espacios socialmente asignados han sido representaciones de la vida social que ayudaron a explicar, en su momento, procesos de subordinación de género en el surgimiento de la modernidad. Frente a ello, propone la creación de más ámbitos de acción que reflejen los espacios sociales y culturales donde actualmente se mueven las y los sujetos sociales, tomando en consideración los siguientes: “la acción y competencia estatales; el de la esfera pública; el de la sociedad civil con ciertos niveles de organización; el económico o del mercado (mercado de bienes y servicios, por un lado; el de fuerza de trabajo, por el otro); el ámbito doméstico; el íntimo o personal” (2007: 221) En ese sentido, el género como categoría analítica, nos permite ver que los ámbitos de acción de los sujetos

---

<sup>47</sup> Que es también un valor simbólico.

están marcados aún por lógicas del sistema patriarcal que pueden mantener invisibilizado el accionar de las mujeres o que también pueden significar la re-configuración de las feminidades que se hacen visibles en la cumbia peruana.

Así mismo, Teresa de Lauretis considera al género, como un efecto en los cuerpos, comportamientos y las relaciones sociales producto de un conjunto de tecnologías sociales. (1989: 8) Es decir, el género va más allá de las condiciones biológicas y funciona como una maquinaria compleja —conformada por saberes, educación, instituciones, normas, valores, roles, etc. — que produce sujetos, quienes representan a su género, que a su vez es construido —contextual, cultural e históricamente— de manera constante.

Los argumentos mencionados son importantes para nuestra investigación, pues buscamos comprender que las representaciones de la feminidad que la cumbia manifiesta responden a la forma en la que se comprende el entorno social, como parte del sistema simbólico - cultural. Es decir, a través de las representaciones se reproducen disposiciones genéricas, simbólicas y también significantes culturales sobre el deber ser, mandatos y roles asignados socialmente que los personajes femeninos encarnan tanto en las letras como en los videos musicales de las canciones.

Los discursos e imágenes sobre lo femenino y lo masculino son representados desde posiciones diferenciadas, que se construyen social y culturalmente en el marco de relaciones de poder que son jerárquicas y desiguales, lo que nos permite tener una lectura de la cumbia a través de los sujetos diferenciados. Así mismo, nos ayuda a entender la lógica social, intrínsecamente enraizada, por la cual, a través de este género musical, podemos comprender cuáles son los espacios culturales y sociales que se les van asignando a las mujeres y cómo, a partir de ello, se van delimitando las representaciones de feminidad en las letras y videos musicales; y finalmente, dar cuenta de la participación de las mujeres en el ámbito artístico musical. Esto nos permite visibilizar las continuidades y divergencias de las representaciones de lo femenino en la cumbia peruana, tanto en las letras de las canciones, las imágenes y la performance en los videos musicales<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> Podemos hacer referencia a la primera etapa de la cumbia, vinculada a los procesos migratorios y su énfasis en lo social, como en las canciones de Chacalón, “Muchacho provinciano”, y otras.

## 2.2. Cumbia: expresión de representaciones sociales de feminidad:

La cumbia es una manifestación de la adaptación a las diversas realidades sociales. Esto se hace visible pues lleva en sus letras y melodías expresiones simbólicas y significantes culturales de una comunidad, que se configuran en representaciones sociales.

Serge Moscovici afirma que la representación social es una “preparación para la acción” (2002: 6) en la medida que da sentido al comportamiento y que influye en el medio en donde este se lleva a cabo. Por ende no es un simple razonamiento respecto del entorno que lo rodea, sino que es un accionar complejo y dinámico producto de la simbolización de la cultura. Las representaciones sociales permiten la transmisión constante de significados sociales; es decir darle “un sentido a la figura y una figura al sentido” (Moscovici 2002: 16). Es un proceso de aproximación y apropiación del “objeto”; en ese sentido, las representaciones de la feminidad en la cumbia, son una forma de conocimiento acerca de lo que deben hacer y cómo deben comportarse las mujeres, pero no son estáticos sino que los conceptos sobre el deber ser de género circulan y reúnen una serie de vocabularios, experiencias propias (desde donde se produce la representación) y sentidos muy diversos que nutren y, en muchas ocasiones, generan transformaciones en las representaciones.

A su vez, Jean-Claude Abric (1994: 15-17) sostiene que las representaciones sociales para ser tales, deben cumplir cuatro funciones: primero, otorgar saber a las y los individuos, un entendimiento de la realidad que facilite la interacción social; segundo, una identidad que sitúe a los individuos dentro del contexto y entramado social; tercero, una orientación que prescriba las conductas y prácticas adecuadas para los individuos; y cuarto, una justificación de los comportamientos realizados, como parte de las prácticas y relaciones sociales.

Abric también postula que las representaciones sociales se construyen alrededor de un núcleo central (ibíd.: 20); que es lo social, histórico, cultural e ideológico que delimita una representación, lo cual brinda significación a las representaciones. También está conformado por elementos receptores y dependientes, que son los elementos periféricos, que es el lado más accesible, el más activo y concreto. Siguiendo esta línea, comprendemos lo complejo de la construcción de las representaciones sociales; por ello no deben ser

consideradas como meros reflejos de la realidad, sino como una organización significativa (ibíd.) que funciona dentro de un sistema que da sentido y nutre las relaciones de los individuos, a través de nociones por las cuales actúan en la sociedad, con un potencial de interpretación que permite la interacción social.

Así pues, la cumbia peruana es, en primer lugar, el espacio donde la experiencia de los individuos y su comprensión de la realidad están representadas en las letras de las canciones, y de manera más reciente en los videos musicales; por lo tanto, también nos habla de códigos de ser y estar, con los cuales se identifican las/os peruanos que reconocen este género musical como propio. Y segundo, es una manifestación del ideal social al cual muchos los/as jóvenes<sup>49</sup> aspiran (Eloísa Martín, 2008). Se presenta como una respuesta frente a los sucesos sociales, culturales, políticos y económicos; por lo cual, de manera creativa, se constituyen nuevas categorías sociales.

Nuestro estudio se inspira, así, en lo planteamientos de Abric, en tanto supone a la cumbia peruana como un productor de representaciones sociales, que transfiere saberes simbólico culturales y significados sociales de lo femenino en los discursos e imágenes que produce. Y también porque nos permite comprender que la constitución de las diversas representaciones de feminidad conllevan un proceso complejo de adquisición y construcción de nociones y conceptos —mediante acuerdos colectivos, socialización y razonamiento individual— que van dando forma y sentido a las representaciones. También nos permite ubicar en las canciones la categoría nuclear y los componentes que conforman la periferia, así como la interacción entre ambos, que da cuenta de representaciones de la feminidad plurales y muchas veces contradictorias en la cumbia peruana. Esto es de importancia, pues pone en relieve el carácter temporal y contextual de la producción de canciones de cumbia, de los videos musicales y de las representaciones sociales de lo femenino y masculino; que pueden modificarse o no, como también coexistir o entrar en conflicto y/o tensión.

---

<sup>49</sup> La música no solo es medio de autoidentificación para los jóvenes, sino también para otros colectivos, como LGTBI

Ahora bien, entendemos las letras de las canciones como discursos, pues configuran la comprensión que los sujetos sociales tienen sobre la realidad cultural<sup>50</sup> en la que viven; en ese sentido, producen representaciones sociales, pues constituyen aquello que nombran. Al respecto Norma Fuller afirma, que los discursos “no funcionan únicamente para la producción y lectura de textos, sino para conferir sentido e interpretar la experiencia personal y social. Un discurso particular de género... proporciona un marco de referencia para entender y clasificar la actuación de hombres y mujeres” (1997: 22) en diferentes ámbitos y contextos donde se desarrollan las relaciones sociales. A través del contenido de las canciones de cumbia y de las representaciones de sociales de género que producen, podemos comprender los modelos de feminidad que se van construyendo. Es importante tomar en cuenta que lo que se dice de las mujeres en las canciones, es también una expresión de sistema patriarcal, que define el comportamiento femenino con categorías como virginales, sensibles cuidadoras y a la vez seductoras y exuberantes, dando cuenta de lo contradictorio de este sistema.(Carvajal 2011) (Céspedes 2013). Esto es de interés, pues nos permite analizar desde donde se produce el contenido de las canciones<sup>51</sup> y aquello que social y culturalmente se espera de las mujeres.

Los videos musicales o videoclips<sup>52</sup>, son un soporte propagandístico o de difusión, en el que la música adquiere una dimensión audiovisual identitaria. La lógica de consumo que se desarrolla detrás de la producción de estos materiales es importante en la recreación de representaciones sociales de género. Según Diego Levis (2004), los videos musicales nos brindan una gama de patrones estéticos y pautas de comportamiento, por los cuales los jóvenes encuentran espacios de identificación y pertenencia donde afirmarse en la actualidad, carente de referentes ideológicos y éticos. Su consumo masivo en páginas de Internet, nos muestra que se han convertido en un medio importante de expresión y asimilación de la cultura y de afirmación de imaginarios sociales de nuestra época. Siguiendo esta línea, Ana María Sedeño los define “como un formato-producto, en la medida en que consisten en una elaboración intencional de un conjunto de entidades

---

<sup>50</sup> Eduardo Viñuela y Laura Viñuela sostienen que la música es un discurso cultural pues “contribuye a su creación a través de la afirmación o deconstrucción de estereotipos” (2008, 296)

<sup>51</sup> Hacemos referencia al concepto de “conocimiento situado”. Las melodías, letras e imágenes en las canciones de cumbia se producen desde miradas específicas que pueden ser androcéntricas.

<sup>52</sup> Los videos musicales surgen en la década del setenta, como una innovación en la producción televisiva del canal MTV.

empresariales, económicas y sociales para cubrir unos objetivos lucrativos, con el consiguiente peso e influencia socio-político y económico” (2007: 502). Su fin publicitario, mezcla la música con la imagen y brinda un discurso específico. Es considerado por Sedeño como un mecanismo seductor, pues logra centrar su interés en el objeto anunciado y su consumo es inmediato. Si bien su formato está caracterizado por el dinamismo y la rapidez, los videos musicales pueden clasificarse por su contenido a partir de la siguiente tipología: narrativos, descriptivos, descriptivo-narrativos, dramáticos, musicales o performances, conceptuales y mixtos (ibíd.: 500-501).

Tanto el planteamiento de Levis como el de Sedeño son importantes. Primero porque nos sirven para analizar la producción de significantes generizados como expresión de las relaciones sociales de poder en la sociedad de consumo y su repercusión en las representaciones de feminidad en la cumbia, a través de los videos musicales que son consumidos por quienes gustan de este género musical. Y segundo, pues permite clasificar cada uno de los videos musicales elegidos para el análisis y comprenderlos desde su contenido y a través de las acciones planteadas a las y los personajes, los ideales y modelos de género que representan.

### 2.2.1 Diversas feminidades en la cumbia

Partimos mencionando que las feminidades son patrones y/o modelos impuestos socialmente sobre el “ser” mujer. Marcela Lagarde (s/f)<sup>53</sup> define la feminidad como una forma de diferenciación cultural que caracteriza a la mujer respecto de su condición biológica y de los atributos de género que le otorgan; no por ello son construcciones estáticas, sino que se van modificando respecto a las condiciones culturales, el tiempo, y los factores globales y locales que afectan su constitución.

Betty Friedan, en *La mística de la feminidad* (1965), al analizar las influencias de los factores económicos, educativos y la propaganda de los medios de comunicación pos Segunda Guerra Mundial, determina que el modelo de feminidad es en realidad un mito creado y basado en las diferencias sexuales. Si bien la condición biológica se ha considerado un factor importante en la constitución de las feminidades, son los mandatos

---

<sup>53</sup> [http://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/purificacion\\_mayobre/identidad.pdf](http://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/purificacion_mayobre/identidad.pdf) Consultado el 14/04/2016

culturales los que dan forma a las identidades de género. Norma Fuller, al respecto de las identidades femeninas nos dice que “no son simplemente saberes que dicha cultura ha acumulado al respecto, sino agencias productoras de identidad” (1993:18). Tanto los agentes de socialización como los procesos socio-culturales van reproduciendo o recreando patrones y discursos sobre las características, atributos y diferencias entre varones y mujeres, así como representaciones generizadas.

En ese sentido, lo planteado por Friedan y Fuller nos ayuda a analizar las representaciones de feminidad que la cumbia produce de manera relacional y dinámica, considerando su constitución en base al contexto social, político y cultural. Es importante mencionar que, desde su origen, la cumbia ha sido (y lo es actualmente) un género musical marginal frente a la “obra musical oficial” (partitura), presentándose como un discurso subversivo<sup>54</sup>, pues hace necesario revisar el orden simbólico social, cultural y de género. Es importante comprender como a partir de los límites<sup>55</sup> que la cultura establece sobre el accionar de las/os sujetos sociales, a través de instituciones, normas, roles y estereotipos, se producen confrontaciones entre lo moderno y lo tradicional y se desarrollan también cambios en los modelos de feminidad.

Profundizando lo mencionado anteriormente, Schalet *et al* (2013) afirma que las feminidades son construcciones de género que se desarrollan a través de discursos y prácticas; es decir, los discursos invocan categorías esenciales que dan sentido a la interacción social, pero es en la interacción social que se producen los significados cruciales para los discursos (en León, 2013). A partir de la concepción que un grupo social tenga del entorno, del sistema de valores e ideología, se establecen normas, roles, actividades y prescripciones socio-culturales que deben desempeñar sujetos sociales.

En ese sentido, los papeles sociales atribuidos bajo el mandando de género, según Paul Bohannan (2001) se deben desempeñar a partir de dos condiciones inequívocas. Primero, los dos sexos tienen papeles diferentes —uno procreador (productivo, remunerado y de

---

<sup>54</sup> No solo porque no surge de artistas que estudiaron música o sea considerada como música académica, sino también porque hace visible que los “provincianos” (representados solo por el huayno) pueden crear nuevos ritmos. A pesar del estigma y la discriminación, la cumbia ha surgido y florecido como lo hicieron ellos y ellas en las capitales urbanas del país.

<sup>55</sup> Lo permitido y no permitido se establece culturalmente.

prestigio social) y el otro reproductor (maternidad, cuidado de otros y no reconocido)—, que con el tiempo pueden modificarse o no. Segundo, las asignaciones ya sean políticas, económicas o religiosas, tienen un componente de género, cambiante respecto a las necesidades culturales. Si bien la feminidad se constituye en base a ideas y prácticas vinculadas al papel reproductivo (pasivo, delicado, materno, puro, emotivo, objeto de deseo, etc.) y se establece como feminidades tradicionales para diversos grupos sociales, no es la única, pues existen feminidades subversivas o transgresoras que se desarrollan fuera de la expectativa social y subvierten el orden establecido (León Gabriel 2013: 30-31). Estas se construyen sobre discursos y prácticas negativas<sup>56</sup>, de condena, y merecen sanción; pues sin lugar a duda, tratan de separarse, de diversos modos, de las implicancias del rol reproductivo.

Ambas afirmaciones son de nuestro interés. Primero, porque el contenido de las letras de canciones de cumbia peruana, en tanto discursos, hacen referencia a los saberes y modelos generizados que nuestra sociedad va estableciendo para orientar el accionar de los individuos y que, a su vez, reproducen múltiples representaciones de feminidad. Y segundo, pues nos ayudan a analizar la manera en la que aún las condiciones reproductivas y productivas influyen, se sostienen, se recrean o se transforman en los discursos e imágenes de lo femenino. Y cómo en base a las descripciones, comportamientos, actividades, expectativas y roles que las letras de canciones y videos musicales que las mujeres realizan, se van constituyendo representaciones de feminidad.

En ese entender, la cumbia como manifestación simbólica y cultural, así como otras expresiones artísticas, concentra los ideales de género propios de nuestra sociedad. Por ello es que encontramos en la cumbia modelos y expresiones de diversas feminidades, como el “modelo mariano”, propio de los países de Latinoamérica, como el Perú. La feminidad mariana está representada (casi exclusivamente) como un soporte clave del imaginario mestizo (Montecino 1991), erguida como relato fundante de nuestro continente. Este modelo tiene características generales, que también están presentes en el contenido visual y discursivo de la cumbia, y que está relacionado al imaginario de la virgen María. Se resalta la virginidad, pureza y la maternidad sagrada; las mujeres serán moralmente más fuertes

---

<sup>56</sup> Esta carga negativa está siendo revertida a través del activismo y la producción teórica de los estudios de género y el movimiento feminista.

que los hombres, están ligadas al ámbito doméstico. Fuller (1995) sostiene que esta feminidad pertenece a la lógica jerárquica y a no a principios universales, dada la complejidad de nuestras sociedades.

Otro modelo de feminidad visible en las representaciones de la cumbia peruana es el “modelo materno”. Según Norma Fuller (1993) este modelo está conformado por tres estilos de maternidad —la madre mariana, la madre heroica y la madre moderna— que están vinculados a exaltar, en mayor o menor medida, el cumplimiento del mandato de la maternidad. En la música chicha encontramos que en las letras de muchas canciones existen alegorías vinculadas a este modelo, que están relacionadas a la maternidad mariana, representada como una madre pura que guarda a la familia, que brinda cuidado y protección (Fuller id.). Este modelo se pone de manifiesto, por ejemplo, en la canción titulada “Versos a mi madre”, de la agrupación Los Beta 5, que dice: “hay una mujer que nos perdona todos los pecados de este mundo... es nuestra madre santa y divina”. Reconoce a la madre pura y sagrada.

En otras canciones, también se desarrolla la exaltación a la madre como esforzada, trabajadora y sacrificada, de amor incondicional, y que está ligada al modelo de madre heroica (Fuller id.). Puede apreciarse en la canción “Libertad” de Pintura Roja, “libertad de mamá de mamá libertad, es mi madre que cumpliendo cruel condena un delito por sus hijos cometió...”. Finalmente, un estilo más reciente que merece también identificarse en la cumbia es el de la maternidad moderna, que a través del discurso de autonomía y desarrollo personal, hace un cambio en el paradigma materno, tratando de visibilizar que las mujeres madres pueden tener proyectos propios, aunque para ello se deba cambiar la estructura familiar. Una aproximación a este modelo, es la canción titulada “Madre soltera” de Agua Marina: “Madre soltera que vas en la vida luchando tienes las manos marchitas y el alma llorando une a tu hijo a tu pecho y háblale dulcemente y camina erguida y en paz y levanta la frente”. Aquí la independencia se hace posible a partir de la adversidad de llevar la maternidad sola.

El modelo anterior coexiste con el de la imagen de María Magdalena o el “modelo de la seducción”. En la cumbia esta feminidad se representa con la presencia de esta mujer con conocimiento de su sexualidad y vinculada a la calle. Es, la seductora y también la

prostituta, por lo tanto no es virtuosa (Villavicencio y Pérez 2013: 17) (Huerta 2009); esta mujer niega la maternidad, es útil socialmente para canalizar los deseos sexuales masculinos (Fuller 1995). Aun así es reprochada por no cumplir el ideal mariano ni materno. Las letras de canciones nos hablan de este tipo de feminidad, como se muestra en la canción “Agüita de calzón” de Corazón Serrano (2015), “loquito, loquito me tienes cholita, será que me has dado agüita de calzón, la gente me dice que tenga cuidado porque esa huambrita a mí me ha embrujado...agüita de calzón me has dado de beber porque día y noche pienso en ti mujer”. Aquí la mujer tiene un rol activo en la conquista y seducción amorosa.

Siguiendo esta línea, está el modelo de “mujer activada”, Pablo Seman y Pablo Vila (2007). El término hace referencia a la activación sexual de las mujeres jóvenes, y su búsqueda de cierta autonomía corporal está vinculada al espacio de la bailanta argentina. Sus características rompen con la expectativa masculina dominante sobre el deber ser de una mujer (virgen, de su casa, tranquila, etc.); pero tampoco encaja con el ideal de liberación femenina. Este tipo de feminidad, se hace visible en la canción “Con la misma moneda” de origen argentino, pero interpretada por numerosas agrupaciones de cumbia peruana,

Fuller (1993) sostiene que se hace más evidente la existencia de modelos de mujer emergentes, como el de la “mujer objeto”, que está vinculada al espacio artístico y también musical, como la cumbia, y que a través de su actuación articula el talento para el baile o el canto con el manejo de la seducción, por medio de la exhibición de su cuerpo. La belleza física se desarrolla como un medio para el logro de la profesión en el espacio público artístico, como en el caso de las cantantes y bailarinas de cumbia.

Estos modelos feminidad planteados están trascendidos por el contexto social. La realidad social peruana es tan variada que muchos de los modelos de feminidad conviven entre tensiones, superposiciones y modificaciones. Sin embargo, es importante notar que estos modelos se desarrollan en relación a los espacios en los cuales las mujeres vienen ocupando. Si bien esto implica, en muchos casos, la sobrecarga en sus roles y atributos como mujeres, significa también la resignificación de los modelos.

Estas posiciones, nos permiten comprender que la cumbia hace evidente modelos de feminidad. No solo en las letras de las canciones, sino también en los videos musicales, los cuales tienen cierto tipo de mujeres que participan en ellos, con características definidas. Los videos musicales, al ser un material que está disponible por diferentes medios (como Internet), constantemente muestran representaciones de feminidad que pueden ser contradictorias entre sí. No podemos hablar de un modelo de feminidad, sino de feminidades plurales, las mismas que se desarrollan a la par de modelos hegemónicos globales y modelos locales de diferenciación sexual, con símbolos que se internalizan en las subjetividad de los individuos y denotan no solo relaciones de género, sino también relaciones de poder.

### **2.3 La cumbia: espacio para la *performatividad* del cuerpo y la sexualidad**

Partimos de la necesidad de asumir que el cuerpo y la sexualidad son espacios donde se manifiesta la cultura, y también el lugar donde las relaciones de género y de poder se despliegan. Desarrollaremos en un primer momento la performatividad del cuerpo, y en un segundo momento lo correspondiente a la performatividad de la sexualidad.

En ese sentido, nos basamos en el concepto de performatividad, definido por Judith Butler (2007) como una serie de actos performativos que son fabricaciones, en los que el género se hace visible como un producto no inherente al cuerpo. Este concepto permite, sin duda, deconstruir la noción biológica y binaria sobre la cual se han construido los cuerpos, para dar paso a su comprensión como un elemento constituido social, cultural e históricamente, que concede a las y los sujetos experimentar nuevas formas de vivir el género de maneras variadas. Planteamos esta postura como relevante para la presente investigación, en tanto la performance de las mujeres está vinculada a características de feminidades tradicionales y también “subversivas”, que se relacionan y dan cuenta de la presencia de diversas formas de representación de lo femenino.

Así mismo, Soley y Beltrán (2012) afirman que a través de la performatividad repetimos de manera continua el género socialmente impuesto y tratamos de ser fielmente aquello que la cultura nos ha asignado; es decir, actuar correctamente lo femenino o masculino. En esta actuación, el arreglo corporal y la indumentaria tienen poder performativo en la

modificación del esquema corporal y ayudan a construir la identidad de género. Somos el cuerpo que performamos, y es fundamental que bajo la mirada de los otros nos identifiquen respecto a nuestro género.

Sin embargo, Liuba Kogan (2003) sostiene que la performance y gestión de los cuerpos se ve afectada y motivada por la cultura de consumo y la globalización, vinculados a los medios de comunicación, las redes sociales y el Internet, que influyen de manera constante en la performance de los cuerpos<sup>57</sup> y en la creación nuevos significados sociales, dentro de la estructura social. Es decir, que los cuerpos son también situaciones históricas, donde la performatividad de género responde al contexto social e histórico específico; haciendo que las representaciones de lo femenino no sean unitarias ni homogéneas.

Estos planteamientos nos ayudan a analizar la relación que se establece entre el mercado y la cultura de consumo y la performance de los cuerpos femeninos en los videos musicales; y por consiguiente su influencia en la producción de representaciones de feminidad en la cumbia peruana. Tomaremos en consideración las características físicas y ornamentales, que van desde el maquillaje, los atuendos utilizados y el tipo de cuerpo, entre otros, que se ponderan al momento de mostrar a los personajes femeninos<sup>58</sup>.

Por su parte, Goffman (2004) afirma que “el cuerpo cumple un papel central en las representaciones o performances que dan sentido a las situaciones cotidianas” (en Villa 2008: 19) Al respecto las obras teatrales ofrecen herramientas para describir y analizar los actos performativos corporales, a través de la visualización del posicionamiento, arreglo y movimiento de los actores y los mensajes que sus cuerpos emiten, que hacen comprensible una situación para los otros. Pues la performance de los cuerpos en la práctica social funciona como tal. Este planteamiento nos permite analizar las expresiones y actitudes corporales de las mujeres, frente a las situaciones presentadas en los videos, pues dan cuenta de la manera en la que tratan de encarnar y performar los modelos de feminidad<sup>59</sup>.

---

<sup>57</sup> Aunque nunca se llegue nunca a ser lo suficientemente femenino o masculino.

<sup>58</sup> Consideramos lo planteado por Naomi Wolf, que aborda la forma en que la “belleza” ha reemplazado a lo doméstico como un atributo femenino y que oprime (en diferente medida) a las mujeres (1991).

<sup>59</sup> Consideramos relevante motivar a que en estudios posteriores se aborde sobre la performance de género de las agrupaciones o de las y los cantantes en sus conciertos, pues abre una mirada nueva respecto a las múltiples representaciones femeninas y masculinas en estos espacios de consumo musical. La performance que

Así mismo, la performatividad de género también se pone de manifiesto en la sexualidad; pues hace referencia a todos los aspectos físicos, afectivos y emocionales que se relacionan con el comportamiento erótico en la búsqueda del placer sexual. En ese sentido, la sexualidad se hace visible como una forma concreta de ordenamiento social producto de la actividad humana (Rubin 1989) y pone de manifiesto su regulación a través de normas sociales que definen lo obligatorio, prohibido y lo permitido, que varían según la época y contexto sociocultural.

Por su parte, Michel Foucault considera a la sexualidad no como propia de los cuerpos o preexistente a los seres humanos, sino como “el conjunto de efectos producidos en los cuerpo, los comportamientos y las relaciones sociales, (...) de una tecnología política compleja” (en Lamas 1989: 8) En ese entender, la sexualidad es un dispositivo de disciplinamiento del cuerpo y regulación de la población. La sexualidad al interior de una cultura implica campos de saber, normatividad y subjetividades (Foucault 2003).

Estos planteamientos nos ayudan a analizar la sexualidad a través de las conductas y prácticas sexuales planteadas a los personajes femeninos en los videos musicales, como manifestaciones de las relaciones genéricas. Así como los saberes, lo permitido y lo prohibido, tanto para varones y mujeres respecto a la forma de vivir la sexualidad en la cumbia peruana.

Así también, Ana Amuchástegui (2006) sostiene que la sexualidad y el comportamiento sexual de los sujetos sociales se fundamentan en la heteronormatividad<sup>60</sup>; es decir, en el cumplimiento de los roles culturales basados en la dicotomía varón/mujer. Se trata de una construcción social que limita la sexualidad solo a relaciones monógamas y estables, en la que los encuentros sexuales fortalecen la noción de la sexualidad como sinónimo de coito vaginal, como un núcleo para el logro del deseo sexual masculino y femenino. El argumento de Amuchástegui es de utilidad, pues nos permite determinar que tanto en las letras de las canciones y en los videos musicales se plantean y performan básicamente

---

se produce en los escenarios de musicales pone en relieve el género como una actuación, reforzando en la repetición constante las normas y los roles sociales (Soley-Beltrán 2012)

<sup>60</sup> Ana Amuchástegui citando a Stevi Jackson puntualiza “es importante hacer una distinción conceptual y política entre la heteronormatividad como institución social y la heterosexualidad como experiencia erótica entre las personas” (2006 218)

sexualidades fundadas en la heteronormatividad. Sin embargo, este no es concluyente, pues vemos elementos transgresores<sup>61</sup> que hacen que las representaciones de feminidad sean diversas y seguramente contrapuestas entre sí.

Consideramos que analizar las representaciones de la feminidad tomando en cuenta categorías como cuerpo y sexualidad es fundamental para comprender la forma en la que opera la lógica de género. La cumbia es, en nuestra investigación, el canal por el cual se manifiesta la cultura y se pueden comprender algunos aspectos de la realidad social que, como vemos, se cristaliza en normas y roles generizados respecto a los ideales de cuerpo y sexualidad.

Así mismo, entendemos que el género atraviesa de manera transversal las diferentes esferas de la estructura social y la constitución de las relaciones sociales. Es por ello que expresiones de la cultura como la música, y en el caso que convoca nuestra investigación, la cumbia peruana, también llevan en sus letras e imágenes el ordenamiento del sistema de género, que se expresa en los diversos modelos de feminidad. El género, así como otras categorías analíticas, dan sentido, aunque no se perciba muchas veces, a las manifestaciones culturales. Las representaciones de feminidad que se originan y desarrollan en el escenario de la cumbia peruana llevan consigo expresiones propias de la cultura y a través de su difusión recrean, mantienen o modifican las prácticas, roles y atributos generizados. Su importancia radica en la repercusión que esta tiene en los imaginarios sociales, donde las representaciones de estas mujeres terminan inscritas en un orden simbólico heteropatriarcal, además las características asignadas son parciales porque no todas las experiencias femeninas, las prácticas y los deseos aparecen representados en el orden simbólico.

---

<sup>61</sup> Por ejemplo, la infidelidad es un tema recurrente en las canciones. Algunas canciones plantean relaciones amorosas sin vínculo afectivo.

## CAPÍTULO III

### ANÁLISIS DE REPRESENTACIONES DE FEMINIDAD EN LA CUMBIA PERUANA

Como ya hemos detallado a lo largo del trabajo, la cumbia es un medio de expresión cultural de las relaciones de género, por el cual se reproducen roles y expectativas sobre el deber ser de las mujeres. Pone de manifiesto también que las representaciones de la feminidad se constituyen de modo relacional; es decir, que los roles y atributos de las mujeres que las letras de las canciones dan a conocer se complementan con las imágenes que los videos musicales muestran sobre ellas. A partir de ambos se pueden resaltar las diferencias y convergencias en la constitución de las representaciones femeninas.

Como mencionamos en la sección metodológica, nuestra investigación parte de la metodología cualitativa, considerando el análisis de contenido las letras de las canciones y de las imágenes en los videos musicales de canciones de cumbia peruana en la última década. La herramienta metodológica empleada han sido las Cartas Asociativas planteada por Jean Claude Abric. Así mismo, se elaboraron una guía de contenido para las letras canciones y una guía de observación para los videos musicales, también matrices que nos permitieron realizar las asociaciones de la categoría central con los elementos periféricos en las letras y videos musicales de cumbia.

#### 3.1 El material de análisis

Las canciones seleccionadas para nuestra investigación fueron diez, con sus respectivos videos musicales, y son las siguientes:

**Tabla Nro. 06**  
**Lista de Canciones de la muestra**

Nro.	CANCIONES	AÑO
1	Con la misma moneda	2014
2	Dos cervecitas	2014
3	Esta noche cena Pancho	2015
4	Homenaje a mamá	2014
5	Lárgate	2011
6	Mentiras	2013
7	Se me ha perdido un corazón	2012
8	Sinvergüenza	2015

9	Ya no quiero más mentiras	2014
10	Ya te olvidé	2014

Fuente: Elaboración propia.

Es importante resaltar que para esta selección hemos tomado en cuenta la importancia y popularidad de las canciones durante la última década.

### 3.2 Características de las canciones

A continuación presentamos las características de las canciones de cumbia peruana seleccionadas, como datos relevantes, y la temática que abordan, para así nutrir el panorama y comprender el marco en el cual se elaboran las representaciones de la feminidad.

Procedemos a dar cuenta de condiciones que marcan el universo de las canciones seleccionadas, considerando características como el compositor, intérprete y el estilo de cumbia en el que interpretan la canción las agrupaciones de cumbia peruana. Para ellos hemos desarrollado la siguiente tabla:

**Tabla Nro. 07**  
**Características de las canciones**

Canciones	Compositor	Interprete	Estilo de Cumbia
Con la misma moneda	D.R	Yolanda Medina	Cumbia norteña
Dos cervecitas	D.R	Irma Guerrero Neira - Corazón Serrano	Cumbia sanjuanera
Esta noche cena Pancho	D.R	Moisés Sánchez y Celia Zurita	Cumbia sanjuanera
Homenaje a mamá	Marina Yafac	Marina Yafac, Angie Salcedo y Alhely Cheng	Cumbia norteña
Lárgate	Carlos Rincón	Ángelo Fukuy	Cumbia norteña
Mentiras	Dilio Galindo Moreno	Pedro Loli y Víctor Yaipén Jr.	Cumbia norteña
Se me ha perdido un corazón	D.R	Leslie del Águila	Cumbia norteña
Sinvergüenza	Clover Fidel S.	Caroline Tello	Cumbia norteña
Ya no quiero más mentiras	Junior Fuentes Rivero	Karla Rodríguez	Cumbia norteña
Ya te olvidé	Marco Antonio Solís	Carlos Cueto Salazar	Cumbia norteña

Fuente: Elaboración propia.

