

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Guitarra chichera, no dejes de tocar: el proceso de consolidación del estilo de la guitarra eléctrica en la chicha entre 1970 y 1990

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Música que presenta:

Ronaldo Alberto Condeso Chavez

Asesor:

Alter Sadovnic Moran

Lima, 2022

RESUMEN

La chicha es un género musical que tuvo gran popularidad desde sus inicios. Uno de sus elementos más característicos, desde los años setenta hasta los noventa, fue la guitarra eléctrica. El género en sí ha sido objeto de diversos estudios, sin embargo, no se ha estudiado con profundidad la presencia de la guitarra eléctrica. La presente investigación busca cumplir con esta necesidad y, además, busca ampliar la información existente sobre el género. Así, se formula la siguiente pregunta de investigación: ¿De qué manera se desarrolla y consolida el estilo de la guitarra eléctrica en la música chicha entre 1970 y 1990? Con la finalidad de responder esta pregunta, se realizó el siguiente procedimiento: primero se recopiló información acerca de la aparición de la guitarra eléctrica en el género; después, se analizaron canciones representativas de cada etapa del género y, finalmente, se realizó un análisis comparativo de los resultados de cada una de las canciones. Esto permitió generar apreciaciones sobre los recursos de la guitarra eléctrica en la chicha y si estos pudieron prevalecer o variaron a través de los años. Los resultados de la investigación señalan que, debido a la presencia de la guitarra como instrumento principal en las canciones, esta pudo hacer uso de diferentes recursos tomando en consideración el momento de la canción y el rol que cumplía el instrumento. Con el pasar de los años, estos recursos se irían transmitiendo entre bandas representativas generando que se defina el estilo de la guitarra eléctrica en la chicha y, además, parte de las características del género.

Palabras clave: chicha, guitarra eléctrica, análisis musical, cumbia peruana

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer a mi asesor Alter Sadovnic, quien me brindó las herramientas necesarias para desarrollar este trabajo de investigación. Además, por haberme guiado a través de todas las etapas de este proyecto.

También, quiero agradecer al profesor Fred Rohner, quien durante sus clases de música peruana despertó mi interés por la música de mi país y sus tradiciones.

Así mismo, me gustaría dedicar un agradecimiento especial a mis padres quienes me han apoyado durante todo mi proceso de formación en la carrera de música y por haberme brindado soporte emocional durante los momentos más complicado de esta etapa de mi vida.

A Alisson, por haber estado a mi lado en todo momento y por animarme a seguir cuando las cosas se pusieron muy difíciles. A Lucky, por haberme acompañado durante las noches de desvelo.

Finalmente, quiero agradecer a mis abuelos, quienes estuvieron orgullosos de mí desde el primer día que decidí estudiar música y que, lastimosamente, tres de ellos no me podrán ver culminar mi carrera.

ÍNDICE

RESUMEN	ii
AGRADECIMIENTOS.....	iii
ÍNDICE DE FIGURAS	v
INTRODUCCIÓN	1
Estado del arte.....	3
Metodología.....	7
Marco teórico.....	9
CAPÍTULO 1: LA GUITARRA ELÉCTRICA EN LA CIUDAD DE LIMA ANTES DE 1970.....	12
1.1. El rock: principal influencia para la chicha en el uso de la guitarra eléctrica	12
1.2. Factores que permitieron la creación del género	17
CAPÍTULO 2: LA CHICHA A TRAVÉS DE LOS AÑOS: ANÁLISIS DE TRES CANCIONES REPRESENTATIVAS.....	24
2.1. Primera etapa: <i>Elsa</i> – Los Destellos.....	25
2.2. Segunda etapa: <i>Soy Provinciano</i> – Chacalón y la Nueva Crema.....	30
2.3. Tercera etapa: <i>El Aguajal</i> – Los Shapis.....	35
CAPÍTULO 3: ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS CANCIONES ANALIZADAS	41
3.1. De Los Destellos a Chacalón	41
3.2. De Chacalón a Los Shapis	44
CAPÍTULO 4: RESULTADOS SOBRE EL ANÁLISIS COMPARATIVO.....	47
CONCLUSIONES	50
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	52
ANEXOS	56

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Portada del disco “Los Autenticos” de Los Shapis.....	14
Figura 2. Lista de canciones del disco “Los Autenticos”– Lado A	15
Figura 3. Lista de canciones del disco “Los Autenticos”– Lado B	15
Figura 4. Portada del disco “Road to Ruin” de Ramones	15
Figura 5. Martin Farroñay en Chiclayo, 2009	16
Figura 6. Cerro San Cristobal	20
Figura 7. Cronología de la chicha desde los años sesenta hasta los dos mil	22
Figura 8. Estructura de la canción Elsa de Los destellos	26
Figura 9. Elsa- Los Destellos: Primera guitarra (Introducción A).....	27
Figura 10. Elsa- Los Destellos: Primera guitarra (Introducción B).....	27
Figura 11. Elsa- Los Destellos: Segunda guitarra (Introducción A).....	28
Figura 12. Elsa- Los Destellos: Segunda guitarra (Introducción B).....	28
Figura 13. Elsa- Los Destellos: Segunda guitarra (Verso).....	29
Figura 14. Elsa- Los Destellos: Primera guitarra (Coro)	29
Figura 15. Estructura de la canción Soy provinciano de Chacalón y la nueva crema	31
Figura 16. Soy provinciano – Chacalón y la Nueva Crema: Segunda guitarra (Introducción A)	32
Figura 17. Soy provinciano – Chacalón y la Nueva Crema: Primera guitarra (Introducción C)	32
Figura 18. Soy provinciano - Chacalón y la Nueva Crema: Primera guitarra (Introducción B)	33
Figura 19. Soy provinciano - Chacalón y la Nueva Crema: Primera guitarra (Introducción C)	33

Figura 20. Soy provinciano - Chacalón y la Nueva Crema: Primera guitarra (Verso).....	34
Figura 21. Soy provinciano - Chacalón y la Nueva Crema: Primera guitarra (Verso)	34
Figura 22. Estructura de la canción El aguajal de Los Shapis.....	36
Figura 23. El Aguajal – Los Shapis: Primera guitarra (Introducción A)	37
Figura 24. El Aguajal – Los Shapis: Segunda guitarra (Introducción C)	37
Figura 25. El Aguajal – Los Shapis: Primera guitarra (Introducción C)	38
Figura 26. El Aguajal – Los Shapis: Primera guitarra (Introducción D)	38
Figura 27. El Aguajal – Los Shapis: Primera guitarra (Verso)	39
Figura 28. El Aguajal – Los Shapis: Primera guitarra (Verso)	40



INTRODUCCIÓN

En Lima, a finales los sesenta, ya se habían establecido una gran variedad de géneros musicales como la cumbia, el rock, el jazz, entre otros. Un instrumento muy usado era la guitarra eléctrica, especialmente en el rock. Este género comenzaba a popularizarse, teniendo como principales oyentes a los jóvenes (2018) menciona: “en el Perú, como en el resto del mundo, los jóvenes bailaban antes, durante y después de la proyección en la entrada, pasillos y escenarios” (p. 23). Por otro lado, la cumbia colombiana también estaba consolidándose entre los peruanos. Romero (2007) menciona: “En los pueblos campesinos de la costa y de los Andes, las bandas de música comenzaron a interpretar cumbias como géneroailable en las festividades locales” (p. 22). Estos géneros eran los favoritos en la capital del Perú, sin embargo, en las comunidades andinas el favorito era otro: el huayno. Según Ferrier (2010), “el huayno representa un verdadero universo musical, poético y simbólico, con una historia de más de 500 años de transformaciones, mestizaje y aculturación” (p. 21). Estos géneros estaban separados geográficamente, pero sería solo cuestión de tiempo para que estos entren en contacto dando como resultado la chicha.

En este género es notable que existe una presencia importante de la guitarra eléctrica. Esto llamó mi atención, por lo que se realizó una búsqueda de información documental. Si bien, los textos encontrados pueden responder algunas dudas acerca del desarrollo del género, no se toma énfasis en la guitarra eléctrica en la chicha. Esto debido a que las investigaciones que existen abordan temas enfocados en la historia y desarrollo de la chicha como un elemento en la sociedad. Por lo tanto, se consideró necesario realizar este trabajo que tiene como objetivo cubrir esta necesidad.

La pregunta que se ha planteado para resolver con esta investigación es: ¿de qué manera se desarrolla y consolida el estilo de la guitarra eléctrica en la música chicha entre 1970 y 1990?

Esta investigación tiene como objetivo principal generar una aproximación hacia el modo en que se desarrolló el estilo de la guitarra eléctrica en la chicha. Con la finalidad de cumplir con este objetivo principal, se establecieron algunos objetivos específicos. Primero se plantea describir la presencia de la guitarra eléctrica en la música peruana para entender qué factores permitieron que la introducción de la guitarra eléctrica en la chicha sea un éxito. Luego de esto, se buscará comprender cuál era el estilo de la guitarra eléctrica en la chicha, de tal modo que se comprenda los recursos usados por los guitarristas.

Con la finalidad de cumplir con los objetivos planteados, se recopiló información de fuentes importantes, tomándose en consideración textos de autores como Claude Ferrer, Arturo Quispe Lázaro, Renato Romero, entre otros. Además, esta información será complementada con las respuestas obtenidas en una entrevista realizada al guitarrista Martín Farroñay. Como referencia se tomó en cuenta la periodización propuesta por Arturo Quispe en la que se divide el recorrido del género en tres etapas. Se realizó un análisis de registros fonográficos de una canción de cada etapa. Para la primera etapa, se seleccionó Elsa de la banda Los Destellos, luego, para la segunda etapa se seleccionó la canción Soy provinciano de Chacalón y la nueva crema; y, finalmente, para la tercera etapa se escogió la canción El aguajal de Los Shapis.

Por otro lado, la chicha es un género con muy pocos años de antigüedad por lo que aún existe mucho por escribir sobre este. En el caso de la chicha, a diferencia de la música criolla, siempre ha sido ligada a las clases bajas provocando que muchas personas la rechacen. Como músico, considero que esto no debería ser así ya que, además de su música en sí, este género ha sido uno de los medios donde se ha plasmado el sentir de los migrantes,

y, además, esta fusión de géneros es la más clara ejemplificación de lo que las migraciones conllevaron.

Personalmente, conozco el género desde que soy muy pequeño ya que mis familiares siempre solían escucharlo, sin embargo, no fue hasta que llevé el curso de historia de la música peruana cuando encontré mi motivación en conocer más del género. Gracias a los temas tocados durante este curso entre en conciencia de lo importante que el género es para nuestra historia y que debido al gran rechazo que ha tenido muchas veces por ser considerado como un género de migrantes, no ha podido ser reconocido por muchas personas como música nacional.

Estado del arte

Actualmente, existe una gran variedad de textos en los que se menciona a la guitarra eléctrica como un instrumento importante en la chicha. En su gran mayoría, estos textos hacen mención del instrumento de manera rápida, pero sin restarle su relevancia. En el libro escrito por Hugo Lévano, Diego García H. y otros, *Días felices: Rock and roll, twist, surf, a-gogó, enfermedad, cumbia-beat, psicodelia y otros sonidos juveniles entre 1957 y 1983*, se menciona a Enrique Delgado, considerado padre de la cumbia peruana (Romero, 2007, p. 26). Lévano, García y otros (2012), mencionan acerca de Enrique Delgado lo siguiente: “tal vez en ello se basó Enrique cuando decidió formar una agrupación de música tropical que tuviera como eje central el sonido de la guitarra eléctrica de 12 cuerdas. Para la segunda guitarra eligió a Fernando Quiroz, un extraordinario guitarrista que venía de la banda de beat Los Zany’s” (p. 129).

Además de esto, incluye una entrevista con Fernando Quiroz, quien durante muchos años fue guitarrista de Los Destellos, la banda que funda Enrique Delgado. En esta entrevista, Quiroz responde la pregunta planteada por Lévano, García y otros (2012), ¿Te sorprendía que tocaran cumbia con guitarra eléctrica?: “Ya había escuchado esa manera de tocar el tropical

en la orquesta de Carlos Pickling; Freddy Roland también tenía otro guitarrista con quien hacían lo mismo, (...). Además, Enrique (Delgado) paraba con Enrique Lynch, (...), cachuelando¹ de guitarrista, ahí aprendió” (p.133). Por lo tanto, esta fuente propone una apreciación acerca de la guitarra eléctrica en la chicha, cómo es que esta comienza a aparecer y que permitió que, en un futuro, el instrumento se consolide en el género.

En cuanto al género en sí, se estudió una de las fuentes más importantes en el estudio de la música chicha: el trabajo de Renato Romero, *Andinos y tropicales: La cumbia peruana en la ciudad global* (2007). En este libro, el autor presenta sus consideraciones acerca del establecimiento de la cumbia peruana o chicha, como género, mencionando géneros como la cumbia y el huayno, los cuales fueron muy importantes además para el establecimiento del género. Sin embargo, en cuanto a la presencia de la guitarra, Romero solo menciona algunas funciones que tenía la guitarra en el género, sin abordar más a nivel armónico o melódico. Además, menciona algunas características de su sonoridad. Romero (2007): “al inicio del tema él tocaba la melodía completa con su característico sonido limpio, abierto y ligeramente reverberante. En la parte final su guitarra llenaba las pausas del cantante con riffs (adornos melódicos) y contra melodías” (p. 24). Por lo tanto, se denota que, si bien, Romero destaca la presencia de la guitarra eléctrica y sus funciones, no profundiza sobre el estilo del instrumento.

