

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



El estilo costeño: las múltiples (sub)sonoridades de la guitarra eléctrica en la cumbia peruana (1976 – 1984)

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

Javier Alonso Perez Aponte

Asesor:

Jose Ignacio Lopez Ramirez Gaston

Lima, 2022

RESUMEN

La cumbia peruana es una expresión musical masiva que se ha instaurado como uno de los géneros musicales más populares del país, y la guitarra eléctrica se ha convertido en el símbolo de independencia sonora del género que le dio vida, la cumbia colombiana. Esta investigación propone una aproximación a las diferentes sonoridades, a través del análisis musical y contextual, que existen entre las agrupaciones consideradas dentro del estilo costeño, primando una perspectiva desde la guitarra. Este análisis de las diferentes sonoridades incluirá diferentes aspectos importantes en la consolidación de dicho estilo: interpretación de las melodías y del acompañamiento rítmico-armónico; los momentos de improvisación en las presentaciones en vivo y los motivos rítmicos que daban continuidad a su sonoridad; y la base tecnológica en la sonoridad, que incluye la influencia de las guitarras y sus componentes en la ecualización, así como los procesadores de sonidos para guitarra (pedales). Todo ello se realizará a través de la elaboración y análisis de partituras, la recolección de material bibliográfico pertinente y las entrevistas realizadas a músicos de la escena. De esta manera, se devela que existen múltiples sonoridades que identifican a cada agrupación, pero asimismo hay características internas comunes que las permiten englobar dentro de una corriente musical claramente diferenciada de aquella otra protagonista de la década, la cumbia andina.

Palabras claves: sonoridad, estilo costeño, guitarra eléctrica, cumbia peruana, análisis musical, tecnología

ABSTRACT

Peruvian cumbia is a massive musical expression that has established itself as one of the most popular musical genres in the country, and the electric guitar has become the symbol of sound independence of the genre that gave it life, the Colombian cumbia. This research proposes an approach to the different sounds, through musical and contextual analysis, that exist among the groups considered within the coastal style, prioritizing a perspective from the guitar. This analysis of the different sounds will include different important aspects in the consolidation of this style: interpretation of melodies and rhythmic-harmonic accompaniment; the moments of improvisation in the live performances and the rhythmic motifs that gave continuity to its sound; and the technological base in sound, which includes the influence of guitars and their components on equalization, as well as sound processors for guitar (pedals). All this will be done through the elaboration and analysis of scores, the collection of relevant bibliographic material and interviews with the musicians on the scene. Consequently, it is revealed that there are multiple sounds that identify each grouping, but there are also some common internal characteristics that allow them to be included within a musical current clearly differentiated from that other protagonist of the decade, the Andean cumbia.

Keywords: sound, coastal style, electric guitar, Peruvian cumbia, musical analysis, technology