Una de las primeras características tiene que ver con las o los compositores. En primer lugar nos remite al género musical en que se compusieron originalmente las canciones; y en segunda instancia a su procedencia nacional o extranjera. Así pues, de las diez canciones

seleccionadas cuatro son de compositores extranjeros; de estas cuatro, dos han sido compuestas en géneros musicales diferentes al de la cumbia, como en el caso de la canción “Ya te olvidé” del cantautor mexicano Marco Antonio Solís, quien compuso esta balada que fue interpretada por primera vez por Rocío Durcal. Así también, la canción “Esta noche cena Pancho”<sup>62</sup>, interpretada originalmente<sup>63</sup> en el ritmo mexicano conocido como “la banda” o la tambora sinaloense. Lo que nos aproxima a comprender la capacidad de adaptar las diferentes composiciones musicales y, a través de diferentes arreglos musicales, tornarlos en cumbia. Otras dos canciones pertenecen al género de cumbia villera, como la canción “Se me ha perdido un corazón”, que fue interpretada originalmente por la cantante de cumbia argentina Gilda, y el tema musical “Con la misma moneda” interpretada por la cantante de cumbia Karina, también de origen argentino.

Así mismo seis de las diez canciones seleccionadas son composiciones nacionales, entre ellas la canción “Lárgate” del compositor limeño Carlos Rincón, uno de los más conocidos en el ambiente de la cumbia peruana pues ha colaborado con varias agrupaciones, como Agua Marina. La canción “Mentiras” fue compuesta por Dilio Galindo, cantautor ayacuchano de música andina, quien interpreta este tema musical al estilo de huayno. El tema musical “Sinvergüenza” fue compuesto por Cliver Fidel, cantautor de Juliaca y dueño de la agrupación de cumbia sureña Coralí. Así también, Junior Fuentes Rivero, compositor Limeño de la agrupación Los Villacorta fue quien compuso la canción “Ya no quiero más mentiras”. La canción “Homenaje a mamá” fue compuesta por la vocalista de la agrupación Agua Bella, Marina Yafac. Y el tema musical “Dos cervecitas” posiblemente tiene su origen en un huayno de la cantante folclórica Isaura de los Andes<sup>64</sup>.

Por otro lado, resaltamos que algunos de los y las intérpretes vocales son como una marca registrada de las agrupaciones, pues al estrenar una canción y al hacerse popular, su voz

---

<sup>62</sup> Es una expresión mexicana, que expresa la intención del acto sexual. También está vinculada a una película de estilo erótico en 1986 que lleva el mismo nombre.

<sup>63</sup> A pesar de la búsqueda no logramos identificar al compositor de la canción, pero son varias las bandas que interpretan esta canción. Su composición se dio durante el 2014

<sup>64</sup> Las canciones “Amorcito” y “Dos cervecitas”, si bien son interpretadas por agrupaciones peruanas, ha sido difícil rastrear a los compositores. La canción “Dos cervecitas” también es interpretada por Los Truenos de Potosí de Iván García Mamani, sin embargo parece que es un huayno antiguo que se escucha en la zona sur del Perú.

será reclamada, los vocalistas serán reconocidos en los conciertos y buscados también en Internet. Sin embargo, esto hace que ellas y ellos puedan abandonar las agrupaciones que los hicieron famosos y volverse cantantes solistas, formar sus propias agrupaciones, convirtiéndose en empresarios musicales, o integrar otros grupos que pueden ofrecerles mejores ingresos o mayor visibilidad en el ambiente artístico. Esto nos permite comprobar la movilidad artística de los intérpretes vocales en el mundo de la cumbia peruana.

Finalmente resaltamos la variedad de estilos de cumbia dentro de la muestra seleccionada. Así pues, tenemos que de las diez canciones, ocho corresponden a la cumbia norteña y dos a la variante de cumbia sanjuanera<sup>65</sup>. La preponderancia del estilo musical de la cumbia norteña es muy vigente; sin embargo, esto no ha impedido que otras variantes también puedan mostrarse dentro del espacio musical de la cumbia a nivel nacional. Así mismo, esto hace visible la competencia existente entre las agrupaciones a través del marketing, la producción de las canciones, la cantidad de presentaciones y los espacios radiales que pueden pagar; recursos a los que las agrupaciones que recién surgen acceden con dificultad. Sin embargo Internet de alguna forma democratiza la presencia de los nuevos estilos de cumbia.

**Tabla Nro. 08**  
**Estilos y compositores**

CANCIONES		Total
Estilo	Norteño	8
	Sanjuanero	2
Compositores	Internacionales	4
	Nacionales	6

Fuente: Elaboración propia

### 3.2.1 Sobre la temática de las canciones

Las canciones seleccionadas para la presente investigación abordan una temática central, que da sentido al discurso de las letras de las canciones y a las imágenes en los videos musicales. Esta temática no solo nos ayuda a ver la intencionalidad de la composición sino

<sup>65</sup> La cumbia norteña es propia del norte del país y conocida también como cumbia romántica. La cumbia sanjuanera es de la sierra de Piura, y está influenciada principalmente por el Sanjuanito Ecuatoriano

también cómo se organiza el accionar de los personajes femeninos en las letras de las canciones y en los videos musicales.

De las diez canciones seis tienen como tema central el desamor<sup>66</sup>, (Revisar Anexo Nro. 05 – Tabla Nro. 09) dos hacen referencia a la melancolía<sup>67</sup>, amorosa o existencial, una canción tiene como tema central el agradecimiento y finalmente una canción presenta la venganza y desprecio como temáticas centrales. Cabe mencionar que estas temáticas también están presentes en la narración de las historias de los videos musicales pues, como detallaremos líneas abajo, corresponden a historias dramáticas, con variaciones entre estilo lineal o de adaptación.

Así mismo, las representaciones sobre la feminidad se construyen, en el grupo de canciones seleccionadas, en el marco de relatos de experiencias de relaciones amorosas. Sin embargo, estas experiencias son de desengaño e infidelidad y ponen de manifiesto expresiones de tristeza frente al abandono de la pareja. También se aprecian situaciones de reclamo por quebrantar el acuerdo de mantener relaciones monógamas, mostrando la capacidad de decisión, al no querer retomar la relación amorosa nuevamente, y de molestia frente a las actitudes deshonestas de sus parejas.

Respecto a la temática del desamor, que abordan seis canciones, vemos que en cuatro de las canciones —“Lárgate”, “Ya te olvidé”, “Mentiras” y “Esta noche cena Pancho”— las mujeres son descritas como infieles, que abandonan a sus parejas y por ello despreciadas. En dos de las canciones, “Sinvergüenza” y “Ya no quiero más mentiras”, las mujeres son las que desprecian a los hombres en su intento de retomar la relación amorosa que terminó, puesto que ellos las abandonaron. En cuando al tema de la melancolía, vemos que de las dos canciones, en una de ellas, “Se me ha perdido un corazón”, la mujer es descrita como quien vive momentos de tristeza y dolor emocional. En el caso de la canción “Dos cervecitas”, la narración del sufrimiento es general y abarca diferentes aspectos de su vida. En relación a la temática de la venganza y desamor, en la canción “Con la misma moneda”,

---

<sup>66</sup> Según la RAE, el desamor es: 1. M Falta de amor o amistad. 2. m. Falta del sentimiento y afecto que inspiran por lo general ciertas cosas. 3. m. Enemistad, aborrecimiento. Consulta del 17 de noviembre del 2015 <http://dle.rae.es/?id=CQSespl>

<sup>67</sup> Según la RAE, melancolía es: 1. f. Tristeza vaga, profunda, sosegada y permanente, nacida de causas físicas o morales, que hace que quien la padece no encuentre gusto ni diversión en nada. Consulta del 17 de noviembre del 2015. <http://dle.rae.es/?w=melancol%C3%ADa&m=form&o=h>

el personaje femenino es descrito como aquella que busca desquitarse, frente a la infidelidad de su pareja, con otra infidelidad. Y en la canción “Homenaje a mamá”, la mujer es descrita como merecedora de agradecimiento por haber sido una madre sacrificada.

**Tabla Nro. 10**  
**Consolidado de canciones y temáticas**

Temática de las canciones	Características centrales	Total
Agradecimiento	Reconocimiento	1
Desamor	Infidelidad y desprecio	2
Melancolía	Dolor emocional	6
Venganza	Infidelidad	1
<b>Total</b>		<b>10</b>

Fuente: Elaboración propia

### 3.2.2 Sobre los videos musicales de las canciones de cumbia

Es relevante considerar la cantidad de visualizaciones que tienen los videoclips seleccionados de las cuentas oficiales de las agrupaciones o de las productoras en *YouTube*. La siguiente tabla lo muestra:

**Tabla Nro. 11**  
**Visualizaciones de canciones de cumbia *YouTube***

AGRUPACIONES	CANCIONES	VISUALIZACIONES <sup>68</sup>	AÑO <sup>69</sup>
La Única Tropical	Se me ha perdido un corazón	10, 678,139	2012
Armonía 10	Ya te olvidé	8,661,602	2015
Corazón Serrano	Dos cervecitas	5,245,145	2014
Pasión Norteña	Ya no quiero más mentiras	3,554,832	2015
Hermanos Yaipén	Lárgate	2,509,564	2011
Orquesta Candela	Mentiras	851,345	2013
Papillón	Sinvergüenza	134,650	2015
El encanto de Corazón	Esta noche cena Pancho	28,482	2014
Alma Bella	Con la misma moneda	14,991	2014
Agua Bella	Homenaje a Mamá	12,522	2014

Fuente: Elaboración Propia.

Considerando que los videos musicales fueron estrenados por las agrupaciones durante los últimos cinco años podemos decir que, desde su publicación en Internet, ha habido un

<sup>68</sup> Número de visualizaciones en las cuentas de *YouTube* de las agrupaciones de cumbia, al 31 de agosto del 2015.

<sup>69</sup> Hace referencia al año de estreno de la canción por la agrupación musical.

interés/consumo importante de las canciones de cumbia de estas agrupaciones. Resaltamos que hay una preferencia por las canciones que hacen alusión a situaciones de sufrimiento amoroso pues, a diferencia de otros temas musicales, los videos seleccionados de cada agrupación son los que más vistas tienen en YouTube. Sin embargo, es importante mencionar que el consumo de los videos musicales, no depende solo de las vistas que tienen en sus canales sino también de su difusión en otras plataformas de Internet. En ese sentido, actualmente se utiliza el término “viral” para definir aquel contenido que pueda ser difundido de manera multitudinaria en Internet, a través de las redes sociales y páginas web en un corto tiempo<sup>70</sup>. A pesar de que los videos musicales de cumbia no sean virales, respecto a otros materiales de entretenimiento y musicales en YouTube, su consumo es gradual, sostenido y están en constante competencia por ser atractivos para el público.

### **3.3 Representaciones de la feminidad: discursos sobre lo femenino**

A continuación presentamos, el análisis del contenido de las canciones que abordan los discursos sobre lo femenino, que se establece en base a lo que se dice de las mujeres en las letras de las canciones de cumbia.

#### **3.3.1 Caracterización de las mujeres en las letras de las canciones**

En este subcapítulo presentamos las características de las mujeres expresada en las canciones de cumbia. Para ello, ponemos en evidencia el contenido de los elementos que organizan y proporcionan la significación de la representación, considerando qué dicen las canciones sobre ellas, los rasgos de comportamiento femenino, expectativas sobre las mujeres, las actividades que realizan, las asociaciones que se establecen para nombrarlas, los roles y atributos que se les otorgan y el tipo de relación con los otros personajes descritos en las canciones. Tomamos en consideración si la canción hace explícita o describe aspectos corporales femeninos y prácticas sexuales. Esto se logró con la aplicación de las guías de contenido de las canciones, como se muestran en la tabla Nro. 10

---

<sup>70</sup> La página web Vidooly.com es un portal que ayuda a obtener datos sobre cualquier canal en YouTube. Es interesante revisar qué información se produce respecto a otros materiales. <http://vidooly.com/>

**Tabla Nro. 12**  
**Caracterización y roles de género de las mujeres descritas en las letras de canciones de cumbia**

CARACTERÍSTICAS DE LAS MUJERES										
CANCIONES	Qué se dice de la mujer	Rasgos del comportamiento femenino	Roles femeninos que plantea la canción	Expectativas sobre la mujer	Actividades que realiza la mujer	Asociaciones que aparecen en la canción	Tipo de relación	Sentimientos que se expresan respecto a la relación	Prácticas sexuales	Cuerpo femenino
<b>Con la misma moneda</b>	Es una mujer decida, que busca desvincularse de su pareja amorosa. Es vengativa y quiere enseñarle una lección mostrándole qué se siente ser víctima de una infidelidad .	Es una mujer resignada a la infidelidad, pero decide concluir la relación. No siente culpa por haberle sido infiel a su pareja.	Buscar a una persona que corresponda a sus sentimientos y con quien pueda vengarse, entregarse y disfrutar del encuentro sexual y de lo que su nueva pareja le ofrece.	Que siga siendo fiel a pesar de que su pareja la engañaba.	Primero espera y soporta las infidelidades de su pareja. Después decide vengarse y le relata a su pareja cómo le fue infiel.	Símbolo de la mano, simulando los cuernos.	Amorosa.	Desilusión y rencor.	Relaciones sexuales.	Cuerpo que disfruta del encuentro sexual.
<b>Dos cervecitas</b>	Es una mujer sufrida, que se mira a sí misma y a los demás para identificar que no ha habido pena como la suya y Busca la felicidad.	Mujer que llora y se duele de sus penas. Se presenta como sujeto que ha luchado y ha vivido demasiado sufrimiento	Tratar de hacer que la situación de infelicidad cambie.	Encontrar la felicidad.	Consumo de alcohol.	Cerveza vinculada al olvido.	No resalta ningún tipo de relación.	Tristeza por su situación.	No menciona.	Cuerpo sufriente.

<b>Esta noche cena Pancho</b>	Es una mujer maltratadora, golpea a su esposo, lo obliga a hacer las tareas del hogar. Grita y da las órdenes en el hogar. Es fuerte y dominante.	Se comporta de manera autoritaria, da órdenes, no le importan los comentarios de los demás sobre su esposo ni lo que él piense.	Lleva las riendas del hogar y ordena como deben hacerse las cosas en el hogar.	Que la mujer no sea tan agresiva y no maltrate a su esposo.	Da las órdenes y complace sexualmente a su esposo	Almita de Dios, víbora condenada, mandar a la quebrada, cena Pancho.	Esposos/ Marital.	El esposo tiene sentimientos contradictorios, rechaza la subordinación en la que se encuentra, pero la tolera por tener sexo.	Relaciones sexuales.	Cuerpo dominante, es agresiva y enérgica.
<b>Homenaje a mamá</b>	Es una mujer abandonada por su esposo. Sacrificada por el bienestar de su hija. Trata de salir adelante y suplir la ausencia del padre en la familia.	Se comporta como una mujer fuerte, que trata de ocultar el sufrimiento por el abandono de su esposo.	Cuidar y brindar atención y sostenimiento a su hija, sin importar su bienestar.	Afronta el abandono, siendo padre y madre para su hija.	Enseña a su hija a no tenerle rencor a su padre por abandonarlas. Da su tiempo y se sacrifica para que su hija salga adelante.	Se le asocia con un ángel.	Parentesco .	Admiración a la madre, agradecimiento, homenaje por su dedicación como mujer.	No menciona.	Cuerpo fuerte, cuidador, sacrificado, dador de afecto.
<b>Lárgate</b>	Es una mujer que miente y traiciona el acuerdo de fidelidad de la pareja, por ello se la considera como una mala mujer. Se la llama fácil, callejera y no sincera.	Mujer que vive su sexualidad. Ha elegido tener otra relación amorosa a la par de la que tenía. Toma sus propias decisiones.	Satisface sus propios deseos, no cumple con el mandato de fidelidad, no es vista como pura ni virginal, es una mujer que seduce.	Se espera que pague por la infidelidad, que llore y sufra por el desprecio de su pareja. Que sienta culpa por su engaño.	Fue vista con otro hombre. El hombre la echa fuera.	Se le asocia a un perro.	Amorosa y afectiva.	Él siente por ella odio, repudio y dolor.	La mujer mantiene relaciones amorosas con dos hombres al mismo tiempo.	Un cuerpo "público", de menos valor, no puro, pero a la vez autónomo y dispuesto al disfrute.

<b>Mentiras</b>	Es una mujer que ha mentido y ocultado sobre su pureza como mujer. Es una persona deshonesta, que ha fingido amor y que no le importa lastimar a los demás y dejarlos enamorados para iniciar una nueva relación	Mujer que vive su sexualidad de manera activa, abandona a sus parejas por otros.	Satisface sus propios deseos. Ha dejado la primera relación para entrar en otra. No es vista como pura ni virginal, es una mujer que seduce. Pero que también cumplirá el rol de madre cuidando al hijo de una de las relaciones.	Se espera que ella también viva la situación de engaño y mentira, y escarmiente con llanto y dolor. Como lección ella debe cuidar sola al hijo que tuvo en una de sus relaciones.	Abandona a una pareja para iniciar otra relación amorosa y espera un hijo.	Marchito, dolor, ajena, milagro de vida, huir a lo infinito.	Amorosa.	Sentimiento de venganza, pena y rencor.	Tuvieron relaciones sexuales pues hay un hijo fruto de ese encuentro.	Cuerpo no virgen ni puro, un cuerpo usado, fácil de conquistar y tener.
<b>Se me ha perdido un corazón</b>	Amante, dadora de afecto, siente que ha perdido el sentido de su vida porque la persona que amaba la dejó. Solo lo encontrará cuando vuelva la persona que amaba.	Mujer desolada, sensible, crédula, requiere ayuda y es vulnerable. Afectuosa y desprendida.	Ama con intensidad, entrega todo, no esperar nada a cambio, cuida del otro y le brinda amor incondicional.	Reencontrar su corazón, es decir volver con la persona que fue su pareja amorosa para retomar su vida.	Amar incondicionalmente, dar sin esperar. Sufre la ruptura amorosa.	No menciona.	Amorosa y de ex pareja.	Tristeza por el abandono de su pareja, frustración y desconsuelo.	Tuvieron relaciones sexuales, ella "entregó todo".	Cuerpo rechazado y sufriente, sin una razón de existir.
<b>Sinvergüenza</b>	Es una mujer fuerte, que cuestiona el retorno de su ex enamorado, y reivindica el dolor y que en su momento le ocasionaron.	Mujer capaz de enfrentar a quien le causó daño emocional.	Reclama y está en una posición de poder. Subordina al hombre que ha vuelto para retomar la relación amorosa.	Se espera que haga valer su voz de reclamo, que no ceda frente a las súplicas que puedan hacerle.	Cuestiona la actitud del hombre frente a su intención de retomar la relación amorosa	No menciona.	Amorosa.	Sentimiento de desprecio e indignación.	No menciona.	Cuerpo fuerte, dominante y valiente.

<b>Ya no quiero más mentiras</b>	Mujer que interpela a su ex pareja por el dolor que le causó cuando la cambió por otra mujer. Ella cuestiona el proceder de su ex pareja	Mujer no teme hacer frente a su expareja,	Amó con intensidad, se dio de lleno a la relación, confió en lo que el hombre le decía	Mantenerse firme y no retomar la relación con quien la desprecia. El espera perdón y que vuelvan	Reclama, pone un alto a la actitud del hombre frente a su intención de retomar la relación amorosa	Con la misma moneda, juguete	Amorosa	Desprecio, rechazo frente al retorno de la ex pareja amorosa	No menciona	Cuerpo valiente
<b>Ya te olvidé</b>	Es una mujer que lastima y hiera. Es una mujer que lleva a los límites a su pareja hasta volverlo infeliz. Finge cariño	Mujer que se siente segura del amor de su pareja y lo trata mal. Lo desprecia. Es demandante.	Satisface sus propios deseos afectivos, no le interesa si la otra persona no recibe afecto. Ella es el personaje central alrededor del cual debe girar el amor del hombre.	Ella no quiere retomar la relación y se aleja del hombre.	Hiere y lastima con su forma de ser a su pareja.	Inhumano.	Amorosa, ex pareja.	Rechazo, desprecio.	No menciona.	Fuerte, dominante, controlador, subordinada, humilla.

Fuente: Elaboración propia.



Referimos que los elementos periféricos asociados al núcleo central “mujer”, presentes en cada una de las letras de las canciones de cumbia, ponen de manifiesto características femeninas particulares, haciendo que las representaciones de lo femenino no sean homogéneas sino diversas (Revisar el Anexo Nro. 06 de Cartas asociativas de Letras de Canciones).

Es importante mencionar que las características sobre la feminidad, se construyen en relación a los discursos sobre el deber ser de las mujeres en relación con las situaciones que plantean las canciones. En ese sentido, los escenarios que las canciones nos dan a conocer son los de infidelidad amorosa, (“Lárgate”, “Mentiras”, “Con la misma moneda” y “Se me ha perdido un corazón”), abandono de la pareja (“Homenaje a mi madre”, “Sinvergüenza” y “Ya no quiero más mentiras”), relación conflictiva (“Esta noche cena Pancho” y “Ya te olvidé”) e infelicidad de vida (“Dos cervecitas”). Ello nos muestra los diversos contextos de acción de las mujeres y la variedad de respuestas de los personajes femeninos frente a las situaciones, que se manifiesta en las diversas representaciones de feminidad que estas canciones hacen visible y que responden a las continuidades, cambios y rupturas que ocurren al interior de los modelos de feminidad

También da cuenta los diversos contextos de acción de las mujeres y la variedad de respuestas de los personajes femeninos frente a las situaciones, que se manifiesta en las diversas representaciones de feminidad que estas canciones hacen visible y que responden a las continuidades, cambios y rupturas que ocurren al interior de los modelos de feminidad

A partir del análisis del contenido de las canciones, hemos establecidos categorías que caracterizan a las mujeres en las canciones. Como se muestran en la siguiente tabla:

**Tabla Nro. 13**  
**Atributos de las mujeres en las letras de canciones de cumbia**

Atributos de las mujeres en las canciones	CANCIONES										
	Con la misma moneda	Dos cervecitas	Esta noche cena Pancho	Homenaje a mi madre	Lárgate	Mentiras	Se me ha perdido un corazón	Sinvergüenza	Ya no quiero más mentiras	Ya te olvidé	Total
Abandonada				x	x	x	x	x	x	x	8
Abandona					x	x					2
Activa	x			x		x		x			4

Afectuosa	x			x		x	x	x	x		6
Agencia	x	x	x	x		x		x	x		7
Agresiva			x					x		x	2
Amiga				x							1
Apreciada	x			x							2
Atenta				x				x	x		3
Bondadosa				x			x	x	x		4
Burlada	x			x				x	x		4
Cariñosa				x	x	x	x	x	x		6
Compañera							x				1
Comprensiva				x			x	x			3
Confiable				x							1
Conquista	x				x	x					3
Consumo alcohol		x									1
Controladora			x							x	2
Cuidadora				x		x			x		3
Decidida	x		x	x		x		x	x		6
Dependiente de su pareja							x				1
Despreciada				x	x	x	x	x	x	x	7
Desprecia	x		x		x			x	x	x	6
Dominante	x		x					x	x	x	5
Doliente		x		x					x		3
Dolida	x						x	x	x		3
Engañada	x						x	x	x		4
Fiel				x			x	x	x		4
Firme			x					x	x		3
Fuerte	x	x	x	x				x	x	x	7
Golpea			x								1
Ilusionada		x							x		2
Infeliz		x					x				2
Infiel	x				x						2
Juega con Sentimientos			x		x	x				x	4
lastimada emocionalmente	x			x			x	x	x		5
Llora		x						x			2
Luchadora		x		x				x	x		4
Mala			x		x					x	3
Manipuladora			x							x	2
Mentirosa					x	x				x	3
Merecedora de Afecto	x										1
Merecedora de Castigo			x		x	x					3
No maternal			x								1

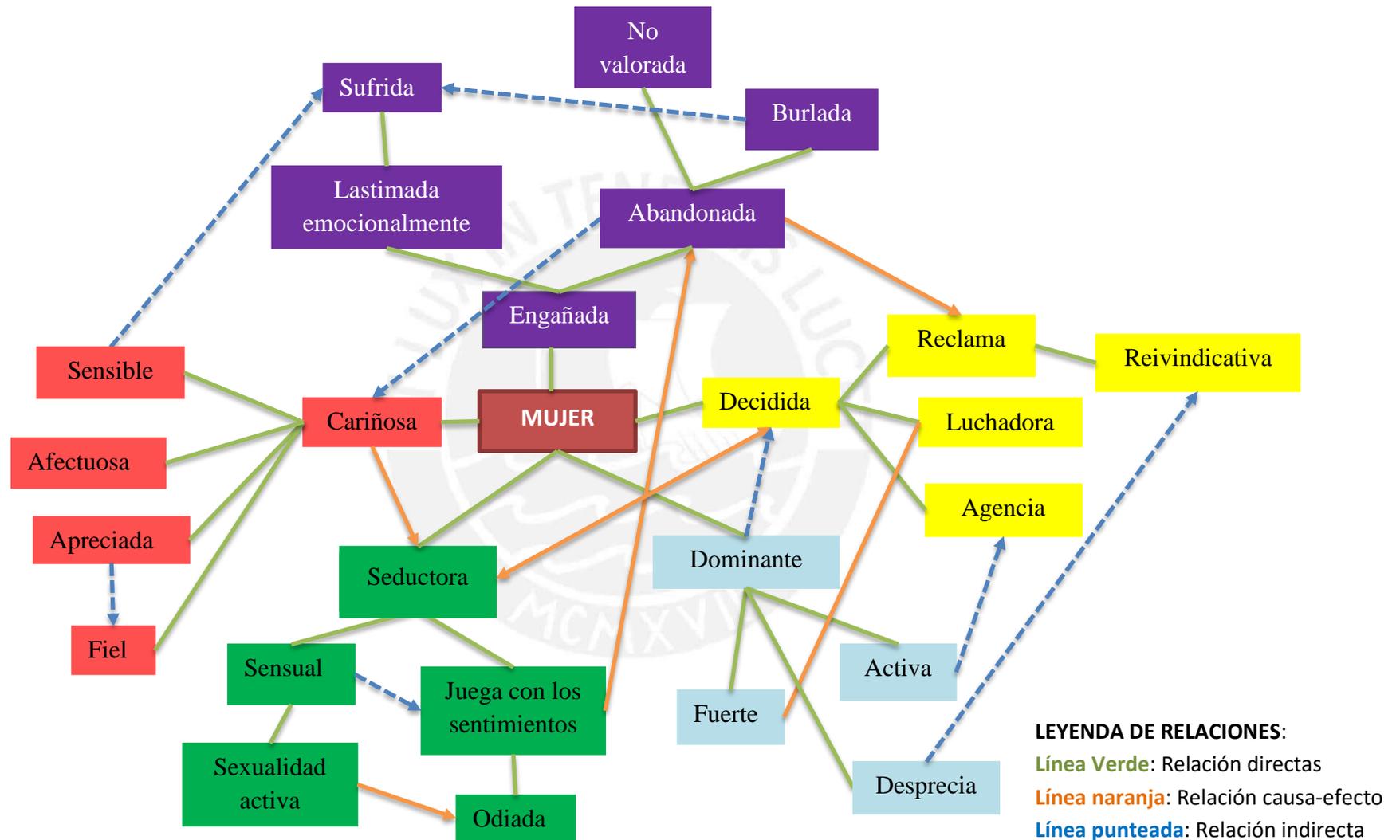
<b>No valorada</b>		x					x	x	x		4
<b>Reclama</b>	x	x	x					x	x		5
<b>Reivindicativa</b>	x	x	x						x		4
<b>Religiosa</b>				x							1
<b>Odia</b>	x							x			2
<b>Odiada</b>			x		x	x				x	4
<b>Seductora</b>	x		x		x	x					4
<b>Sensible</b>		x		x			x	x	x		5
<b>Sensual</b>	x		x		x	x					4
<b>Sexualidad Activa</b>	x		x		x	x					4
<b>Solitaria</b>		x					x				2
<b>Sufrida</b>	x	x		x			x	x			5
<b>Traicionera</b>					x	x					2
<b>Triste</b>		x		x			x				3
<b>Vengativa</b>	x										1
<b>Vulnerable</b>		x		x			x				3

Fuente: Elaboración propia

De las diez canciones analizadas los atributos que más prevalecen son abandonada (8), fuerte (7), agencia (7), afectiva (6), cariñosa (6), decidida (6), desprecia (6), dominante (5), lastimada emocionalmente (5), reclama (5), sensible (5), sufrida (5), activa (4), bondadosa (4), burlada (4), engañada (4), fiel (4), juega con los sentimientos (4), luchadora (4), no valorada (4), reivindicativa (4), odiada (4), seductora (4), sensual (4), sexualidad activa (4). Esto nos permite establecer respecto a las feminidades en las letras canciones la siguiente asociación:

Gráfico N°. 01

Carta asociativa de la caracterización de las feminidades en las letras de canciones de cumbia.



Fuente: Elaboración propia

Las representaciones de la feminidad que surgen a partir de las letras de las canciones hacen visible la interacción de algunos atributos presentes en los diversos modelos de feminidad. Vemos, tal como ocurre en la vida real, que las mujeres representadas no tienen características homogéneas sino más bien heterogéneas, y respecto a la temática y la situación que abordan las canciones se hacen visibles diversos roles y formas de ser de las mujeres que la cumbia pone de manifiesto como un reflejo constante de las relaciones de poder en las que viven. Esto se hace visible en lo afirmado por Norma Fuller (1998) quien dice que la sociedad actual es compleja, pues está caracterizada por la división de esferas sociales, laborales, culturales, etc., y que los individuos no pertenecen e interactúan en una cultura monolítica. Esto afecta la constitución de las identidades, lo que implica que ya no existe un modelo de feminidad único, sino una búsqueda de nuevos referentes de identificación.

En ese sentido, una de las características que resalta en las representaciones de feminidad en la cumbia es lo “**carriñosa**” de la mujer. En la canción la mujer está relacionada a la sensibilidad, afectividad y fidelidad y es apreciada por ello. Estas características hacen referencia al modelo de feminidad mariano y materno, que está vinculada a la entrega a otros y también a la pureza: es la esposa o novia fiel. Las canciones siguientes, ilustran lo mencionado:

“Todo lo di sin esperar, era feliz pudiendo amar” (“Se me ha perdido un corazón” – La Única Tropical)

“Yo te amé más que a nadie, te entregue todo mi corazón” (“Ya no quiero más mentiras” – Pasión Norteña)

“Gracias madre, por sacrificar tu vida y de brindar el tiempo y los años para ser lo que soy (...) gracias madre por darme tu tiempo, tus años, por entregarme tu amor decidido” (“Homenaje a mamá” – Alma Bella)

Como vemos, a partir de esta característica la mujer brinda afecto y se define por ello; por amor las mujeres disponen su vida para los otros (Lagarde 1990). El cuidado, tanto de la pareja como de los miembros de la familia, está a cargo de ella y es valorada por ello, como en la canción “Homenaje a mamá”, que hace referencia a ella como un ángel, fortaleciendo la representación de mujer bondadosa, amable, cuidadora y protectora. Estas representaciones encajan en el modelo mariano y materno que resalta que el amor significa

entrega y renuncia. En ese sentido, es importante señalar, tal como hace Norma Fuller (1998: 78) que “el afecto es el espacio femenino por excelencia”; es decir, que a través de él se define y reafirma la identidad de las mujeres tal como se aprecia en las canciones.