Por otro lado, complementando el libro de Renato Romero, *El huayno con Arpa: Estilos globales en la nueva música popular andina* de Claude Ferrier (2010) permite obtener una nueva perspectiva de lo que es el género, de dónde viene y cómo evolucionó. El autor separa los cambios del huayno en épocas y plantea lo siguiente acerca de la chicha: “Este género (cumbia), presente en la ciudad de Lima, va a sufrir la influencia del huayno, música de los migrantes en la capital; (...), la cumbia se tiñe de huayno y se vuelve chicha, cumbia

¹ Cachuelo: m. Perú. Trabajo eventual de poca remuneración. (Real Academia Española, 2001, 22º ed.)

andina o huayno moderno”. (2010, p. 30). Menciona nuevamente la fusión de la cumbia con el huayno, dando como producto la chicha, sin embargo, es más adelante cuando menciona la presencia de la guitarra, al afirmar que hubo una incorporación de instrumentos electrónicos, entre estos la guitarra (2010, p. 34).

A diferencia de las fuentes mencionadas anteriormente, en este libro, se incluye un análisis armónico del género. Ferrier (2010), menciona:

Otra característica de la cumbia: esta vez armónica, es la alternancia fundamental dominante-tónica que presentan las piezas en modo mayor; para el modo menor existen dos variantes armónicas básicas de esta alternancia: aparte del V (con tercera alterada subida #)- I equivalente al modo mayor, muchas cumbias en modo menor renuncian a utilizar la escala menor armónica en beneficio de la escala natural, y presentan una transformación de la alternancia armónica fundamental V-I del modo mayor en VII-I (p. 34).

Ferrier muestra al género desde una perspectiva musical, permitiendo así un mejor entendimiento de la música y a la vez, dejando de lado la perspectiva histórica y sociológica tal como lo hacían otros autores. Posteriormente, menciona otro concepto importante en la chicha, el solo de guitarra, para esto, él transcribe los primeros compases del tema *Recordando a Natacha* del Grupo Maravilla. (p. 35). Ferrier (2010) menciona lo siguiente acerca de su transcripción: “el intérprete del Grupo Maravilla usa en el primer compás, como instinto inicial, la escala pentatónica andina, paralelamente a la armonización modal (y ejecución de una melodía consecuentemente diatónica, con el uso del grado VI y del grado II de la escala de Si menor) VII-I que más se acerca a su sentir armónico andino” (p.35). Ferrier permite conocer las escalas que se usaban y la armonía que seguían algunos solos de chicha. Este análisis es solo presentado con unos casos particulares, por lo tanto, se ha tomado en consideración para un primer acercamiento de cómo abordar el análisis del género.

En cuanto a los análisis estilísticos realizados a otros géneros peruanos, el músico peruano, Eduardo Arévalo Van Oordt, presenta una investigación del desarrollo estilístico de la guitarra en el vals en su tesis de grado titulada *El proceso estilístico de la guitarra en el vals criollo en la década de 1950: de instrumento acompañante a protagonista*. En esta investigación se puede apreciar cómo el autor analiza los recursos usados en el vals criollo de esa época. Divide la investigación en tres capítulos, un primer capítulo donde aborda los antecedentes del uso de la guitarra en el vals, después un segundo capítulo donde presenta a la guitarra como protagonista de las introducciones y, finalmente, la consolidación del instrumento en el género. Durante su investigación menciona la función de la guitarra en cada situación presentada haciendo uso de recursos de transcripción como de análisis. “El final del vals no solo está caracterizado por dejar en calderón el acorde de dominante como se notó en los vales antes analizados (...)” (Arevalo, 2020).

Este tipo de análisis permite entender desde una perspectiva diferente cómo se desarrolló la guitarra en ese contexto. Además, menciona agrupaciones representativas del género para afianzar su posición. Si bien, es un trabajo de investigación enfocado en otro género, se toma como punto de referencia para el desarrollo del presente trabajo de investigación.

Por otro lado, existen otras investigaciones enfocadas en la guitarra y su presencia en un género. Tal es el caso del trabajo de titulación del licenciado Edwin Andrés Pérez Rojas titulado *Interpretación de la guitarra eléctrica en el contexto caribeño*. El autor también realiza análisis melódico y análisis armónico, pero no solo de la guitarra, sino más bien de la pieza en general. Es importante mencionar que esto le permite establecer la instrumentación de la música a analizar, teniendo como finalidad relacionar al elemento de estudio (la guitarra eléctrica) con todo su entorno musical.

Además, algo que llama la atención de su trabajo es la presencia de encuestas, permitiendo así al investigador entender la relevancia del instrumento no solo musicalmente, sino también desde lo formativo. En una de sus conclusiones, el autor menciona: “el acercamiento a las músicas tradicionales conlleva a hacer un reconocimiento en todos los aspectos culturales y sociales, que históricamente forman parte de nuestra esencia y que son fundamentales para el entendimiento de nuestra sociedad cultural actual” (Pérez, 2020). Conclusión a la que parece llegar gracias a las respuestas de los encuestados.

Metodología

Durante los últimos años se han realizado diversas investigaciones en torno a la chicha. Con la finalidad de definir el recorrido de la guitarra eléctrica en el género se ha tomado en cuenta el enfoque planteado en *Musicology and the semiotics of popular music* (Tagg, 1987) para analizar los acontecimientos sociales que permitieron el intercambio cultural que tendría como resultado la chicha. Se recopiló información de autores como Renato Romero, Claude Ferrer, Huamán López y Arturo Quispe Lázaro. Debido al poco material bibliográfico existente donde se considera con mayor énfasis a la guitarra eléctrica, se realizó una entrevista al músico Martín Farroñay, guitarrista chichlayano que se ha desempeñado en el género junto a bandas reconocidas como es el caso de “Los Caribeños de Guadalupe”.

Se realizó después un análisis de fuentes primarias que permitan avalar lo mencionado anteriormente. Estas fuentes primarias pertenecen a registros fonográficos grabados entre 1970 y 1990; la selección de estas grabaciones tuvo como núcleo la presencia de la guitarra eléctrica y su estilo en el género. Además, se tomó en consideración la periodización planteada por el autor Arturo Quispe Lázaro, de tal manera que cada una de las canciones pertenecen a una de las tres etapas del género propuestas por el mencionado autor y pertenecen a bandas reconocidas de cada una de estas etapas.

De estos temas, se realizó la transcripción de extractos en los que se pueda apreciar a la guitarra eléctrica. Estos pertenecen a diferentes secciones representativas tales como la introducción y el verso. El uso de la transcripción como herramienta de análisis está justificado con lo mencionado por Enrique Cámara de Landa en *Etnomusicología* (2004). Esta serie de transcripciones permiten posteriormente la realización del análisis musical que constituye el segundo capítulo del presente trabajo y que constituye el cuerpo de la investigación. Para el desarrollo del análisis musical se tomarán en cuenta los parámetros mencionados por las autoras Margarita Lorenzo de Reizábal y Arantza Lorenzo de Reizábal (2004) en *Análisis Musical: Claves para entender e interpretar la música*. Además, se tomará en consideración el análisis pragmático propuesto por N. Ruwet (1966). Juan Fernando Anta (2007) menciona lo siguiente acerca de esta propuesta:

Este análisis se basa en la identificación de dimensiones musicales paramétricas y no-paramétricas, y en la posterior segmentación de estructuras musicales en función de la variabilidad de dichas dimensiones. Las estructuras musicales obtenidas, siendo o no objeto de transformaciones, son clasificadas en términos de repetición (total o parcial) o no-repetición, estableciéndose así el grado de equivalencia o identidad entre ellas (p.133).

Por lo tanto, se elegirán partes representativas de cada canción a las que se les hará este análisis. Esto permitirá detallar los recursos melódicos, rítmicos y armónicos que se destacan en las canciones.

El uso de estos métodos tiene como principal objetivo observar la presencia de la guitarra eléctrica en cada una de estas canciones para así cumplir con los objetivos planteados anteriormente. Además, se tomará en consideración su relación con la línea melódica de la voz de tal manera que se pueda estudiar la eventual relación que podría existir en los temas revisados. Posterior a esto, se comparará los resultados de estos análisis estableciendo así las

similitudes y diferencias entre las épocas mencionadas de tal modo que se pueda definir una línea evolutiva del rol y el estilo de la guitarra eléctrica en el género.

Marco teórico

Durante el análisis musical se toma como referencia tres etapas de la chicha, de tal modo que se escogió una canción representativa de cada una de estas. Esta clasificación cronológica de la chicha fue presentada por Arturo Quispe Lázaro y la divide en tres: una primera etapa ambientada desde fines de la década de los sesenta a fines de la década de los setenta. Además, hace mención del contexto, que en este caso sería las migraciones provincianas a la capital. En esta etapa, el autor menciona a la banda Los Destellos como “grupo exponente”. La segunda etapa abarca desde fines de la década de los setenta a inicios de la década de los ochenta. En cuanto al contexto, se menciona el militarismo de Velasco-Morales Bermúdez. Además, menciona la banda Chacalón y La Nueva Crema como el descollante. La tercera etapa abarca desde la década de los ochenta hasta los dos mil. Menciona como contexto el auge de los provincianos en la capital y selecciona a la banda Los Shapis como los mayores exponentes (2000, p. 122). Esta clasificación permite periodizar el uso de la guitarra eléctrica y su estilo.

Con la intención de facilitar la comprensión de la canción, se han estructurado siguiendo el criterio del investigador. Las canciones se dividieron por secciones que han sido nombradas con las siguientes palabras: Introducción, verso, estribillo, solo, improvisación cantada y *outro*. En cada una de estas secciones se ha definido su duración basada en la cantidad de compases y la letra.

Para definir el nivel de atención que genera un instrumento sobre otros, Alan Belkin hace uso de los términos “primer plano” y “fondo”. En su manual *Una guía práctica de composición musical* menciona que, musicalmente hablando, podemos referirnos a los elementos de una textura de varias capas que más llaman la atención del oyente en un

momento determinado como el “primer plano,” mientras que los elementos secundarios constituyen el “fondo” (2008, p.7). Estos términos serán usados durante el análisis musical con la finalidad de definir más precisamente la presencia de la guitarra eléctrica en la chicha.

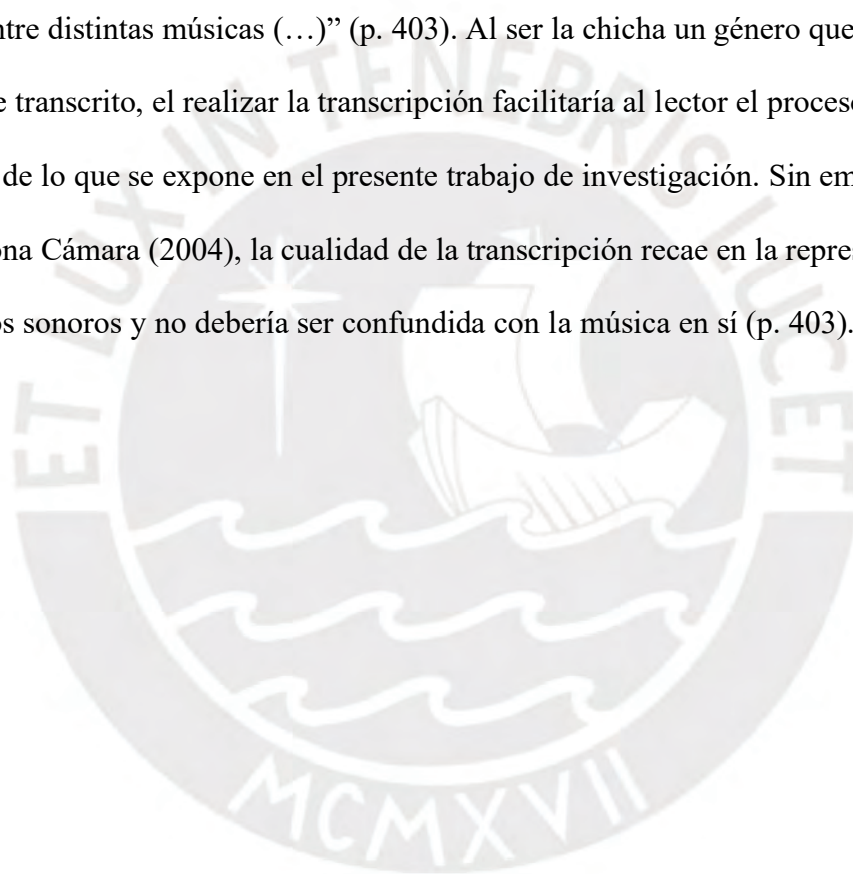
Durante el trabajo se menciona la presencia de dos guitarras durante la misma canción, una guitarra que cumple el rol melódico y una que cumple el rol de acompañamiento armónico. Para facilitar su entendimiento, se les hace mención como primera guitarra y segunda guitarra respectivamente.

Sobre el término “chicha”, Renato Romero (2007) atribuye su origen a la canción *La chichera*, composición que pertenece a la banda Los Demonios del Mantaro. Si bien esta banda era conocida por ejecutar cumbias al estilo colombiano, es considerada como el posible origen del término usado para referirse a la cumbia peruana (p. 22) Sin embargo, en una entrevista presentada por Hugo Lévano y Luis Berrocal (2021) a Fernando Quiroz, guitarrista de Los Destellos, él responde que el término lo había escuchado Enrique Delgado de la señora Jesús Vásquez y que ella usaba el término para referirse a las personas que tocaban de relleno, es decir, se una manera despectiva. Aun así, Quiroz considera que lo mencionado anteriormente acerca de la relación del término con la canción *La chichera* es anterior a la banda. (pp. 133-134).