Para mi madre, para mi hermana y para mi hermano

Para todos aquellos quienes estuvieron siempre allí

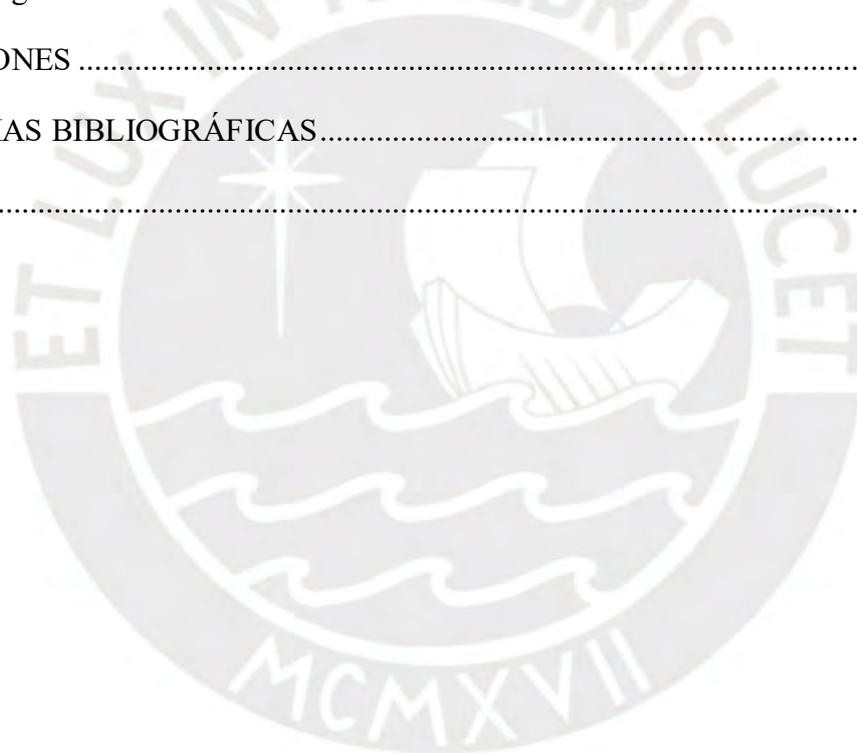
Yupiy yupiascho taytacha y mamacha, de tu chollo shullca



ÍNDICE DE CONTENIDO

RESUMEN	ii
ABSTRACT	iii
DEDICATORIA	iii
ÍNDICE DE CONTENIDO	v
ÍNDICE DE TABLAS	vii
ÍNDICE DE FIGURAS	viii
INTRODUCCIÓN	1
Motivación.....	2
Justificación y objetivos	3
ESTADO DEL ARTE.....	6
METODOLOGÍA	12
MARCO CONCEPTUAL.....	20
CAPÍTULO I: CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL.....	25
1.1 Contexto político y social en la década de los 60.....	25
1.2 El nacimiento del huayno como expresión cultural masiva.....	26
1.3 Los predecesores directos: Los Pacharacos, Los Demonios del Mantaro, Pedro Miguel y sus Maracaibos, y Hugo Blanco y su Arpa Viajera.....	29
1.4 Enrique Delgado y Los Destellos: la piedra angular de la cumbia costeña.....	32
1.5 Primeros pasos de las corrientes estilísticas de la cumbia costeña.....	35
1.6 Caracterización del estilo costeño	40
1.6.1 El paso de Los Destellos a los grupos costeños: cómo se dio históricamente la influencia de Enrique Delgado en dichas agrupaciones	40
1.6.2 Migración de músicos: el paso de músicos de un grupo a otro, o la aparición de los músicos de sesión en la cumbia.....	41

1.6.3 Los compositores y los arreglos: el uso de composiciones de otros autores que no eran los directores de los grupo o músicos de ellos.....	43
1.6.4 Una definición desde la perspectiva de los músicos: a través de lo mencionado en las entrevistas.....	45
CAPÍTULO II: LAS (SUB)SONORIDADES DEL ESTILO A TRAVÉS DEL ANÁLISIS MUSICAL DE UN REPERTORIO COSTEÑO	49
2.1 Consideraciones previas sobre el estilo costeño.....	49
2.2 La diferenciación desde la interpretación melódica y rítmica en la guitarra eléctrica ...	55
2.3 ¿Cómo continúa el estilo en las interpretaciones en vivo?.....	103
2.4 Tecnología en la música: el caso del estilo costeño	128
CONCLUSIONES	137
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	139
GLOSARIO	152



ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Lista de repertorio seleccionado para el análisis musical	14
Tabla 2. Lista de intérpretes de las versiones en vivo del repertorio seleccionado, así como los links a la plataforma YouTube.....	16



ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Formas de los open chords para el sistema CAGED	18
Figura 2. Las cinco formas disponibles de la tríada de C en el diapasón	19
Figura 3. Introducción A y B de “Llanto de paloma”: compases 1 al 14	50
Figura 4. Introducción B en “Enfermera” antes de la sección B	51
Figura 5. Parte del solo de guitarra en “Enfermera”: compases 61 al 68	52
Figura 6. Parte del solo de guitarra en “Colegiala”: compases 63 al 66	52
Figura 7. Sección C de “Dame tu amor”. Se puede observar el acorde no diatónico en el compás 36	53
Figura 8. Introducción de “Paloma Negra”: compases 2 al 4	55
Figura 9. Sección C de “La plantita”: compases 31 al 34	56
Figura 10. Introducción de “Ramo de rosas”: compases 2 al 5	56
Figura 11. Introducción de “Dame tu amor”: compases 5 al 13	57
Figura 12. Introducción de “Solo pienso en tu amor”: compases 7 al 14	58
Figura 13. Sección A de “Enfermera”: compases 28 al 40	59
Figura 14. Sección B de “Enfermera”: compases 51 al 60	60
Figura 15. Introducción de “Ramo de rosas”: compases 6 al 13	61
Figura 16. Sección “A” de Llanto de Paloma: compases 25 al 32	62
Figura 17. Introducción de “Tu corazón y el mío”: compases 1 al 4	63
Figura 18. Fuga de “Tu corazón y el mío”: compases 35 al 38	63
Figura 19. Anticipación y Fuga de “La plantita”: compases 37 al 41	64
Figura 20. Final de la sección A de “Solo pienso en tu amor”: compases 23 al 24	65
Figura 21. Final de la sección B de “Solo pienso en tu amor”: compases 44 al 48	65
Figura 22. Final de la sección A de “Campesina”: compases 25 al 28	65
Figura 23. Final de la sección B de “Campesina”: compases 65 al 71	65
Figura 24. Sección A de “Ramo de rosas”: compases 16 al 23	66

Figura 25. Sección B de “Enfermera”: compases 51 al 55	67
Figura 26. Sección B de “Solo pienso en tu amor”: compases 32 al 39	68
Figura 27. Sección B de “Llanto de paloma”: compases 46 al 54.....	69
Figura 28. Sección B de “Paloma negra”: compases 45 al 52	69
Figura 29. Sección B de “Enfermera”: compases 51 al 55	70
Figura 30. Sección C de “La plantita”: compases 31 al 36.....	71
Figura 31. Sección C de “Dame tu amor”: compases 35 al 42	72
Figura 32. Sección A de “Tu corazón y el mío”: compases 19 al 30.....	73
Figura 33. Sección B de “Campesina”: compases 31 al 41	74
Figura 34. Sección A de “Solo pienso en tu amor”: compases 15 al 22.....	75
Figura 35. Sección introductoria de “Tu corazón y el mío”: compases 1 al 8.....	76
Figura 36. Fuga y sección C de “Ramo de rosas”: compases 39 al 54	77
Figura 37. Fuga y sección B de “Llanto de paloma”: compases 38 al 59.....	78
Figura 38. Fuga y sección B de “Paloma negra”: compases 37 al 52.....	79
Figura 39. Introducción de “Campesina”: compases 1 al 11	80
Figura 40. Sección A de “Tu corazón y el mío”: compases 31 al 34.....	81
Figura 41. Introducción y Sección A de “Colegiala”: compases 20 al 43	82
Figura 42. Introducción A y B de “Enfermera”: compases 1 al 15	83
Figura 43. Introducción A de “Paloma negra”: compases 1 al 8	84
Figura 44. Final de Introducción B de “Paloma negra”: compases 18 al 26	84
Figura 45. Fuga de “Paloma negra”: compases 37 al 44	85
Figura 46. Sección B de “Llanto de paloma”: compases 46 al 59.....	86
Figura 47. Introducción B de “Llanto de paloma”: compases 5 al 14.....	87
Figura 48. Fuga de “Llanto de paloma”: compases 38 al 45	88
Figura 49. Fuga y sección C de “La plantita”: compases 38 al 52	89
Figura 50. Sección C de “Dame tu amor”: compases 35 al 42	90