Sin embargo, el cariño que la mujer otorga no es limitante para ser “**engañada**”. Respecto al modelo mariano, las mujeres son moralmente más fuertes que los hombres, por lo cual deben resguardar su “honra” aun a pesar que el engaño las lastime emocionalmente y sean abandonadas. Marcela Lagarde, (1990: 419-420) afirma que la felicidad femenina se constituye en base del sufrimiento; esto también está relacionado directamente a la experiencia amorosa. En ese entender, las canciones siguientes nos muestran los sentimientos que se expresan a partir del engaño:

“Este vacío que hay en mí hace crecer la soledad y siento que me estoy muriendo” (“Se me ha perdido un corazón” – La Única Tropical)

“Me buscas hoy después de herirme, si decías que tu amor no merezco” (“Sinvergüenza” – Papillón)

“Te burlaste de mí y lloré tu partida, me dejaste una herida clavada en mi alma y no lo merecía” (“Ya no quiero más mentiras” – Pasión Norteña)

Las letras de las canciones nos muestran que la mujer engañada —si bien ha sido burlada, pues su pareja ha quebrado el acuerdo de fidelidad— también es una mujer no valorada, que ha sido reemplazada por otra mujer o su pareja mantiene relaciones amorosas paralelas. Mari Luz Esteban sostiene que a través de los medios de comunicación constantemente se va alimentando “una ficción romántica (cine, televisión, publicidad, literatura, música) absolutamente hipertrofiada que no solo enaltece las supuestas virtudes de la vida en pareja sino que intenta minusvalorar y subordinar cualquier otra alternativa” (2011: 40). En ese sentido, el ideal de amor romántico, monógamo crea expectativas en las mujeres, haciendo que ellas busquen ser lo que sus parejas necesitan (el complemento perfecto) y naturalizan el amor como un hecho doloroso o que lastima cuando no se halla la persona adecuada o esperada.

Vemos también que las canciones mencionan que el abandono forma parte de esta característica de la feminidad, las siguientes canciones hacen referencia a ello:

“Yo aún recuerdo lo mucho que sufriste cuando él te dejó, y aunque ese dolor te mataba por dentro decías ‘déjalo amor’” (“Homenaje a mamá” – Agua Bella)

“Y llorarás aunque huyas a lo infinito, pero milagro de vida ha quedado entre los dos” (“Mentiras” – Orquesta Candela)

Estas canciones resaltan que el sufrimiento no solo se da por el rompimiento de la relación amorosa, sino también por el abandono del hogar por parte de sus parejas. Esta condición está vinculada al modelo materno, en la variante de la madre heroica, en el que la mujer a través de su esfuerzo, trabajo y sacrificio sale adelante con la familia. Las mujeres abandonadas y con hijos son vistas como personas que “fracasaron”, y la marca de ello es que viven la maternidad en soledad (Lagarde 1990). Sin embargo, la maternidad conlleva también un estatus en la sociedad para las mujeres, pues las posiciona como sujetos sociales en tanto cumplan con las tareas de cuidado y sean mujeres abnegadas.

Así mismo, las canciones visibilizan a mujeres “**decididas**”. Ellas son descritas como personas que reclaman, reivindicán y luchadoras; por consiguiente, ponen de manifiesto su agencia. Las letras de las canciones hacen visible el reclamo de mujeres frente al retorno de sus parejas después de haberlas dejado o engañado, y también el desprecio que sienten por ellos, como se muestra en las siguientes citas:

“A qué regresas hoy sinvergüenza acaso no decías que no valgo” (“Sinvergüenza” – Papillón)

“Y vete. Todo ya se ha terminado. El amor que yo sentía lo mataste con tu engaño” (“Ya no quiero más mentiras” – Pasión Norteña)

“De un tramposo como tú, que aguanté por muchos años, pero un día me cansé. Y ahora escucha mi relato” (“Con la misma moneda” – Alma Bella)

Las mujeres decididas, representadas en las canciones, rompen con el modelo mariano, basándose en el hecho de que toda mujer debe tener una pareja a su lado para ser un individuo completo y no ser vista como carente (Lagarde 1990). Priorizan su estabilidad emocional y personal negándose a regresar con quien les causó sufrimientos. Como vemos, el empoderamiento de las mujeres en los temas musicales referidos está vinculado al hecho de no haber sido valoradas, lo cual genera una reconfiguración la identidad.

Afrontar situaciones difíciles en la vida también pone de manifiesto la característica de toma de decisiones de las mujeres, como luchadoras y reivindicadoras.

“Como yo sufrí, nadie ha sufrido; como yo lloré, tampoco han llorado (...) Si tomando voy a ser feliz ¡Entonces salud!” (“Dos cervecitas” – Corazón Serrano)

En esta canción vemos cómo el personaje femenino le hace frente a lo que supone una vida de sufrimiento, y lucha por salir en ella. Hace de su dolor emocional un espacio de liberación a través del llanto y el consumo de alcohol. El brindis aparece como una forma de cierre y celebración frente a la angustia y por el futuro, que posiblemente sea feliz.

Por otro lado, el tema musical “Homenaje a mamá” nos muestra a una mujer luchadora que cumple el rol de padre y madre en su familia,

“Gracias madre, por sacrificar tu vida (...) Gracias por ser padre y madre para mí” (“Homenaje a mamá” – Agua Bella)

Las características femeninas en esta canción están vinculadas al modelo materno, en el que la decisión y agencia se relacionan con el sostenimiento de su hogar.

Finalmente, la canción “Esta noche cena Pancho”, la protagonista trata de mantener la posición de autoridad en su hogar ordenando a su esposo a cumplir con lo que ella dice, subvirtiendo el orden simbólico del modelo mariano y materno;

“Ya vete al mercado, a hacer los mandados, recoge a los niños si eres el chofer” (Esta “Noche cena Pancho” – El Encanto de Corazón)

A pesar de que la mujer tiene una familia y debiera ser ella quien esté cargo de sus hijos y de su esposo, como parte de las tareas de cuidado, invierte los roles y hace que su pareja sea quien desempeñe estas funciones.

El ejercicio de la agencia y la capacidad de decisión que las representaciones de lo femenino hacen visible en estas canciones, se constituye en relación al afrontamiento de diversos sucesos y condiciones de existencia. Pero, como vemos, existe una persistencia de ciertas características de los modelos tradiciones (delicadeza, sumisión), aunque también

rupturas con mujeres que se alejan de ellos, pues de algún modo sus actitudes autoritarias ponen en relieve características que se acercan más a las masculinas.

Otro atributo de lo femenino presente en las canciones de cumbia, es el de las mujeres “dominantes”. Si bien está relacionado a las características de decisión y de agencia, las mujeres dominantes son además fuertes, activas y manipuladoras, y también desprecian, como se pone de manifiesto en las siguientes canciones:

“Solo vete, anda búscate un nuevo querer. Es muy tarde, no intentes volver. Hoy te toca perder” (“Ya no quiero más mentiras” – Pasión Norteña)

“¿Dónde está tu orgullo? ¿Dónde está tu vanidad? Ves que el mundo da vueltas, ahora yo te desprecio” (“Sinvergüenza” – Papillón)

“Me dijiste que jamás podré olvidarte, que después iba a rogarte y a decirte bésame (...) Me humillaste, me lastimaste, pero ahora ya te olvidé, ya te olvidé” (“Ya te olvidé” – Armonía 10)

Las mujeres de estas canciones, se posicionan frente a sus parejas cuestionándolos y despreciándolos esto debido al abandono. El ejercicio de poder de las mujeres en estos casos está vinculado a su propia afirmación (Lagarde, 1990), cuando ven por sus propias necesidades y las satisfacen, a partir del ruptura amorosa, ella reaprende a vivir sin el vínculo afectivo que le otorgaba sentido a su vida y en soledad retoma el vínculo consigo misma.

Por otro lado, la mujer de la canción siguiente es descrita como dominante, pues a través de la manipulación de sus parejas logra lo que quiere. Estas características se alejan del modelo mariano, en tanto docilidad y sacrificio.

“Me grita en la calle, ya me tiene traumatado, tonto y amenazado, y pone hacer el quehacer” (“Esta noche cena Pancho” – El encanto de corazón)

El personaje femenino de la canción utiliza la manipulación a través de la intimidación pública y la amenaza, que ocasionan traumas en la masculinidad de su pareja. Con ello hace visible que las mujeres descritas en las canciones no solo son pasivas o víctimas de las circunstancias, sino que pueden, como ocurre en la realidad, ser duras e intolerantes para perpetuar la posición en la que se encuentran.

A partir de lo mencionado se hace visible una última dimensión de la feminidad, que es la “**seducción**”, que también es una forma de hacer efectiva la manipulación y la dominación. Esta característica está ligada al modelo de feminidad de la seducción, en relación a que la mujer conoce de su sexualidad, su cuerpo, está vinculada a la calle y por lo tanto es despreciada (Villavicencio y Pérez 2013) Como se aprecia en las siguientes canciones:

“Ya ponte a barrer, también a trapear, lavar y planchar, y hacer de comer. Cuidado te vea mirando la tele, viendo las novelas que te echo a perder (...) Y si te portas bien, en la noche tienes tu regalo” (“Esta noche cena Pancho” – El encanto de Corazón)

“El me besó, me acarició, hasta mi alma estremeció. No me acordé jamás de ti, en esa cama fui feliz. Hacía mucho no sentía tanto fuego y hasta creí que me quemaba todo el cuerpo ” (“Con la misma moneda” – Alma Bella)

En las dos letras de las canciones vemos que las mujeres hacen uso de la sensualidad y tienen una sexualidad activa. Así mismo, utilizan la seducción para conseguir lo que quieren; que en el caso de la mujer es que se el hombre encargue de las labores del hogar, y en la segunda canción humillar a su expareja cobrando venganza, relatando que tuvo un encuentro sexual con otra persona. Bajo estas características las mujeres se apartan del modelo mariano y materno y de ser “objetos” de deseo, a tomar un papel de mujeres como sujetos de deseo.

Por otro lado, el atributo de la seducción está vinculado también al afecto desbordante, en la medida que no se limita el cariño a una sola pareja. Por ello es considerada como aquella que juega con los sentimientos y es despreciada por sus parejas. Según Norma Fuller, esta mujer es reprochada por no cumplir el ideal mariano, de ser conquistada y tener solo una pareja amorosa, como lo muestran las siguientes canciones:

“Me atrapaste, me tuviste entre tus manos, me enseñaste lo inhumano y lo infeliz que puedes ser. Te fingiste exactamente enamorada” (“Ya te olvidé” – Armonía 10)

“Mentira que me diste todo en un beso y que juraste amarme por siempre. Ya verás que todo lo que haces se paga en la vida y sentirás como duele el alma cuando se marchita y sangra de agonía por la herida ” (“Mentiras” – Orquesta Candela)

“Jugaste con mi amor y llorarás, así cada mentira me la pagarás. Pero donde ha quedado tu sinceridad, porque ayer me contaron tienes otra mitad (...) Lárgate, yo te lo digo a mi manera. Fue un error enamorarme de cualquiera fuera, fuera, fuera” (“Lárgate” – Hermanos Yaipén)

Vemos que en estas canciones, tal como afirma Marcela Lagarde (1990), el amor y el poder (que pueden definirse como un tipo de dispositivo simbólico – cultural, de control del cuerpo y la sexualidad de las mujeres) se ponen de manifiesto en expectativas de fidelidad, castidad, virginidad. En ese sentido, bajo estos condicionamientos (que responden a modelos de feminidad tradicional) se cuestiona la conducta afectiva, sexual y social de las mujeres, por no ser la esperada. Ello tiene algunos efectos: primero se vuelven relativos y se consideran algo “falsos”<sup>71</sup> los sentimientos de cariño de la mujer; y segundo, se cuestiona su condición de mujer y de persona respecto a valores como la lealtad y la verdad.

Las canciones también hacen referencia a alegorías que les atribuyen a las mujeres respecto a la característica de seducción. Así pues, tenemos:

“Víbora condenada, no más por mis hijitos no la mando a la que... a la quebrada” (“Esta noche cena Pancho” – El Encanto de Corazón)

“Lárgate, haz de tu vida lo que quieras. Ve mi amor, te estoy botando como un perro, fuera, fuera”. (“Lárgate” – Hermanos Yaipén)

Los adjetivos con los que son catalogadas las mujeres seductoras, son utilizados haciendo referencia al carácter desbordante de su sexualidad y a la trasgresión al modelo de feminidad mariano y materno. Así pues, la subversión al orden simbólico trae consigo una sanción pues, como afirma Hiroko Asakura, “el imaginario social tiene la fuerza coercitiva que organiza e impone el sentido de acción, pensamiento y sentimiento de los hombres y de las mujeres” (2004: 739). La repetición constante del “deber ser” de género en productos culturales como la cumbia, busca normalizar y hacer efectivo el cumplimiento de lo establecido culturalmente.

Así mismo, las canciones describen en alguna medida aspectos performáticos, vinculados a la corporalidad femenina, que nutren las representaciones detalladas en esta sección. Estos

---

<sup>71</sup> Una mujer de verdad no sería infiel, pues bajo los modelos marianos y maternos, esto resulta incoherente y contrario a la naturaleza femenina.

aspectos se basan, por un lado, en la apariencia física y estados de ánimo. Cabe resaltar que esto es parcial pues en el acápite siguiente, sobre el análisis de las imágenes, se detalla de mejor manera la performance de las mujeres abordada desde los videos musicales. Así pues, la mujer cariñosa es representada en las letras de las canciones a través de una performance corporal dispuesta a la atención al otro y también a dar afecto (abraza, besa, mima, acaricia)

En relación a la mujer engañada, la performance corporal descrita es la congoja, expresada a través del llanto. Por otro lado, la mujer con características de feminidad decidida, plantea referencias corporales como el esfuerzo, el trabajo y la fuerza. La performance corporal de la feminidad dominante muestra energía, pero también agresividad. Y finalmente la mujer descrita como seductora, plantea una performance de cuerpos que disfrutan, atrevidos y apasionados.

Como vemos, las letras de las canciones constituyen discursos a través de los cuales se hacen visibles las prácticas y saberes de género; como un marco de referencia por el cual se entiende y clasifica la actuación de las mujeres (Fuller 1997: 22); naturalizando así representaciones de lo femenino que sin duda calan e influyen en la conducta de la población oyente de cumbia, pues la música proporciona una forma de experimentar la cultura, realidad e ideales de aspiración. Estas representaciones femeninas se inscriben dentro del contexto de la canción de amor romántico e idílico, que sin embargo no oculta las contradicciones que se generan en las personas. Así pues, vemos que las canciones nos han ofrecido características diferentes de las mujeres frente a situaciones similares, como el desengaño, en la que muchas se han empoderado y han asumido su soledad, mientras que otras no conciben su vida sin el ser amado.

### 3.4 Representaciones de la feminidad: imágenes sobre lo femenino

A continuación presentamos el análisis de las imágenes como espacios de desarrollo de la performatividad de lo femenino, establecido sobre la base de las escenas escogidas de los videos musicales de las canciones de cumbia. Así pues, damos a conocer las escenas escogidas, los personajes centrales del videoclip y los escenarios, como se muestra en la siguiente tabla:

**Tabla N°. 14**  
**Escenas, personajes, escenarios y tipología de los videos musicales**

Canciones	Escenas	Personajes	Escenarios
Con la misma moneda	Escena del lamento (E1) y Escena de la habitación (E2)	E1 Hombre tramposo(X), mujer (S). E2, hombre pareja nueva (Q) y mujer (S)	E1 y E2, ocurren en habitaciones
Dos Cervecitas	Escena del mercado(E1), y escena de mujer que trabaja cantando en calle (E6)	E1, dos mujeres (R) y (F) vendedoras de comida en el mercado, comensales y la pareja de una de ellas (R). E2, la mujer (R) cantando en la calle, gente que escucha y colabora, agente musical que le entrega una tarjeta	E1, Mercado, puesto de venta de comida. E6, Vía pública
Esta noche cena pancho	Escena donde esposo brinda con sus amigos en la calle (E2) y escena de seducción de la esposa	E2, Pancho (K), sus amigos (B) y su esposa (C). E3, (K) y (C)	E2, La calle y E3, la casa
Homenaje a Mamá	Escena de abandono del esposo (E1) y escena del trabajo de la madre (E2)	E1, esposo (G), madre (Z) y la hija (N). E2, (Z) y (N),	E1, su casa. E2, restaurante
Lárgate	Escena del departamento y el engaño (E1) y escena del desprecio (E2)	E1, Hombre (P), mujer pareja (M), y el otro hombre (I)	E1, Un departamento y la calle. E2, departamento
Mentiras	Escena del recuerdo (E5)	E5, Mujer con su bebe(T), Primera pareja (V) y segunda pareja (S)	Un parque, recuerdos de momentos en el parque
Se me ha perdido un corazón	Escena del paseo en la calle (E5)	La mujer enamorada (X), su pareja (Ñ) y una mujer (W) por quien el hombre la abandona	Vía pública, calle concurrida, está representada de blanco y negro
Sinvergüenza	Escena del engaño (E4-C6) y la escena del desprecio al hombre (E6)	E4, la mujer (Z), su pareja (B) y la amante (F). E6, D Y B	E4, Un parque. E6, la casa de D
Ya no quiero más mentiras	Escena del descubrimiento del engaño (E7) y el rechazo (E9)	E7, la mujer (G), quien era su pareja (H) y una segunda mujer (Y). E9, (G) y (H)	E7 y E9 en la calle
Ya te olvidé	Escena inicial (E1) y escena del hotel (E5)	E1 Y E5 Pareja de ex enamorados (L) Y (J). E5, personas que atienden el hotel	E1, playa. E5, hotel

Fuente: Elaboración propia.

Los videos musicales muestran diversos escenarios que están vinculados a la cotidianidad, como casas y habitaciones, que van desde zonas residenciales hasta viviendas en barrios populares, calles, parques, un puesto de venta en el mercado, restaurantes y la playa; es decir muestran escenas de la vida diaria. Así también, las producciones son de alta calidad; es decir, realizadas con productoras de renombre en el mundo musical de la cumbia, lo que implica atención cuidadosa al vestuario, maquillaje y los lugares donde se realizan las escenas, tratando de hacerlas lo más creíbles posibles. También imágenes tratadas con efectos de edición, que hacen que en los videos se aprecien más pulidas y trabajadas, y por ello tienen acogida en el público que consume cumbia peruana.

Así también, las escenas que se muestran en los videos musicales están vinculadas a experiencias amorosas en las que los personajes interactúan a partir de relaciones afectivas heterosexuales, (Revisar Anexo Nro. 07, Tabla Nro. 15). Como se aprecia, nueve de los diez videos tienen como protagonistas a una pareja de enamorados o esposos, y únicamente el video musical de la canción “Homenaje a mamá” presenta la relación de una madre con su hija. Ocho de estas diez canciones —“Con la misma moneda”, “Dos cervecitas”, “Lárgate”, “Mentiras”, “Sinvergüenza”, “Ya no quiero más mentiras” y “Ya te olvidé”— presentan la ruptura de la relación por la entrada de un tercer personaje, con el cual el hombre o la mujer es infiel y abandona a su pareja. En la canción “Esta noche cena Pancho”, la relación conyugal se mantiene, a pesar de que es una relación conflictiva.

En siete de los diez videos musicales, las y los cantantes son los protagonistas de las historias narradas en las canciones (“Dos cervecitas”, “Esta noche cena Pancho”, “Lárgate”, “Mentiras”, “Se me ha perdido un corazón”, “Sinvergüenza”, “Ya no quiero más mentiras”), y en los otros tres los cantantes aparecen como relatores del contenido de las canciones (“Ya te olvide”, “Homenaje a mamá” y “Con la misma moneda”). Es importante, considerar que la trama presentada se combina con escenas de las y los intérpretes vocales bailando y cantando, o también de toda la agrupación tocando los instrumentos al ritmo de la canción.

Así también, hemos clasificado los videos musicales según su tipología. Para ello nos basamos en la clasificación desarrollada por Ana María Sedeño, quien diferencia siete tipos de videos musicales: narrativo, descriptivo, descriptivo narrativo, dramático o narrativo

(Lineal, de adaptación y superposición), musical o performance, conceptual y mixto (499). A partir de lo mencionado, determinamos que de los diez videos cuatro son de tipo dramático o narrativo lineal; es decir, que las imágenes ocurren según los detalles de las letras de la canción. Los otros seis son videos musicales dramáticos o narrativo de adaptación, pues establecen una estructura o trama paralela, profundizando en lo descrito en las canciones. En el cuadro siguiente detallamos lo mencionado:

**Tabla Nro. 16**  
**Tipología de los Videos musicales**

<b>Canción</b>	<b>Tipo de videoclip musical</b>
<b>Con la misma moneda (C1)</b>	Dramático o narrativo lineal
<b>Dos cervecitas (C3)</b>	Dramático o narrativo de adaptación
<b>Esta noche cena Pancho (C3)</b>	Dramático o narrativo lineal
<b>Homenaje a Mamá (C4)</b>	Dramático o narrativo de adaptación
<b>Lárgate (C5)</b>	Dramático o narrativo lineal
<b>Mentiras (C6)</b>	Dramático o narrativo de adaptación
<b>Se me ha perdido un corazón (C7)</b>	Dramático o narrativo de adaptación
<b>Sinvergüenza (C8)</b>	Dramático o narrativo lineal
<b>Ya no quiero más mentiras (C9)</b>	Dramático o narrativo de adaptación
<b>Ya te olvidé (C10)</b>	Dramático o narrativo de adaptación

Fuente: Elaboración propia.

### **3.4.2 Caracterización de la mujer en los videos musicales**

A continuación presentamos las características de las mujeres plasmadas en las canciones de cumbia, y ponemos en evidencia el contenido de los elementos que organizan y brindan significación a la representación. Esto se logró con la aplicación de las guías de contenido en las escenas seleccionadas de los videos musicales, considerando los roles y atributos que se otorgan y la forma en la que se describen la “performatividad” del cuerpo y la sexualidad, según figuran en el contenido de las canciones, como se muestran en la tabla N°. 13.

Tabla Nro. 17

Consolidado de la caracterización y roles de género de las mujeres en los videos musicales de cumbia

CARACTERISTICAS DE LAS MUJERES													
CANCIONES	Cómo se presenta a la mujer	Rasgos del comportamiento o femenino	Roles femeninos	Expectativas	Actividades	Aspecto físico de la mujer	Vestimenta	Posturas	Tipo de relación	Sentimientos	Prácticas sexuales	Roles sexuales	Descripción de la sexualidad
<b>Con la misma moneda</b>	E1, (S) esta recostada en el sillón con una foto enmarcada en la mano; la mira y se lamenta. E2, (S) está con (Q), seductora, compartiendo y brindando con una copa. Se presenta como una mujer vengativa.	E1, (S) parece triste y resignada. E2, (S) es seductora, sonríe, y coquetea.	Espera, seduce y muestra afecto.	Olvidar al hombre que le fue infiel.	Esta recostada en el sillón, brinda con una copa, coquetea y acaricia.	E1 y E2, nos muestran a una mujer maquillada, esbelta, alta atractiva. Su cuerpo esta cuidado	E1, vestido negro con flores blancas corto y ajustado. E2, vestido corto y ajustado, crema, floreado, que deja ver sus piernas.	E1, recostada en el sillón de modo que se exhibe su figura. E2, parada con la pierna flexionada mostrando su figura.	Amorosa	E1, molestia, cólera.	Besos, caricias, que terminan en el acto sexual.	E2, se deja besar acariciar, quitar la ropa. Es de alguna manera pasiva en el encuentro sexual.	Tiene una sexualidad activa, disfruta del encuentro sexual. No teme mostrar su cuerpo.
<b>Dos Cervecitas</b>	E1, la mujer A, atiende el puesto de comida junto a su amiga (B). La atención es con una sonrisa y carisma. Llega la	E1, parece una mujer fuerte que quiere salir adelante (trabaja en la atención de comida propia de las mujeres),	Atención del puesto de comida. Fuerza, no es dependiente.	Salir adelante	Venta de comida, dar dinero, llorar. E6, Cantar en la calle, recibir	E1 y E6, cuerpo trabajador, delgada, un poco desaliñada, vinculada a la carencia. Sin arreglo facial.	E1, Mandil de mercado, gorra blanca, lleva una cola en el pelo. E6, chompa color turquesa, polo blanco, floreado,	E1, atención al público, cálida y atenta, sumisa frente a la pareja. E2, parada firme cantando	E1, amorosa, E2, no presenta.	E1, sumisión, E2, posiblemente vergüenza.	E1, no registra, pero convive con su pareja. E2, no registra.	E1, pasivo. E2, no registra.	E1, mujer no muestra su físico, busca complacer a la pareja. E2, no registra.

	pareja C, gritando a pedir dinero, ella lo atiende con cara de preocupación, le entrega dinero del mandil. Él le reclama, alza su mano en intención de golpearla y B la defiende junto a los comensales. Ella llora apoyada en su amiga. E6, como una mujer luchadora, que para salir adelante canta en la calle. Cómo una mujer sufriente.	pero también es frágil, pues sufre violencia por parte de su pareja. E6, su fortaleza para salir adelante.			dinero.		pantalón leggins floreado y sandalias de plataforma, media cola, con algo de cabello en la cara. En ambas aparece sin maquillaje.	se mueve poco, mano extendida para recibir dinero.					
<b>Esta noche cena pancho</b>	Una mujer autoritaria que se impone frente a su esposo. Ella lleva las riendas de la casa y su relación. No le importa el qué dirán sus amigos. E3, es seductora y sensual.	E2, impositiva, no es delicada, incluso pateo a su esposo. E3, dispuesta al encuentro sexual, ella lo llama.	E2, poner orden y reglas. Ha invertido los papeles de jerarquía. No es sumisa con su esposo, de ella no depende el sostenimi	Que ella haga las cosas del hogar como debe ser.	E2, sale a buscar a su esposo y lo golpea delante de sus amigos. Lo lleva dentro del hogar, de su bigote, y	E1 y E2, mujer exuberante, arreglada, joven y alta.	E1, Top negro hasta la cintura con escote en el pecho, short rosado, y zapatos de tacón dorados. E2, Top rosado hasta la cintura, con escote en el pecho, short rosado. En la	E1, camina con firmeza y expresión facial de molestia. Va a traer a su esposo. E2, parada apoyada a la pared, y mueve la mano	Marital de violencia y sometimiento.	E2, Molestia, desagrado. E3, excitación y provocación.	Pancho en el nombre del miembro viril. Los encuentros sexuales se dan a cambio de que el hombre realice el trabajo doméstico.	Seducción y aprobación para el acto sexual.	La mujer lleva una sexualidad activa. Ella dispone del cuerpo de su esposo, controla y encausa sus deseos a través de la coerción

			ento del hogar. E2, seduce a Pancho, tiene conocimiento de su cuerpo y su sexualidad.		lo patear. E3 está parada en la puerta de un cuarto, e invita a su esposo a seguirla		mano lleva una correa.	invitando a su esposo.					en el hogar.
<b>Homenaje a Mamá</b>	E1, una mujer triste que acaba de darse cuenta de que su esposo la abandonó. Consuela a su hija. E2, alegre y trabajadora lavando ropa, cocinando y limpiando en un restaurante, siempre ocupada.	E1, Se lamenta y resigna. Brinda consuelo a su hija. E2, esforzada por sostener a su hija y a ella.	E1, atiende, reconforta E2, cuidadora de su hija y de su bienestar. Sacrificada.	Salir adelante con su hija, tratar de darle lo mejor a ella.	Lavar, cocinar, trapear, limpiar.	Cuerpo robusto, de mediana estatura. Peinada con un moño en el cabello, no maquillada.	E1, pijama rosada. E2, casaca negra, polo rosado, jean azules y botines grises. En el restaurante, polo azul, mandil azul marino, jean azul y botines grises.	E1, sentada en la cama, triste. E2, activa lavando, cocinando atendiendo, trapeando y limpiando.	Parentesco.	E1, tristeza, dolor, resignación. E2, de cariño, cuidado, afecto.	No registra.	No registra	No registra .
<b>Lárgate</b>	E1, una mujer sofisticada, que se oculta y no quiere ser descubierta poco afectiva. E3, como una mujer triste, culpable, que reconoce su error. Como una mujer que ha engañado.	E1, es despectiva y poco afectiva con su pareja, como si estuviera aburrida de él. E3, se comporta de manera suplicante, para no ser	E1, acompaña de su pareja y de su amante. E3, suplicante, usa el llanto para conmovier.	No ser despreciada. De parte del varón que haya cumplido con la relación siendo fiel.	Se arregla para salir a verse con su nueva pareja. Junta sus cosas y se marcha.	Cuerpo esbelto, delgada, joven, bonita, arreglada. Muestra su cuerpo con trajes ceñidos.	Casaca de cuerpo negro, top amarillo, solo por debajo del busto, jean a ajustado.	En E1, escena de cautela, de rechazo a su pareja actual. E3, suplicante, cara compungida, mueve la cabeza en negación.,	Amorosa.	Desprecio a su pareja. E3, de perdón y culpa.	Muestra de afecto no correspondido por parte de ella.	Recibe afecto de su pareja. Sin embargo, con su amante ella da afecto, es cariñosa.	Busca experimentar nuevas relaciones. Se enamora de otra persona.

		echada fuera del departamento.											
<b>Mentiras</b>	Una mujer triste, melancólica, cargando a su bebe. Solitaria pensando en su pasado y su futuro.	Se hace cargo de la bebe. Alegre, divertida en los recuerdos, preocupada, confundida, triste y sola por no tener el apoyo masculino.	Cuidadosa, se deja querer, seduce, demostrativa y alegre con ambas parejas.	Está pagando sus engaños con la soledad	Sentada en una banca del parque, cargando un bebe, pensando. Recuerdo: corre con su pareja, es cargada en brazos; con la segunda pareja está sentada en el parque riendo y conversando.	Es una mujer joven, esbelta y arreglada.	Blusa amplia floreada, que deja descubiertos los hombros. Pantalón crema y zapatos de tacón crema, Recuerdo 1, polo a rayas, jean ajustado y sandalias, Recuerdo 2, top y jean pegados al cuerpo y zapatos de tacón.	Sentada cogiendo a la bebe. Recuerdo 1, jugando, corriendo, dejándose atender y riendo. Recuerdo 2, sentada alegre, coqueteano con su segunda pareja.	Madre soltera. Recuerdos de su relación de pareja.	Tristeza melancolía y preocupación. Recuerdo 1 y 2, alegría y diversión.	No figuran, pero asumimos que sí se dieron, pues tiene un hijo en brazos.	Atención, seducción, caricias.	Mujer que tiene una sexualidad activa. Mantiene relaciones amorosas una tras otra; finalmente no se queda con ninguno, pues los dos la abandonan.
<b>Se me ha perdido un corazón</b>	Una mujer A tierna, sonriente y feliz caminando de la mano de su pareja y triste cuando se ve sola. Mujer B, sonriente y seductora,	Mujer A, está disfrutando de la compañía de su pareja. Se lamenta al haber sido abandonada Mujer B,	Mujer A, cuidado, atención (le lleva una bebida). Mujer B, lo acaricia, le guiña el ojo y se	Que su pareja vuelva por ella. Superar el abandono de su pareja.	Mujer A, pasean en la calle, entra un local, sale con dos bebidas en la	Mujer A, esbelta, alta, joven. Mujer B.	Mujer A, Polo manga cero, jean pegado al cuerpo y tacones. Mujer B, Polo manga cero, short y zapatos de tacón.	Mujer A y B, tienen posturas de conquista y atención respecto del varón. B utiliza su cuerpo para	Mujer A, amorosa y Mujer B, la "otra".	Mujer A, felicidad con la pareja, duda cuando no lo encuentra; tristeza cuando se sabe abandonada. Mujer B,	En ninguna se percibe el encuentro sexual.	Mujer A, afecto y atención al varón, y Mujer B, caricias, seducción.	Mujer A, vive en una relación en la que se siente querida y plena. Da y recibe cariño, pero

	coqueta y triunfadora, se marcha con el novio de la mujer A.	seduce al hombre, no le importa si tiene pareja o no.	marcha con él.		mano, no encuentra a su pareja. Mujer B, pasea en la calle, guiña el ojo al varón, le habla y se marcha con él.			seducir.		alegría y triunfo cuando se marcha con el hombre.			principalmente da. Mujer B, es una mujer que seduce para conquistar al varón. Sexualidad activa. Se produce placer.
<b>Sinvergüenza</b>	E4, una mujer engañada y furiosa. E6, una mujer fuerte y que desprecia.	E4, No es delicada, corre a confrontar, se siente fuerte e interpela al hombre. E6, rechaza a su pareja, es decidida a mantener su posición.	Una mujer que se hace respetar, busca una relación monógama.	Mantenerse firme frente al retorno de su pareja para retomar la relación amorosa.	Corre, reclama, golpea. E6, rechaza y le echa balde de agua.	Es una mujer delgada de mediana estatura, joven, arreglada.	E4, lentes, polo negro manga cero, falda floreada rosada a la cintura, botines negros. E6, blusa azul eléctrico transparente, short de jean azul y pantis negras.	E4, camina tranquila, corre y se pone a la defensiva, y golpea. E6, resistencia a que la ex pareja entre a su casa y se burla.	Amorosa	E4, sorpresa, indignación y molestia. E6, rechazo y odio.	E4, abrazos del hombre a su amante. E6, no registra.	E4 y E6 no registra.	La relación amorosa era de afecto y detalles.
<b>Ya no quiero más mentiras</b>	E7, es una mujer silenciosa y apenada al ver a su pareja con otra mujer. E9, es una mujer que reclama y que no quiere	E7, se mantiene serena pero no oculta su expresión de tristeza y desilusión. E9, se comporta como una mujer que	Es una mujer que expresa su fuerza y también la tristeza. Se presenta como una mujer poco	Enfrentar y no volver con la persona que la engañó.	Camina, observa, reclama, golpea y se marcha.	Es una mujer joven, adolescente, delgada y que arregla su aspecto personal.	E7-C9 viste un polo cuello alto color guinda, una chompa animal print y un jean; así mismo en la E9-C9 viste un	E7, postura serena, tiene una mano en la cara, no dice ninguna palabra. E9, de reclamo y	Amorosa.	E7, sorpresa y decepción. E9, molestia y rechazo.	No registra.	No registra.	No registra .

	saber nada de su ex pareja.	enfrenta y reivindica su posición de no querer volver con su ex pareja.	expresiva en sus afectos y a la vez frágil y delicada, siempre solitaria.				abrigo color gris. En ambas escenas esta arreglada y maquillada.	rechazo, pues discute con su ex pareja.					
<b>Ya te olvidé</b>	E1, como una mujer que se lamenta por el rechazo de su pareja. E5, como una mujer problemática, que constantemente está discutiendo.	E1, mujer suplicante, que se aferra a su pareja y a la relación. E5, mujer alegre, cariñosa, que se molesta con facilidad. Parece una mujer fuerte y agresiva que no le teme a la discusión con su pareja.	Suplicante, fuerte, decidida no teme a la confrontación usa la violencia.	Retomar la relación amorosa.	E1, abraza a su ex pareja E5, discute, camina, reclama, abofetea y se marcha.	E1 y E5, es una mujer alta, joven, arreglada, no tan esbelta.	E1, lentes oscuros polo blanco transparente, short crema. E5, sombrero crema, vestido gris, ceñido al cuerpo y zapatos de tacón.	E1, esta parada dialogante, y abraza a su pareja. E4, en una postura desafiante, camina sin importarle nada. Esta parada y discute energicamente.	Amorosa	E1, tristeza y de lamentar todo lo sucedido. E5, molestia y fastidio.	El video da a conocer, muestras de afecto entre la pareja, que incluyen caricias, besos y momentos a solas.	Afectiva, cariñosa, cuidadora.	La mujer recibe muestras de atención y cariño de su pareja. Ella también le brinda afecto.