El uso de pedales de efecto para guitarra es una de las características que se pueden apreciar a primera escucha en las canciones de chicha. Con la finalidad de definir la función de cada uno de estos efectos se hará uso de la *Guía completa de pedales para guitarra* publicada en la página web clasesguitarraonline.com. En esta se ejemplifica y resume de manera sintética el uso de los pedales de guitarra y su descripción. Se define a los pedales de efecto como herramientas para modificar o alterar el tono de la guitarra por lo que es importante entender qué generan cada uno de estos. Para esto, se presentará las siguientes descripciones propuestas en esta guía. El *overdrive* es una saturación cálida y suave. La

distorsión es una saturación potente y agresiva que emula una sonoridad de alta ganancia. El *fuzz tone* se caracteriza por su sonido distorsionado con bajos más gruesos. El *delay* emula el eco, por lo tanto, hace repetir el sonido con mayor o menor desfase según como sea programado. El *wah wah* es un pedal oscilante de pie que manipula el control de tono.

El uso de la transcripción como herramienta para el análisis permite tener una referencia visual sobre lo que se está escuchando. Enrique Cámara (2004) menciona: “se ha afirmado que el valor de la transcripción consiste en que facilita las comparaciones inmediatas entre distintas músicas (...)” (p. 403). Al ser la chicha un género que no es originalmente transcrito, el realizar la transcripción facilitaría al lector el proceso de comprensión de lo que se expone en el presente trabajo de investigación. Sin embargo, tal como menciona Cámara (2004), la cualidad de la transcripción recae en la representación de los fenómenos sonoros y no debería ser confundida con la música en sí (p. 403).



CAPÍTULO 1: LA GUITARRA ELÉCTRICA EN LA CIUDAD DE LIMA ANTES DE 1970

En Lima, a finales los 60's, ya se habían establecido una gran variedad de géneros musicales. En el libro *Música en Latinoamérica*, Aurelio Tello menciona:

César Bolaños (1931) desarrolló una de las más originales obras de la música peruana. (...) entre sus obras con medios mixtos destacan Alfaomega, sobre textos bíblicos, para dos recitantes, coro mixto teatral, guitarra eléctrica, contrabajo, percusiones, bailarines, cinta, proyecciones, luces y amplificación microfónica (1967) (2011, p.197).

Se puede ver que la guitarra eléctrica tenía presencia en las bandas musicales en el Perú. Sin embargo, fue el rock el género musical que permitió que la guitarra eléctrica comience a establecerse como un instrumento popular en Lima. César Arróspide se refiere al rock'n roll con su guitarra, como la música de la calle, agregando además que sus fervorosos son estudiantes, obreros, mujeres, niños, transeúntes de las plazas y jardines públicos (1985, p.170).

1.1. El rock: principal influencia para la chicha en el uso de la guitarra eléctrica

Este género se estableció como un género de moda y tenía como principal consumidor a los jóvenes. Torres (2018) menciona: “En el Perú, como en el resto del mundo, los jóvenes bailaban antes, durante y después de la proyección en la entrada, pasillos y escenarios.” (pp. 23). Los jóvenes bailaban y se sentían atraídos por este nuevo ritmo. Esto generó que aparezcan bandas importantes como es el de caso de Los Saicos, banda formada en 1965, teniendo como instrumentación la voz, el bajo, la batería y la guitarra. Torres (2018) habla de su éxito contando la siguiente experiencia:

Un silencio de muerte cayó sobre la platea. Nadie movía un músculo. Los músicos, por un instante, temieron un fracaso y procedieron a quitarse sus

instrumentos. De pronto, un rugido de aplausos y gritos de apoyo se levantó en el teatro. (...). Aquella noche les dieron contratos para la TV y para grabar discos. Un año después – su único año de vida-, les dieron todos los premios de Cacodispe -por canción, grupo, etc. (pp.72-73).

Esta banda tomaba como referencia a otras de diferentes estilos para definir la función que tendría la guitarra eléctrica, o el sonido que buscarían. Francisco Melgar menciona en su tesis de grado lo siguiente:

Demolición se presenta como una canciónailable de música juvenil de mediados de los años sesenta, con la peculiaridad de un zumbido escarpado en la guitarra eléctrica, probablemente tomado de las bandas de surf instrumental como The Ventures, el cual podría evocar tanto el zumbido de un taladro” (2020, p. 38).

Esta apropiación de recursos musicales del rock generaría que, con el pasar de los años, comience a producirse rock peruano.

Las bandas de rock comenzaban a tomar el control de la capital, sin embargo, Lima era un lugar con grandes diferencias sociales y, si bien el rock tuvo una gran popularidad entre todas las clases sociales, este se estableció mejor en los sectores medios (Quispe, 2009, p.1) Con el pasar de los años el rock comenzó a difundirse entre las diferentes clases sociales, de tal modo que se inició la formación de bandas de rock peruano y, además, bandas que adoptaban recursos del rock en diferentes géneros. Uno de los ejemplos más claros de este caso es el del disco “Los Auténticos” de los Shapis, lanzado en 1981 en formato de vinilo.



Figura 1: "Los Auténticos" de Los shapis (1981)

En la figura 1 se observa la portada del disco mencionado. Lo primero que se aprecia en la imagen es la vestimenta de los miembros de la banda: casaca de cuero y jean. Estas prendas de vestir solían ser distintivas de las bandas de rock en Estados Unidos (figura 4) y, además, de los seguidores del rock. Por lo tanto, el rock no solo era una influencia musical, sino que también se comenzó a establecer como un estilo de vivir en los jóvenes limeños. Asimismo, la presencia de los instrumentos típicos del rock demostraba una clara referencia al género. Es importante agregar que, si se revisa la lista de canciones (figuras 2 y 3) se puede apreciar que las canciones del disco eran cumbias o baladas, a diferencia de lo que representa la portada.

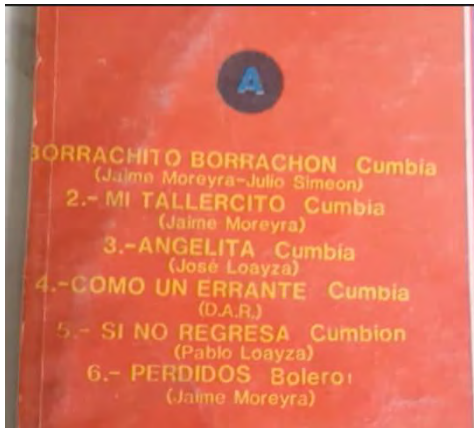


Figura 2: Lista de canciones del disco "Los Autenticos" Lado A



Figura 3: Lista de canciones del disco "Los Autenticos" Lado B

La portada de este álbum tiene como clara referencia a la banda Ramones, que en el año 1978 lanzaron su álbum Road to ruin (Ilustración 4). En su portada muestra a los miembros de la banda con sus instrumentos y en el fondo una ciudad. En el caso del disco de Los Shapis, este fondo es cambiado con edificaciones de la ciudad de Lima, dando a entender que, si bien toman como referencia a la banda Ramones, su intención es fusionarlo con lo suyo.

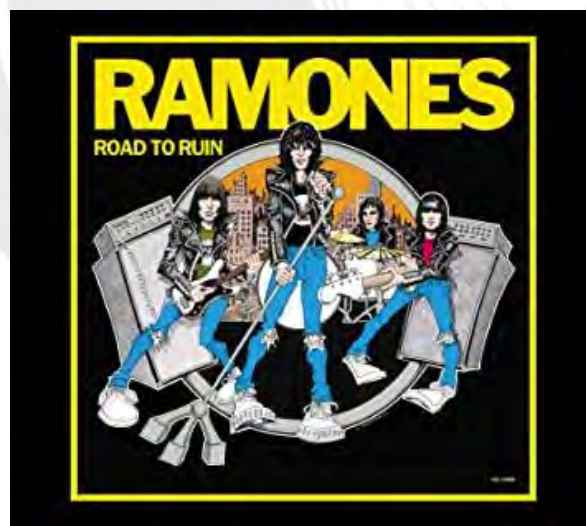


Figura 4: Portada del disco "Road to Ruin" de Ramones

En una entrevista realizada a Martín Farroñay, músico peruano que ha tocado en bandas importantes como Los caribeños de Guadalupe, él menciona que músicos como Santana, Eric Clapton y bandas como Toto, fueron influencia directa a la hora de establecer su forma de tocar la guitarra en la chicha y en la cumbia peruana (Comunicación personal, 18

de mayo de 2021). Claramente se refleja que los músicos de chicha tomaban como influencia a los músicos de rock, por lo tanto, era común encontrar recursos de este género en sus composiciones y en su estilo de tocar. La presencia de estos recursos en la chicha evidencia que el rock fue uno de los géneros que permitieron el establecimiento de la chicha tal y como se conoce ahora.



Figura 5: Martín Farroñay- Chiclayo, 2009

Es esta idea de fusión la que permite que géneros como la chicha comiencen a ganar mucha fama en esta época. En cuanto a lo musical, el principal recurso que el rock ofrece a la chicha es el uso de la guitarra eléctrica y su rol, cumpliendo funciones solistas e introductorias. Renato Romero hace una pequeña mención de esto al referirse a la creación de la chicha:

Recogiendo elementos del huayno andino (la pentafonía), de músicas caribeñas de origen africano (los instrumentos de percusión) y del pop y el rock (las guitarras y los órganos eléctricos), la chicha invadió la ciudad de Lima y se convirtió en el primer género en la historia de la música popular limeña que hizo de la hibridación cultural un estandarte de lucha (2007, p. 23).

Se puede entender al rock como el género que permitió que la guitarra eléctrica sea fusionada con otros géneros teniendo como resultado lo que conocemos actualmente como la chicha. Esta idea se ve reforzada con lo mencionado por Martín Farroñay: “Durante toda mi

trayectoria aprendí que una cumbia sin guitarra no tiene sentido, es como preparar una comida sin sal, no hay swing como decimos los músicos” (Comunicación personal, 21 de mayo de 2021). Para los músicos de esa época, la guitarra ya tenía un rol importante en lo que sería la chicha.

1.2. Factores que permitieron la creación del género

Si bien, el rock tuvo un gran auge, no era necesariamente el género más popular en los años anteriores a la chicha (décadas de los 40 y 50) . Existía otro género que se había establecido desde años atrás: la cumbia colombiana, que llegaría a ser una gran influencia para lo que luego sería conocido como la chicha. Este género tuvo bastante éxito en todo Latinoamérica. Pacini (2010) menciona:

In the 1940s and 1950s, commercialized variants of cumbia were popularized throughout Colombia and then spread to other parts of Spanish-speaking Latin America to the south (Ecuador, Peru, and Argentina) and to the north (Central America and Mexico), where it became embedded and resignified in (primarily) working-class and mestizo communities—. (pp. 106-107).

En el Perú, el género era consumido por muchos de los peruanos y contaba con la aceptación popular. Sin embargo, lo que distinguía a la cumbia de géneros como la rumba cubana y el merengue era que esta había sido admitida además por las zonas rurales. Romero (2007) menciona: “en los pueblos campesinos de la costa y de los Andes, las bandas de música comenzaron a interpretar cumbias como géneroailable en las festividades locales.”. (p.22).

Mientras estos géneros (el rock y la cumbia) se establecían como los favoritos en la capital, en las comunidades andinas eran otros los géneros que más sonaban. Uno de los más destacados era el Huayno. Según Ferrier (2010), “el huayno representa un verdadero universo musical, poético y simbólico, con una historia de más de 500 años de transformaciones,

mestizaje y aculturación” (p. 21). La historia y la influencia que tiene el género para la comunidad andina generaron que se establezca como suyo durante todo este tiempo.

El huayno tenía una gran variedad de escenarios. Podía ser tocado en diferentes acontecimientos, tales como rituales y festividades. Huamán (2006), menciona: “el wayno (...) tiene como carácter principal su honda plasticidad que le posibilita adaptarse a circunstancias diferentes de la vida cotidiana y festiva” (p. 79). La difusión de este género en diferentes celebraciones y acontecimientos permitió que aparezcan diversas variedades de tal modo que, basado en características tales como en que se ejecutaba, la instrumentación o si era cantado por hombres o mujeres, se consolidaban en los pueblos y las regiones, generando así, que el habitante de la sierra lo identifique como suyo (Ferrier, 2010). Musicalmente, en el huayno se pueden delinear las siguientes características: a nivel rítmico, es binario y su pulso interno es altamente sincopado. A nivel melódico, la escala pentatónica era la que se usaba mayormente. Y, a nivel armónico, se hacía uso de una armonía fundamental modal, basada en la alternancia menor / relativa mayor (I-III). (Ferrier, 2010, p.14). Por otro lado, a nivel interpretativo, se hacía uso de técnicas de ornamentación como la apoyatura, bordadura y anticipación. Es posible que, tomando en cuenta estas características, haya un emparejamiento con la chicha. Se tomará en consideración para futuras reflexiones. Por otro lado, a nivel formal, Ferrier menciona que habitualmente estaba conformado por tres partes: una introducción, un tema principal y la fuga (2021, p.16).

Mientras en Lima, los géneros como el rock y la cumbia estaban estableciéndose como los más escuchados, en los espacios andinos el huayno era el más popular. Si bien estos géneros estaban separados geográficamente, sería cuestión de tiempo para que entren en contacto.

El fenómeno de las migraciones se comenzó a dar entre la década de los cuarenta y los cincuenta. Cárdenas (2014) menciona lo siguiente: “a partir de la década de los años cuarenta

y posteriormente los cincuenta, las ciudades del Perú, en su mayoría costeras y sobre todo Lima, empiezan a convertirse en el destino principal de migrantes provenientes de las distintas regiones del país, principalmente de la serranía” (p. 3). Estas fueron las primeras olas de migrantes, sin embargo, hubo más durante los siguientes años. Los migrantes se ubicaron inicialmente en el centro de Lima, no obstante, las dificultades que se presentaron generaron que comiencen a invadir los extremos de la ciudad, lo que actualmente se conoce como los “conos”. Matos (1984, 1990) y De Soto (1987) mencionan:

Se posicionaron entonces en las faldas de los cerros, orillas de ríos y arenales, formando así las primeras barriadas o barrios marginales que en un futuro se convertirán en el patrón de crecimiento urbano de las ciudades del Perú, dando con ello notoriedad al fenómeno conocido como «informalidad», posteriormente extendido a todos los ámbitos de la sociedad, como el comercio, el transporte, entre otros (citados en Cárdenas, 2014).