Fuente: Elaboración propia.

Es importante mencionar que si bien detallamos aquellos roles, actividades y prácticas que realizan las mujeres en las escenas, se trató de ponderar las acciones y reacciones de las mujeres que las canciones describen. Así mismo, consideramos las diferencias en la construcción de las feminidades respecto a la vestimenta, el aspecto físico y si más allá de las letras de las canciones se desarrollan prácticas sexuales y el papel que tienen las mujeres en ellas.

En ese sentido, los elementos periféricos asociados al núcleo central “mujer”, presentes en cada una de las imágenes de los videos musicales, ponen de manifiesto características femeninas similares, diversas y también contradictorias, como vemos en las cartas asociativas (Revisar Anexo Nro. 08 Cartas Asociativas de Videos Musicales). Con ello se pone de manifiesto que cada uno de los videos musicales de cumbia da cuenta de atributos femeninos particulares y diferentes, y con ello se muestra la coexistencia de diversas representaciones de lo femenino. Ello implica también una performance corporal y sexual variada, que responde tanto al tipo de videoclip y de la trama que plantea la canción. Es decir, los videos musicales dramáticos de adaptación (“Dos cervecitas”, “Homenaje a mamá”, “Mentiras”, “Se me ha perdido un corazón”, “Ya no quiero más mentiras” y “Ya te olvidé”) nos muestran la performance femenina más detallada en relación a los roles y prácticas de género a diferencia de los videos dramático lineales (“Con la misma moneda”, “Esta noche cena Pancho”, “Lárgate” y “Sinvergüenza”) que se ciñen a lo que lo descrito en las canciones.

A partir del análisis de observación de los videos musicales, hemos recogido atributos que caracterizan a las mujeres en las canciones. Como se muestran en la siguiente tabla:

**Tabla Nro. 18**  
**Atributos de las mujeres en los videos musicales de cumbia**

Atributos	CANCIONES										
	Con la misma moneda	Dos cervecitas	Esta noche cena Pancho	Homenaje a mi madre	Lárgate	Mentiras	Se me ha perdido un corazón	Sinvergüenza	Ya no quiero más mentiras	Ya te olvidé	Total
Abandona	x					x				x	3

Abandonada				x	x	x	x				4
Activa	x	x	x	x	x			x	x	x	8
Afectuosa				x	x	x	x	x	x	x	7
Agencia	x	x		x				x	x		5
Agresiva			x					x		x	3
Amiga		x									1
Apreciada	x	x		x						x	4
Arreglada (maquillada)	x		x		x	x		x	x	x	7
Arreglada (vestuario)	x		x		x	x		x	x	x	7
Atenta	x	x		x		x	x				5
Bondadosa		x		x			x				3
Bonita	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	9
Burlada								x	x		2
Cariñosa	x			x	x	x	x				5
Compañera		x					x				2
Comprensiva				x							1
Confiable		x		x							2
Conoce su cuerpo	x		x		x	x				x	5
Conquista	x		x			x				x	4
Consumo alcohol	x	x	x								3
Controladora			x							x	2
Cuidadora		x		x		x	x				4
Decidida	x	x	x	x	x			x		x	7
Delgada	x	x	x		x	x	x		x		7
Dependiente de su pareja							x				1
Desprecia	x		x		x	x				x	5
Despreciada	x		x	x			x		x	x	6
Dolida	x	x		x	x		x	x	x		7
Dominante			x							x	2
Engañada	x	x					x		x		4
Exuberante	x		x		x	x				x	5
Fiel				x			x		x		3

Firme	x	x	x	x				x	x	x	7
Fuerte	x	x	x	x		x		x	x	x	8
Golpea		x	x					x	x	x	5
Ilusionada		x		x		x	x		x		5
Infeliz		x			x	x	x	x	x		6
Infiel	x				x						2
Joven	x	x	x		x	x	x	x	x	x	9
Que juega con sentimientos			x		x						2
Lastimada emocionalmente				x			x	x	x		4
Llora		x			x		x	x			4
Luchadora		x		x					x		3
Mala			x		x	x				x	4
Manipuladora			x							x	2
Mentirosa	x				x	x					2
Merecedora de Afecto				x							1
Merecedora de Castigo			x		x	x				x	4
No maternal			x								1
No valorada								x	x		2
Odia								x			1
Odiada			x		x						2
Reclama	x		x					x	x	x	5
Reivindicativa		x						x			2
Religiosa		x		x							2
Seductora	x		x		x	x				x	5
Sensible	x	x		x		x	x	x	x		7
Sensual	x		x		x						3
Sexualidad Activa	x		x		x	x					4
Sexy	x		x		x	x		x	x	x	7
Solitaria		x				x	x	x		x	5
Sufrida		x			x		x	x			4
Traicionera					x						1

<b>Trabajadora</b>		x		x					x		
<b>Triste</b>	x	x		x	x	x	x	x	x		8
<b>Vengativa</b>	x		x					x			3
<b>Vulnerable</b>		x		x		x	x				4

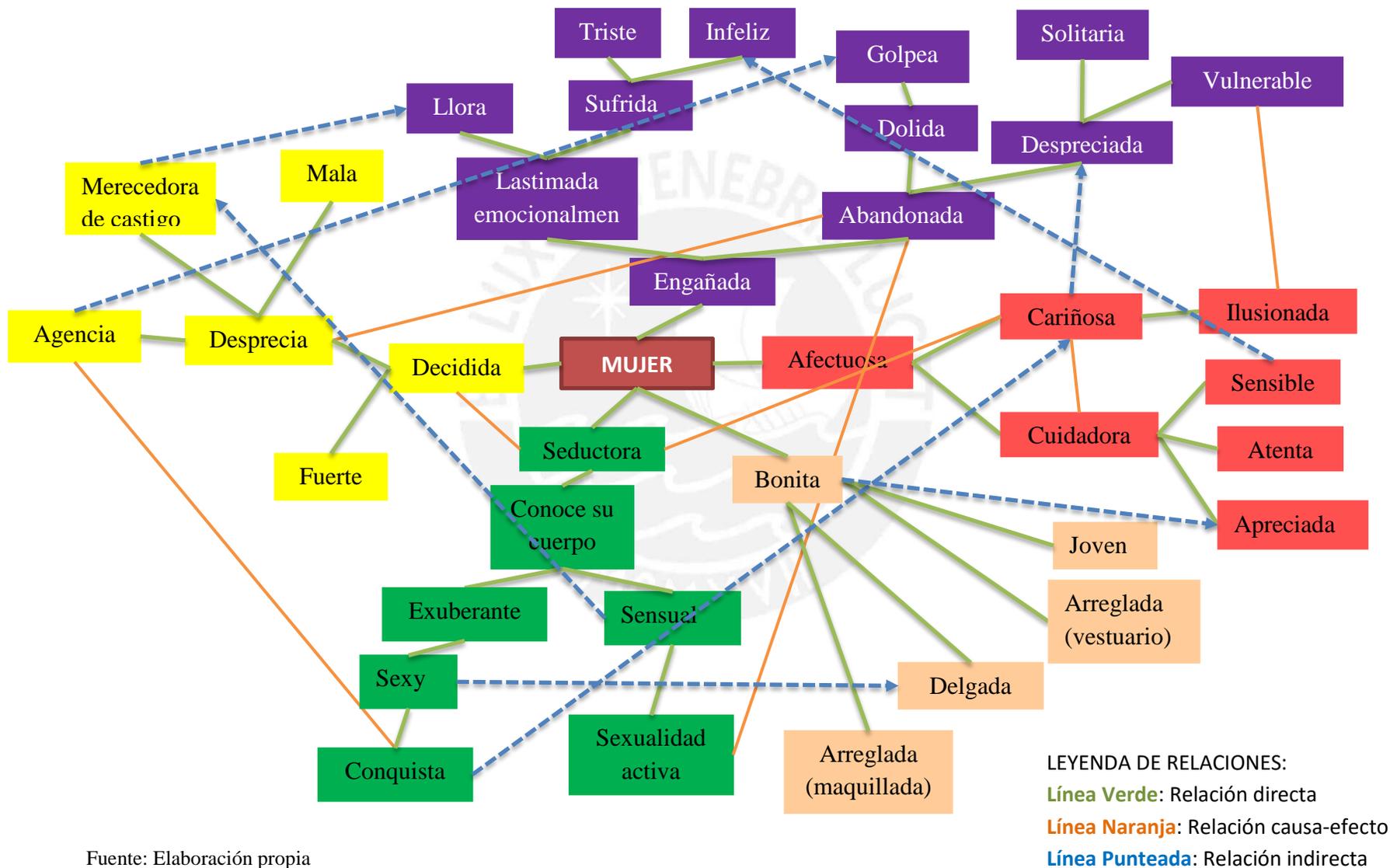
Fuente: Elaboración propia

De las diez canciones analizadas las características que más prevalecen son, Joven (9), Bonita (9), Activa<sup>72</sup> (8), Fuerte (8), Triste (8), Afectuosa (7), Arreglada maquillada (7), Arreglada- vestuario (7), Decidida (7), Delgada (7), Dolida (7), Firme 7, Sensible (7), Sexy (7), Despreciada (6), Infeliz (6), Agencia (5), Atenta (5), Cariñosa (5), Conoce su cuerpo (5), Desprecia (5), Exuberante (5), Golpea (5), Ilusionada (5), Reclama (5), Seductora (5), Solitaria (5), Abandonada (4), Apreciada (4), Conquista (4), Cuidadora (4), Engañada (4), Lastimada emocionalmente (4), Lloro (4), Mala (4), Merecedora de Castigo (4), Sexualidad Activa (4), Sufrida (4), Vulnerable (4).

<sup>72</sup> Según la RAE, “1. Que obra o tiene capacidad de obrar. 2. adj. Diligente y eficaz.

Gráfico Nro. 02

Carta asociativa de la caracterización de feminidades en los videos musicales de cumbia.



Fuente: Elaboración propia

Según las características planteadas en los videos musicales, estas características están relacionadas con la forma en que las mujeres hacen uso de su imagen y su cuerpo, como un medio performativo de género, que negocia al mismo tiempo su lugar en la sociedad (Esteban 2011: 7). En ese sentido, las representaciones de las feminidades no tienen características homogéneas sino más bien plurales y que, respecto a las situaciones y escenas que abordan los videos musicales, hacen visibles diversos roles y formas de ser de las mujeres en la cumbia. Con ello comprendemos que la feminidad es un ámbito en transformación, caracterizado por la desestructuración de aquello construido socialmente como esencial en las identidades de género femenino, para dar paso a nuevas configuraciones identitarias. Las mujeres están poniendo a prueba constantemente su feminidad (Marcela Lagarde 1990)

En ese entender, una de las primeras características en las imágenes de las mujeres en los videos musicales es la “**afectuosa**”, que está relacionada a escenas en las que las mujeres muestran atención y cariño, a través del cuidado sus parejas y sus hijos. Así también, son mujeres que están ilusionadas con sus parejas y las relaciones amorosas que han establecido. Estos actos y expresiones corporales nos muestran la manera en la que van encarnando y performan una feminidad que tiene características del modelo materno, por la entrega y protección frente a las diversas relaciones que establecen. Así nos lo muestran las siguientes imágenes:



Imagen 01  
“Homenaje a mamá”  
Agua Bella



Imagen 02  
“Mentiras”  
Orquesta Candela

Resaltamos que los videos musicales abordan las relaciones de pareja y en ellos se aprecian las demostraciones de afecto se dan entre ambos, como en la canción “Se me ha perdido un corazón”, en la que la mujer es atenta con su enamorado, comprando bebidas para ambos y paseando juntos; en la canción “Sinvergüenza”, ella abraza y juega con su enamorado, quien también la abraza y le regala un peluche; en la canción “Mentiras”, la protagonista femenina juega y abraza a las parejas con las que con las que ha tenido relaciones amorosas, y ellos también la abrazan a ella; en la canción “Lárgate”, ella abraza alegremente a quien es su amante, camina con él y se ríen juntos. Así también en las canciones “Ya no quiero más mentiras” y “Ya te olvidé”, en las escenas elegidas ellas demuestran su afecto a través las sonrisas y la compañía mutua con sus parejas. En la canción “Dos cervecitas” se hace visible el afecto y atención que la mujer tiene al momento de atender a los comensales de su puesto de negocio y en la escena final, cuando abraza a quien es su pareja amorosa. Sin embargo, frente a todas estas expresiones de cariño y afecto, que son un medio por el cual las mujeres dan a conocer lo que sienten, es importante hacer visible lo mencionado por Mari Luz Esteban, quien sostiene que “la conformación occidental hegemónica del amor es un obstáculo radical para el reconocimiento real del otro, para reconocerle un sitio en el mundo” (2011: 86), pues este amor invisibiliza y normaliza las tareas de cuidado y afecto como exclusivas de las mujeres.

Como apreciamos en las representaciones femeninas que plantean los videos musicales, la demostración de afecto y tener —al parecer— relaciones estables no impide que ellas sean

“engañadas” por sus parejas. Los videos musicales muestran a mujeres lastimadas emocionalmente a raíz del abandono de sus parejas y que expresan sus sentimientos a través del llanto, el sufrimiento y molestia, que las lleva tener reacciones como abofetear a sus parejas o empujarlos. Como muestran las siguientes imágenes:



Imagen 04  
“Se me ha perdido un corazón”  
La Única Tropical



Imagen 05  
“Sinvergüenza”  
Orquesta Papillón

En los videos musicales las mujeres se presentan como frágiles y tristes, como en el video de la canción “Se me ha perdido un corazón”; frente al engaño, la mujer huye y se pone a llorar en su habitación. También pueden encarar la situación, como ocurre en la canción “Ya no quiero más mentiras”, en la que, frente a la infidelidad de su pareja, la mujer mira con tristeza la escena. Sin embargo, cuando él quiere darle explicaciones, ella reacciona

dándole una bofetada. En el video de la canción “Sinvergüenza”, en la escena del engaño, la protagonista va a confrontar al que era su pareja: lo empuja, abofetea y se marcha corriendo. A pesar del dolor emocional que sienten, ellas reclaman, interpelan y agreden físicamente a sus parejas. Los videos musicales muestran también, entre quiénes se realizan las confrontaciones. Doris Gabriel (2013) señala que los hombres, con cierta frecuencia, son la razón de las peleas entre mujeres, generando rivalidades entre ellas. Sin embargo, la reacción de las mujeres es solo hacia los hombres, las mujeres con quienes las engañaron quedan al margen de todo reclamo o agresión. Las mujeres de estas dos últimas canciones se alejan del modelo mariano, debido a la reacción en tanto no son sumisas, ni delicadas.

Otra característica de las mujeres en los videos es la de “**decisión**”, pues son representadas como mujeres esforzadas y fuertes. Tienen roles activos y afrontan las situaciones en las que se encuentran. Un motivo para ello es que buscan una mejor calidad de vida y desempeñan diversas labores, tal como se comprueba en las siguientes imágenes:



Imagen 06  
“Dos cervecitas”  
Corazón Serrano



Imagen 07  
“Homenaje a mamá”  
Agua Bella

En el video musical de la canción “Dos cervecitas”, la protagonista es una mujer que trabaja en un mercado vendiendo comida y cantando en los buses en las calles, para ganarse la vida. Así también, en el videoclip de “Homenaje a mamá”, la mujer que es madre, frente al abandono de su pareja, trabaja en un restaurante para salir adelante y darle sustento a su hija. Los atributos de estas mujeres se asemejan al del modelo materno heroico (Fuller 1998), pues también son mujeres trabajadoras y emprendedoras. Y si bien este modelo de feminidad hace referencia a mujeres que logran salir adelante por su familia, en los videos musicales analizados encontramos estas características respecto a mujeres que afrontan situaciones de vida difíciles, como la pobreza o el engaño de sus parejas. Esto nos demuestra los cambios al interior del modelo.

Así también, la mujer decidida está vinculada a los videos musicales donde la protagonista ha sido engañada y frente ello demuestra fortaleza y confronta a la pareja que la dejó. Los videoclips de la canción “Ya no quiero más mentiras” y “Sinvergüenza” hacen visible esta característica, pues las protagonistas no temen quedarse solas, antes que volver a tener una relación sentimental con la persona que las abandonó.



Imagen 08  
“Ya no quiero más mentiras”  
Agua Bella

En ambos casos se hace visible la característica de la agencia de las mujeres, se posicionan desde su realidad y actúan frente a ella. Sin embargo, la negativa a volver con sus parejas está motivada por nociones como la fidelidad y seguridad, que las relaciones amorosas deben mostrar y brindar; regresar con ellos sería exponerse a volver a sufrir.

No obstante, las mujeres decididas también ponen de manifiesto actitudes dominantes y manipuladoras, tal como se aprecia en los videos “Esta noche cena Pancho” y “Ya te olvidé”. En esos videos, frente a la actitud y el comportamiento de sus parejas, ellas los desprecian.



Imagen 09  
“Esta noche cena Pancho”  
El Encanto de Corazón



Imagen 10  
“Ya te olvidé”  
Armonía 10

En el primer video (“Esta noche cena Pancho”) el personaje femenino reprocha constantemente a su esposo quien debe cumplir las tareas del hogar encomendadas por ella. Y en el segundo video (“Ya te olvidé”) la mujer se enfada constantemente con su pareja porque él no actúa conforme a la expectativa de ella, lo que genera constantes peleas entre ellos. Estas mujeres se alejan del modelo materno de cuidado y atención de otros, para posicionarse como mujeres que desean cumplir sus propios deseos.

Finalmente, bajo la característica de la “**seducción**”, vinculada a la de la mujer decidida, los videos nos muestran mujeres que conocen sus cuerpos, son exuberantes, sensuales y tienen una sexualidad activa, y con esos atributos conquistan a los hombres. Bajo el modelo de seducción, las mujeres generan una ruptura en el ideal de sexualidad femenina, vinculado a la procreación y a la maternidad (Lagarde 1990). Como se muestra en las imágenes del video musical “Con la misma moneda”, en el que la mujer representa esta feminidad para vengarse de su pareja que le fue infiel, demostrándole que ella puede tener al hombre que quiera. De la misma manera, en el video musical “Esta noche cena Pancho”, la mujer utiliza su sensualidad como un medio para lograr que su esposo realice las tareas del hogar e invertir los roles del hogar.



Imagen 11  
“Con la misma moneda”  
Alma Bella

Sin embargo, por ser seductoras también son abandonadas por sus parejas, como una sanción, pues utilizan su sensualidad, y atributos físicos como la belleza, no solamente con sus parejas, sino para conquistar a otros hombres. Esto se pone de manifiesto en los videos musicales de las canciones “Lárgate” y “Mentiras”.



Imagen 12  
“Lárgate”  
Hermanos Yaipén

En ambas canciones las mujeres son despreciadas porque engañaron a sus parejas. Resultado de ello, la mujer de la canción “Mentiras” termina como madre soltera, y se resigna y asume la consecuencia de haber estado con dos hombres. La protagonista del

video “Lárgate”, es echada fuera del departamento donde vivía con su pareja. Como vemos, a pesar de que la conquista y la seducción sean formas de agencia de las mujeres, la infidelidad no es tolerada ni por varones ni mujeres, y se espera que haya una sanción por ella.

Por otro lado, los videos musicales nos muestran que las mujeres protagonistas comparten las siguientes características: jóvenes, bonitas, están maquilladas y tienen un vestuario propio para las escenas y la trama establecida. Sin embargo, podemos resaltar que según la característica de seducción las mujeres son más exuberantes y usan trajes que les permiten mostrar sus cuerpos voluptuosos. Esto se aprecia en los videos musicales “Con la misma moneda”, “Mentiras”, “Lárgate”, “Ya te olvidé” y “Esta noche cena Pancho”. En los videos musicales “Dos cervecitas”, “Homenaje a mamá”, “Se me ha perdido un corazón”, “Sinvergüenza” y “Ya no quiero más mentiras” las mujeres tienen cuerpos menos exuberantes.

Después de lo mencionado, tomamos en cuenta lo dicho por Freedberg (1989) acerca del poder de las imágenes para generar en nosotros diversas emociones y comportamientos, así diversas reacciones sociales que tienen consecuencias en la realidad en la que se vive. Los colores, los personajes, los diseños, y argumentos mostrados producen en nosotros narrativas. Así también, Orrantia afirma que las imágenes “(...) engages the affective qualities of memory and explores its possibilities as a means to narrate the subtlety of the experience”<sup>73</sup> (2012: 50). Como vemos, las representaciones de feminidad que la cumbia hace visible en los videos musicales son diversas, y hacen referencia a los códigos de ser y estar de los sujetos según su género, que sirven de modelos de identificación para quienes consumen y reconocen este género musical como propio en la sociedad peruana.

---

<sup>73</sup> “...engrana las cualidades afectivas de la memoria y explora sus posibilidades como medio para narrar la sutileza de la experiencia” ORRANTIA, Juan. 2012 “Where the Air Feels Heavy: Boredom and the Textures of the Aftermath”. *Visual Anthropology Review*, volume 28, pp. 50–69.

### **3.5 Lo simbólico: entre la letra y la imagen. constantes y diferencias en las representaciones de feminidad en la cumbia peruana**

A partir de análisis realizado se encontraron las siguientes constantes en las representaciones entre las letras de canciones y videos musicales:

- Las letras de las canciones, así como los videos musicales, resaltan las siguientes características de las mujeres: cariñosa/afectuosa, engañada, decidida y seductora. Estas características se entrelazan respecto a las situaciones o la temática de la canción, que son agradecimiento, desamor, melancolía y venganza
- Vemos también que las letras de canciones y videos musicales plantean una relación directa entre la mujer engañada y que sea abandonada y lastimada emocionalmente.
- Tanto las letras de las canciones y los videos musicales, establecen una relación de causa - efecto entre las características de la mujer decida y la seductora. Ello implica que la sensualidad y el conocimiento del propio cuerpo es un medio para la conquista, que a su vez pone de manifiesto la capacidad de agencia.
- Así también, en ambos casos se establece una relación indirecta entre las características de la mujer sensible y la sufrida, que corresponde a mujeres afectuosas y engañadas.

Así mismo, los videos musicales y letras de canciones presentan diferencias con respecto a las representaciones de feminidad:

- Las letras de las canciones presentan como parte de las característica de la mujer la de ser dominante, lo que no se comparte en los videos musicales.
- Los videos musicales, a diferencia de las letras de las canciones, establecen una relación directa de las mujeres seductoras con la característica de la belleza, vinculada a su vez a la juventud, esbeltez y cuidado personal. Esto hace visible qué condiciones deben tener las mujeres que participan como protagonistas en los videoclips de cumbia.
- Vemos también que en las letras de las canciones, la característica de la mujer de “jugar con los sentimientos” tiene relación de causa - efecto con la característica de la mujer abandonada; a diferencia de las características de las mujeres en los videos musicales, en los que la relación se establece entre la sexualidad activa y el

abandono. Lo que implica que el ejercicio de la seducción de las mujeres es una causa importante para el abandono.

- En las letras de las canciones, se encuentra una relación de causa - efecto entre la característica de la mujer “con sexualidad activa”, y que llegue a ser odiada. Esta relación no se establece en los videos musicales.
- En los videos musicales se presenta una relación de causa - efecto, en la que la mujer que conquista tiene esta característica como resultado de su agencia, que corresponde a las mujeres decididas y seductoras. En las letras de las canciones la relación de causa y efecto se establecen en tanto una mujer activa es también agenciosa, y estas características corresponden a la mujer dominante.
- Las letras de las canciones presentan una relación de causa - efecto entre la característica de la mujer fuerte y la luchadora, que corresponden a las mujeres dominantes y decididas. En los videos musicales no se establece esta relación.
- En los videos musicales se establece una relación de causa y efecto entre la mujer cariñosa y la mujer cuidadora. En cambio, en las letras de las canciones la relación es entre la mujer cariñosa con la característica de la seducción.
- En los videos musicales, se plantea también una relación indirecta entre las características de agencia y la mujer que golpea. Las letras de las canciones no ponen de manifiesto esta reacción de las mujeres como resultado del abandono y engaño.
- Las letras de las canciones establecen una relación indirecta entre las características de desprecio y reivindicación, pues ponen de manifiesto que el desprecio a la pareja es una forma de reivindicar el daño causado por la infidelidad. Esta relación no se desarrolla en los videos musicales.
- Así mismo, los videos musicales, plantean una relación indirecta entre las características de mujer bonita y apreciada; a diferencia de las letras de las canciones donde la relación se establece entre el aprecio y la fidelidad. En ese sentido, tanto la belleza y la fidelidad son características por las que las mujeres son valoradas.
- En los videos musicales se establece una relación indirecta entre la característica de mujer delgada con la mujer sexy, pues las mujeres que aparecen en los videos

musicales tienen ambas características. Esto no se desarrolla en las letras de las canciones.

En ese entender, si bien las letras de las canciones dan cuenta de la temática de la canción, los videos musicales describen y profundizan en las situaciones, le dan un rostro y corporizan a los personajes femeninos. Las representaciones de feminidad en la cumbia, tanto en los videos musicales como en las letras, se articulan en dos estadios. Primero el conductual, conformado por valores culturales de roles de género: ¿qué esperan que hagas según las letras de las canciones? Y, segundo, el físico/corporal, en el que las imágenes responden al hecho de ¿cómo deben ser físicamente? Con la performance los cuerpos y la sexualidad, a través de las actuaciones de las mujeres, fortalecen y nutren los discursos. Así pues, los referentes simbólicos de feminidad y masculinidad se afirman por la articulación del elemento discursivo/ visual.

El siguiente gráfico, nos muestra las constantes y diferencias en las representaciones de feminidad recogidas de las letras de las canciones y videos musicales de cumbia peruana. Los colores llamativos corresponden a las asociaciones de las letras de las canciones y los colores tenues corresponden a las asociaciones de los videos musicales de cumbia peruana

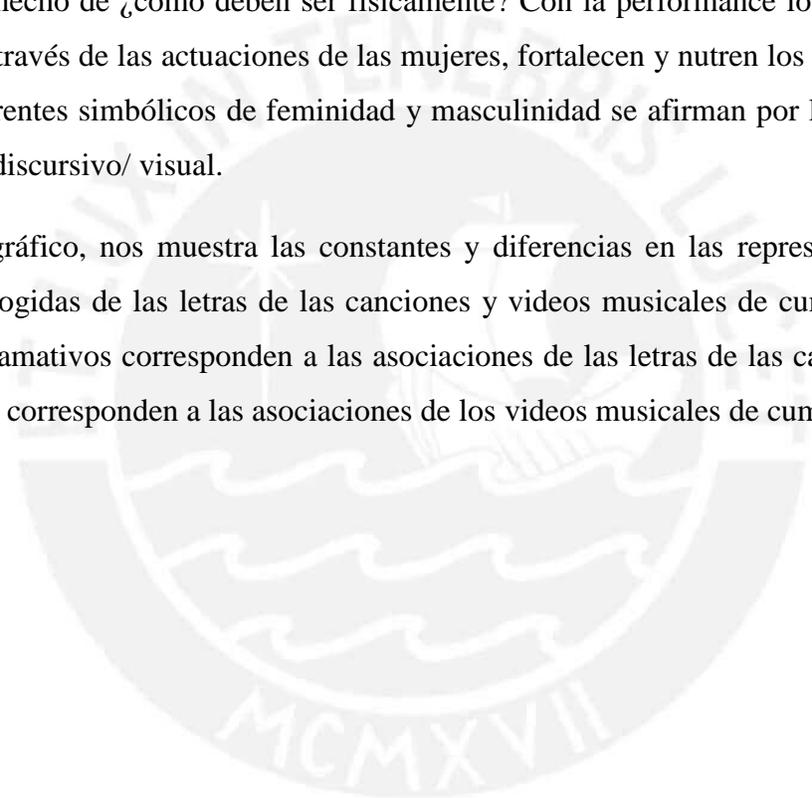
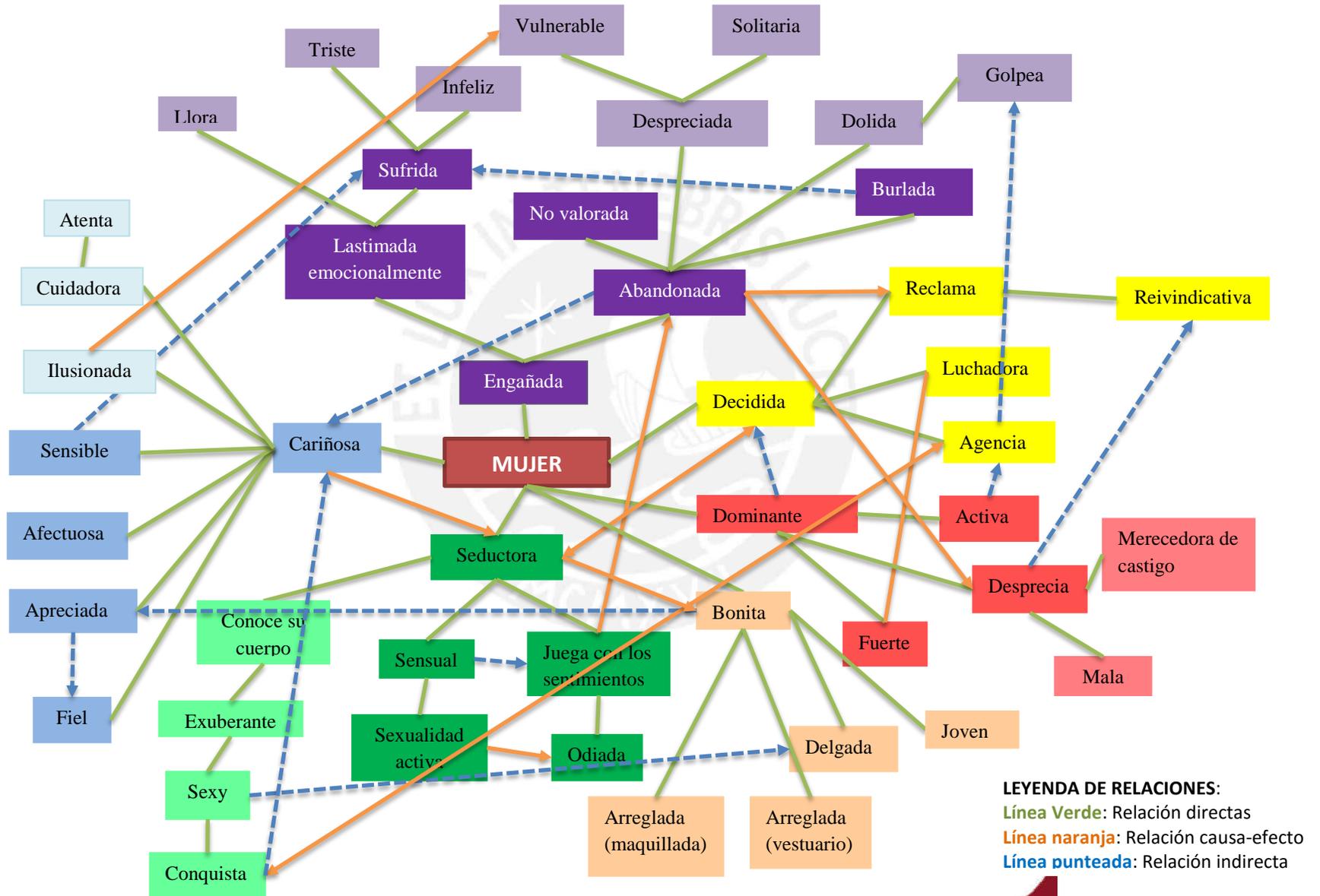


Grafico Nro. 03 - Cartas asociativas de letras de canciones y videos musicales de cumbia peruana



A partir del gráfico apreciamos que los atributos femeninos de las letras de las canciones y los videos musicales se complementan. Los elementos periféricos que conforman el núcleo de la representación “mujer” son más variados y se profundiza en las relaciones entre las características.