Durante este proceso migratorio, los migrantes fortalecieron sus tradiciones en lugar de dejarlas atrás. Se juntaban hicieran sentir como en su tierra. Tal como menciona Golte (2001): “A donde llegaban los migrantes, recreaban en asociaciones formales e informales la cohesión de grupos que compartían el mismo origen y organizaban la interrelación con sus parientes y paisanos en las aldeas” (citado en Cárdenas, 2014, p. 115). Esto permitió que el panorama sonoro de Lima cambie totalmente. Lloréns menciona que: “Si bien hasta entonces su presencia había sido más bien fugaz, a partir de la década de los cincuenta la música andina comenzó a ganar territorio en la capital peruana” (citado en Mendívil, 2015, p. 31). Por lo tanto, comenzó a establecerse el huayno en el paisaje sonoro limeño entre los que habían migrado de un mismo lugar.



Figura 6: Cerro San Cristobal

Al pasar los años comenzaron los primeros contactos entre la cumbia y el huayno dando como resultado una variación peruana de la cumbia (Lloréns, 1999). Quispe (1988) menciona a la chicha como un nuevo género que aparece a finales de la década de los sesenta, teniendo como primera composición *La chichera* de Los demonios del Mantaro (p. 3). Sin embargo, es Enrique Delgado el que le daría el sello definitivo a la llamada cumbia peruana (Romero, 2007). En los 60's funda la banda los Destellos, caracterizados por usar una instrumentación de dos guitarras eléctricas, un bajo eléctrico y un juego de timbales. La instrumentación, además de tener elementos de la cumbia, también cuenta con elementos del rock, género que como se mencionó anteriormente, era muy escuchado en Lima y destacaba por sus guitarras eléctricas. Romero (2007) menciona cuál era el rol de la guitarra eléctrica en las composiciones de Enrique Delgado:

Al inicio del tema él tocaba (Enrique Delgado) la melodía completa con su característico sonido limpio, abierto y ligeramente reverberante. En la parte final su guitarra llenaba las pausas del cantante con riffs (adornos melódicos) y contra melodías. (...). En las melodías instrumentales la guitarra era el único instrumento principal (pp.23-24).

Estos aportes de Enrique Delgado permitieron que años después lo bauticen con el nombre del padre de la cumbia peruana. Sin embargo, como menciona Hurtado (1995): “se hacia imprescindible ponerles letras a las canciones e interpretarlo de manera diferente con

esa inflexión vocal (quebrar la voz o pasar de un tono a otro) sentimental que expresaría las vivencias del provinciano en su “nueva” situación urbana” (p. 171). Es así como comienzan a aparecer los temas de chicha con letra. En estos los músicos contaban sus descontentos y las carencias que vivían en esta nueva vida. Ferrier (2010) menciona: “los argumentos de las canciones, íntimamente ligados a la vida urbana del migrante, son los siguientes: pobreza, falta de trabajo, la condición de vendedor ambulante, de trabajadora doméstica, el alcohol, el machismo” (p.30). Fue justamente esto lo que permitió que mucha gente se sienta identificada con este género y a la vez lo que permitió que este llegue a tener tanta popularidad. Los músicos y los oyentes compartían vivencias, generando así una relación más estrecha entre ellos. Un ejemplo claro es el de los hermanos Alfonso Escalante Quispe y Lorenzo Palacios Quispe. Ellos vivían con su madre de origen ayacuchano, como la mayor parte de los migrantes, vendiendo anticuchos, sufriendo carencias, falta de comida, de empleo y constantes enfermedades (Hurtado, 1995). Es en este contexto en el que la chicha nace, expresando las problemáticas socioculturales de los migrantes en la capital. El autor Arturo Quispe Lázaro (2000), en su texto *Globalización y cultura en contextos nacionales y locales de la chicha a la technocumbia* propone el siguiente cuadro para establecer cronológicamente el género:

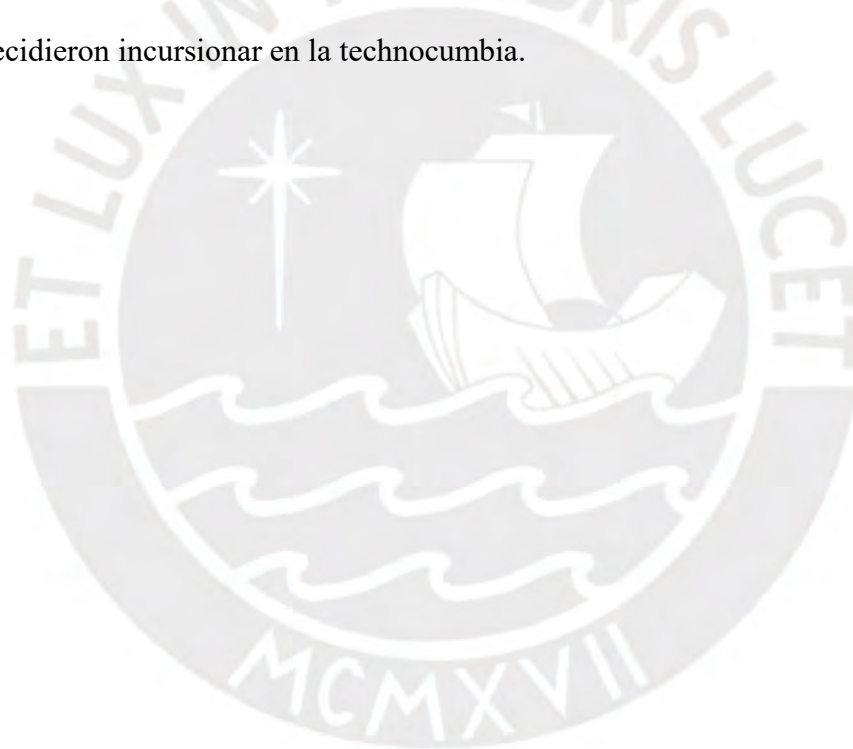
Años /etapa	Contexto	Grupo exponente	Otros grupos
Fines de los sesenta a fines de 1970: <i>inicios de la chicha, chicha costeña.</i>	Migraciones provincianas a la capital, Lima (desde los años cincuenta).	Los Destellos.	Cumpay Quinto, Celeste, Los Diablos Rojos, Los Mirlos, Los Pakines, Los Ecos, Juaneco y su Combo, etc.
Fines de los setenta e inicios de 1980: <i>la chicha costeña pierde el paso. Tránsito hacia la chicha andina.</i>	El militarismo (Velasco-Morales Bermúdez). El huaino al estilo del folklore latinoamericano tiene gran acogida. Los grupos chicheros convierten algunas de esas canciones a su estilo.	<i>Ninguno. El descollante:</i> Chacalón y La Nueva Crema.	Los Ovnis, Karicia, Alegría, Los Destellos.
Años ochenta: <i>chicha andina.</i>	Auge de los provincianos en la capital; el «desborde popular».	Los Shapis.	Alegría, Karicia, Los Ovnis, Guinda, Maravilla, Pintura Roja, El Pumita Andy, Genesis, Geniales, etc.

Figura 7: Cronología de la chicha desde los años sesenta hasta los dos mil

Esta forma de organizar la chicha por etapas propone tres en las que el género sufre cambios influenciados por el contexto que se vivía. Es posible entender que la chicha pasa por un proceso de desarrollo que permite que los instrumentos y el estilo se consoliden finalmente.

A inicios de la década de los ochenta, el género ya tenía mucha más popularidad, especialmente entre los jóvenes. Esto se debía a que comenzó a aparecer un espacio de difusión de este género en el que los jóvenes iban a bailar. Renato Romero menciona lo siguiente: “In the majority of the popular districts of Lima, specific locales for chicha events called chichódromos appeared. Especially during the weekends, thousands of Andean second generation migrants (young and unmarried) got together.” (1999, p.416). El género llegó a tener un alto nivel de acogida en la capital de tal modo que ya no solo eran los migrantes los que lo consumían. Esto permitió que la chicha pueda evolucionar y cambiar con el pasar de los años, tomando recursos de otros géneros que llegaban al Perú. En el caso de la guitarra

eléctrica, se sabe que para 1990 ya se había consolidado en el género, sin embargo, con el tiempo esta sería reemplazada por otros instrumentos como es en el caso de la technocumbia. Ferrier menciona que este género podía ser considerado como una nueva vertiente de la chicha o también, como un fenómeno más independiente (2010, p. 29). A pesar de que, como se mencionó anteriormente, para los músicos de chicha la guitarra era necesaria, el pasar de los años y las nuevas tendencias generaron cambios en la instrumentación y el estilo de la música que tocaban. Esta idea se ve reforzada por Renato Romero: “al lado de un bajo y del teclado, que ha reemplazado a la fundamental guitarra eléctrica de la chicha” (2007, p. 38). Fue el teclado el instrumento que tomó el lugar de la guitarra eléctrica en las bandas de chicha que decidieron incursionar en la technocumbia.



CAPÍTULO 2: LA CHICHA A TRAVÉS DE LOS AÑOS: ANÁLISIS DE TRES CANCIONES REPRESENTATIVAS

Para la década de los setenta, la chicha se comenzaba a establecer como uno de los géneros más populares del Perú. Esto conllevó a que algunos elementos del género se consoliden, tal como es el caso de la guitarra eléctrica y su rol en el género. En este capítulo se presentarán recursos melódicos, armónicos y de estilo que eran usados en el género y que permitieron que se defina el estilo de la guitarra eléctrica en la chicha.

Para explicar los recursos y los elementos mencionados se analizarán tres canciones a partir del análisis musical propuesto por las hermanas Lorenzo de Reizábal en el libro *Análisis musical: Claves para entender e interpreta la música*. Este tipo de análisis buscará establecer los elementos melódicos, armónicos y rítmicos que propone el guitarrista en cada una de estas canciones. Para esto se han elegido extractos en los que se pueda percibir el uso de algunos recursos que definirían el estilo la guitarra eléctrica. De estos extractos se tomará en cuenta el rol de la guitarra eléctrica y los recursos melódicos y armónicos de los que se hace uso. Se siguieron los parámetros analíticos de la melodía y de la armonía propuestos por las autoras mencionadas.

La justificación en la elección de las canciones recae en la tabla 1 presentada en el capítulo uno en la que se propone una periodización del género en tres etapas. En esta tabla se menciona una banda representante por cada etapa de las cuales se ha elegido una canción. La primera es *Elsa* de Los destellos, haciendo referencia a la primera etapa del género. Después, *Soy provinciano*, haciendo referencia a una segunda etapa del género y finalmente, *El aguajal* de los Shapis haciendo referencia a una tercera etapa del género. Al analizar estas tres canciones pertenecientes a diferentes etapas cada una, es posible realizar posteriormente un

análisis comparativo que permitirá establecer de qué manera se consolida finalmente el instrumento a través de los años.

2.1. Primera etapa: *Elsa*- Los Destellos

La primera canción por analizar, grabada por la banda peruana Los destellos en el año 1970, se titula *Elsa*. Se tomará como referencia sonora la grabación publicada en el disco *Roots of chicha* publicado en el año 2007 por la discográfica estadounidense Barbes Records obtenido a través de Apple Store. El tema fue compuesto por Tomás Rebata Acevedo y se llamaba originalmente *Que siga la rumba*. Sin embargo, Enrique Delgado decidió cambiarlo por *Elsa* debido a que estaba enamorado de una mujer con ese nombre (Vadillo, 2018). La letra tiene como temática principal el amor, el cantante menciona los rasgos que le gustan de la mujer. Además, con el afán de demostrar cuanto la ama, menciona que, sin ella, moriría. Durante el final de la canción, el cantante improvisa una letra teniendo en consideración la temática de la canción. La estructura de esta grabación es la siguiente:

ELSA - LOS DESTELLOS		
COMPASES	SECCIONES	LETRA
4 COMPASES	INTRODUCCIÓN A: Entrada de los instrumentos por capas.	
8 COMPASES	INTRODUCCIÓN B: Melodía instrumental(guitarra)	
4 COMPASES	VERSO	Esos tus ojitos Me han embelesado Tu dulce mirada ¡Mama! Me tiene hipnotizado
8 COMPASES	ESTRIBILLO	Elsa, Elsa Yo te juro que te quiero Qué sin ti yo moriría Si me faltara tu amor. (bis)
8 COMPASES	INTRODUCCIÓN B: Melodía instrumental(guitarra)	
8 COMPASES	ESTRIBILLO	Elsa, Elsa Yo te juro que te quiero Qué sin ti yo moriría Si me faltara tu amor. (bis)
2 COMPASES	PUENTE	
12 COMPASES	IMPROVISACIÓN CANTADA	
18 COMPASES	SOLO	
2 COMPASES	PUENTE	
17 COMPASES	IMPROVISACIÓN CANTADA	

Figura 8: Estructura de la canción Elsa de Los destellos

La guitarra eléctrica cumple diferentes roles en la canción, por lo tanto, es ejecutada por dos guitarras. Mientras que una de las guitarras se encarga de la ejecución de melodías en las secciones solistas y los solos (primera guitarra), la otra guitarra se encarga de el acompañamiento armónico (segunda guitarra). Uno de los pasajes en que más destaca este instrumento es en la introducción ya que se pueden escuchar las dos guitarras cumpliendo los roles mencionados.

Figura 9: Primera guitarra (Introducción A)

En los primeros dos compases de la introducción (figura 9) la primera guitarra define el ritmo y la tonalidad de la canción e instantes después, en el cuarto compás, las dos guitarras suenan al mismo tiempo haciendo una armonía por terceras. Después de estos compases de entrada, la primera guitarra toma el primer plano en relación con todos los demás instrumentos que suenan, ya que, al hacer una línea melódica aguda, llama especialmente la atención del oyente. En esta línea se hace uso de las notas de los acordes marcados por la segunda guitarra por lo que cumple con el estilo del género que destaca por su uso de la escala diatónica, siendo en este caso la escala menor diatónica de La (figura 10).

Figura 10: Primera guitarra (Introducción B)

Durante toda la canción se tiene como base la progresión i-VII. Esto se aprecia en el extracto de la figura 12, la segunda guitarra ejecuta los acordes La menor y Sol mayor, que vendrían a ser el grado 1 y 7 respectivamente de la tonalidad de la canción. Esta progresión es la base armónica y es ejecutada por la segunda guitarra. Si bien, se mencionó anteriormente que esta se encargaría únicamente de esto, durante el siguiente extracto que pertenece a la introducción (figura 11), la guitarra ejecuta una melodía que armoniza a la primera guitarra. Es posible entender que esta armonización tiene como finalidad darle un efecto de entrada por capas a los instrumentos ya que, después de estos cuatro primeros compases, estos comienzan a sonar. A partir del quinto compás ya se puede escuchar a la segunda guitarra realizando el acompañamiento armónico (figura 12).

Figura 11: Segunda guitarra (Introducción A)

Figura 12: Segunda guitarra (Introducción B)

Durante los siguientes pasajes la primera guitarra comienza a adquirir mayor protagonismo mientras que la segunda guitarra se limita a algunos pasajes. A pesar de esto, en el segundo 30 de la canción se puede escuchar a la segunda guitarra hacer una variación rítmica del motivo que realiza en el compás 5 (figuras 12 y 13), sin embargo, la armonía sigue manteniendo la relación armónica de i-VII.

The musical score for the second guitar (Verso) is in 4/4 time with a tempo of 101. The top staff is a treble clef with a melodic line consisting of eighth and quarter notes. The bottom staff is a bass clef with guitar-specific notation, including fret numbers (5, 3, 4) and strumming patterns (indicated by 'v' and 'z' symbols).

Figura 13: Segunda guitarra (Verso)

Uno de los recursos utilizados por el guitarrista melódico es el de mantener una relación directa entre la guitarra y la voz. Para entender esto se ha tomado el siguiente extracto que corresponde al coro (figura 14).

The musical score for the first guitar (Coro) is in 4/4 time with a tempo of 101. The top staff is a treble clef with a melodic line consisting of eighth and quarter notes. The bottom staff is a bass clef with guitar-specific notation, including fret numbers (1, 0, 2, 3) and strumming patterns (indicated by 'v' and 'z' symbols). The score is divided into four measures, each starting with a blue number (1, 2, 3, 4).

Figura 14: Primera guitarra (coro)

Tomando en cuenta los parámetros del análisis melódico descritos por las hermanas Lorenzo de Reizábal, se percibe que hay una relación de dominante-tónica entre las dos mitades de cada compás, por lo tanto, en cuanto a la organización escalística, se trata de una melodía tonal en La menor. En el ámbito de la tesitura se puede percibir desde un la 3 hasta un la 4, es decir, una octava. Además, existe un predominio de intervalos de tercera mientras que no aparecen saltos interválicos grandes. Por lo tanto, es posible inferir que hay un

diálogo entre la voz y la guitarra, ya que comparten características como las mencionadas anteriormente.

Otro recurso del que hace uso el guitarrista es el de hacer uso de los diferentes registros de la guitarra; de tal modo que la textura de la guitarra varía regularmente acentuando el instrumento en ciertos pasajes. Por ejemplo, en el párrafo anterior se menciona que en el pasaje representado en la figura 14, el ámbito de la tesitura es desde una la 3 hasta un la 4 mientras que, en el pasaje representado en la ilustración 8, el ámbito de la tesitura es desde un la 4 hasta un mi 4.

Referente a los recursos de estilo, es reconocible que la guitarra es ejecutada con el uso de pedales como la distorsión y el *delay*. Además, con el afán de variar en la textura de la guitarra se hace uso de la técnica del *palm mute* que consiste en apoyar la mano derecha en el puente de la guitarra para generar un sonido apagado.

Durante los pasajes en que la guitarra eléctrica cumple la función de solista (figura 10), se hace uso de notas más agudas, cubriendo así el espacio tímbrico agudo de la canción; además se aprecia mayor libertad en cuanto al uso de saltos interválicos. Esto puede ser hecho con el afán de demostrar que la guitarra tiene el rol de instrumento principal en ese momento. Por otro lado, cuando la guitarra tiene la función de dialogar con la voz, hace uso de notas más graves, compartiendo el registro de la voz (figura 14). Como se mencionó anteriormente, la guitarra eléctrica también cumple la función armónica en la canción. En este caso, la guitarra hace uso de acordes cerrados, que, junto a los pedales, generan una armonía menos dispersa entre los demás instrumentos.

2.2. Segunda etapa: *Soy provinciano*- Chacalón y la nueva crema

La segunda canción por analizar pertenece la banda peruana Chacalón y la nueva crema. Ocho años después del éxito “Elsa” de los Destellos, Lorenzo Palacios Quispe, alias Chacalón grabaría “Soy provinciano”. Se tomará como referencia sonora la grabación

publicada en el disco “Éxitos, éxitos, éxitos” (1978), obtenido a través de iTunes Store. La canción fue compuesta por Juan Rebaza a los 19 años. Si bien el compositor es limeño, él cuenta que la intención fue la de ponerse en el lugar de los otros, de los migrantes que vivían en la ciudad de Lima. (del Águila, 2021). La letra de la canción habla de las dificultades que un migrante de provincia ha tenido que pasar y el rechazo que tienen en la ciudad ante él. Sin embargo, a pesar de este sufrimiento, él no se rinde y mantiene la esperanza de salir adelante, viva. La estructura de la canción es la siguiente:

SOY PROVINCIANO - CHACALÓN Y LA NUEVA CREMA		
COMPASES	SECCIONES	LETRA
4 COMPASES	INTRODUCCIÓN A: Rasgueo de guitarra con percusión	
4 COMPASES	INTRODUCCIÓN B: Melodía instrumental: primer motivo(guitarra)	
8 COMPASES	INTRODUCCIÓN C: Melodía instrumental: segundo motivo(guitarra)	
8 COMPASES	VERSO	Soy muchacho provinciano Me levanto muy temprano Para ir con mis hermanos Ay, ay, ay, ay a trabajar
8 COMPASES	VERSO 2	No tengo padre ni madre, Ni perro que a mí me ladre, Solo tengo la esperanza Ay, ay, ay de progresar
8 COMPASES	ESTRIBILLO	Busco una nueva vida en esta ciuda-a-ad Donde todo es dinero y hay malda-a-ad Con ayuda de Dios se que triunfaré-é-é Y junto a ti mi amor feliz seré.
4 COMPASES	PUENTE	
4 COMPASES	INTRODUCCIÓN B: Melodía instrumental: primer motivo(guitarra)	
8 COMPASES	INTRODUCCIÓN C: Melodía instrumental: segundo motivo(guitarra)	
8 COMPASES	VERSO	Soy muchacho provinciano Me levanto muy temprano Para ir con mis hermanos Ay, ay, ay, ay a trabajar
8 COMPASES	VERSO 2	No tengo padre ni madre, Ni perro que a mí me ladre, Solo tengo la esperanza Ay, ay, ay de progresar
8 COMPASES	SOLO	
8 COMPASES	ESTRIBILLO	Busco una nueva vida en esta ciuda-a-ad Donde todo es dinero y hay malda-a-ad Con ayuda de Dios se que triunfaré-é-é Y junto a ti mi amor feliz seré.
OUTRO (FADE OUT)		

Figura 15: Estructura de la canción Soy provinciano de Chacalón y la nueva crema

Figura 16: Segunda guitarra (Introducción A)

En la canción se puede apreciar a la guitarra eléctrica cumpliendo un rol melódico y un rol armónico. Estos roles están repartidos entre las dos guitarras eléctricas que se escuchan. Para aproximarnos al estudio del estilo de la guitarra eléctrica se ha seleccionado la primera sección de la canción, la introducción. Esta comienza con la segunda guitarra ejecutando dos acordes que cumplen el rol armónico en la canción. Los acordes son sol mayor y mi menor (figura 16). Después ejecuta la progresión do mayor, re mayor y mi menor (figura 17), estableciéndose así desde el inicio la tonalidad de mi menor. Los acordes son ejecutados en el registro medio de la guitarra siendo tocados con cuerdas al aire y notas que abarcan hasta el traste número 5 (figuras 16 y 17). Durante el resto de la canción la segunda guitarra mantiene el mismo patrón rítmico con algunas variaciones y, en el caso de la armonía, se mantiene en la tonalidad de mi menor.

Figura 17: Segunda guitarra (Introducción C)

Figura 18: Primera guitarra (Introducción B)

La primera guitarra hace su aparición en el compás 9 de la canción durante cuatro compases la guitarra ejecuta las notas del arpeggio del acorde que suena, con algunas notas diatónicas de paso (figura 18). Sin embargo, la presencia de la voz genera la sensación de que aún no está teniendo el rol protagónico. A partir del compás 9 la voz deja de hacer la presentación del tema y la guitarra comienza a tomar el protagonismo de esa parte. Esto se ve reforzado con el hecho de que la melodía hace un salto de novena de manera que acentúa su presencia (figura 19).

Figura 19: Primera guitarra (Introducción C)

Otro detalle importante que se puede escuchar en esta parte es el uso de técnicas de guitarra como el *pull off*, ligado descendente que se produce al jalar la cuerda al momento de retirar el dedo del traste presionado, y el *hammer on*, ligado ascendente que se produce al golpear un traste con la mano con la que se pisan las notas para reproducir la nota deseada.

Uno de los recursos que llaman la atención de la guitarra eléctrica es el desarrollo de líneas melódicas que dialoguen con la voz. Durante las diversas partes cantadas de la canción se puede escuchar a la guitarra eléctrica respondiendo a la melodía de la voz. Para analizar este recurso del estilo de la guitarra eléctrica en el género se han seleccionado los siguientes extractos de la canción:

The image shows a musical score for guitar in 4/4 time. The top staff is a treble clef with a melody. The first phrase (labeled '1') starts with a rest followed by a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second phrase (labeled '2') starts with a dotted quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. The third phrase (labeled '3') is a single quarter note G4. The bottom staff is guitar tablature with fret numbers: 7-9-9-7-9-7 for the first phrase, 8-7-9-7-9 for the second, and 9 for the third.

Figura 20: Primera guitarra (Verso)

En el primer extracto (figura 20) se observó que las notas que se ejecutan son parte de la escala pentatónica de la menor, ya que no se oye ni el segundo grado ni el 6to grado. En cuanto al ámbito de la tesitura, la melodía abarca desde un si 3 hasta un la 4, es decir, menos de una octava. Además, hay un predominio de intervalos cortos como segundas y terceras. Estos recursos usados por la melodía de la guitarra también son usados por la voz, por lo tanto, se puede entender que entre estos dos instrumentos hay un diálogo de pregunta y respuesta constante.

The image shows a musical score for guitar in 4/4 time. The top staff is a treble clef with a melody. The first phrase (labeled '1') consists of a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second phrase (labeled '2') consists of a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bottom staff is guitar tablature with fret numbers: 12-12-12-12 for the first phrase and 7-7-7 for the second.

Figura 21: Primera guitarra (Verso)

En el segundo extracto (figura 21) aparece el segundo grado de la escala menor de mi y se mantiene, por lo tanto, en este caso la melodía no es pentatónica. Además, en cuanto a la tesitura, esta melodía se desarrolla entre el si⁴ y el mi⁵, por lo tanto, es considerablemente más aguda que la anterior. Asimismo, los saltos interválicos son de 4J dejando de lado la tendencia de movimiento por grado conjunto que tenía la anterior melodía. A pesar de cambiar esta tendencia, la relación con la melodía de la voz sigue existiendo ya que esta también realiza estos saltos de 4J.

Otra característica de la guitarra eléctrica que se define en esta canción es el uso de pedales de efectos. La segunda guitarra hace uso de un pedal de wah wah, que se puede escuchar claramente en los primeros segundos de la canción. El uso de este pedal con los acordes abiertos genera una sensación de mayor dispersión de los acordes. En el caso de la primera guitarra tiene un sonido muy particular que se genera con el uso del pedal *fuzz-tone*. Esto se puede escuchar en el solo introductorio de la guitarra (figura 18 y 19). Este sonido pasaría a ser considerado como sonido característico de la música de Chacalón

En conclusión, en esta canción el estilo de la guitarra eléctrica en el género se puede definir dependiendo del rol que desempeña. En el caso de la primera guitarra, cuando desarrolla la función de respuesta a la melodía, hace uso de intervalos cortos ya que, hasta cierto punto, trata de imitar a la voz. Mientras que, cuando la guitarra está tocando introducciones o solos, tiene más libertad en cuanto a los saltos interválicos, permitiendo así que haya pasajes con grandes saltos que acentúan la presencia del instrumento. Por el lado de la segunda guitarra, exceptuando los primeros compases en que se presenta el tema, se mantiene ejecutando acordes abiertos durante el tema en un segundo plano.