Así pues, respecto a la caracterización de feminidad **cariñosa**, las letras de las canciones hacen referencia a atributo como la sensibilidad, la fidelidad y el aprecio; a estos los videos musicales suman el cuidado, la atención y la ilusión. A la luz de lo planteado por Sonia Montecino (1991), estas características corresponderían al modelo de feminidad Mariano, vinculado a la docilidad, la pureza con la fidelidad y la atención al otro (la pareja y los hijos). Sin embargo, este modelo también presenta una ruptura, manifiesta en el cuidado de sí; las mujeres de estas canciones consideran sus sentimientos y afectos como importantes. Al respecto Marcela Lagarde (1990), menciona que el efecto del amor sobre la mujer es que este refuerza su dependencia a través de gratificación que recibe, a pesar de ello, buscar sentirse amadas y también demostrar amor puede ser, de alguna forma, una posición desde donde enunciarse y reconocerse como sujetos de deseo.

Respecto a la caracterización de feminidad **engañada**, las letras de canciones nos muestran los siguientes atributos; el abandono, sufrimiento, no valoración entre otros, a partir de los videos estos se expresan en acciones como el llanto, la tristeza, la infelicidad y los golpes. Los mismos que pueden corresponder a la feminidad mariana y materna mariana, que resalta que las mujeres serán moralmente más fuertes que los hombres y por ello susceptibles a ser engañadas (Montecino 1991) (Fuller 1995). Si bien, bajo este modelo se espera que las mujeres mantengan su virginidad, las canciones revelan que en el marco de las relaciones de pareja se desarrollan encuentros sexuales, por lo cual el abandono y el engaño resultan aún más dolorosos, pues simboliza que han sido utilizadas y burladas. Por otro lado, la infidelidad puede significar un punto de partida que permite cuestionar los roles tradicionales de género, por ser jerarquizado e impedir el libre ejercicio de la sexualidad femenina.

En relación a la caracterización atributo de feminidad **decidida**, las letras de las canciones y los videos musicales dan cuenta de atributos como; agencia, reclamo y reivindicación. Estos pueden corresponder al modelo de feminidad materna heroica, que exalta a las

madres esforzadas y sacrificadas, que luchan por sacar adelante a sus hijos y su familia y al modelo materno autónomo de madres que buscan la realización de sus propios proyectos (Norma Fuller 1995). Sin embargo, a partir de las canciones vemos que ambos modelos no abarcan a las mujeres no madres, quienes también se esfuerzan para lograr sus metas, salir adelante en la vida o superar problemas emocionales, reconociéndose como seres autónomos que toman sus propias decisiones.

Vinculado a la caracterización de feminidad **dominante**, las letras de las canciones manifiestan atributos como; fuerza y desprecio. Los videoclips, las representan como mujeres malas y merecedoras de castigo. Podría considerársele dentro del modelo materno autónomo, pues presenta características no pasivas, ni sumisas.

Tanto las representaciones femeninas dominantes y decididas, hacen referencia a feminidades que no encajan completamente en los modelos tradicionales, sino que muestran otros aspectos que socialmente son vinculados a atributos masculinos. León Gabriel (2013) menciona que las feminidades que no corresponden o escapan a la normativa en determinado contexto social, son feminidades subversivas o transgresoras. Estas desestabilizan el orden social y simbólico que se basa en conductas pasivas.

En relación a la caracterización de feminidad **bonita**, los videos musicales muestran atributos como, la juventud, la delgadez y el arreglo corporal a través del vestuario y el maquillaje. Los que pueden corresponder al modelo de mujer objeto, que resalta la exhibición del cuerpo y la belleza física como un medio para el logro de objetivos profesionales y si bien las protagonistas de los videos utilizan sus cuerpos e imagen como instrumentos de trabajo (Fuller 1993) (Esteban 2012) esta se asocia a los discursos de belleza y delgadez como atributos/condiciones casi naturales que las mujeres deben cumplir.

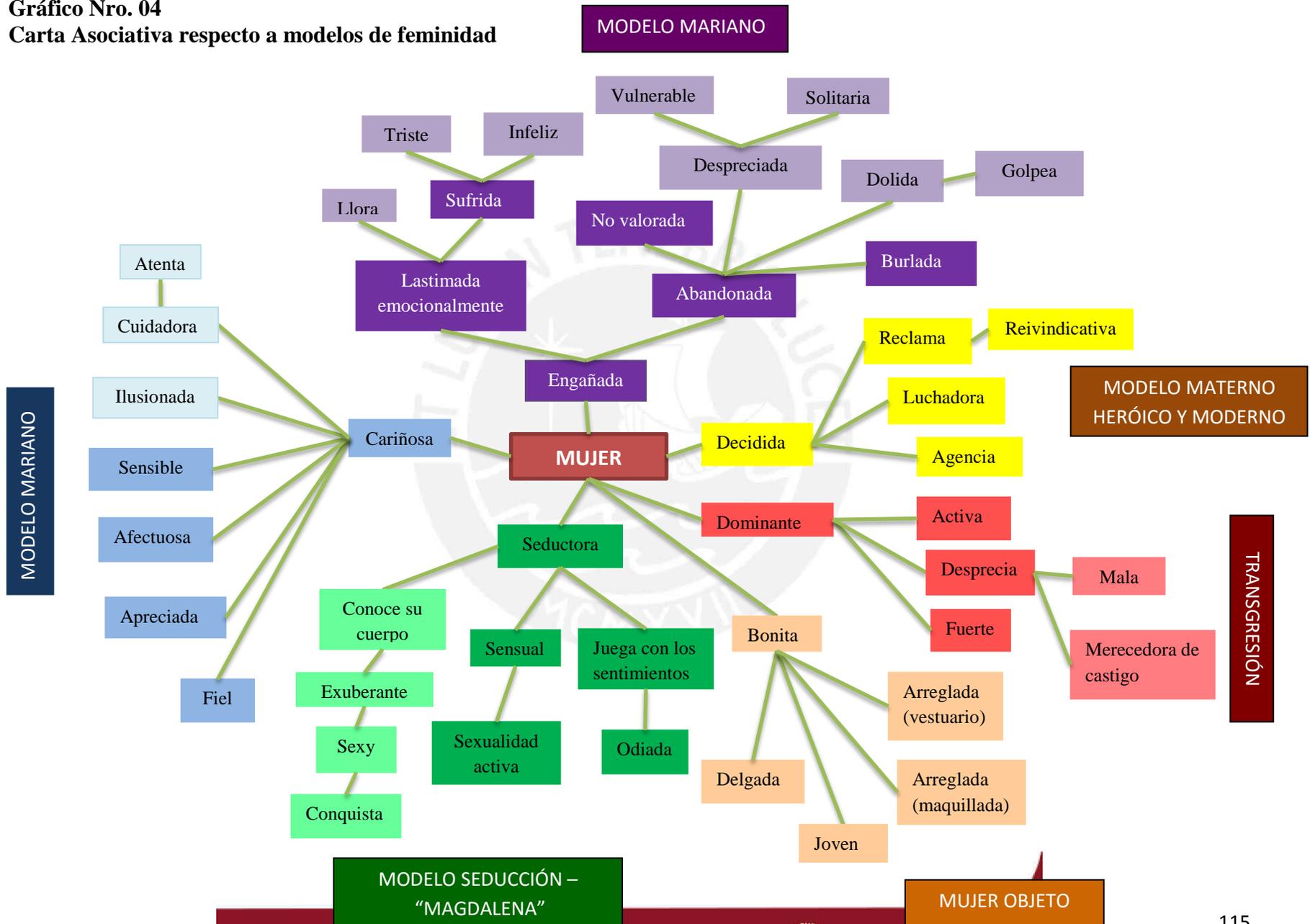
Vinculado a la caracterización de feminidad **seductora**, las letras de las canciones ponen de manifiesto atributos como; sensualidad, sexualidad activa, juega con los sentimientos y es odiada. Por su parte, los videos musicales suman otros caracteres como; el conocimiento del cuerpo, exuberancia y la conquista, los que corresponden al modelo de feminidad de seducción. Esta feminidad se representa con la presencia de esta mujer con conocimiento de

su sexualidad (Villavicencio y Pérez 2013). Este modelo se aleja de la feminidad mariana, pues las mujeres son representadas como no virtuosas ni puras; en ese sentido, se hace necesario repensar la lectura negativa del modelo de la seducción y entenderlas desde el empoderamiento y autonomía corporal de las mujeres, son “vehículo de símbolos y valores como la libertad, la solidaridad, el poder; de emociones, como la ternura, la amistad, el miedo, el sufrimiento, el placer y esto debe ser también reconocido” (Esteban 2013 81).

A partir de lo mencionado desarrollamos el siguiente gráfico, que agrupa las caracterizaciones con los diversos modelos de feminidad;



**Gráfico Nro. 04**  
**Carta Asociativa respecto a modelos de feminidad**



Como se aprecia, en la cumbia peruana, las representaciones de feminidad son simbolizadas considerando atributos de los modelos tradicionales, (vinculados a la reproducción, pasividad, delicadeza) pero también en estos se manifiestan rupturas, haciéndolos más flexibles y ampliando sus caracterizaciones. Así mismo, se hacen referencia a feminidades transgresoras o subversivas que toman en cuenta características poco visibles del accionar femenino. En ese sentido, las representaciones de lo femenino en la cumbia peruana dan cuenta de la coexistencia de diversos modelos de feminidad, los mismos que presentan continuidades entre sus características pero también contradicciones.

Finalmente, tanto las letras de las canciones como los videos musicales de cumbia, dan cuenta de la coexistencia de atributos femeninos diversos y hasta contrarios. Las feminidades como lo menciona Schalet *et al* (2013) son construcciones de género que se desarrollan a través de discursos y prácticas; es decir, los discursos invocan categorías esenciales que dan sentido a la interacción social (en León, 2013). En ese entender, las letras de las canciones en tanto discursos, dan sentido a la performance de las mujeres en los videos musicales, pues evocan roles y prácticas de género, haciendo que las representaciones no sean homogéneas ni unitarias sino variadas y diversas, tal como ocurre en la realidad.

## CONCLUSIONES

A partir del trabajo desarrollado presentamos las siguientes conclusiones, que en ningún caso pretenden establecer generalidades sino dar cuenta de los hallazgos obtenidos en el presente estudio sobre respecto a las representaciones de feminidad de la cumbia.

### 1.- La cumbia o chicha peruana conceptos de compleja definición

El recorrido realizado en nuestra investigación nos ha permitido dar cuenta que las denominaciones cumbia o chicha peruana son términos que hacen referencia al mismo género musical (Bailón 2004) (Romero 2008). Sin embargo, ponen de manifiesto significaciones y estadios distintos que han marcado la transformación y evolución de este ritmo musical.

En la etapa de surgimiento y auge (década del 70-80) de la cumbia en nuestro país, se utilizó el término chicha para nombrar popularmente la convergencia entre la cumbia y el huayno. Según Jaime Bailón (2004) este nombre, posiblemente proviene de la canción “La Chichera” de la agrupación Los Demonios del Mantaro. Así mismo, musicalmente hace referencia en mayor medida a la variante de cumbia andina y logra distinguirse de otras cumbias como la colombiana. Es importante, mencionar que el término chicha ha sido estigmatizado en algunos sectores de la población, debido a que las fiestas denominadas “chicha” concluían de manera violenta, haciendo que se relacione el ritmo como propio de gente de mal vivir<sup>74</sup> (Bailón 2004).

Posterior al declive de la cumbia, esta resurge bajo la denominación de Tecno-cumbia en la década del noventa al año dos mil, incluyendo otros elementos electrónicos y una puesta en escena diferente. Aquí la cumbia se reconfigura y da paso a la visibilidad de otras variantes como la amazónica o la costeña.

En la década actual, se utiliza con mayor frecuencia el término cumbia peruana, para aglutinar a las diversas variantes musicales de cumbia que se han ido desarrollando en nuestro territorio nacional. También da cuenta a algunos cambios como la ejecución musical, la puesta en escena y su consumo a través del Internet.

---

<sup>74</sup> Quizá sea esta la razón por la cual de alguna manera se vaya dejando en desuso o ya no se refiera con la misma intensidad a la cumbia peruana como chicha en la actualidad

## **2.- La cumbia peruana como expresión simbólico-cultural de género**

De acuerdo al estudio realizado, la cumbia puede ser entendida como un medio que permite visibilizar diversas representaciones de lo femenino. Las letras de las canciones son discursos que responden a mandatos, prácticas y saberes de género.

Del mismo modo, las imágenes de mujeres en los videos musicales, ponen de manifiesto la performance del cuerpo y la sexualidad femenina. Dentro del cual, las expresiones, actitudes corporales, las conductas y prácticas sexuales planteadas a los personajes femeninos dan cuenta de la manera en la que tratan de encarnar roles de género. Así pues, muchas de las características que las imágenes de los videos musicales presentan corresponden a diversos modelos de feminidad pero otras se alejan y dan paso a referentes antes no visibles o no considerados como femeninos.

Así mismo, entre las letras e imágenes se producen constantes y diferencias en la constitución de las representaciones femeninas. Constantes en la medida que ambas resaltan caracterizaciones femeninas similares como, la cariñosa, engañada, decidida y seductora. Y diferencias en el sentido que tanto las letras como las imágenes presentan atributos particulares en la caracterización de las mujeres en las canciones. En ambos casos, responden a la temática de la canción y a las relaciones directas y de causa - efecto entre las características de las mujeres desarrolladas en las canciones.

En ese sentido, las representaciones de lo femenino tienden por lo general a reproducir disposiciones genéricas, simbólicas y también significantes culturales sobre el deber ser, mandatos y roles asignados socialmente que los personajes femeninos encarnan tanto en las letras como en los videos musicales de las canciones. Así mismo, responden a la forma en la que se comprende el entorno social y momento histórico, por ello estas son diversas y presentan cambios, continuidades y rupturas.

## **3.- La cumbia peruana manifiesta diversas representaciones de lo femenino a través de las letras de canciones.**

El recorrido realizado en esta investigación nos ha permitido dar cuenta, a partir de la teoría de las cartas asociativas de Jean Claude Abric y específicamente en la identificación

del núcleo central (el cual brinda significación a las representaciones), que en el caso de nuestro trabajo fue la categoría “mujer”, se han ido constituyendo caracterizaciones diversas de lo femenino que son los elementos periféricos y constituyen el lado más accesible, el más activo y concreto de las representaciones sociales. La interacción entre ambos elementos (núcleo y periferia) pone en relieve lo complejo de la constitución de nociones y conceptos que van dando forma y sentido a las representaciones.

Las letras de las canciones invocan categorías y significados que sirven para organizar los roles femeninos, haciendo visible las relaciones de género que a su vez nutren los discursos. En ese sentido, según los atributos y características descritas en las canciones se han identificado, las siguientes representaciones de feminidad: mujer decidida, engañada, seductora, dominante y cariñosa/afectiva.

Estas categorías, constituyen representaciones que a su vez responden a mandatos, prácticas y modelos de feminidad vinculados a la construcción simbólica de género. Sin embargo, a partir del contenido de las canciones observamos que las características de las mujeres no encajan en su totalidad en los roles tradicionales reproductivos, sino que también se alejan de ellos (León Gabriel 2013) y se posicionan como sujetos de deseo, que conquistan, son seductoras, deciden sobre el futuro de sus relaciones; y también subvierten el papel de ama de casa, pues son dominantes y manipuladoras. Las representaciones de las feminidades en las letras de las canciones se presentan como una respuesta frente a los sucesos sociales, culturales, políticos y económicos. Con ello ponen en relieve el carácter temporal y contextual de la producción de canciones de cumbia en el que, como se ha dado cuenta, hay una coexistencia entre representaciones femeninas diversas, las que constituyen referentes simbólicos de género

Por otro lado, en las canciones analizadas la temática de las canciones están vinculados al amor correspondido y las muestras de afecto entre la pareja motivan el desarrollo de atributos de la mujer cariñosa, como sensibilidad, afecto, fidelidad, cuidado, atención, ilusión y sensibilidad. Pero también, pone de manifiesto atributos de la mujer seductora, como sensualidad y conquista. Por otra parte, la infidelidad de la pareja promueve el desarrollo, primero, de características de la mujer engañada, relacionada al abandono: desprecio, dolor, soledad, vulnerabilidad, llanto, sufrimiento, tristeza, infelicidad y al uso

de la violencia como los golpes. En un segundo momento se vincula a la manifestación de características de la mujer decidida con la agencia, el reclamo y la reivindicación, que a su vez también se hacen visibles en el contexto de la lucha por salir adelante en la vida. En situaciones en las que la mujer ejerce autoridad salen a relucir atributos de dominación, manipulación y también de seducción.

#### **4.- Las imágenes de mujeres planteadas en los videos musicales, se desarrollan a partir de la performatividad corporal y sexual**

En la cumbia la actuación, la re/producción, y los actos discursivos y corporales del género que se repiten continuamente son reflejo de las relaciones de género. Si bien, no son inherentes a los cuerpos, sino son construcciones culturales y simbólicas, que a través de él se hacen viable. En ese sentido, en los videos musicales se han encontrado las siguientes representaciones de feminidad: afectuosa, decidida, engañada, seductora y bonita, este último no está presente en las caracterizaciones femeninas de las letras de canciones.

Es importante resaltar que los videos musicales, dan cuenta y profundizan a través de actitudes y expresiones corporales lo descrito en las letras de las canciones. Así por ejemplo, la caracterización de feminidad engañada, visibiliza el sufrimiento y dolor a través del llanto o el desprecio a través de los golpes. En la caracterización de feminidad afectuosa, el cariño, el cuidado y la atención se manifiesta a través de caricias y abrazos.

Así mismo, se ha encontrado, que las representaciones femeninas comparten las mismas características de esbeltez, exuberancia y belleza que responde en cierta medida a los estándares de la sociedad de consumo, y propias del espacio artístico. Esto se refleja en las modas que se expresan en bienes de consumo (León Gabriel y Golte 2011) como la ropa y el maquillaje; por ello a las mujeres de los videoclips tratan de presentarlas estilizadas, arregladas en sus vestuarios y bien maquilladas. Con ello encarnan ciertos ideales de vida y progreso relacionado con la apariencia física y el arreglo personal.

Por otro lado, la performance de la sexualidad en los videos musicales de cumbia peruana, se desarrollan a través de conductas y prácticas sexuales como manifestaciones genéricas. En ese sentido, la performance sexual se desarrolla desde la heteronormatividad y se trata de ponderar las relaciones de pareja estables, como ocurre en la caracterización de mujer

cariñosa y engañada, que resalta la sexualidad pasiva y la fidelidad como atributos importantes de la sexualidad femenina. Sin embargo, las caracterizaciones de feminidad seductora, representada con mujeres sexualmente activas e infieles, plantean elementos transgresores al ideal monógamo. Lo que da cuenta que a pesar que las representaciones de lo femenino en la cumbia, si bien tratan de buscar nuevas expresiones de lo femenino de no dejan del todo su tradicionalidad.

##### **5.- Las caracterizaciones de lo femenino identificado en el análisis de las letras de las canciones y los videos musicales, una compleja articulación.**

Es importante mencionar que la articulación entre la imagen y el discurso<sup>75</sup>, es necesaria para dar cuenta las representaciones que se van produciendo. Sin embargo, tal como Barthes (1986) menciona ambas son estructuras diferentes, están conformadas por unidades heterogéneas y por ello no pueden mezclarse, ni ponderar una sobre otra. Así pues, lo dicho de las mujeres y lo que se muestra de ellas en los videos deben analizarse de forma separada, para comprender la construcción de representaciones y las convenciones que gobiernan a cada una.

A la luz del análisis, apreciamos, en un primer momento que si bien las letras de las canciones describen temáticas como el desamor, venganza, melancolía y agradecimiento, los videos musicales desarrollan y profundizan en las situaciones descritas en las canciones; presentando escenarios y protagonistas que dan vida a las narraciones y mostrando también diversas actitudes de las mujeres frente a la temática que aborda la canción.

En ese sentido, la articulación entre la imagen y el discurso, se desarrolla en el cuerpo mismo, lugar de “los mecanismos de poder, y por lo tanto, fomenta la revelación de los escondrijos de su discurso, en donde el poder se asienta y les arrebató la propiedad del cuerpo” (Sagástegui y Velázquez 2006:114). Así pues, los sucesos descritos en la canción y la presencia corporal de las mujeres que encarnan las feminidades, haciendo visible la performance del género, como una forma de ordenamiento de lo permitido o no, los límites y alcances del ser hombre y mujer.

---

<sup>75</sup> Según Peirce, la imagen y el discurso no se diferencian pues ambas son producto por sistemas de signos

## **6.- Los modelos de feminidad en las canciones de cumbia peruana**

Las letras de las canciones y los videos musicales seleccionados nos han permitido comprender que las expresiones y actitudes corporales de las mujeres, ponen de manifiesto la coexistencia de representaciones de feminidad múltiples. Así mismo, las caracterizaciones enunciadas en esta investigación, responden a modelos de feminidad. En ese sentido, las canciones profundizan en los siguientes modelos: modelo de feminidad mariano, el modelo de feminidad materno (heroico y autónomo), el modelo de feminidad de seducción y modelo de “mujer objeto”. Dando cuenta que no hay un solo modelo que aglutine las diversas caracterizaciones femeninas recogidas en nuestro trabajo y con ello visibilizar que las representaciones femeninas son no son unitarias sino heterogéneas. Así también nos ha permitido comprender la coexistencia de diversas representaciones de feminidad, también continuidades y rupturas dentro de los modelos y la presencia de modelos marginales y/o no reconocidos.

## **7.- La construcción de las representaciones femeninas en las canciones de cumbia peruana, se reflejan a partir de los procesos sociales.**

En esta última década en nuestro país, se han venido desarrollando acontecimientos sociales vinculados a la ampliación de los derechos de las mujeres, dichos sucesos son fruto de la visibilización de las desigualdades de género que datan de décadas anteriores. Así pues, la penalización del feminicidio en el 2013, que se amplía al feminicidio no íntimo<sup>76</sup> fue un paso importante para reconocer el grado de violencia contra las mujeres. También, las recientes movilizaciones y debates en torno al tema del aborto en casos de violación y su contraparte con las Marchas por la Vida, la promulgación de la Ley Nro. 30314 que previene y sanciona el acoso sexual en espacios públicos, entre otros, ponen en debate y generan cuestionamientos acerca de los roles tradicionales de las mujeres, la maternidad y la sexualidad femenina, haciendo visible el entorno patriarcal en el que aun vivimos que afecta la libertad de las mujeres peruanas.

---

<sup>76</sup> Feminicidio íntimo, “determinado por la relación de convivencia, conyugal o análoga existente o previa entre el agente y la víctima” y el no íntimo donde pueden considerarse, acosos sexual, violencia sexual y trata de personas.

[http://www.flora.org.pe/web2/index.php?option=com\\_content&view=article&id=610:nueva-ley-de-feminicidio-amplia-posibilidades-para-juzgar-adecuadamente-los-crmenes-contra-las-mujeres-en-el-pais&Itemid=70](http://www.flora.org.pe/web2/index.php?option=com_content&view=article&id=610:nueva-ley-de-feminicidio-amplia-posibilidades-para-juzgar-adecuadamente-los-crmenes-contra-las-mujeres-en-el-pais&Itemid=70)

En ese sentido, las caracterizaciones de las mujeres cariñosas, decididas, dominante, engañada y seductoras en las canciones, nos hablan de atributos que están relacionados con la apertura, visibilización y empoderamiento de las mujeres en nuestro país. Las mujeres no solo encajan en los modelos tradicionales, sino que también los están transformando y cuestionando, siendo mujeres seductoras pero a la vez madres, sexualmente activas y no por ello malas o que rompen tabúes, disfrutan su sexualidad, son cariñosas, fuertes, que sufren y son emprendedoras. A través de las imágenes y descripciones de personajes femeninos en las canciones de cumbia, podemos comprender y dar cuenta de las contradicciones y lo complejo “de las percepciones sociales y lo difícil de ser mujer” (Huerta 2009: 156) en un contexto vigilante.

#### **8.- Representaciones de feminidad: cariñosa y engañada**

Los atributos de las feminidades cariñosa y engañada, a la luz del análisis corresponden al modelo de feminidad Mariano y Materno Mariano, por sus características como la fidelidad y el cuidado de otros. Los vínculos afectivos se dan en el marco de relaciones de pareja y/o familiares. Estas dos representaciones, rompen un poco los modelos femeninos al posicionarse como sujetos de deseo y de reconocimiento de los sentimientos propios, es decir las mujeres según las canciones hacen muchas cosas para mantener el afecto en sus parejas volviéndose así en personajes activos en la dinámica de las relaciones.

El contexto de las relaciones afectivas en las canciones nos permiten ver también, que la expectativa de la única relación amorosa y la aspiración al matrimonio se va diluyendo poco a poco, y da paso al reconocimiento que los vínculos afectivos concluyen y se pueden iniciar otros, sin necesidad de un compromiso. Hechos que pueden tener su razón de ser con la visibilización (limitada aún) de derechos sexuales y reproductivos de las mujeres desde los ministerios de Salud, Educación y de organizaciones no gubernamentales con programas y campañas<sup>77</sup> (con muchos sesgos y restricciones) sobre el uso de anticonceptivos y planificación familiar en adolescentes<sup>78</sup> y mujeres en general. Sin duda tienen su impacto en la forma de concebir las relaciones amorosas y de pareja y también en las decisiones sobre la sexualidad y el manejo del cuerpo.

---

<sup>77</sup> <http://www.minsa.gob.pe/portada/Especiales/2010/pf/>

<sup>78</sup> <http://www.minedu.gob.pe/noticias/index.php?id=10421>

Así también, las canciones detallan la conclusión de las relaciones amorosas específicamente por el engaño o la infidelidad. El abandono de las relaciones si bien no es exclusivo de los hombres, en los temas musicales analizados son predominantemente ellos quienes traicionan a sus parejas, siendo la sanción por ello el desprecio. Sin embargo, en el caso de las mujeres, tal como se aprecia en el análisis, si bien también hay un rechazo por parte de sus parejas, en dos de los casos, las mujeres fueron abandonadas, por su infidelidad (canción Mentiras) y en otra sin motivo aparente (Homenaje a Mamá), siendo ellas quienes se hacen responsables de la carga familiar. De alguna manera esto también se aprecia en la sociedad peruana, pues al revisar la Encuesta Demográfica y Salud Familiar en el 2012 a nivel nacional nos muestra que 25,7% de mujeres son jefas de familias<sup>79</sup>. Es importante mencionar, que esta jefatura femenina no solo se da por casos de abandono sino porque son ellas quienes se encargan de la manutención familiar; aunque sin duda existe todavía el sesgo cultural por el cual a pesar de ser las mujeres quienes proveen de los recursos para la canasta básica familiar<sup>80</sup> no se les considera como jefas de familia, ni tampoco es valorada la labor de cuidado a los miembros de la misma y se asume como parte del rol deben desempeñar.

#### 9.- Representaciones de feminidad: decidida y dominante

Los atributos de la feminidad decidida y dominante, corresponderían, por características como el esfuerzo, la agencia y el sacrificio, al modelo de feminidad materno heroico y autónomo. En ambos casos nos encontramos con mujeres emprendedoras que por un lado buscan salir adelante en la vida de manera económica y también buscan superar las relaciones amorosas fallidas.

En el primer caso, en *Desafíos de género a la inclusión financiera* de la ONG – Manuela Ramos (2004) se menciona que en las mujeres existe una condición de desventaja social y económica, que se ve reflejada en su calidad de vida y en el bienestar que pueden alcanzar, debiéndose esto a los roles históricamente otorgados tanto a mujeres y hombres en su desempeño social. Frente a ellos, como vimos las mujeres en las canciones hacen uso de su

<sup>79</sup> <http://proyectos.inei.gob.pe/endes/2012/Libro.pdf>

<sup>80</sup> En el 2014 la cantidad de padres deudores de alimentos en el Perú fue de 2,236 hombres a nivel nacional. <http://larepublica.pe/11-10-2014/poder-judicial-difunde-datos-de-2236-padres-deudores-de-alimentos>

agencia y conseguir estabilidad económica. En las canciones Dos Cervezas, Homenaje a Mamá y Ya no quiero más, se percibe la lucha de estas mujeres por progresar. Así mismo, esta temática es de alguna manera característica de las canciones de cumbia en su etapa de surgimiento, como el popular tema musical “Muchacho Provinciano” de Chacalón. A pesar del tiempo y el contexto social, la temática no ha cambiado mucho pero si se ha introducido un nuevo protagonista “la mujer”.

Finalmente, por un lado se pondera el rol de madre y se idealiza sus funciones, pero por otro lado, se reconoce también las diferencias y mayores dificultades que tienen las mujeres para lograr empoderarse en la sociedad actual.

#### **10.- Representaciones de feminidad: bonita y seductora.**

El atributo de feminidad seductora, que corresponde al modelo femenino de seducción o conocido también como “María Magdalena”, a partir del conocimiento corporal y la sensualidad. Así también, forma parte del modelo de mujer objeto, vinculado a la belleza y a la exhibición corporal.

Las mujeres que representan este modelo de feminidad, son personajes transgresores, tal como menciona Alex Huerta, “actores que afirman a la sociedad por negación y que están presentes en todo mito (...) para darnos a entender que, tal vez, la sociedad y la vida son complicadas y absurdas o, tal vez, para poder entendernos por las cosas opuestas a nosotros” (2014:255). La presencia y actuación de mujeres con características más sensuales, de conquista y no virginales, nos indican que se va produciendo un desplazamiento respecto a las características de feminidades marianas, pero sin negarlas totalmente.

En las canciones analizadas encontramos que los personajes transgresores femeninos son protagonistas y también secundarios, como en el caso de “las otras” o “la trampa”, las malas del relato. Estas mujeres son personajes marginales que subvierten el orden simbólico de las relaciones amorosas, que se esperan sean solo de pareja y fieles a ese compromiso; así pues, la presencia de un tercero ocasiona tristeza, sentimientos de haber sido burlado y también molestia.