2.3. Tercera etapa: *El aguajal*- Los Shapis

El tercer tema por analizar fue grabado por la banda peruana *Los Shapis* en el año 1982 como parte del disco “Los auténticos”. Se tomará como referencia sonora la grabación

publicada en el disco “Los auténticos” obtenido a través de iTunes Store. La canción es una adaptación de un huayno titulado *El alisal* y se llama *El aguajal*. La letra habla de un momento de desamor. El cantante menciona que por más que haya amor hacia esa persona, esta puede finalmente traicionarlo. Sin embargo, la letra del verso insinúa que este mal de amor ya fue superado. La estructura de la canción es la siguiente:

EL AGUAJAL		
COMPASES	SECCIONES	LETRA
4 COMPASES	INTRODUCCIÓN A: Arpegios de los acordes(tempo no definido)	
2 COMPASES	INTRODUCCIÓN B: Melodía instrumental: llamada para los demás instrumentos (guitarra)	
8 COMPASES	INTRODUCCIÓN C: Melodía instrumental: Primer motivo (guitarra)	
8 COMPASES	INTRODUCCIÓN D: Melodía instrumental: Variación del primer motivo (guitarra)	
8 COMPASES	VERSO	Si se marchó, sin un adiós Que se vaya, que se vaya Si se marchó, sin un adiós Que se vaya, que se vaya
6 COMPASES	ESTRIBILLO	Amores hay, cariños hay Todititos traicioneros Amores hay, cariños hay Toditidos embusteros
8 COMPASES	VERSO	El aguajal, de este lugar Solo sabe mis sufrimientos El papayal, de este lugar Solo sabe mis tormentos
6 COMPASES	ESTRIBILLO	Llamo aquí, llamo allá Sin que nadie le conteste Miro aquí, miro allá Porque nadie se aparece
8 COMPASES	INTRODUCCIÓN C: Melodía instrumental: Primer motivo (guitarra)	
8 COMPASES	INTRODUCCIÓN D: Melodía instrumental: Variación del primer motivo (guitarra)	
8 COMPASES	VERSO	Si se marchó, sin un adiós Que se vaya, que se vaya Si se marchó, sin un adiós Que se vaya, que se vaya
6 COMPASES	ESTRIBILLO	Amores hay, cariños hay Todititos traicioneros Amores hay, cariños hay Toditidos embusteros
8 COMPASES	VERSO	El aguajal, de este lugar Solo sabe mis sufrimientos El papayal, de este lugar Solo sabe mis tormentos
6 COMPASES	ESTRIBILLO	Llamo aquí, llamo allá Sin que nadie le conteste Miro aquí, miro allá Porque nadie se aparece
OUTRO (FADE OUT)		

Figura 22: Estructura de la canción El aguajal de Los Shapis

Para analizarla se ha tomado en cuenta la presencia de dos guitarras eléctricas. Para distinguir los elementos de cada una de estas se tomará como referencia la introducción. Esta comienza con una guitarra haciendo los arpeggios de los acordes de F# menor y Mi mayor en un tiempo libre (figura 23). Estos acordes corresponden a la progresión i-vii-i y es usada para definir la tonalidad que es F# menor.

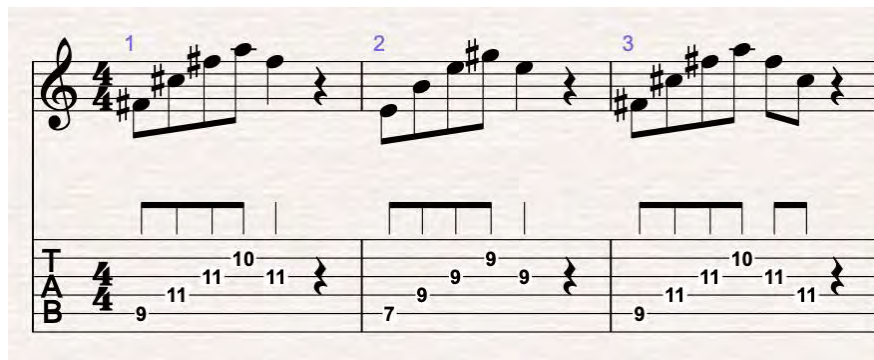


Figura 23: Primera guitarra (Introducción A)

Después de estos compases en tiempo libre, el tempo pasa a establecerse en un pulso y la segunda guitarra define su función, que sería la de instrumento armónico. Es importante tomar en cuenta la duración de los acordes al ser ejecutados. El guitarrista silencia las cuerdas al poco tiempo de hacerlas sonar por lo tanto no ocupa mucho espacio en cuanto a la gama de instrumentos que suenan, es más, suele pasar desapercibida su presencia.

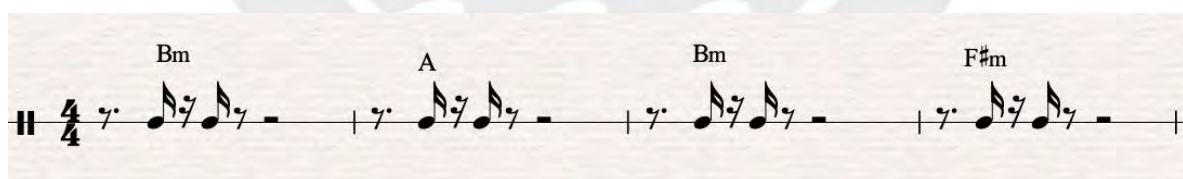


Figura 24: Segunda guitarra:ritmo (Introducción C)

Después de esta parte, la primera guitarra ejecuta una primera línea melódica que ocupa dos compases. En esta línea se hace uso de la escala pentatónica de F#m y se puede entender como el llamado de entrada para que los demás instrumentos suenen. Una vez que entran, la primera guitarra ejecuta un solo, esto permite que el instrumento tenga el rol protagónico durante esta sección. Uno de los recursos que se aprecian en esta sección es el

uso de la escala diatónica. El guitarrista usa las notas de esta pero no hace saltos grandes en las mismas frases y al momento de variar la melodía, repite las frases en una octava diferente (figuras 25 y 26). Este recurso permite que el motivo del solo quede bien definido y sus variaciones no sean muy diferentes, de tal modo que la recurrencia de la melodía genera que la canción sea más sencilla de recordar.

Figura 25: Primera guitarra (Introducción C)

Figura 26: Primera guitarra (Introducción D)

Durante la parte cantada, la primera guitarra acompaña tocando algunos arpeggios de los acordes, sin embargo, al final de cada frase de la voz, la guitarra responde a la melodía. Es decir, existe una relación entre lo que se canta y lo que ejecuta el guitarrista de tal modo que se genera una pregunta y respuesta entre estos instrumentos. Para entender esto mejor, se eligieron dos extractos de la canción en los que la guitarra ejecuta una respuesta a la voz.

En el primer extracto (figura 27) la guitarra responde a la frase: “Si se marchó, sin un adiós que se vaya, que se vaya”. La respuesta está conformada por bicordios que hacen referencia a los acordes de Mi menor y La mayor. Si bien los bicordios suelen ser considerados desde una perspectiva armónica, se analizará también desde una perspectiva melódica, ya que el movimiento melódico de las notas genera esa sensación. Las notas tocadas forman parte de la escala diatónica de F# menor. En cuanto a la tesitura, las notas ejecutadas abarcan desde un Si 3 a un Mi 4, es decir un rango de una 4j. Este rango es bastante limitado, por lo tanto, la melodía superior como la inferior se mueven en grado conjunto, con algunas excepciones en las que se hacen saltos de 3ra. Estos intervalos son muy comunes en la melodía vocal, entonces, el hecho de que sean usados por la guitarra en esta parte demuestra que se busca un diálogo entre los dos instrumentos.

Figura 27: Primera guitarra (Verso)

En el segundo extracto (figura 28), la guitarra responde a la frase: “Amores hay, cariños hay, todititos traicioneros”. En este caso, es solo una línea melódica y es más corta ya que, a diferencia de la anterior, esta ocupa solo un compás. Siguiendo los parámetros analíticos de la melodía, es posible apreciar las notas forman parte de la escala pentatónica. Por otro lado, la tesitura aborda desde el la 4 hasta el mi 5, es decir, un rango de una 5J y, además, los saltos interválicos son de segundas y terceras. Similar al anterior extracto, la melodía de la guitarra establece un diálogo con la melodía vocal, ya que comparten las características de tener pocos saltos y abarcar una tesitura no muy amplia.

Figura 28: Primera guitarra (Verso)

Por lo tanto, el estilo de la guitarra eléctrica en esta canción se define dependiendo del rol que se cumple. En el caso de la primera guitarra, cuando hace la introducción o el solo, tiene mayor libertad en cuanto a los saltos. Además, se establecen los motivos melódicos claramente mediante variaciones en la octava en que se ejecutan. Por otro lado, cuando la guitarra cumple la función de respuesta a la voz, se limita en los saltos interválicos y la tesitura, para así inclinarse en el uso de intervalos más cortos y líneas que no abarquen una tesitura muy amplia. En el caso de la segunda guitarra, los acordes son ejecutados en un registro alto y con un ritmo variable, sin embargo, se toma como referencia un motivo rítmico. Es importante añadir también que la guitarra hace uso de pedales de efectos. Estos se pueden escuchar durante toda la canción y especialmente se reconocen en las partes en que la primera guitarra ejecuta los solos. Los pedales que se usan en esta canción son el *delay* y la distorsión.

CAP TULO 3: ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS CANCIONES ANALIZADAS

Entre el año 1970 y 1990 el estilo de la guitarra eléctrica en la chicha se había estado consolidando de tal modo que, tomando en cuenta algunas características, ya se podía hablar del sonido “chicha”. Es importante mencionar que, en un inicio, muchas de estas características tenían una gran influencia directa de los géneros antecesores a la chicha, sin embargo, para finales de la década de los 80, el género comenzó a tomar recursos propios que le permitieron definirse.

Durante el desarrollo de esta investigación, se han señalado diversos factores que permitieron que la guitarra eléctrica se establezca con un estilo singular en el género. Factores como el afán de modernización que brindaba la inclusión de un instrumento eléctrico o el uso de la guitarra como instrumento principal, permiten entender el rol del instrumento a través de los años. Se hará un análisis comparativo entre los recursos musicales y roles que cumplía la guitarra en las canciones analizadas que, como se mencionó en el capítulo 2, cumplen con la intención de periodizar el estilo de la guitarra eléctrica para así establecer de qué manera se consolida el género a través de los años.

3.1. De Los Destellos a Chacalón

En este subcapítulo se tomarán en cuenta los siguientes temas (ambos analizados individualmente en el capítulo anterior): el primero es *Elsa*, grabado en el año 1970 por la banda los destellos. El segundo tema es *Soy provinciano*, grabado en el año 1978 por la banda Chacalón y la nueva crema. Estos temas fueron representativos durante los años que fueron lanzados, por lo tanto, se tomaron como referencia para analizar las características que tienen en común. Lo primero que se puede apreciar es que en los dos temas se hace uso de dos guitarras: una guitarra rítmica, que se encarga de ejecutar la armonía, y una guitarra melódica que ejecuta los solos y las líneas melódicas que van a la par con la melodía de la voz.

Además, en ambos temas, la guitarra es uno de los primeros instrumentos en aparecer, sin embargo, no comparten el mismo patrón de entrada. Mientras que en el primer tema, la primera guitarra define el ritmo y la armonía con una línea melódica, en el segundo tema, es la segunda guitarra la que, con dos acordes rasgueados, define el ritmo y la armonía del tema.

Por otro lado, cuando la primera guitarra comienza a ejecutar la parte solista de la introducción, esta pasa a ser el único instrumento en primer plano. Sin embargo, en el segundo tema, durante esta parte la guitarra es opacada por las palabras del cantante, pasando así a compartir su protagonismo. Esto solo dura unos segundos, después de esto la primera guitarra vuelve a aparecer en primer plano. En esta sección solista, podemos encontrar una similitud entre los temas en cuanto al uso de la escala diatónica, aun así, en el caso del primer tema, prima el uso de los arpeggios.

En el caso de la segunda guitarra, en ambos temas cumple la función de instrumento rítmico-armónico, sin embargo, los guitarristas de ambas bandas usan diferentes recursos a la hora de ejecutarla. En el tema Elsa la segunda guitarra hace uso de la quinta posición de la guitarra de ya que las notas de los acordes están distribuidas en la misma octava y son tocadas entre el 5to traste y el 8vo traste. A diferencia de este tema, en el caso de *Soy provinciano* se puede escuchar que las notas de los acordes que son ejecutadas ocupan más de una octava y se puede apreciar que suenan cuerdas al aire, por lo tanto, hace uso de la primera posición de la guitarra. En el caso del ritmo con el que se tocan los acordes, ambos temas ejecutan ritmos distintos, sin embargo, ambos hacen usos de figuras sincopadas. Durante el resto del tema, en ambos casos la segunda guitarra ocupa un rol secundario y de acompañamiento, sin embargo, está presente en la mayor parte de los temas.

Durante ambos temas, la primera guitarra tiene una participación constante. Es importante mencionar que en la mayor parte del tema tiene el rol de instrumento principal o lo comparte con la voz. Esto debido a que la guitarra realiza riffs de respuesta ante la melodía

de la voz de tal modo que comparten este espacio. En ambos temas se analizaron estos pasajes (figuras 14, 20 y 21) para comprender de qué manera participa la primera guitarra durante el tema.

La primera similitud que se puede encontrar es que ambas melodías son tonales y hacen uso de la escala diatónica, sin embargo, en el tema de Chacalón se pueden encontrar algunos pasajes en los que prima la escala pentatónica. Ambos comparten una tésitura de una octava, no obstante, es importante mencionar que en el segundo tema, algunos de los riffs de la primera guitarra son más agudos ya que ocupan hasta un mi^5 (haciendo referencia a los extractos mencionados en el capítulo 2). Otra similitud que se observa es la ausencia de saltos grandes en ambos temas. Durante estos riffs de respuesta a la voz, predomina el uso de saltos interválicos cortos, tales como terceras y segundas. En uno de los riffs analizados del segundo tema es posible encontrar saltos de 4j, sin embargo, esto responde a los saltos que está haciendo la voz. El predominio de saltos interválicos cortos permite que se pueda asociar a la primera guitarra con la voz como instrumentos que dialogan entre sí en una relación de pregunta y respuesta.

Tanto en el primer tema como en el segundo tema, la primera guitarra define su estilo basándose en el rol que desempeña. Cuando la guitarra está realizando pasajes solistas, tiene mayor libertad en cuanto a los saltos interválicos y además hace uso de notas más agudas, mientras que cuando la guitarra está haciendo riffs de respuesta a la voz, se limita a los saltos de 2das, 3ras y 4tas ya que, tiene la intención de mantener una relación melódica con la melodía de la voz.

Finalmente, en cuanto a lo que son las texturas, en el primer tema, durante la introducción, se hace uso de la técnica de *palm mute* con la finalidad de que la duración de la nota sea más corta y que, junto con el *delay* y el *fuzz tone*, genera un sonido característico del género. Sin embargo, en el segundo tema no se escucha esta técnica, pero si se puede

distinguir que se hace uso de *hammer on* y *pull off* en los dos temas. Además, el uso de los pedales se mantuvo en el género ya que, en el segundo tema se puede escuchar un *wah wah*, un *delay*, un *reverb* y una distorsión. Estos efectos generarían un sonido particular que, si bien tiene algunas similitudes con el sonido de la guitarra en el primer tema, en este caso el sonido es más recargado de efectos.

3.2. De Chacalón a Los Shapis

En este subcapítulo se tomarán en cuenta los siguientes temas (ambos analizados individualmente en el capítulo anterior): el primero es *Soy provinciano*. Este fue grabado en el año 1978 por la banda Chacalón y la nueva crema. El segundo tema es *El aguajal*, grabado en el año 1982 por la banda peruana Los Shapis. Al ser temas representativos de distintas etapas de la chicha, se analizarán sus diferencias y similitudes en lo referente al estilo de la guitarra eléctrica. El primer detalle que se aprecia es la presencia de dos guitarras. En ambos temas se puede considerar que existe una primera guitarra que se encarga de los solos, introducciones y riffs y una segunda guitarra encargada del acompañamiento armónico. Durante la introducción de los temas aparece la primera similitud entre las canciones. En ambos casos, se comienza marcando los acordes de tal modo que se define la tonalidad de la canción. Sin embargo, la forma en que se presentan es diferente. En el caso del primer tema, la guitarra comienza con acordes que son rasgueados y definen el ritmo de la canción. A diferencia del primer tema, en el segundo los acordes son arpegiados. Este tema tiene otra singularidad destacable en esta sección y es el uso de un tempo libre, detalle que, a diferencia del primer tema, no permite definir el ritmo de la canción desde el primer momento.

Durante la interpretación de la segunda guitarra se puede apreciar otra similitud en el ritmo del acompañamiento. Si bien es cierto que, como se mencionó anteriormente, en el segundo tema la guitarra del inicio no define el ritmo, cuando la otra guitarra hace su ingreso con la melodía de la introducción, la segunda guitarra comienza a ser tocada con el ritmo de

la canción. Este ritmo es sincopado y es similar al ritmo con el que se tocan los acordes en el primer tema. Sin embargo, estos tienen una sonoridad diferente. En el primer tema las notas de los acordes abarcan más de una octava y se hace uso de cuerdas al aire. Además, son tocados en el registro grave-medio de la guitarra mientras que, en el segundo tema, la disposición de las notas de los acordes parece cerrada ya que abarcan una octava y son tocados en el registro medio de la guitarra. La presencia de esta guitarra es similar en ambos casos ya que, debido al volumen que tienen en la mezcla, pasan a estar en segundo plano. En el caso del segundo tema, se podría considerar que esta segunda guitarra es más rítmica que armónica. Esto debido a que la forma en que estos acordes son tocados rítmicamente no permite que la armonía de la guitarra tenga mucho espacio sonoro en el tema.

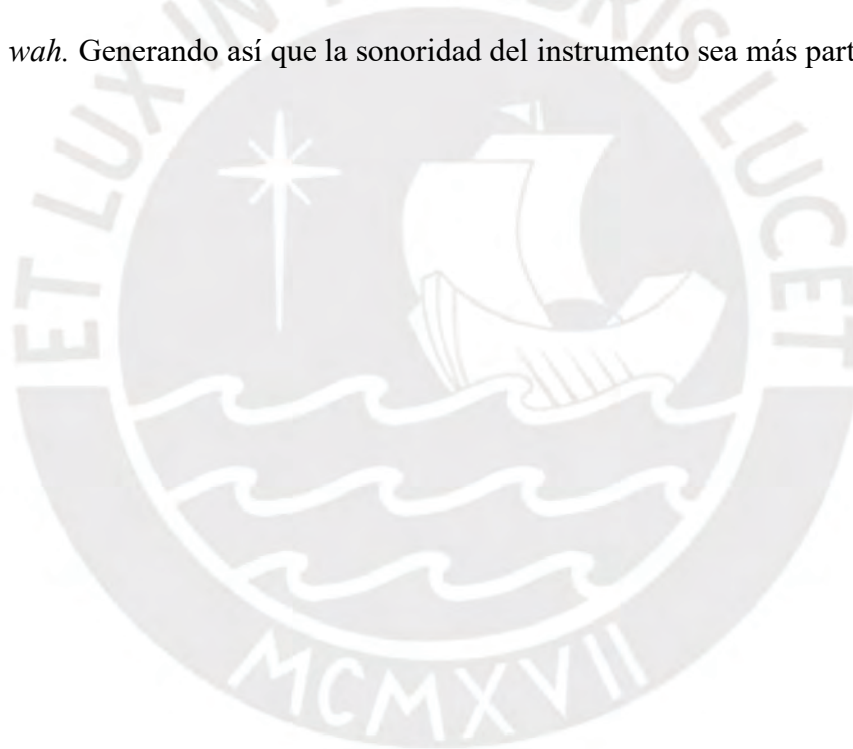
En las introducciones, después de que son tocados los acordes que definen la tonalidad, entra la primera guitarra con un pasaje melódico. En ambos temas, se encuentra la similitud de que mientras la primera guitarra está tocando, el cantante comienza a presentar a la banda y decir algunas frases características del género. En esta sección aparece otra similitud en el estilo de la guitarra eléctrica entre los dos temas, en ambos temas se hace uso de la escala diatónica de la tonalidad del tema. En el segundo tema, esta parte es más larga y, además desarrolla los motivos variando la octava en la que se tocan inicialmente.

En ambos temas, se puede escuchar que la guitarra cumple un rol importante en la canción. Por lo tanto, es posible escucharla durante toda la canción cumpliendo diferentes roles. Uno de los que más llama la atención es el uso de la primera guitarra como instrumento que dialoga con la voz (melodía principal). El guitarrista ejecuta riffs que responden a la voz. Con la finalidad de entender estos recursos mejor, se han analizado algunos de estos riffs en los dos temas (figuras 20, 21, 25 y 26).

La primera similitud que se puede encontrar es que ambos temas las melodías son tonales y hacen uso de la escala diatónica y pentatónica. En cuanto a la tesitura, los cuatro

fragmentos analizados comparten la similitud de abarcar menos de una octava. Esto conlleva a que, en ambos temas, estos riffs limiten su movimiento a saltos de 2das, 3ras y 4tas. Este tipo de movimiento es común en las melodías vocales, por lo tanto, se puede entender que la guitarra intenta imitar y responder este estilo. Por otro lado, es importante mencionar que, en el segundo tema, uno de los riffs de respuesta a la voz es formado por bicordios, técnica que no es usada por la primera guitarra en los extractos analizados del primer tema.

Por último, en los dos temas se aprecia que la guitarra hace uso de distintas técnicas que generan texturas diferentes tales como el *slide*, el *hammer on* y el *pull off*. Además, en los dos temas, las guitarras hacen uso de pedales de efectos como: el *delay*, la distorción, el *fuzz tone* y el *wah wah*. Generando así que la sonoridad del instrumento sea más particular.



CAP TULO 4: RESULTADOS SOBRE EL ANÁLISIS

Después de analizar las comparaciones entre los temas presentados, se han generado algunas apreciaciones que buscan responder la incógnita del desarrollo de la guitarra eléctrica en la chicha. El primer punto para mencionar es que, el uso de dos guitarras, una armónica y una melódica, prevaleció a través de los temas analizados. Esto evidencia uno de los recursos que se absorbió del rock. Tanto en la chicha como en el rock, la guitarra era el instrumento designado para llevar la armonía. Por lo tanto, al mostrarse la necesidad de que este instrumento cumpla más de una función al mismo tiempo, se recurre al uso de dos guitarras.

Durante las tres canciones analizadas, se puede escuchar que, en el caso de la segunda guitarra, su función es la de realizar el acompañamiento armónico. Sin embargo, la forma en que el acompañamiento se da fue variando. El primer detalle que se puede apreciar es que, en el primer tema, la segunda guitarra ejecuta los acordes usando posiciones que abarcan una sola octava mientras que, en el segundo tema, el acompañamiento armónico cuenta con acordes con notas que superan la octava. A pesar de esto, en el tercer tema se puede escuchar nuevamente los acordes en posiciones que abarcan una octava. Además, en este tema los acordes no se mantienen sonando, mientras que, en el primer tema, sí.

La guitarra se sostiene durante los tres temas como uno de los instrumentos más importantes debido a que, durante secciones solistas e introducciones, destaca sobre los demás instrumentos. Esto se puede apreciar cuando se menciona como se define la tonalidad y el ritmo de los temas. En el caso de los tres temas, la guitarra inicia la canción. En primer tema suena una melodía que, al ser armonizada por la segunda guitarra, puede definir la tonalidad de la canción y el ritmo. En el segundo tema, la segunda guitarra es la que inicia la canción. En este caso, hace uso de acordes que son rasgueados con el ritmo que tendrá la guitarra durante la canción y, en el tercer tema, si bien, la guitarra también da inicio a la

canción, esta no define el ritmo mas si, la melodía. Esto podría estar emparentado con las costumbres del huayno ya que, en el género se acostumbraba a realizar una introducción instrumental como primera sección de la canción. En caso de la chicha, esta sección instrumental sería ejecutada por la guitarra.

Después de estos segundos introductorios de cada canción, la primera guitarra ejecuta una melodía que cumple el rol de instrumento principal de la canción. En esta sección la melodía cuenta con grandes saltos interválicos que, al llegar a notas más agudas, generan que el instrumento llame la atención total del oyente. Es importante mencionar que en el segundo y en el tercer tema, esta sección cuenta además con la presencia de la voz del cantante que, si bien no hace melodías, presenta a la banda. Esto podría opacar la primera sección solista de la guitarra, sin embargo, la presencia de la voz no se alarga durante toda esta sección.

En cuanto a los recursos melódicos usados en esta primera parte solista de la guitarra, se puede escuchar que en los tres temas se hace uso de la escala diatónica. Sin embargo, mientras que en el primer tema que representa una primera etapa se hace uso de la escala diatónica, primando los arpeggios, en el tercer tema, también se añade el uso de la escala pentatónica. Escala que era usada principalmente en el huayno, por lo que, a nivel melódico, la chicha absorbe esta característica generando así que la sonoridad tenga aires del huayno.

En el caso de la forma de la canción, se observa que existe como principal similitud el inicio con una introducción. Como se menciona en el capítulo uno, en el huayno era habitual comenzar la canción con una sección así. Por lo tanto, este recurso prevalece en la chicha, con la singularidad de que, en la chicha, la guitarra se encargaba de esta presentación del tema. Además, se mencionó que los temas terminan con una sección que se repite hasta terminar la canción. Incluso en algunos casos el número repeticiones no es exacto debido a que se realiza un *fade out*. Esto se asemeja a la fuga que se usaba en el huayno por lo que se podría considerar como otro recurso que absorbe la chicha del huayno.

Como se aprecia, varios de los recursos que se usan en el primer tema, se mantienen o varían en el segundo y tercer tema. Otro de los recursos que permiten entender la forma en que los guitarristas tocaban el género es el uso del instrumento para dialogar con la voz. Se mencionó anteriormente que, en las introducciones, mientras la guitarra sonaba, la voz presentaba el tema, sin embargo, es durante el canto del vocalista cuando la guitarra establece este rol dialogante. Este recurso se mantuvo desde el primer tema hasta el tercero, compartiendo las similitudes de abarcar el ámbito de la tesitura menor o igual a una 8va. Además, la presencia de pequeños saltos interválicos permite entender que la intención es de responder y/o imitar a la voz. Durante los solos, al ser la guitarra el instrumento principal, tiene mayor libertad en cuanto a los saltos interválicos, esto debido que la guitarra plantea llamar la atención del oyente. Por lo tanto, se ve que la guitarra eléctrica, cuando cumple la función de primera guitarra, se mantiene como un instrumento destacado durante toda la canción.

A nivel interpretativo se aprecia que, en los tres temas analizados, la guitarra eléctrica hace uso de pedales de efecto tales como el *wah wah* (se puede escuchar claramente en la introducción de Soy Provinciano), *distorsion* (suele ser mínima pero reconocible), el *fuzz-tone* y el *delay*. Estos efectos pueden variar según la sección de la canción o la función que cumple la guitarra en ese momento, pero en ningún momento dejan de sonar. Además, como recurso interpretativo, el guitarrista hace uso de recursos como el *hammer on*, el *pull off*, el *slide*. Se puede entender esto como una adaptación de los recursos interpretativos que se usaban en el huayno como las apoyaturas, bordaduras y anticipaciones (Ferrier, 2010, p.14).