A partir de estas representaciones se redefine el espacio de aprendizaje de las mujeres, haciendo de sus cuerpos espacios de empoderamiento corporal, sensualidad y deseo sexual; pues tal como señala Esteban “el cuerpo mediático y publicitario es también vehículo de símbolos y valores como la libertad, la solidaridad, el poder; de emociones como la ternura, la amistad, el miedo, el sufrimiento, el placer, y esto debe ser también reconocido” (2013: 81) Así se va disipando la lógica en la que solo “ciertas” mujeres podían estar en público mostrando “cierto” tipo de cuerpo, reconociendo que tanto hombres y mujeres gestionan/agencian su imagen corporal y sexual, y su posición en la sociedad, hecho que no niega por otro lado su cosificación.

#### **11.- La reflexión sobre la cumbia peruana debe proseguir**

La reflexión puede estar orientada al abordaje de sus diversas variantes musicales, que por lo general no son tan conocidas ni consumidas en Lima. Así mismo, se debe continuar investigando este ritmo musical desde el enfoque de género, tratando de entender los efectos que la construcción socio-cultural de la diferencia entre varones y mujeres tiene en la producción de representaciones sobre las masculinidades y feminidades, y su influencia en los imaginarios sociales.

## BIBLIOGRAFIA

- ABRIC, Jean Claude  
1994 Prácticas sociales y representaciones. Traducción: José Dacosta Chevrel y Fátima Flores Palacios. Primera Edición. México: Cultura Libre
- ATKINS CHITI, Patricia  
2003 “Diversidad Cultural – Diversidad Musical Una visión diferente - Las mujeres componiendo música”. Revista de Artes, número 12, Buenos Aires. Consulta: 15 de Mayo del 2015. <http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes12/atkins-chiti.html>
- ALABARCES, P. y Silba, M  
2011 “Las manos de todos los negros, arriba’ Género, etnia y clase en la cumbia Argentina”. *Cultura y representaciones sociales*, México, volumen 18, número 16 pp. 52- 74. Consulta: 23 de setiembre de 2014 <[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S2007-81102014000100003&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S2007-81102014000100003&script=sci_arttext)>
- ANDERSON, Jeanine  
2006 “Sistemas de género y procesos de cambio” En BATHYANY, K. *Género y Desarrollo en América Latina*. Santiago de Chile, pp. 13-40
- ANDINA TELEVISIÓN - ATV (canal #9)  
2015 “El regreso de Alma Bella y la confesión de Yolanda Medina” Día D. Emisión: 15 de febrero del 2015. Consultado el 23 de setiembre del 2015 <http://www.atv.pe/espectaculos/alma-bella-micheille-soifer-yolanda-medina-karen-dejo-dia-d-265264>
- ARIAS GIBERT, Corina Fernanda  
2013 Voces femeninas en la cumbia villera: La Piba como discurso político [en línea]. III Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género, 25, 26 y 27 de setiembre de 2013, La Plata, Argentina. Desde Cecilia Grierson hasta los debates actuales. En Memoria Académica. Consultado el 28 de octubre del 2015 [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.3415/ev.3415.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3415/ev.3415.pdf)
- ASAKURA, Hiroko  
2004 “¿Ya superamos el género? Orden simbólico e identidad femenina”. *Estudios Sociológicos*, vol. XXII, núm. 3, setiembre-diciembre, pp. 719-743. México
- BAILON, Jaime.  
2004 “La chicha no muere ni se destruye, sólo se transforma”. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, Ecuador, número 18, pp. 53-64. Consulta: 10 de agosto de 2014 <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=50901807>>

- BARTHES, Roland  
1986 *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- BOHANNAN, Paul  
2001 *Para raros, nosotros. Introducción a la Antropología Cultural*. Ediciones Akal
- BOURDIEU, Pierre  
2000 Sobre el poder simbólico. En *Intelectuales, política y poder*, , Buenos Aires, UBA/ Eudeba, 2000, pp. 65-73.
- BUTLER, Judith  
1996 “Variaciones sobre sexo y género: Beavouir, Wittig y Foucault” En LAMAS, M. *El género la construcción cultural de la diferencia*. México, pp. 303-326
- CABANILLAS, Carlos  
2008 “Llego la chicha chic” El Comercio. Vida Moderna. Lima 24 de Enero del 2008 pp. 48 -51. Consulta 25 de noviembre del 2014. <[http://www.caretas.com.pe/Modules/GetStorageFileAudit.ASP?Mode=D&Query=Magazine\\_Article\\_File\\_D&ID=29149](http://www.caretas.com.pe/Modules/GetStorageFileAudit.ASP?Mode=D&Query=Magazine_Article_File_D&ID=29149). >
- CARVAJAL ARAYA, María Isabel.  
2011 "Conceptualización de la figura femenina: presencia de la mujer en tres géneros de la canción popular", *Revista Comunicación- TEC*. Costa Rica, año 32, volumen 20, número 0, pp. 21-31. Consulta: 04 de junio de 2014.<<http://www.tec-digital.itcr.ac.cr/servicios/ojs/index.php/comunicacion/article/view/820/734>>
- CCOPA, Pedro  
2009 “Música popular, migrantes y el nuevo espíritu de la ciudad”, en Foro Urbano: Los Nuevos Rostros de la Ciudad de Lima. Colegio de Sociólogos del Perú. Lima, pp.113-140.
- CESPEDES, Roberto  
2013 De “Serenata” (1950) a “Bandida” (2007): Conflictivas imágenes de la mujer paraguaya en el cancionero. Naveg@mérica Revista electrónica de la Asociación Española de Americanistas. Paraguay, número 11. Consulta: 04 de junio de 2014.<<http://revistas.um.es/navegamerica/article/view/183621>>
- CHICHA WEB  
2007 La Única Tropical de Sechura la nueva potencia de la cumbia norteña a la conquista de Lima, por Ancieta Cano, Pablo. Consulta el 23 de setiembre del 2015  
<http://www.chichaweb.com/index.php/en-chichaweb/item/889-la-unica-tropical-de-sechura-la-nueva-potencia-de-la-cumbia-norte%C3%B1a-a-la-conquista-de-lima>

- CRAGNOLINI, Alejandra  
2006 "Articulaciones entre violencia social, significativo sonoro y subjetividad: la cumbia villera en Buenos Aires". *Trans. Revista Transcultural de Música*. Argentina, número 10. Consulta: 10 de junio del 2014<<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/147/articulaciones-entre-violencia-social-significativo-sonoro-y-subjetividad-la-cumbia-villera-en-buenos-aires>>
- CORAZÓN SERRANO  
s/f Corazón Serrano – Historia. Consultado el 23 de Setiembre del 2015  
<http://corazonserrano.net/biografia/>
- CPI  
2013 "Audiencias Radiales 2013. Resumen Anual". MarketReport. Marzo 2014, número 02. Consulta 08 de abril del 2014.  
[http://cpi.pe/images/upload/paginaweb/archivo/26/MR\\_201403\\_01.pdf](http://cpi.pe/images/upload/paginaweb/archivo/26/MR_201403_01.pdf)  
2015 Estudio de Audiencia Radial, Alcance & Frecuencia a nivel Perú rural - Junio 2015. Consulta 18 de abril del 2016  
[http://cpi.pe/images/upload/paginaweb/archivo/26/mr\\_201601\\_01.pdf](http://cpi.pe/images/upload/paginaweb/archivo/26/mr_201601_01.pdf)
- DE CORAZÓN PARA TI  
S/f Pasión Norteña. Consultado el 23 de setiembre del 2015  
<http://www.decorazonparati.com/discography-masonry/>
- DE LA CADENA, Marisol  
1992 "Las mujeres son más indias: Etnicidad y género en una comunidad del Cuzco. Revista Isis Internacional, Ediciones de las Mujeres No. 16. Santiago de Chile.
- DE LAURETIS, Teresa  
1989 "La tecnología del género" tomado de Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction, London, Macmillan Press, pp 1-30
- DIARIO EL TROME  
2013 Marina Yafac: "En 'Agua Bella' hay talento". Consulta el 23 de Setiembre del 2015  
<http://trome.pe/fiesta/marina-yafac-agua-bella-hay-talento-1678957>
- DOZZATI PONCE, Alessandra  
2013 "Ni chicha, ni limonada. La cumbia peruana en la actualidad" Tesis de Licenciatura en Ciencias y Artes de la Comunicación. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación.
- EL POPULAR  
2015 El Encanto de Corazón conquistan el mundo con Michilala. Consultado el 23 de setiembre del 2015

- <http://www.elpopular.pe/espectaculos/2015-04-15-encanto-de-corazon-conquistan-el-mundo-con-michilala>
- 2015 Pasión Norteña: orquesta pretende destronar a Corazón Serrano. Consultado el 23 de setiembre del 2015  
<http://www.elpopular.pe/espectaculos/2015-01-07-pasion-nortena-agrupacion-pretende-destronar-corazon-serrano>
- EL TROME
- 2015 El Encanto de Corazón la rompe con su tema Mi Chilala. Consultado el 23 de setiembre del 2015  
<http://trome.pe/fiesta/encanto-corazon-rompe-su-tema-mi-chilala-2045268>
- 2013 Marina Yafac: "En 'Agua Bella' hay talento". Consultado el 23 de setiembre del 2015  
<http://trome.pe/fiesta/marina-yafac-agua-bella-hay-talento-1678957>
- ESTAY REINO, Jaime  
s/f “América Latina en la década de los ochenta” Consulta: 15 de julio del 2015  
<http://www.bdigital.unal.edu.co/26123/1/23675-82633-1-PB.pdf>
- ESTEBAN, Mari Luz  
2011 *Críticas al pensamiento amoroso*. Ediciones Bellaterra. Barcelona España
- 2013 *Antropología del Cuerpo. Genero Intinerarios Corporales Identidad y Cambio*. Segunda edición. Edición Bellaterra. España.
- FILMAFFINITY  
S/f Motor y Motivo: La Película. Consultado el 23 de setiembre del 2015  
<http://www.filmaffinity.com/es/film191829.html>
- FLORES MERCADO, Georgina  
2009 "Mujeres de metal, mujeres de madera. Música p'urhépecha y relaciones de género en las bandas de viento en Tingambato, Michoacán". *Cuicuilco*, México, volumen 16, número 17, pp.179-200. Consulta: 09 de julio del 2014  
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35118470008>
- FREEDBERG, David.  
1989 “The Power of Images: Response and Repression.” En *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. University of Chicago Press, Chicago, pp. 1-26.
- FRIEDAN, Betty  
1965 *La Mística de la Feminidad*. Barcelona: Editorial Sagitario, p. 442
- FOUCAULT, Michel  
2003 Historia de la Sexualidad II. El uso de los placeres. Siglo Veintiuno. Argentina. Consulta: 17 de marzo del 2015  
[http://www.pueg.unam.mx/images/seminarios2015\\_1/identidad/c\\_u\\_4/foumi1.pdf](http://www.pueg.unam.mx/images/seminarios2015_1/identidad/c_u_4/foumi1.pdf)

2013 *La Inquietud por la verdad: Escritos sobre la sexualidad y el sujeto*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

FULLER OSORES, Norma

1993 *Dilemas de la Feminidad: Mujeres de clase media en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

1995 "Acerca de la polaridad entre marianismo y machismo". En ARANGO, Gabriela y otros (editores). *Lo femenino y lo masculino: Estudios sociales sobre identidades de género en América Latina*. Bogotá. Programa de Estudios de Género

GALLUCI, María José

2008 "Análisis de la imagen de la mujer en el discurso del reggaeton". *Opción, Universidad del Zulia*. Venezuela: volumen 24, número 55, pp. 84-100. Consulta: 04 de julio del 2014 <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31005506>>

GERARDO

2008 "Cumbia Sanjuanera" Blog Cumbia Peruana. Consulta el 15 de setiembre del 2015  
<http://cumbiasanjuanera.blogspot.pe/2008/05/cumbia-sanjuanera.html>

GEERTZ, Cliford

1994 *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Paidós Básica. España

GOFFMAN, Erving.

1991 "La ritualización de la femineidad." En *Los momentos y sus hombres*. Paidós, Barcelona, pp. 135-68.

GOLTE, Jürgen y LEON GABRIEL, Doris

2011 *Polifacéticos. Jóvenes limeños del siglo XXI*. Instituto de Estudios Peruanos. Atoq Editores. Lima

GUARINOS, Virginia

2012 "Estereotipos y nuevos perfiles de mujer en la canción de consumo. De la romántica a la mujer fálica". *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*. España, número 07, pp. 297-314. Consulta: 11 de junio del 2014

GRUPO 5

S/f Grupo 5 – Revista Virtual. Consultado el 23 de setiembre del 2015  
<http://www.grupo5.pe/#>

HUERTA MERCADO, Alex

2009 "Princesas: vedettes, género y cultura popular en Lima". *Foro Urbano: Los nuevos rostros de la ciudad de Lima*. Lima – Perú, Colegio de Sociólogos del Perú, pp.141-156.

2014 “Construyendo una vedette”. En SANCHEZ, Abelardo (Ed). *Sensibilidad de Frontera. Comunicación y voces populares*. Lima – Perú, PUCP, pp. 249 - 256.

HURTADO SUÁREZ, Wilfredo

1995 *Chicha Peruana. Música de los nuevos migrantes*. Grupo de Investigaciones Económicas. Perú.

*IPSOS APOYO.*

2012 “Hábitos y actitudes hacia la radio y la televisión 2012” Marketing Data. Año 12, número 216. Consulta: 11 de julio de 2014, de [www.ipsos.pe](http://www.ipsos.pe): <[http://www.ipsos.pe/sites/default/files/marketing\\_data/MKT\\_Data\\_RADIO\\_Y\\_TV\\_2012\\_final.pdf](http://www.ipsos.pe/sites/default/files/marketing_data/MKT_Data_RADIO_Y_TV_2012_final.pdf)>

*INEI*

2012 “Perú. Encuesta demográfica y de salud familiar. Nacional y Departamental”. Consulta el 13 de junio del 2016, de [www.inei.pe](http://www.inei.pe): <http://proyectos.inei.gob.pe/endes/2012/Libro.pdf>

JIMENES, Gabriela

2010 ¿Ay mama, que será lo quiere el negro?: Racialized Representations of Women in La Sonora Dinamita’s Cumbias. En *Revista Escholarship*. Los Angeles – USA: UCLA Center for the Study of Women, pp. 1-9. Consulta: 24 de setiembre de 2014 <<http://escholarship.org/uc/item/2jc955k7>>

KARMY BOLTON, Eileen.

2013 "También yo tengo mi cumbia, pero mi cumbia es chilena’: Apuntes para una reconstrucción socio-historica de la cumbia chilena desde el cuerpo”. *Resonancias*, número 32. Consulta: 10 de julio de 2014<[http://tiesosperocumbiancheros.cl/PDF/Pero%20mi%20cumbia%20es%20chilena\\_E.Karmy2013.pdf](http://tiesosperocumbiancheros.cl/PDF/Pero%20mi%20cumbia%20es%20chilena_E.Karmy2013.pdf)>

KOGAN, Liuba

2003 “La construcción social de los cuerpos o los cuerpos del capitalismo tardío” *En Persona*, número 6, pp. 11-20

2010 *El deseo del cuerpo. Mujeres y varones en la Lima contemporánea*. Lima. Fondo Editorial del Congreso del Perú, p. 207

LAGARDE, Marcela

S/f Identidad Femenina.

[http://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/purificacion\\_mayobre/identidad.pdf](http://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/purificacion_mayobre/identidad.pdf)

2013 Género, educación y desarrollo: una guía para acercarnos al tema desde la práctica. Material de Enseñanza. Lima: Escuela para el Desarrollo. Educación sin Fronteras. Consulta: 18 de noviembre de 2014 <<http://colegiodesociologosperu.org/nw/biblioteca/genero%20educacion%20y%20desarrollo.pdf>>

- 1990 *Cautiverios de las mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas.* Colección Posgrado. Universidad Nacional Autónoma de México. México
- LAMAS, Marta.
- 1986 "La antropología feminista y la categoría 'género'", en DE GORTARI, Ludka (coord.), *Nueva Antropología. Estudios sobre la mujer: problemas teóricos*, Iztapalapa: CONACYT/UAM, número 30, pp.173-198. Consulta: 24 de setiembre de 2014.  
<<http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/nuant/cont/30/cnt/cnt9.pdf>>
- 2000 "Diferencias de sexo, género y diferencia sexual" *CuicuilcoEscuela Nacional de Antropología e Historia México*. México: volumen 7, número 18, p. 0. Consulta: 19 de setiembre de 2014.<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35101807>>
- LA REPUBLICA
- 2013 Corazón Serrano el inexplicable fenómeno musical. Consultado 23 de setiembre del 2015  
<http://larepublica.pe/30-12-2013/corazon-serrano-el-inexplicable-fenomeno-musical>
- LARDONE, Luz M.
- 2007 "El 'glamour' de la marginalidad en Argentina: Cumbia villera la exclusión como identidad". *Revista Ciencias Sociales* 116. Costa Rica. Consultado el 28 de octubre del 2015.  
<http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/sociales/article/view/11197/10556>
- LEON GABRIEL, Doris
- 2013 *Feminidades en conflicto y conflictos entre mujeres. Género, transgresión y violencia entre mujeres adolescentes de dos colegios públicos de Lima.* Secretaria Nacional de la Juventud – Ministerio de Educación. Lima
- LIMA COMO VAMOS
- 2015 Encuesta Lima Como Vamos, quinto informe sobre percepción de calidad de vida. Consultado el 01 de Diciembre del 2015  
<http://www.limacomovamos.org/cm/wp-content/uploads/2015/01/EncuestaLimaComoVamos2014.pdf>
- MARTÍN, Eloísa
- 2007 "Gilda, el ángel de la cumbia. Prácticas de sacralización de una cantante argentina" *Religión y Sociedades*. Vol. 27, nro. 02 Rio de Janeiro. Consulta 28 de octubre del 2015  
[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010085872007000200003&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010085872007000200003&script=sci_arttext)
- 2008 "La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los 90". *Trans - Revista Transcultural de Música*, Sociedad de Etnomusicología.

España, número 12. Consulta: 10 de Julio de 2014  
<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82201205>>

MARTINEZ HERRERA, Manuel

2007 “La construcción de la Feminidad: la mujer como sujeto de la historia y como sujeto del deseo”. En *Revista Actualidad en Psicología – Instituto de Investigación Psicológica*. Costa Rica, volumen 21, número 108, pp. 79-95.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN

2010 “Educación sexual integral en los colegios”. En [www.minedu.gob.pe](http://www.minedu.gob.pe): Consulta 13 de junio del 2016: <http://www.minedu.gob.pe/noticias/index.php?id=10421>

MINISTERIO DE SALUD

2010 “Planificación familiar compromiso de tod@s” Existe un método anticonceptivo para ti y tu pareja en el establecimiento de salud. El [www.minsa.gob.pe](http://www.minsa.gob.pe): Consulta 13 de junio del 2016: <http://www.minsa.gob.pe/portada/Especiales/2010/pf/>

MONTECINO, Sonia

1991 *Madres y Huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Cuarto Propio – CEDEM. Chile

MOSCOVICI, Serge

2002 “La representación social: Un concepto perdido”. Módulo: Aproximaciones teóricas, nociones de prácticas y representaciones. Instituto de Estudios Peruanos. Lima. Consulta 16 de mayo del 2014<<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/tallmosc.pdf>>

NAZI48.

03/08/2008 “El ritmo del chino” YOUTUBE. Consulta: 11 de julio del 2014, de YOUTUBE: <<https://www.youtube.com/watch?v=ehZRKdcr88>>

ORRANTIA, Juan

2012 “Where the Air Feels Heavy: Boredom and the Textures of the Aftermath”. *Visual Anthropology Review*, Vol. 28, Issue 1, pp. 50–69. American Anthropological Association

ORQUESTA HERMANOS YAIPÉN

s/f Historia. Consultado el 23 de setiembre del 2015  
<http://www.orquestahnosyaipen.com/>

ORQUESTA CANDELA

S/f Orquesta Candela Reseña. Consultado el 23 de setiembre del 2015  
<http://www.orquestacandela.com/>

#### ORQUESTA PAPILLÓN

S/f Orquesta Papillón. Consulta el 23 de setiembre del 2015

<http://www.orchestrapapillon.com/index.html>

#### ORQUESTA - PAPILLÓN BLOGSPOT

2009 Historia de Papillón. Consulta el 23 de setiembre del 2015

<http://orquesta-papillon.blogspot.pe/2009/09/historia-de-papillon.html>

ORQUESTA PAPILLÓN – [página de Facebook] Consulta el 23 de setiembre del 2015

<https://www.facebook.com/papillonorquesta/timeline>

#### PANAMERICA TELEVISIÓN (canal #5)

S/F El Boom de Corazón Serrano: Música norteña que conquista nuestro país. El Dominical. Lima. Consultado el 23 de setiembre del 2015

<http://panamericana.pe/eldominical/entretenimiento/144730-boom-corazon-serrano-musica-nortena-conquistó-pais>

#### PERERA PEREZ, Maricela

2003 “A propósito de las representaciones sociales: apuntes teóricos, trayectoria y actualidad”. *CD Caudales CIPS – CLACSO*. Cuba, pp. 1-35. Consulta: 15 de setiembre de 2014

<[http://biblioteca.clacso.org.ar/Cuba/cips/20130628110808/Perera\\_perez\\_re\\_pr\\_sociales.pdf](http://biblioteca.clacso.org.ar/Cuba/cips/20130628110808/Perera_perez_re_pr_sociales.pdf)>

#### PERROT, Michelle

2009 *Mi historia de las Mujeres*. México. Fondo de cultura Económica.

#### PERU. COM

2012 “Festival Vans Rock The Wave sacudirá Asiacon música electrónica”. *Peru. Com*. Música. Lima 28 de diciembre del 2012. Consulta 25 de noviembre del 2014 <<http://peru.com/entretenimiento/musica/festival-vans-rock-the-wave-sacudira-asia-musica-electronica-noticia-111700>>

#### PU TZUNUX, Rosa

2007 *Representaciones sociales mayas y teoría feminista*. Iximulew. Guatemala.

#### QUISPE LÁZARO, Arturo

2000 “Globalización y cultura en contextos nacionales y locales: de la chicha a la tecno-cumbia” en *Debates en Sociología, Facultad de Ciencias Sociales - PUCP*. Lima, número 25-26, pp. 119 – 141..

#### RADIO NUEVA Q FM

S/f Agua Bella Biografía en Artistas y Canciones. Consultado el 23 de Setiembre del 2015

<http://www.radionuevaq.com.pe/musica/artistas/agua-bella>

- S/f Corazón Serrano Biografía en Artistas y Canciones. Consultado el 23 de Setiembre del 2015.  
<http://www.radionuevaq.com.pe/musica/artistas/coraz%C3%B3n-serrano>
- 2014 La triste historia detrás del nombre de la Única Tropical [Videograbación, Galería Videos. Consultado el 23 de setiembre del 2015.  
<http://www.radionuevaq.com.pe/galerias/galeria-videos/conoce-la-triste-historia-detr%C3%A1s-del-nombre-de-la-%C3%BAnica-tropical>
- REVILLA GÚTIEZ, Sara  
 2013 "Música y relaciones interétnicas. El fenómeno sonoro como herramienta de demarcación identitaria en un contexto post-socialista". *Periferia*. España, número 18, pp. 200 -228. Consulta: 13 de junio de 2014.<revistes.uab.cat/periferia/article/download/vol18-n2-revilla/pdf-es>
- RIOS, Fernando  
 2015 "Las mujeres en la música de la sierra de Piura". En ResearchGate. Texto redactado para el XIII Coloquio de Estudiantes de Antropología PUCP, noviembre de 2015. Lima. Consultado el 28 de octubre del 2015.  
<http://www.researchgate.net/publication/283091938>
- ROMERO, Raúl  
 2007 *Andinos y Tropicales: la cumbia peruana en la ciudad global*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú - Instituto de Etnomusicología.
- ROUSSEAU, Stéphanie  
 2012 *Mujeres y Ciudadanía: las paradojas del neopopulismo en el Perú de los noventa* Instituto de Estudios Peruanos. Lima
- RUBIN, Gayle  
 1989 Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad. Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales. Consulta 17 de abril del 2015  
<http://www.museo-etnografico.com/pdf/puntodefuga/150121gaylerubin.pdf>
- SALINAS, Miguel Ángel  
 s/a. "Me gusta cuando callas. De la chicha a la tropicumbia: Los conflictos en el espacio social limeño". *Boletín del Museos de Antropología y Arqueología*. Lima: pp. 5-9.
- SAGÁSTEGUI, Carla y Velázquez, Tesania  
 2006 "Dueño de ti, dueño de qué, dueño de nada. Una lectura foucaultiana del cuerpo de la mujer en el Perú de hoy". Después de Michael Foucault. El Poder, el saber, el cuerpo. Perú. Sur Casa de Estudios del Socialismo, pp. 113- 123.
- SCOTT, Joan  
 1996 "El género como una categoría útil para el análisis histórico" En: LAMAS, Marta (Compiladora). *El género: la construcción cultural de la diferencia*

*sexual*. México: PUEG, pp. 265-302. Consulta: 21 de marzo de 2014.  
<<http://www.inau.gub.uy/biblioteca/scott.pdf>>

SEDEÑO-VALDELLÓS, Ana

2012 “Video Musical y Cultura: Propuesta para analizar el cuerpo en el video clip”. España: Revista de Comunicación Vivat Academia. Año XIV, pp. 91-101. Consulta: 09 de junio de 2015.  
<http://vivatacademia.net/index.php/vivat/article/view/27/28>

SEMÁN, Pablo y VILA, Pablo.

2007 “Cumbia villera: una narrativa de mujeres activadas”. *Colección Monográficas*. Venezuela, número 44, pp. 73. Consulta: 10 de julio de 2015  
<<http://www.globalcult.org.ve/doc/Monografias/MonografiaVilaSeman.pdf>>

2008 "La música y los jóvenes de los sectores populares: más allá de las tribus". Captel educación a distancia. Argentina. Consulta: 26 de junio de 2014  
<[http://www.captel.com.ar/downloads/2510010400\\_la%20musica%20y%20los%20jovenes%20de%20los%20sectores%20populares\\_seman%20y%20vila.pdf](http://www.captel.com.ar/downloads/2510010400_la%20musica%20y%20los%20jovenes%20de%20los%20sectores%20populares_seman%20y%20vila.pdf)>

SEMÁN, Pablo

2012 “Cumbia villera: avatares y controversias de lo popular realmente existente”. En Revista Nueva Sociedad Nro.242. Noviembre – Diciembre. Argentina. Consultado el 28 de octubre del 2015  
<http://nuso.org/articulo/cumbia-villera-avatares-y-controversias-de-lo-popular-realmente-existente/>

SIMPLEMENTE NOVELAS

2010 La Miniserie del Grupo 5, "Puro Corazón" Lidera la Sintonía Estelar. Consultado el 23 de Setiembre  
<http://simplementenovelas.blogspot.pe/2010/01/la-miniserie-del-grupo-5-puro-corazon.html>

SOLEY- BELTRAN, Patricia

2012 “No-body is perfect” Transexualidad y performatividad de género. En Judith Butler en disputa. Lecturas sobre la performatividad. Egales Editorial. Barcelona, Madrid, pp. 59-96.

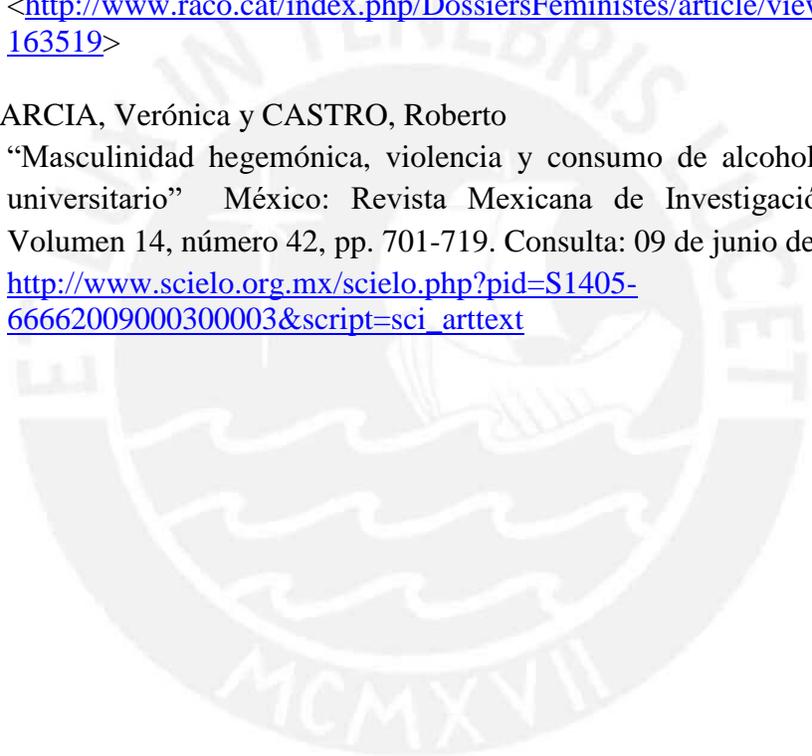
TRISTAN BUSTAMANTE, BiancaLisseth

2011 “Modelos de cuerpo y feminidad en un gimnasio local”. *Revista Antropología*, Fondo Editorial PUCP – Departamento de Ciencias Sociales. Lima: año 29, número 29, pp. 53-89.

TORRES ARANCIVIA, Eduardo

2010 *El Acorde Perdido*. Ensayos sobre la experiencia musical desde el Perú. Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima - Perú

- VICH, Víctor  
2015 *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima - Peru
- VILLAVICENCIO, Rosa y PÉREZ, Frank  
2013 Género, educación y desarrollo: una guía para acercarnos al tema desde la práctica. Material de Enseñanza. Lima: Escuela para el Desarrollo. Educación sin Fronteras. Consulta: 18 de noviembre de 2014  
<http://colegiodesociologosperu.org/nw/biblioteca/genero%20educacion%20y%20desarrollo.pdf>
- VIÑUELA SUÁREZ, Laura  
2003 "La construcción de identidades de género en la música popular". *Dossier Feministe*. España, número 7, pp. 11-32. Consulta: 04 de julio de 2014  
<<http://www.raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/viewFile/102462/163519>>
- VASQUEZ GARCIA, Verónica y CASTRO, Roberto  
2009 "Masculinidad hegemónica, violencia y consumo de alcohol en el medio universitario" México: Revista Mexicana de Investigación Educativa, Volumen 14, número 42, pp. 701-719. Consulta: 09 de junio del 2015.  
[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1405-66662009000300003&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1405-66662009000300003&script=sci_arttext)



## ANEXOS

### Anexo 01

#### GUIA DE CONTENIDO

##### Objetivo:

- Recopilar y ordenar de manera útil las letras de canciones de cumbia peruana en la última década
- Facilitar la sistematización del contenido de las canciones de cumbia peruana en la última década.

##### 1.- Datos Generales

- Nombre de la Agrupación
- Título de la Canción
- Nombre del Compositor/a
- Nombre del o la Cantante
- Año de Composición de la Canción

##### 2.- CONTENIDO DE LA CANCIÓN

- Tema de la canción
- Argumento de la Canción
- Letra de la Canción

##### 3.- REPRESENTACIONES DE FEMINIDAD

-Voz:

-Yo Poético –Lírico<sup>81</sup>

-Yo Poético – Narrativo<sup>82</sup>

-¿Cómo se caracteriza a sí mismo?

-¿Cuál es su apariencia física?

---

<sup>81</sup> En canciones en las que el yo nos cuenta sus sentimientos, su estado de ánimo, etc.

<sup>82</sup> En canciones en las que el yo narra una serie de hechos.

-¿Cuáles son los comportamientos del personaje en la canción?

-¿Cómo se posiciona con respecto a lo que cuenta?

-¿Cuáles son los otros personajes del que se canta?

-¿Cuáles son los acontecimientos que suceden en la canción?

-¿Qué actividades realiza el personaje en la canción?

Feminidades:

-¿Cómo se representa la feminidad de la mujer en la canción?

-¿Qué roles femeninos asume?

-¿Cuáles son las características femeninas de la mujer o mujeres en la canción, respecto a los modelos de feminidad planteados en el trabajo?

Modelo Mariano

Modelo Materno

Modelo Seducción

Modelo Mujer Objeto

-¿Qué actividades realiza la mujer o mujeres que son descritas en la canción?

Sexualidad

-¿Cuál es su relación con los otros personajes de la letra de la canción?

-¿Cómo esta descrita sexualmente el personaje femenino?

-¿Cómo esta descrito sexualmente el personaje masculino?

## Anexo 02

### GUIA DE OBSERVACIÓN

#### Objetivo:

- Recopilar y ordenar información del material audiovisual de las canciones de cumbia peruana en la última década.
- Facilitar la observación eficaz y útil de los videos musicales de las agrupaciones de cumbia peruana en última década
- Recopilar información correspondiente a los objetivos de investigación.

I.- DATOS GENERALES			
Nombre de la Agrupación			
Nombre de la Canción			
Nombre del o la Cantante			
Nombre de la Productora			
Duración del Video			
Tipo de Video	Narrativo		
	Descriptivo		
	Descriptivo Narrativo		
	Dramático		
	Musical		
	Conceptual		
Año de Producción del Video			
Fecha de Registro			

II.- CARACTERISTICAS DEL VIDEO	
Temática central	
Trama	
Personajes	Principales
	Secundarios
	Femeninos
	Masculinos
Escenarios	
Características de los Escenarios	

<b>III.- REPRESENTACIONES DE FEMINIDAD</b>	
<b>A.-FEMINEIDAD</b>	
-Actividades que la mujer o mujeres realizan en el video	
-Roles de la mujer o mujeres en el video	
-Características Femeninas	
-Reacciones del personaje femenino frente a: Afecto Engaño Abandono Comprensión de la Pareja	
<b>B.- CUERPO</b>	
-Tipo de Mujer	
-Aspecto físico de la mujer o mujeres en el video	Color de Cabello
	Color de Piel
	Estatura
-Vestimenta	
-Manejo del Cuerpo de la mujer o mujeres en el video	
<b>C.-SEXUALIDAD</b>	
-Atributos de la Mujer como	Pareja
	Madre
	Amiga
	Amante
-Relación con los personajes masculinos y femeninos	Pareja
	Familia
	Amante
	Amistad
-Actitud del personaje masculino frente al personaje femenino	

## Anexo 03

### SELECCIÓN DE CANCIONES PARA EL ANÁLISIS

#### 1. Con la misma moneda

Agrupación: Alma Bella

Interprete: Yolanda Medina

Compositor: D.R.

Año: 2014

Enlace video musical: <https://www.youtube.com/watch?v=hOewUTbdBu4>

1 De un tramposo como tú  
Que por día miente tanto  
Que prometía serme fiel  
Mientras me estaba engañando

2 De un tramposo como tu  
Que aguante por muchos años  
Pero un día me cansé  
Y ahora escucha mi relato

3 El me beso me acaricio  
Hasta mi alma estremeció  
No me acorde jamás de ti  
En esa cama fui feliz  
Hacía mucho no sentía tanto fuego  
Y hasta creí que me quemaba todo el cuerpo

4 Y me amo, me cuido  
Muchas cosas me enseñó  
Me entregue y viví  
Lo que por ti no conocí  
Ya no hay más nada de qué hablar  
Esta venganza hizo el final  
Y por vergüenza creo que solo te iras

5 Con la misma moneda te pague infeliz  
Ahora vas a saber lo que es ir por ahí  
Que se rían de ti que se burlen de ti  
Y que te hagan la seña con los dedos así

6 Con la misma moneda te pague infeliz  
Ahora tienes la marca y me la debes a mí  
Solo lastima das, como un tonto lloras  
Pero vete ya es tarde el me viene a buscar.

Hablado: Alma Bella  
Repite 3, 4, 5 y 6  
Hablado: Alma Bella

## 2. Dos Cervecitas

Agrupación: Corazón Serrano  
Intérprete: Irma Guerrero Neyra - Corazón Serrano  
Compositor: D.R. (Isaura de los Andes)  
Año: 2014  
Enlace video musical: [https://www.youtube.com/watch?v=hURDAwg\\_XRU](https://www.youtube.com/watch?v=hURDAwg_XRU)

1 Como yo sufrí, nadie ha sufrido  
Como yo lloré, tampoco han llorado

2 Dos cervecitas, para empezar  
Y otras dos cervezas para ser feliz. (bis)

3 (Hablado: Si tomando voy a ser feliz  
¡Entonces salud!  
¡Y con Corazón Serrano!)  
Recomienza  
Repite 2

## 3. Esta Noche Cena Pancho

Agrupación: El Encanto de Corazón  
Intérprete: Moisés Sanches y Celia Zurita  
Compositor: D.R.  
Año: 2015  
Enlace de video musical: <https://www.youtube.com/watch?v=P8lNziTMFNs>

Hablado: El Encanto de Corazón... uuujajai  
Voz Varón  
1 Dicen en las noticias  
Que de todos los hombres  
El cincuenta por ciento son que...

Maltratados por su mujer

2 Yo soy uno de ellos

Un almita de Dios

Un hombre muy sufrido y golpeado por mi mujer (Bis)

3 Ella es una mala,

Una víbora condenada

No más por mis hijitos

No la mando a la que...

A la quebrada

4 Me grita en la calle

Ya me tiene traumatado

Tonto y amenazado

Y pone hacer el que hacer (Bis)

Voz Mujer

5 Ya ponte a barrer

También a trapear

Lavar y planchar

Y hacer de comer

Cuidado te vea mirando la tele

Viendo las novelas que te echo a perder

6 Ya vete mercado

Hacer los mandados

Recoge a los niños

Si eres el chofer

Cuidado te vea con tus amigotes

Te agarro y te traigo de esos bigotes.

7 Y si te portas bien,

En la noche tienes tu regalo (Bis)

Voz Varón

8 Esta noche cena pancho,

Si me porto bien (Bis)

Repite todo desde el 3

Hablado: Y para que siga gozando todo el Perú

El Encanto de corazón

#### 4. Homenaje a Mamá

Agrupación: Agua Bella  
Intérprete: Marina Yafac,  
Compositor: Marina Yafac  
Año: 2014

Enlace video musical: <https://www.youtube.com/watch?v=9KUiArAn50Y>

Hablado: Y este es un homenaje para todas las madres del Perú  
Agua Bella

1 Hoy queremos cantarles  
A todas las madres de todo el Perú  
Queremos rendirles a ellas  
Este homenaje de corazón  
Yo tengo una amiga  
Pues ella es un ángel ella es un amor  
Y hoy quiero que sienta  
Que todas las estrellas brillan en su honor

2 Yo aún recuerdo lo mucho que sufriste cuando él te dejó  
Y aunque ese dolor te mataba por dentro decías déjalo amor  
Solo hay que rogarle a Dios que lo cuide y que sea feliz  
Tú no te preocupes, que yo seré madre y padre para ti

3 Gracias madre, por sacrificar tu vida  
Y de brindar el tiempo y los años para ser lo que soy  
Si volviera nacer decidirá que seas tú mi madre  
Y estar siempre tan cerca de ti para darte mi amor  
Y estar siempre tan cerca de ti para darte mi amor

Hablado: gracias madre por darme tu tiempo,  
Tus años, por entregarme u amor decidido  
Gracias por ser padre y madre para mí

Repite 2 y 3

Hablado: Agua Bella siempre originales

## 5. Lárgate

Agrupación: Hermanos Yaipén

Intérprete: Angelo Fukuy – Hnos. Yaipén

Compositor: D.R

Año: 2011

Enlace de video musical: <https://www.youtube.com/watch?v=wvqkMH4WMLE>

Walter y Javier hermanos Yaipén

1 Así como te dije quédate

Ahora yo te digo lárgate

Así como te dije te amare

Ahora estoy seguro que te olvídate

2 Jugaste con mi amor y llorarás

Así cada mentira me la pagarás

Pero donde a que dado tu sinceridad

Porque ayer me contaron tienes otra mitad

3 No hay nada que hablar

Aquí se acaba todo que te vas te vas

No me pidas perdón que estoy de mal de mal

Y aléjate que el odio puede ser maldad

4 Lárgate haz de tu vida lo que quieras

Ve mi amor te estoy botando como un perro fuera, fuera

Lárgate, yo te lo digo a mi manera

Fue un error enamorarme de cualquiera fuera, fuera, fuera

Walter y Javier Hermanos Yaipén

Repite 1, 2 y 3

5 Lárgate desaparece de mi vera

Hay dolor también orgullo de gritarte

Lárgate vive tu vida callejera

Perro amor tu corazón está en la calle fuera, fuera

Lárgate haz de tu vida lo quieras

Te lo dice hermanos Yaipén

6 Lárgate haz de tu vida lo que quieras

Ve mi amor te estoy botando como un perro fuera, fuera

Lárgate vive tu vida callejera  
Perro amor tu corazón está en la calle fuera, fuera, fuera  
Walter y Javier Hermanos Yaipén

## 6. Mentiras

Agrupación: Orquesta Candela  
Intérprete: Pedro Loli y Víctor Yaipén Jr.  
Compositor: Dilio Galindo Moreno  
Año: 2013  
Enlace de video musical: <https://www.youtube.com/watch?v=BwuDFgsLPo>

1Mentira que me amaste con toda ternura  
Que entregaste toda tu inocencia mentiras

2Mentira  
Que me diste todo en un beso  
Y que juraste amarme por siempre, mentiras

3 Ya verás que todo lo que haces  
Se paga en la vida  
Y sentirás como duele el alma  
Cuando se marchita sangra de agonía  
Por la herida  
Repite el 3 tres veces

Hablado: Por tus mentiras  
Dejaste heridas en mi corazón  
Orquesta candela  
Víctor Yaipén

4Esconderé  
Mi tristeza a verte ajena  
Recordando lo que hemos vivido  
Así me iré

5Y llorarás  
Aunque huyas a lo infinito  
Pero milagro de vida  
Ha quedado entre los dos

Repite el 3 tres veces  
Hablado: Estudio Virtual Sound  
Donald Yaipén

Repite el 3 tres veces  
Hablado: De Monsefú para todo el mundo  
Orquesta Candela  
Mentiras

## 7. Se me ha Perdido un Corazón

Agrupación: La Única Tropical  
Intérprete: Leslie del Águila  
Compositor: D.R.  
Año: 2012  
Enlace de video musical: <https://www.youtube.com/watch?v=z4an4rx7B9Q>

1 Se me ha perdido un corazón  
Si alguien lo tiene por favor que lo devuelva  
Yo lo tenía junto a mí  
Pero la puerta de su amor estaba abierta

2 Se fue volando detrás de una ilusión  
De esas llegan a perder la razón

3 Este vacío que hay en mí  
Hace crecer la soledad  
Y siento que me estoy muriendo  
Se me ha perdido un corazón  
Por eso hoy quiero gritar  
Por los fracasos del amor

3 Todo lo di sin esperar  
Era feliz pudiendo amar  
Como podré sobrevivir  
Sin su calor no se vivir  
Repite 1  
Hablado: Somos la Única Tropical  
*Sonolux International*  
Recomienza

## 8. Sinvergüenza

Agrupación: Orquesta Internacional Papilón

Intérprete: Caroline Tello

Compositor: Cliver Fidel S.

Año: 2015

Enlace de video musical: <https://www.youtube.com/watch?v=ht0l3LFi5Ws>

1 A que regresas hoy sinvergüenza

Acaso no decías que no valgo

Me buscas hoy después de herirme

Si decías que tu amor no merezco

2 Vez que todo se paga

Lo que has hecho conmigo, estás pagando

Vez que nada se olvida

Tu desprecio el cariño que te daba

Hablado: Y regresas a mí,

Hoy después de haberme herido

¿Para qué? Si ahora soy la quien te deprecia

Recomienza

3¿Dónde está tu orgullo?

¿Dónde está tu vanidad?

Vez que el mundo da vueltas

Ahora yo te desprecio (bis)

## 9. Ya no quiero más mentiras

Agrupación: Pasión Norteña

Intérprete: Karla Rodríguez

Compositor: Junior Fuentes Rivero

Año: 2014

Enlace del video musical: <https://www.youtube.com/watch?v=wxfisSjY94g>

1 Hablado: ...Pasión Norteña...

2No te voy a mentir

Yo te amé más que a nadie

Te entregue todo mi corazón

Y no lo valoraste

3 Te burlaste de mí  
Y llore, tu partida  
Me dejaste una herida  
Clavada en mi alma  
Y no lo merecía

4 Pero el tiempo pasó  
Infeliz fue tu vida  
Con la misma moneda tu adiós  
Le pago a tu mentira

5 Hoy pretendes volver  
No tienes otra salida  
De rodillas me lloras  
Me ruegas perdón  
Pero tú que creías

6Vete  
Ya no quiero más mentiras  
Ya no voy a ser juguete  
De tu amor ni de tu vida

7 Y vete  
Todo ya se ha terminado  
El amor que yo sentía  
Lo mataste con tu engaño

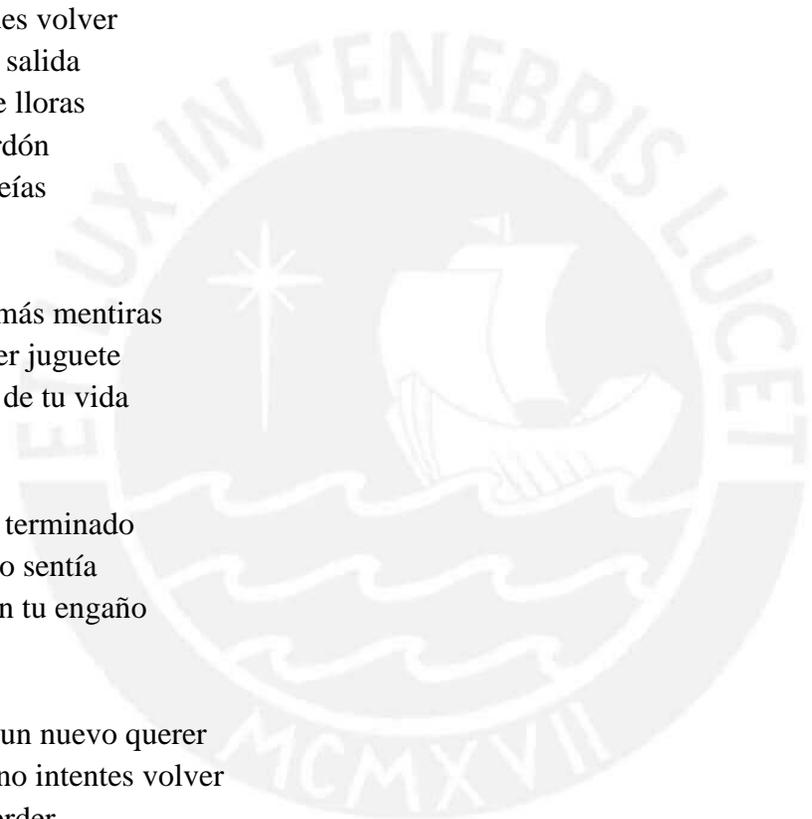
8Solo vete  
Anda búscate un nuevo querer  
Es muy tarde no intentes volver  
Hoy te toca perder  
Ya te olvidé

9 Hablado...Pasión Norteña...

Recomienza todo

10 Deivi Productions

Tahama Estudio



## 10. Ya te olvidé

Agrupación: Armonía 10

Intérprete: Carlos Cueto Salazar - Grupo 5

Compositor: D.R.

Año: 2014

Enlace de video musical: <https://www.youtube.com/watch?v=DZqGLQDikBM>

Hablado: Ritmo y sabor

Armonía 10

1 Ya te olvidé, vuelvo a ser libre otra vez,  
Vuelvo a volar hacia mi vida que está lejos  
Y prohibida para ti.

2 Ya te olvidé, ya estás muy lejos de mí,  
Tú lo lograste con herirme, lastimarme  
Y convertirme en no sé qué.

3 Me atrapaste, me tuviste entre tus manos  
Me enseñaste lo inhumano y lo infeliz que puedes ser  
Te fingiste exactamente enamorada  
Aunque nunca me has amado ya lo se

4 Me dijiste que jamás podré olvidarte  
Que después iba a rogarte y a decirte bésame  
Yo luche contra el amor que tenía y se fue y ahora  
Ya te olvidé.

Hablado: Me humillaste, me lastimaste  
Pero ahora, ya te olvidé, ya te olvidé  
Repite 1, 2, 3 y 4

6 Y ahora  
Ya te olvidé.

#### **Anexo 04: La cumbia peruana y sus variaciones musicales**

Cumbia sureña, surgió en la década de los noventas con gran desarrollo e impacto en la parte sur de nuestro país. Se caracteriza por llevar en sus melodías influencias de ritmos de cumbia Argentina y Bolivia. Las agrupaciones más importantes son Los Ronish de Juliaca y Los Puntos del Amor, entre otros.

Cumbia peruana, conocida también como cumbia serrana. Tiene sus orígenes en la década del sesenta y es oriunda del Valle del Mantaro y Lima. Lleva en sus melodías influencias de música andina y cumbia colombiana. Entre sus exponentes se tiene a Los Destellos y Los Shapis, entre otros.

Cumbia norteña, propia del norte del país. Surge a mediados de la década del sesenta, pero cobra mayor relevancia en la última década. Los grupos más importantes son Armonía 10, Grupo 5, Agua Marina. Es conocida también como cumbia romántica.

Cumbia selvática, o cumbia del oriente del país, con influencia de cumbia colombiana pero también ritmos brasileros. Surge a mediados de la década del sesenta, con agrupaciones que se mantienen vigentes como Los Mirlos y el Cuarteto Continental.

Cumbia sanjuanera. Es otra expresión de la vinculación territorial con la música, oriunda de la ciudad de Piura y caracterizada por la influencia de la música sanjuanera ecuatoriana (Gerardo 2008)<sup>83</sup>. Sus principales exponentes son, en la actualidad, Corazón Serrano y El Encanto de Corazón.

---

<sup>83</sup><http://cumbiasanjuanera.blogspot.pe/2008/05/cumbia-sanjuanera.html> Consultado el 15 de setiembre del 2015

Anexo Nro. 05

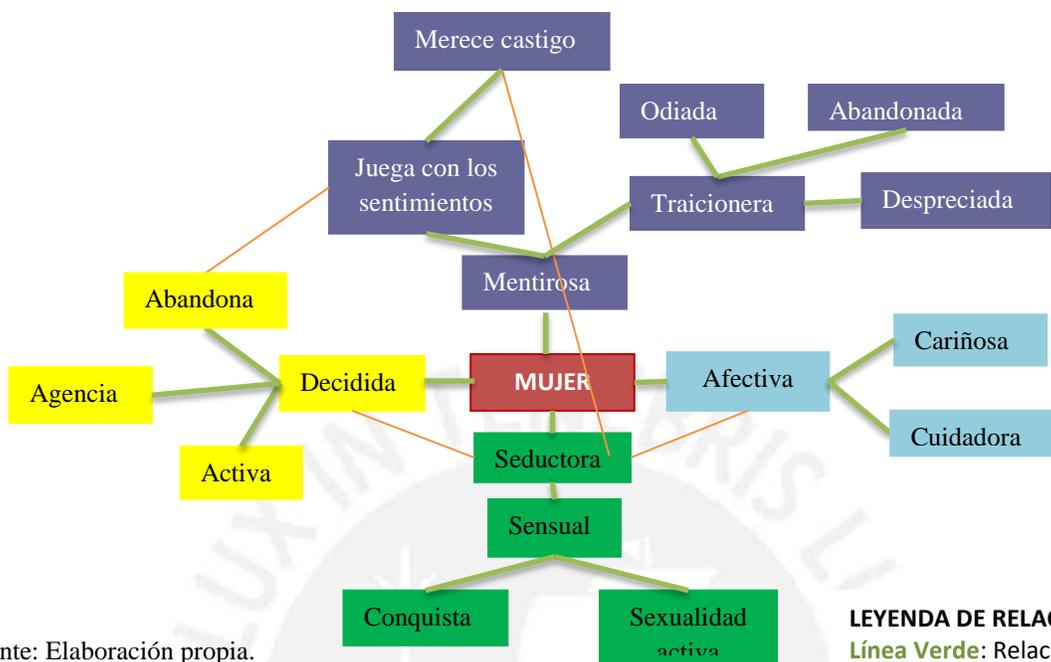
**Tabla Nro. 09**  
**Abstract y temática de las canciones – Letras y videos musicales.**

CANCIONES	Abstract de la canción	Temática
<b>Con la misma moneda (C2)</b>	Cuenta la venganza de una mujer a su pareja, siéndole infiel como él le fue a ella.	Venganza y desamor
<b>Dos cervecitas (C3)</b>	Cuenta el sentimiento de tristeza de una mujer que ha sufrido constantemente y busca la felicidad a través del consumo de alcohol.	Melancolía (existencial)
<b>Esta noche cena Pancho (C4)</b>	Narra la situación de maltrato que vive un hombre, quien realiza las tareas domésticas y de cuidado, por orden de su esposa. Él no abandona la relación por sus hijos y porque a cambio de cumplir actividades en el hogar podrá tener relaciones sexuales con su esposa.	Desamor
<b>Homenaje a mamá</b>	Muestra el agradecimiento de una hija a su madre, quien al ser abandonada por su esposo, debe asumir el sostenimiento del hogar	Agradecimiento
<b>Lárgate (C5)</b>	Narra el dolor de un hombre por el engaño causado por su pareja amorosa y el desprecio que siente hacia ella.	Desamor
<b>Mentiras (C6)</b>	Narra la desazón, molestia y sentimiento de venganza por haber sido burlado y engañado por la mujer con quien se tenía una relación amorosa y que lleva un hijo fruto de la relación.	Desamor
<b>Se me ha perdido un corazón (C7)</b>	Muestra la tristeza de una mujer que vive la ruptura de su relación, y su sentimiento de fracaso a pesar de haber dado amor a su pareja.	Melancolía y desamor
<b>Sinvergüenza (C8)</b>	Habla del reclamo y disgusto de una mujer hacia un hombre, pues él vuelve para retomar la relación amorosa que había concluido, después de engañarla y despreciarla.	Desamor
<b>Ya no quiero más mentiras (C9)</b>	Cuenta la negativa de una mujer a retomar la relación amorosa con el hombre que fue su pareja y que la abandono y se burló de ella.	Desamor
<b>Ya te olvidé (C10)</b>	Narra el proceso y la afirmación de un hombre de haber ya superado y olvidado la relación amorosa tormentosa con una mujer	Desamor

Fuente: Elaboración propia.

## Anexo 06: Cartas Asociativas de letras de canciones de cumbia peruana

### Carta Asociativa Canción - “Mentiras”



Fuente: Elaboración propia.

#### LEYENDA DE RELACIONES:

Línea Verde: Relación directas

Línea naranja: Relación causa-efecto

Línea punteada: Relación indirecta

### Carta Asociativa Canción - “Con la misma moneda”



Fuente: Elaboración propia.

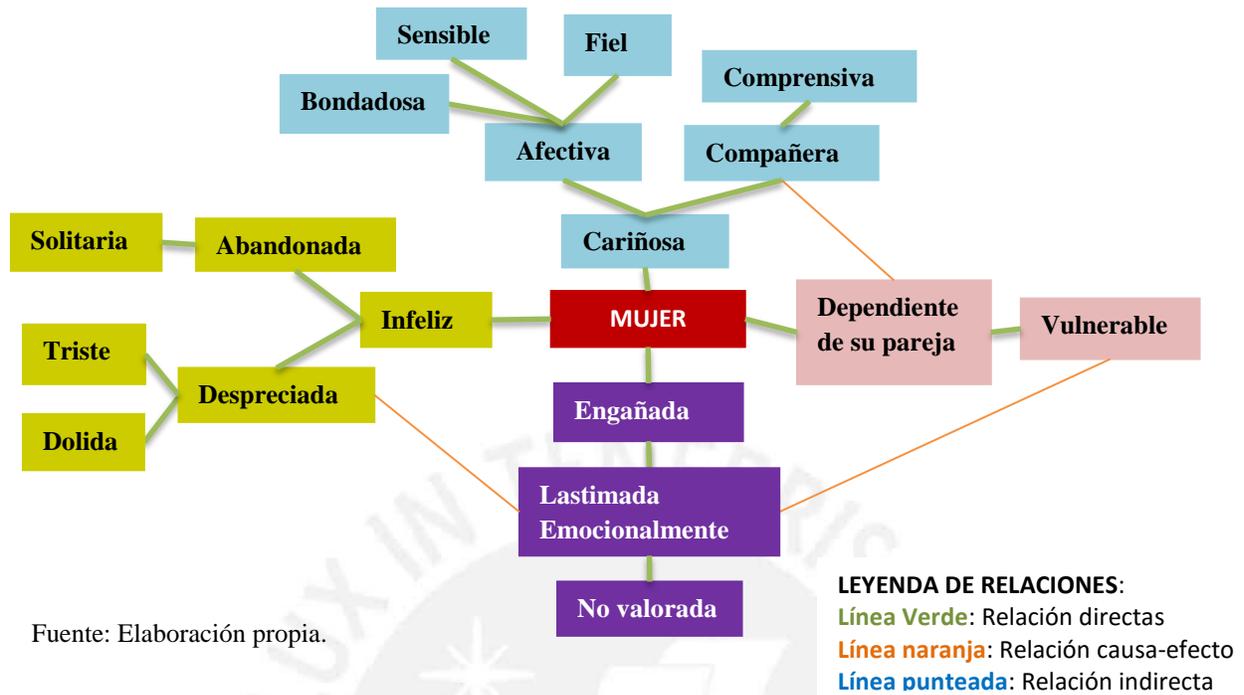
#### LEYENDA DE RELACIONES:

Línea Verde: Relación directas

Línea naranja: Relación causa-efecto

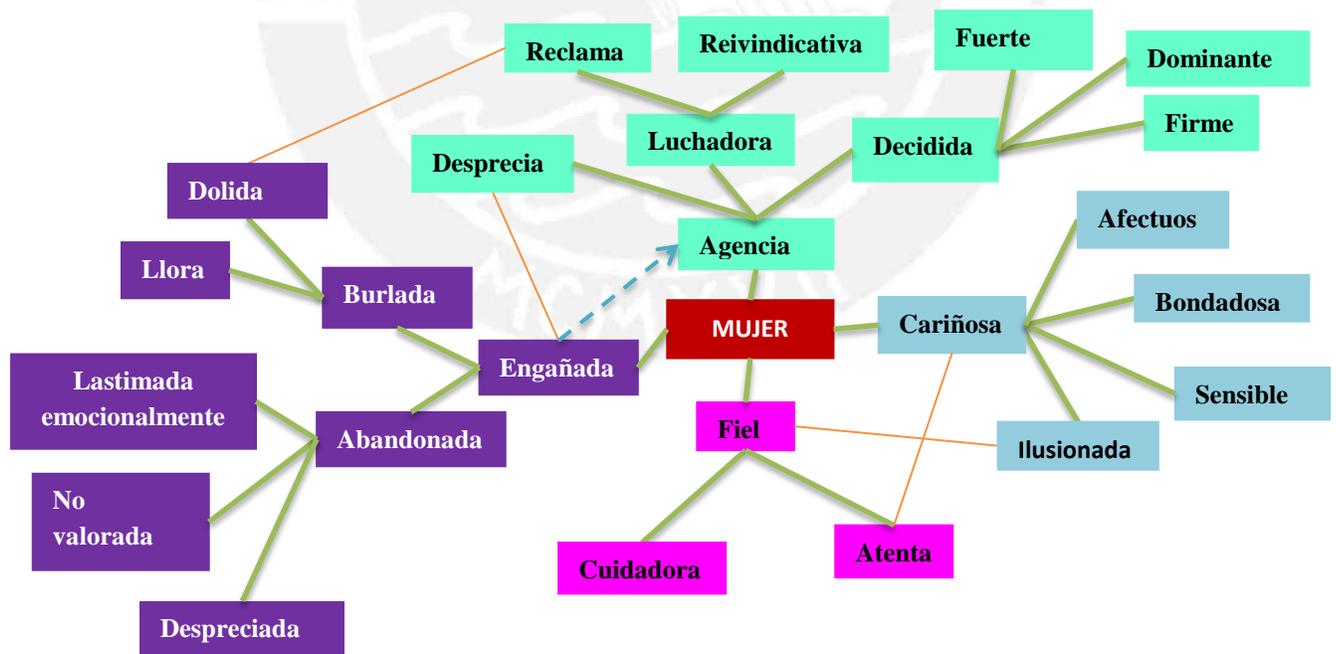
Línea punteada: Relación indirecta

Carta Asociativa Canción - “Se me ha perdido un corazón”



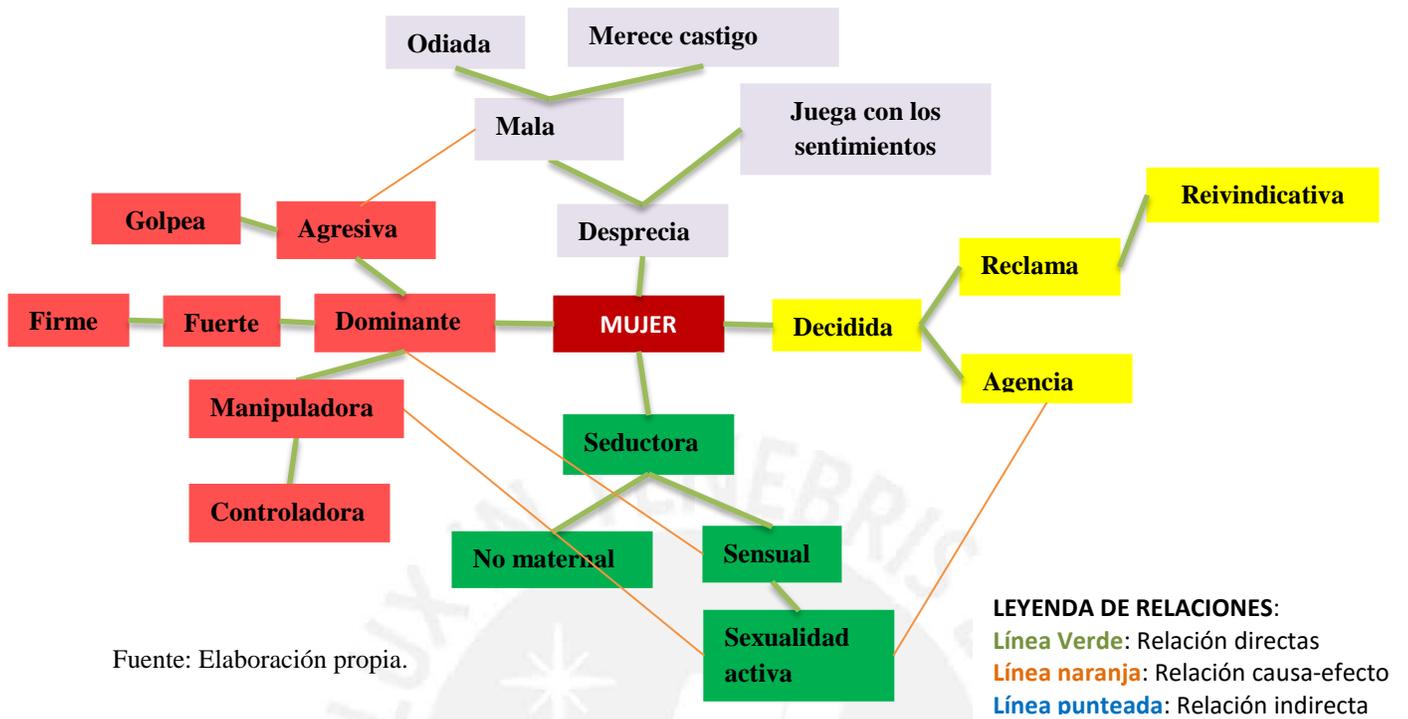
Fuente: Elaboración propia.