CONCLUSIONES

En un inicio, se observó que la guitarra eléctrica era un instrumento que ya sonaba en la ciudad de Lima. Este era el caso del rock. Para la década de los sesenta ya se había establecido en la capital como uno de los favoritos entre los jóvenes. Con el pasar de los años, pasó de ser solo un género escuchado a una influencia. Algunos jóvenes peruanos comenzaron a absorber el estilo y se atrevieron a componer su propia música de rock. Sin embargo, algunos optaron por tomar solo algunos recursos del género y mezclarlos con otra música dando como resultado géneros como la chicha. En este caso, se tomaría a la guitarra eléctrica del rock y con el pasar de los años llegaría a consolidarse como una pieza fundamental del género.

La aparición de la chicha se dio por diversos factores sociales, uno de estos fue el de las migraciones que se dieron entre la década de los cuarenta y los cincuenta. Durante este periodo los migrantes sufrieron diversos problemas debido a las dificultades laborales y de vivienda. Esto generó que se refugien en sus tradiciones formando así asociaciones y grupos que compartían el mismo origen por lo que su música se mantuvo como la favorita de ellos. Sin embargo, con el pasar de los años, muchos migrantes comenzaron a tomar en consideración la música que se escuchaba en la capital y la comenzaron a fusionar con sus tradiciones. Esto daría como resultado la chicha que sería una fusión de recursos del rock, de la cumbia colombiana y el huayno.

Al establecerse la guitarra eléctrica como uno de los principales instrumentos en la chicha, comenzó a desarrollar su propio estilo. Durante esta investigación se definieron características importantes de la guitarra en la chicha. Algunas de estas prevalecieron desde el primer caso analizado hasta el último, mientras que otras tomaron un caso anterior como referencia, pero realizando variaciones.

El proceso de migración de la década de los cincuenta generó un intercambio cultural entre la tradición andina y la tradición en la capital. Esto se vio reflejado en la chicha, género que nace al unir elementos del huayno, la cumbia y el rock. Uno de los elementos que terminarían consolidándose como fundamental en el género fue la guitarra eléctrica. Esta aparece como un añadido influenciado por las bandas de rock que sonaban en la capital. A través de los años la guitarra mantuvo un rol principal en las canciones de chicha. El uso de dos guitarras, una armónica y una melódica permitiría que mientras una llenaba el espacio armónico, la otra pudiera compartir el espacio de la voz e incluso tomar el rol principal. Gracias a esto, el guitarrista de chicha desarrollaría los recursos mencionados en la presente investigación, siendo estos mismos los que definirían el estilo de la guitarra eléctrica en la chicha.

Esta información nos permite a entender mejor una de las etapas más destacadas de la cumbia en el Perú, enfocándose principalmente en la guitarra eléctrica. Si bien este trabajo es un acercamiento, se espera que permita abrir el camino para futuras investigaciones. Esta tesis presentó información sobre el género entre 1970 y 1990, sin embargo, es importante destacar que el género aún se sigue produciendo y cambiando. La presencia de la guitarra eléctrica también cambió y, a pesar de esto, gracias a su destacada participación durante los años mencionados, sigue siendo considerado como uno de los instrumentos más destacados del género.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anta, J. F. (2007). *Semiología y percepción. Relaciones sintagmáticas y paradigmáticas entre eventos en términos de proximidad y jerarquía tonal de la altura musical*. En: M. de la P. Jacquier y A. Pereira Ghiena (eds.), *Música y bienestar humano. Actas de la VI Reunión de SACCoM*, 133-141. Buenos Aires: Soc. Arg. Para las Ciencias Cogn. de la Música.
- Arevalo, E. (2020) *El proceso estilístico de la guitarra en el vals criollo en la década de 1950: de instrumento acompañante a protagonista*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/16856/Arevalo_van%20oordt_Proceso_estil%3%ADstico_guitarra1.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Arróspide, C. (1985). *Reflexiones sobre el cambio cultural en el Perú*. Lima: Centro de estudios y publicaciones.
- Belkin, A. (2008). *A practical guide to musical composition*. <https://unitus.org/FULL/Belkin.pdf>
- Cámara, E. (2004). *Etnomusicología*. Madrid: Ediciones del ICCM
- Cárdenas, H. (2014). *Música chicha: La música tropical andina en la ciudad de Cuzco*. Lima: Ediciones Interculturalidad.org.
- Del Águila, S. (2021, 7 de septiembre). “Soy provinciano”: los secretos de la exitosa canción que al principio Chacalón rechazó y luego registró como suya. [Sección Luces]. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/luces/musica/chacalon-soy-provinciano-los-secretos->

- de-la-exitosa-cancion-que-al-principio-lorenzo-palacios-rechazo-y-luego-registro-como-suya-muchacho-provinciano-cumbia-chicha-secretos-de-la-tv-noticia/
- Ferrier, C. (2010). *El huayno con arpa: estilos globales en la nueva música popular andina*. Lima: Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- García, D. et al. (2012). *Días felices: rock and roll, twist, surf, a-gogó, enfermedad, cumbia-beat, psicodelia y otros sonidos juveniles entre 1957 y 1983*. Lima: Ediciones Contracultura.
- Huamán, C. (2006). El wayno ayacuchano como tradición oral, poética, musical y dancística. *Latinoamérica. Revista de estudios Latinoamericanos*, (42), 79-106.
<https://repositorio.cultura.gob.pe/bitstream/handle/CULTURA/300/M%c3%basica%20chicha.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Hurtado, W. (1995). La música chicha en los 90. *Márgenes: encuentro y debate*; (13-14), 171-187.
- Lloréns, J. A. (1999). Reflexiones en torno a la música chicha. *Cuestión de estado*; (24), 80-83.
- Melgar, J. (2020). *La construcción de lo punk en el discurso historiográfico sobre la música de la banda los saicos* [Tesis de maestría, Escuela de Posgrado, Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. Recuperado de <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/19212>
- Mendivil, J. (2004). Huaynos híbridos: Estrategias para entrar y salir de la tradición. *Lienzo*. I Revista de la Universidad de Lima, (025), 27-64. Recuperado de <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/view/1113>
- Pacini, D. (2010). *Oye como va!: hybridity and identity in Latino popular music*. Philadelphia: Temple University Press.

- Pérez, E. (2020). *Interpretación de la guitarra eléctrica en el contexto caribeño*. [Tesis de licenciatura, Facultad de Artes, Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá, Colombia]. Repositorio Institucional de la Universidad Pedagógica Nacional. Recuperado de <http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/12265/Interpretacion%20de%20la%20guitarra%20electronica%20en%20el%20contexto%20caribe.pdf?sequence=4>
- Quispe, A. (1988). *La música chicha: ¿expresión de una cultura e identidad popular en formación?* [Tesis de bachiller, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/5231>
- Quispe, A. (2000). Globalización y cultura en contextos nacionales y locales: de la chicha a la tecnocumbia. *Debates En Sociología*; (25-26), 120-141. Recuperado de <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/debatesensociologia/article/view/7072/7249>
- Quispe, A. (2009). La chicha, un camino sin fin. *Construyendo Nuestra Interculturalidad*, (5), 1-9. Recuperado de https://issuu.com/interculturalidad/docs/0401-la_chicha_un_camino_sin_fin-quispe_lazaro_art
- Romero, R. (1999). *Andean Peru*. En Schechter, J. (Ed.), *Music in Latin American Culture: Regional Traditions* (pp. 383-416). Nueva York: SCHIRMER G BOOKS INC.
- Romero, R. (2007). *Andinos y tropicales: la cumbia peruana en la ciudad global*. Lima: PUCP. Instituto de Etnomusicología.
- Ruwet, N. (1966). *Méthodes d'analyse en musicology*. En E. Lippman (Ed.), *Musical Aesthetics: a historical reader*, vol. III, 479-507. New York: Pendragon.

Tello, A., & Miranda, R. (2011). *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana* (Vol. 4). Cuauhtémoc, Mexico: Secretaría de Relaciones Exteriores

Torres, C. (2018). *Demoler: el rock en el Perú 1965-1975*. Lima: Planeta.

Tagg, P. (1987). *Musicology and the semiotics of popular music*. Amsterdam:

Mouton de Gruyler.

Vadillo, J. (2018, 16 de septiembre). Elsa, un destello de sabor. *El peruano*.

<https://elperuano.pe/noticia/71110-elsa-un-destello-de-sabor>



ANEXOS

Anexo 1. Entrevista realizada al músico Martín Farroñay (21-05-21, WhatsApp)

1.- Muy buenas tardes, cuénteme sobre su trayectoria como guitarrista (bandas, géneros).

Me inicié a los 12 años como percusionista, ejecutando todos los instrumentos de percusión gracias a mi padre ya que él vio que tenía talento musical. En el año de 1971 inicié mi Carrera musical con varios grupos como los hits 71, Sounder sounds, los guerrilleros. En aquel entonces se tocaba baladas, pop, rock, cumbias y salsa. Era variado el repertorio musical.

2.- ¿Cómo comenzó su interés por la guitarra eléctrica y cómo decidió que sería tu instrumento principal?

Mi padre decidió formar una orquesta a la cual le llamamos Sonido de los hermanos, entonces se necesitaba un guitarrista y él me enseñó las notas musicales. Luego, yo empecé a sacar melodías y desde ahí, decidí continuar tocando la guitarra como principal instrumento dejando la percusión de lado.

3.- Durante sus primeros años como guitarrista ¿las guitarras eléctricas eran instrumentos accesibles económicamente? ¿Qué otros instrumentos fueron populares durante esos años?

En aquel entonces no era accesibles económicamente, por suerte nuestra orquesta fue la numero uno de Chiclayo y logramos comprar buena guitarra de marca Fender (original).

En el año 73, se tocaba con primera y segunda guitarra, bajo y percusión completa.

En los años 78 empezamos a tocar ya con piano e instrumentos de viento.

4.- ¿Cuáles fueron sus referentes cuando comenzó a tocar guitarra y cómo estos influyeron en su forma de tocar?

En esa época, yo escuchaba la música de Carlos Santana, Toto, Erick Clapton y otros, me gustaban sus melodías y cuando yo tocaba lo aplicaba en la cumbia.

5.- Qué recursos musicales (en la guitarra) considera fundamentales para tocar cumbia peruana o chicha?

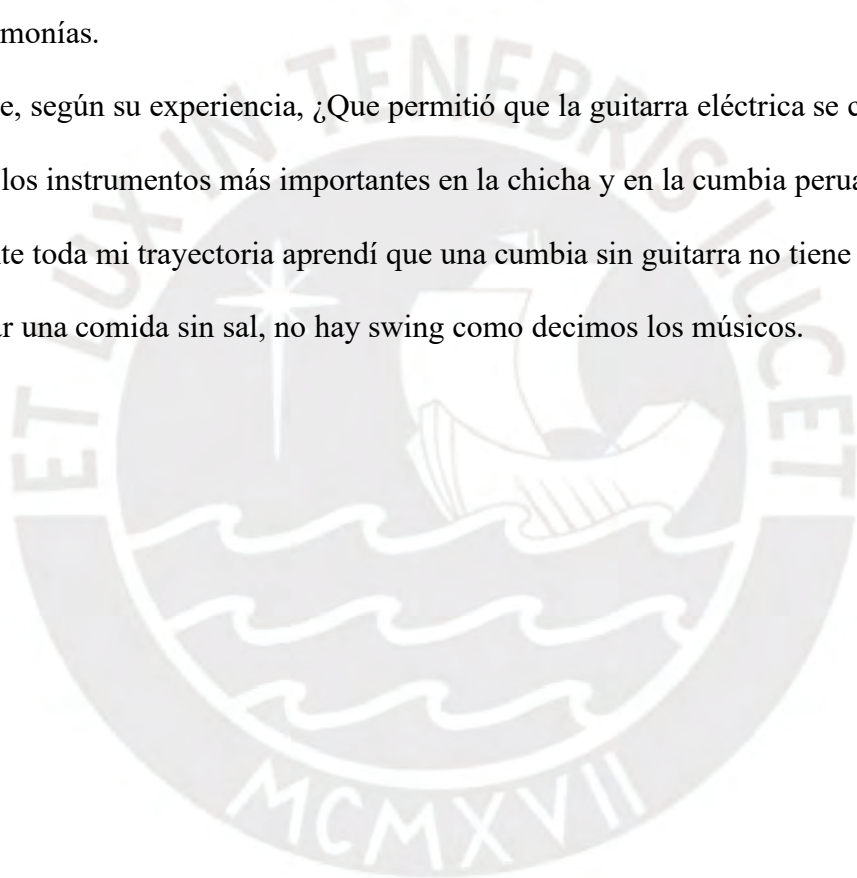
Para la cumbia peruana aplicó tres efectos: *Delay*, *Wah wah* y distorsión.

6.- ¿Cuál considera que era el rol de la guitarra eléctrica en la chicha y en la cumbia peruana?

Yo considero que la guitarra eléctrica en la chicha y cumbia peruana es fundamental por sus melodías y armonías.

7.- Finalmente, según su experiencia, ¿Que permitió que la guitarra eléctrica se consolide como uno de los instrumentos más importantes en la chicha y en la cumbia peruana?

Durante toda mi trayectoria aprendí que una cumbia sin guitarra no tiene sentido, es como preparar una comida sin sal, no hay swing como decimos los músicos.



Anexo 2. Listado de las canciones analizadas

Título de la canción	Banda	Año	Enlace de referencia
Elsa	Los Destellos	1970	https://www.youtube.com/watch?v=ge3-8yB3P-Y
Soy Provinciano	Chacalón y la Nueva Crema	1978	https://www.youtube.com/watch?v=CnwG30XIn7s
El Aguajal	Los Shapis	1982	https://www.youtube.com/watch?v=kvCx234GFQk