Carta Asociativa Canción - “Ya no quiero más mentiras”



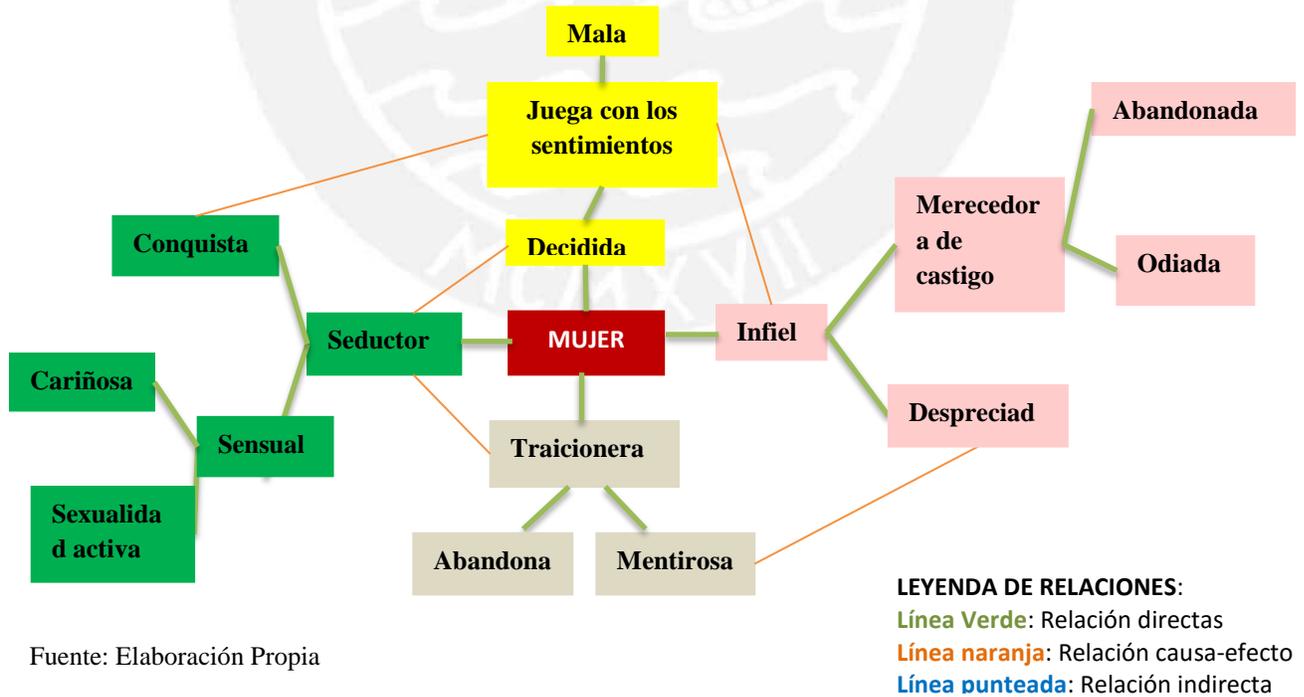
Fuente: Elaboración propia.

Carta Asociativa Canción - “Esta noche cena pancho”



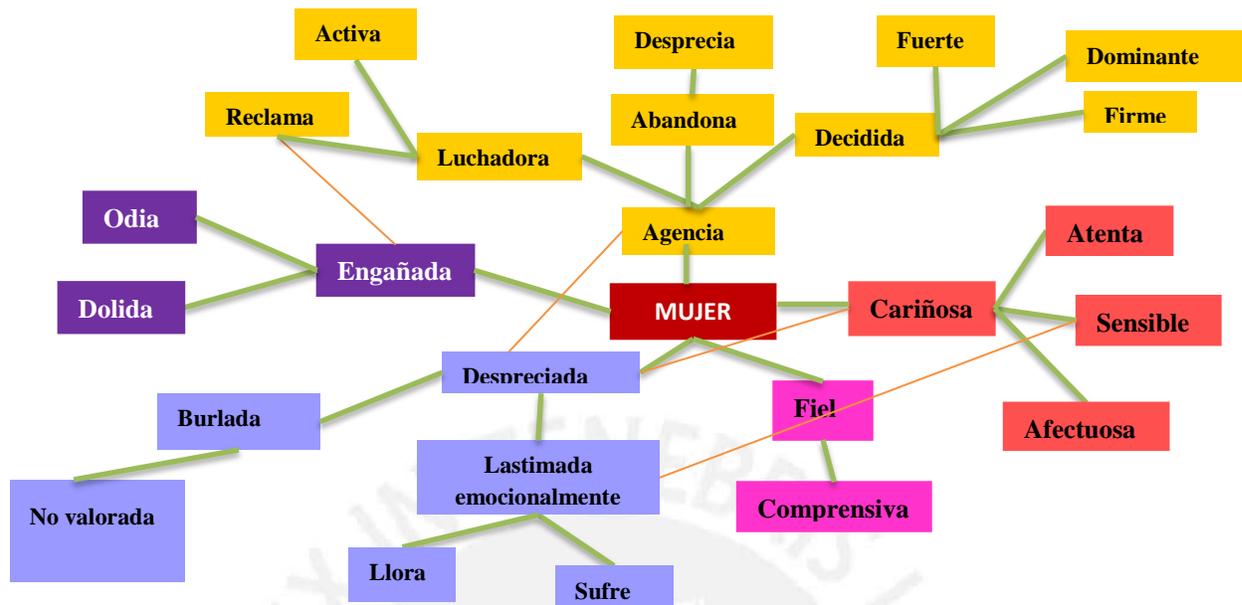
Fuente: Elaboración propia.

Carta Asociativa Canción - “Lárgate”



Fuente: Elaboración Propia

Carta Asociativa Canción – “Sinvergüenza”

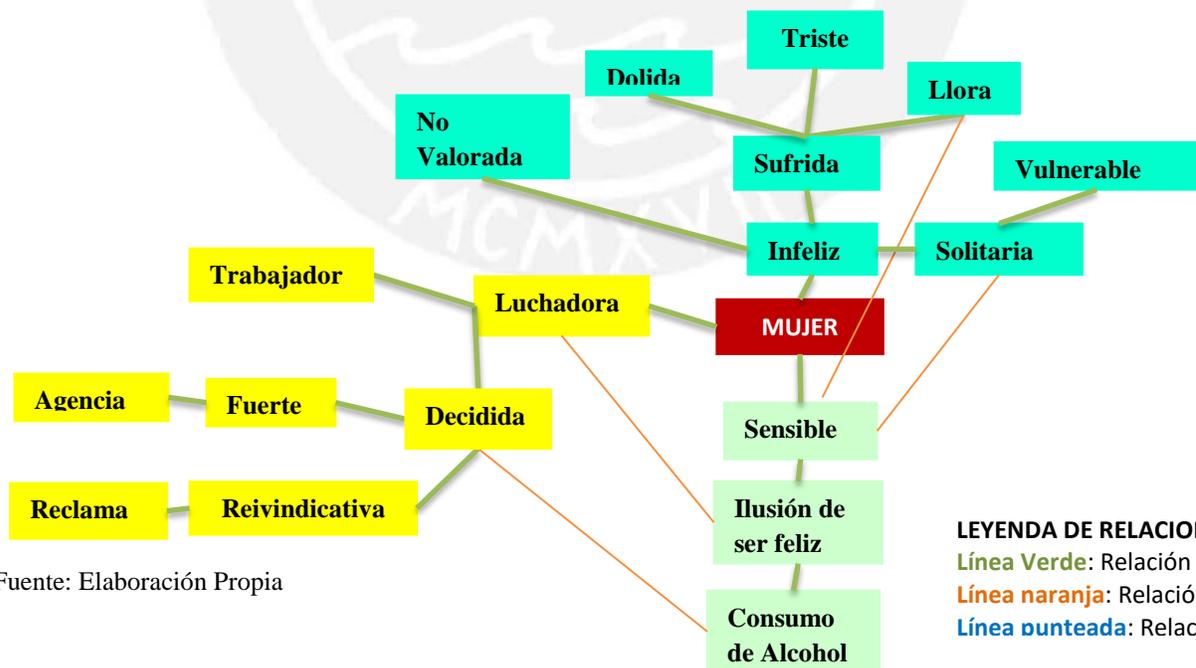


Fuente: Elaboración Propia

LEYENDA DE RELACIONES:

- Línea Verde: Relación directas
- Línea naranja: Relación causa-efecto
- Línea punteada: Relación indirecta

Carta Asociativa Canción - “Dos cervecitas”

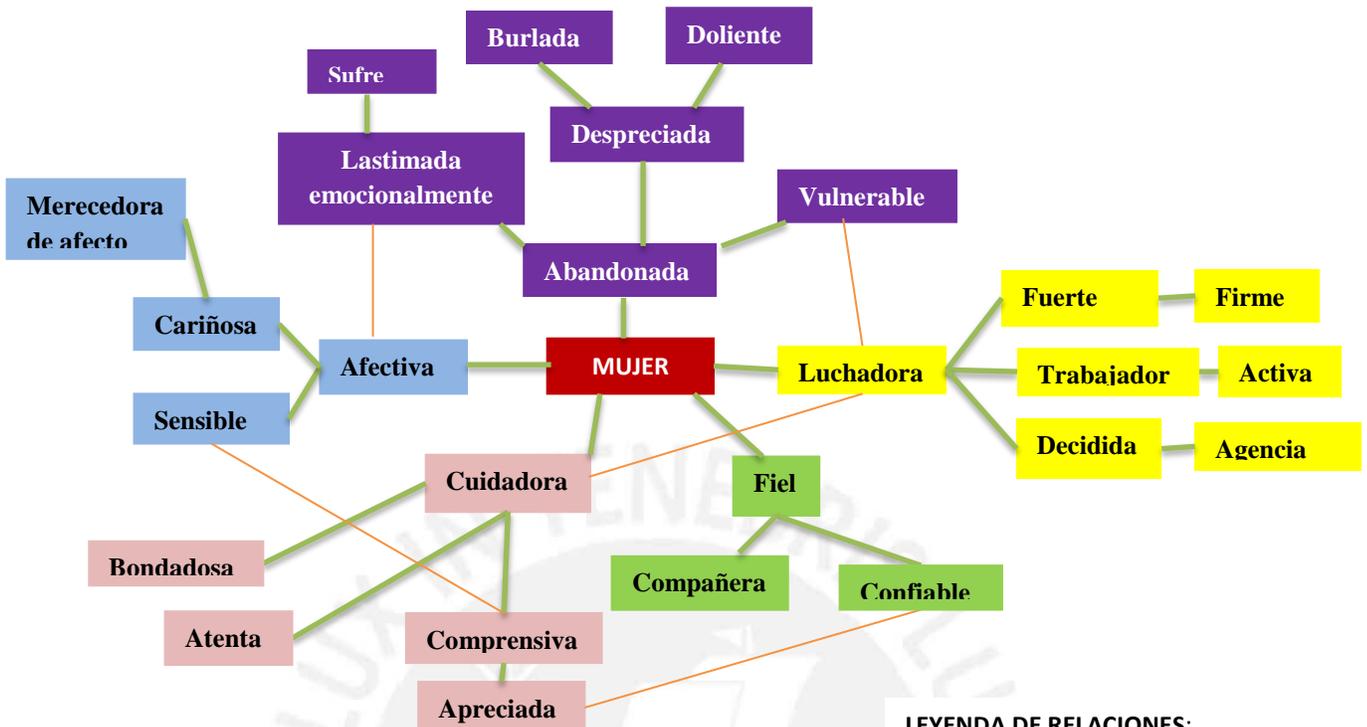


Fuente: Elaboración Propia

LEYENDA DE RELACIONES:

- Línea Verde: Relación directas
- Línea naranja: Relación causa-efecto
- Línea punteada: Relación indirecta

Carta Asociativa Canción – “Homenaje a mamá”

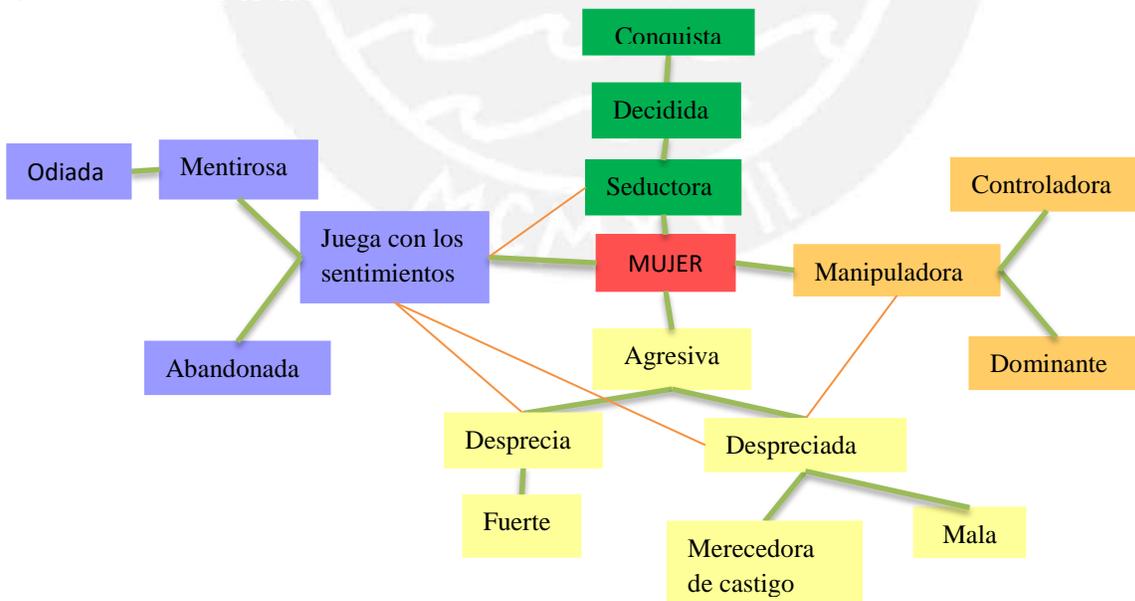


Fuente: Elaboración Propia

**LEYENDA DE RELACIONES:**

- Línea Verde:** Relación directas
- Línea naranja:** Relación causa-efecto
- Línea punteada:** Relación indirecta

Canción – “Ya te olvidé”



Fuente: Elaboración Propia

**LEYENDA DE RELACIONES:**

- Línea Verde:** Relación directas
- Línea naranja:** Relación causa-efecto
- Línea punteada:** Relación indirecta

## Anexo 07

**Tabla Nro. 15**  
**Trama del video musical**

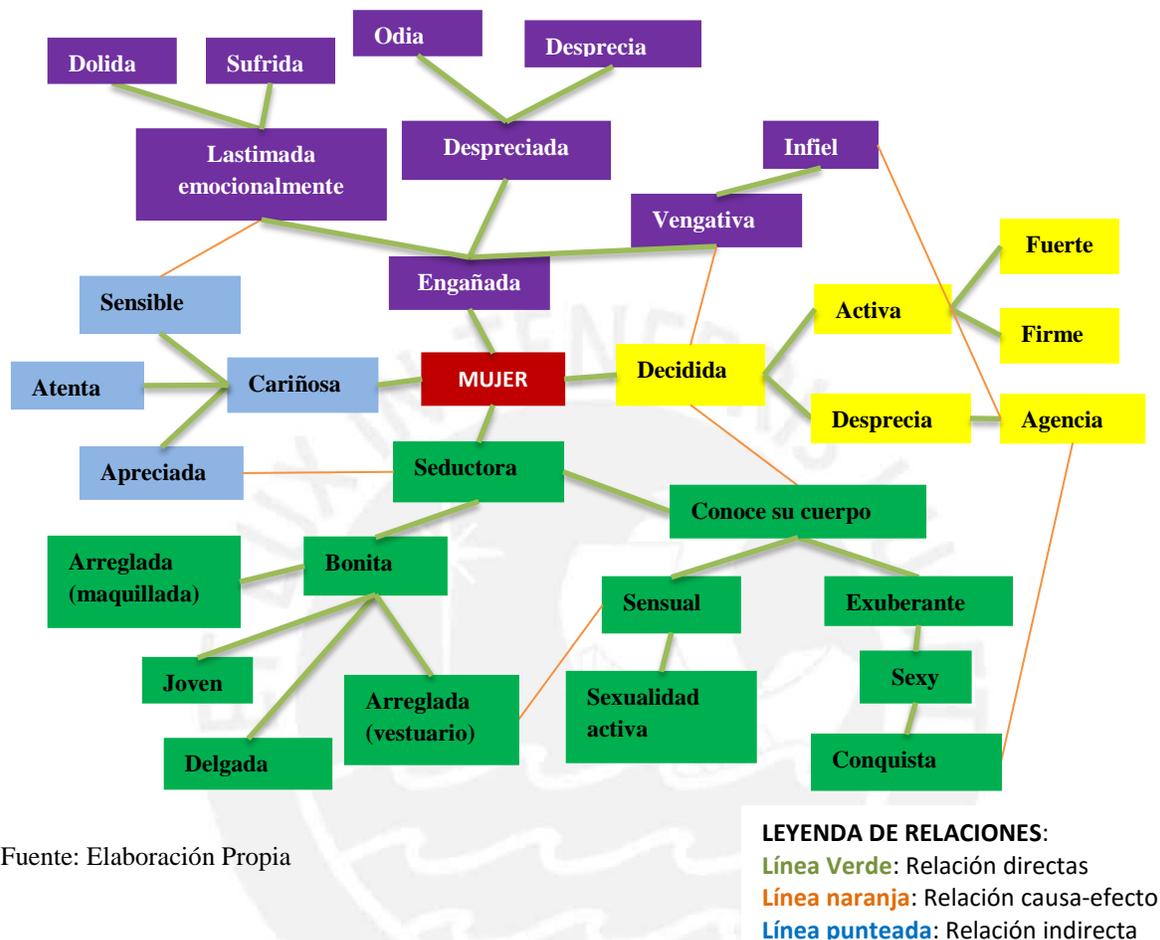
Canciones	Trama del video musical
Con la misma moneda	El video muestra la venganza de una mujer por el engaño de su pareja. Ella decide también serle infiel, acostándose con otro hombre. Con ello, la mujer da por finalizada la relación de engaños y busca humillar a su ex pareja.
Dos cervecitas	El video muestra la historia de una mujer que trata de salir adelante vendiendo comida en el mercado, pero a quien su pareja maltrata y engaña. Ella al descubrirlo, huye, llora y va a cantarle sus penas a la imagen de un Cristo. Se la ve trabajando cantando en buses y en la vía pública; es aquí que conoce a un hombre con quien su vida cambiará, y se volverá famosa como cantante de una agrupación.
Esta noche cena Pancho	El video describe una relación de subordinación entre esposos. La mujer es la que da órdenes, golpea y manipula sexualmente a su esposo para que el realice las tareas del hogar, tal como ella desea, y que no se relacione con sus amigos.
Homenaje a mamá	El video narra la historia de una madre que al ser abandonada por su esposo se queda al cuidado de su hija. Trabaja como mesera en un restaurante, con lo cual logra pagarle clases de canto a su hija, quien en un futuro será la cantante de una agrupación de cumbia y le dará gracias a su madre por su esfuerzo.
Lárgate	El video relata la finalización de una relación amorosa, a causa de la infidelidad de la mujer. Con lo cual, el hombre decide botarla del departamento que compartían juntos.
Mentiras	El video narra la historia de una mujer que tiene una primera relación que concluye por oposición de su padre. A partir de ello, establece una nueva relación amorosa, quien posteriormente le será infiel. Sin embargo, ella espera un hijo de su primera relación, quedándose finalmente sola con su hija.
Se me ha perdido un corazón	El video relata el sufrimiento de una mujer que descubre que su pareja le es infiel, dejándola sola, sin que le importe la tristeza que ella siente.
Sinvergüenza	El video narra el final de una relación de pareja a causa de la infidelidad del hombre, descubierta por su pareja “oficial”, lo que ocasiona el sufrimiento de la mujer. Sin embargo, el hombre al descubrir que la mujer con la que mantenía una relación paralela le es infiel, decide volver a buscar a la mujer a quien engañó, quien lo desprecia.
Ya no quiero más mentiras	El video relata el final de una relación de pareja, a partir del descubrimiento de que él ya tenía una relación con otra mujer, cuando casualmente los tres se encuentran en la calle y son confrontados.
Ya te olvidé	El video aborda el rechazo de un hombre a la que fue su pareja, con quien tuvo una relación conflictiva. Él ha iniciado otra relación y ya no está interesado en su ex pareja.

Fuente: Elaboración propia.

## Anexo 08

### Cartas Asociativas de videos musicales de cumbia peruana

Carta Asociativa Canción – “Con la misma moneda”



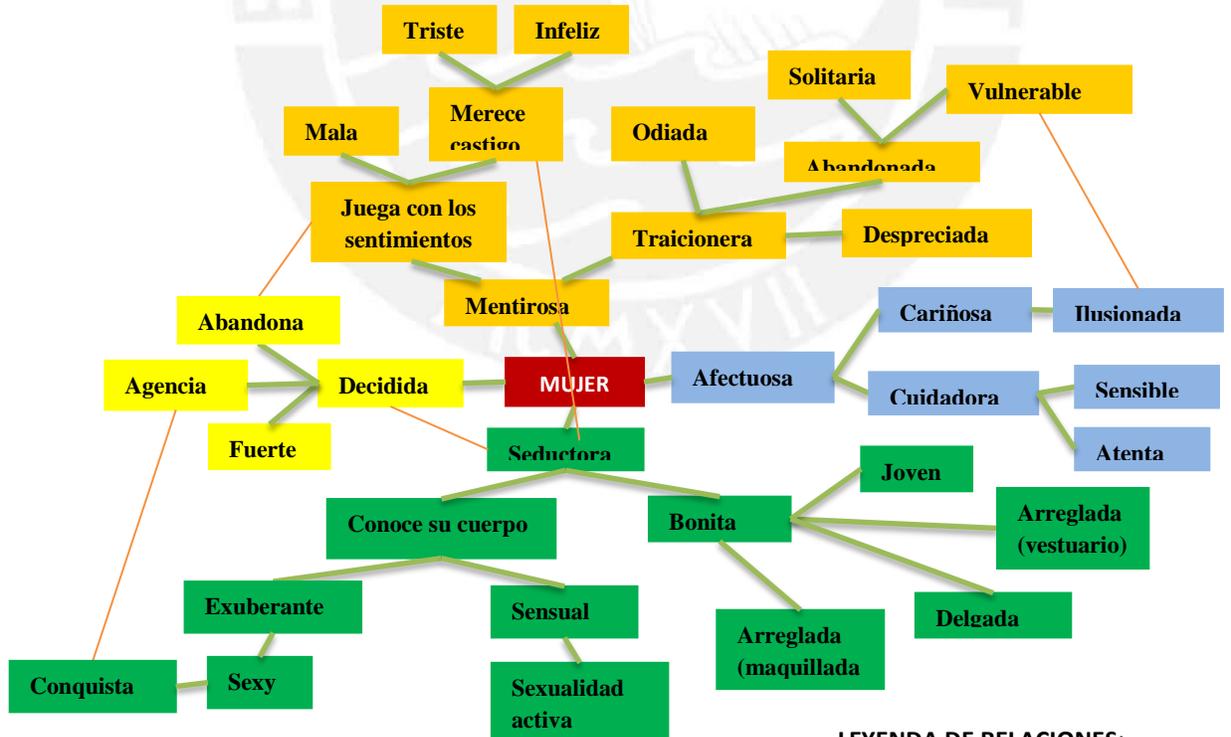
Fuente: Elaboración Propia

Carta Asociativa Canción – “Esta noche Cena Pancho”



Fuente: Elaboración Propia

Carta Asociativa Canción - “Mentiras”

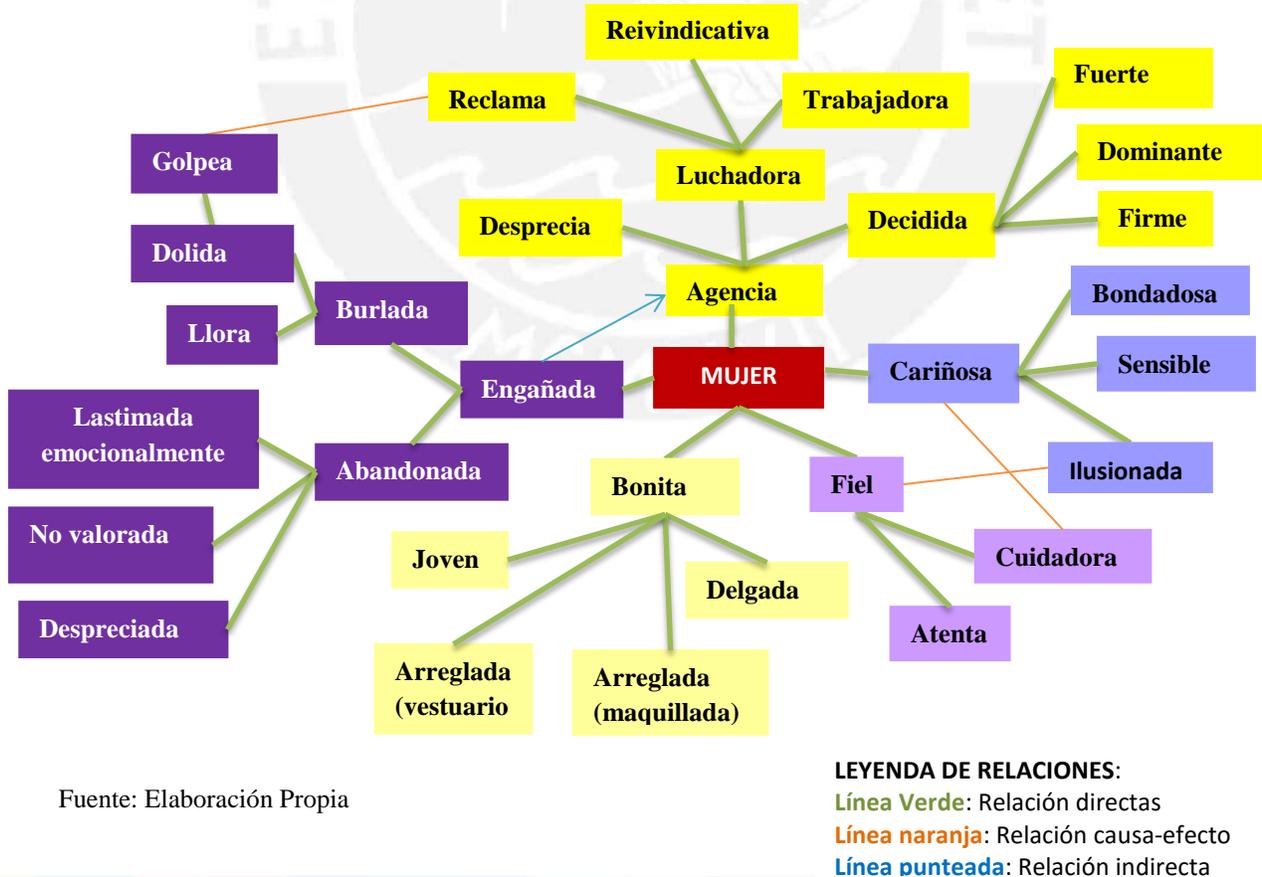


Fuente: Elaboración Propia

Carta Asociativa Canción - “Se me ha perdido un corazón”



Carta Asociativa Canción – “Ya no quiero más mentiras”



Carta Asociativa Canción – “Dos Cervecitas”



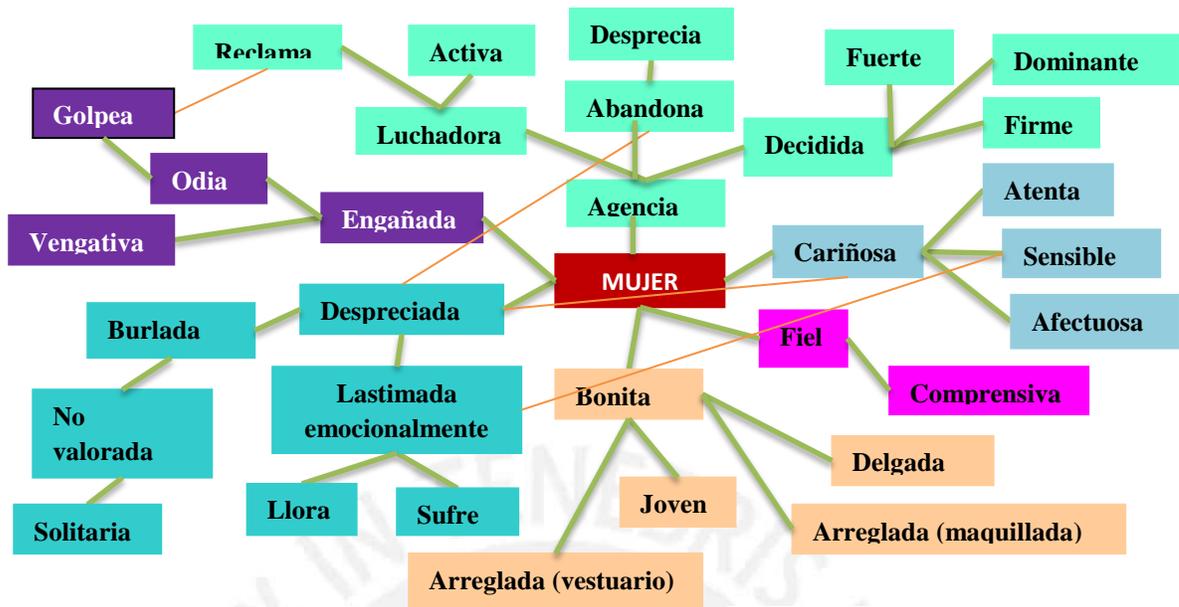
Fuente: Elaboración propia.

Carta Asociativa Canción – “Homenaje a mamá”



Fuente: Elaboración propia.

Carta Asociativa Canción - “Sinvergüenza”



Fuente: Elaboración propia.

LEYENDA DE RELACIONES:

- Línea Verde: Relación directas
- Línea naranja: Relación causa-efecto
- Línea punteada: Relación indirecta

Carta Asociativa Canción - “Ya te olvidé”

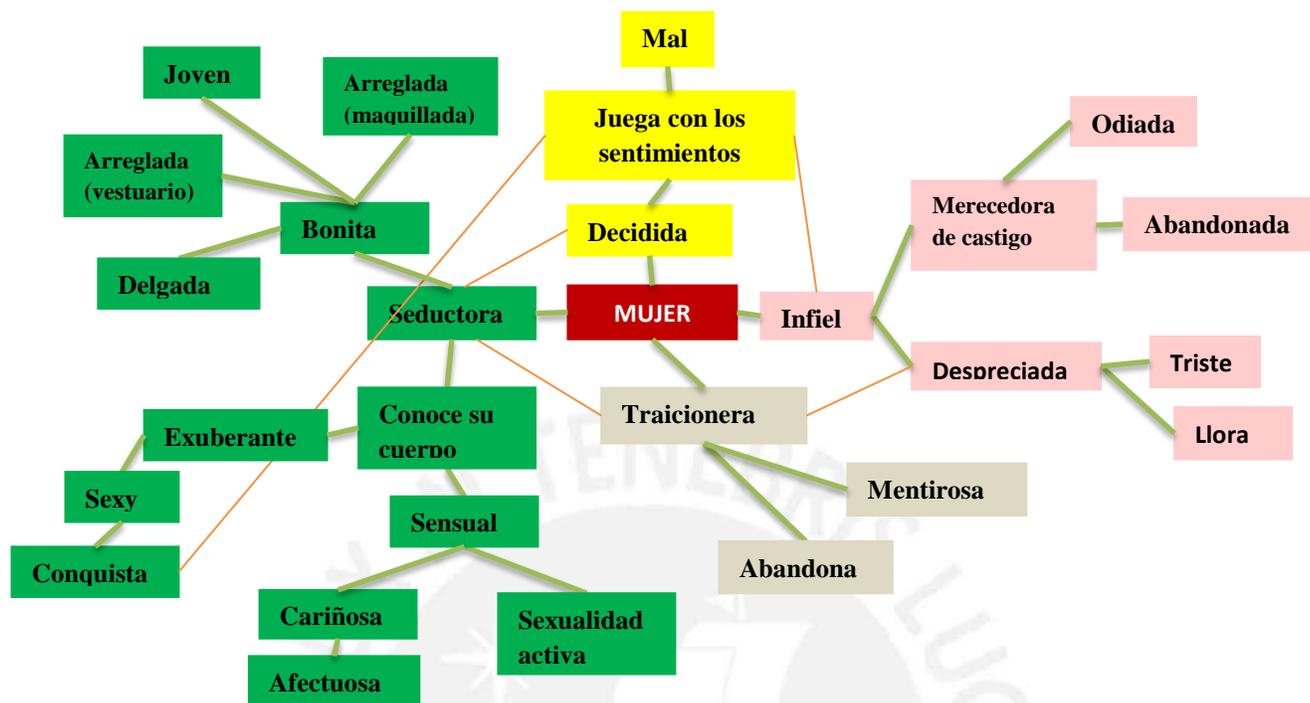


Fuente: Elaboración propia.

LEYENDA DE RELACIONES:

- Línea Verde: Relación directas
- Línea naranja: Relación causa-efecto
- Línea punteada: Relación indirecta

Carta asociativa Canción - “Lárgate”



Fuente: Elaboración propia

**LEYENDA DE RELACIONES:**  
 Línea Verde: Relación directas  
 Línea naranja: Relación causa-efecto  
 Línea punteada: Relación indirecta