Figura 51. Transición entre la Introducción y la sección A de “Dame tu amor”: compases 10 al 17.....	91
Figura 52. Solo de guitarra en “Colegiala”: compases 67 al 78	95
Figura 53. Introducción B de “Enfermera”: compases 8 al 15	96
Figura 54. Introducción B de “Paloma negra”: compases 18 al 26	97
Figura 55. Introducción A de “Colegiala”: compases 1 al 8.....	99
Figura 56. Introducción A de “Enfermera”: compases 1 al 7	99
Figura 57. Introducción A y B de “Llanto de paloma”: compases 1 al 8	100
Figura 58. Introducción A y B de “Paloma negra”: 1 al 12.....	101
Figura 59. Sección A de “Solo pienso en tu amor”: compases 15 al 24.....	102
Figura 60. Sección B de “Solo pienso en tu amor”: compases 32 al 43	103
Figura 61. Comparación de la Introducción de “Ramo de rosas”.....	105
Figura 62. Comparación de la sección A de “Solo pienso en tu amor”.....	106
Figura 63. Comparación de la sección A de “Ramo de rosas”	107
Figura 64. Comparación de la introducción de “Llanto de paloma”	108
Figura 65. Comparación de la sección A de “Llanto de paloma”.....	108
Figura 66. Comparación de la sección B de “Ramo de rosas”	109
Figura 67. Comparación de la sección B de “Solo pienso en tu amor”	110
Figura 68. Comparación de la sección B de “Colegiala”.....	110
Figura 69. Comparación de la sección C de “Ramo de rosas”	111
Figura 70. Comparación de la sección A de “Tu corazón y el mío”.....	112
Figura 71. Comparación de la sección A de “Dame tu amor”.....	112
Figura 72. Comparación de la transición entre la sección A y B de “La plantita”	113
Figura 73. Obligado de la primera repetición de la sección B de “Paloma negra”.....	114
Figura 74. Comparación de la sección A de “Enfermera”.....	114
Figura 75. Adición en la sección A de la versión en vivo de “Colegiala”.....	115

Figura 76. Comparación de la sección A de “Paloma negra”.....	116
Figura 77. Comparación de la sección B de “Tu corazón y el mío”.....	117
Figura 78. Comparación de la sección A de “Tu corazón y el mío”.....	117
Figura 79. Comparación de la sección A de “Solo pienso en tu amor”.....	118
Figura 80. Comparación de la segunda repetición de la Fuga y sección B de “Tu corazón y el mío”.....	119
Figura 81. Comparación de la sección A de “Tu corazón y el mío”.....	120
Figura 82. Final agregado de la segunda repetición de la sección B como transición al interludio de timbal de “Tu corazón y el mío”.....	120
Figura 83. Comparación del final de la Introducción de “Solo pienso en tu amor”.....	121
Figura 84. Comparación de la repetición de la sección B de “Colegiala”.....	122
Figura 85. Comparación de la repetición de la sección B de “Paloma negra”.....	122
Figura 86. Comparación de la transición entre sección C y B de “Dame tu amor”.....	123
Figura 87. Comparación de la transición entre la sección A y Fuga de “Paloma negra”.....	124
Figura 88. Comparación de la transición entre la sección A y Fuga de “Llanto de paloma”.....	124
Figura 89. Improvisación sobre el Intermedio de timbal de “Paloma negra”.....	125
Figura 90. Improvisación sobre el Intermedio de timbal de “Llanto de paloma”.....	126
Figura 91. Primeros 3 sistemas de la Improvisación en “Paloma negra”.....	126
Figura 92. Primeros 2 sistemas de la Improvisación en “Llanto de paloma”.....	127
Figura 93. Comparación de la magnitud de la impedancia versus la frecuencia de varias pastillas single coil de modelo Stratocaster.....	131
Figura 94. Comparación de la magnitud de la impedancia versus la frecuencia de varias pastillas P90 de modelo Les Paul.....	132

INTRODUCCIÓN

La guitarra eléctrica es un instrumento de cuerda pulsada amplificado electrónicamente que ha encontrado su espacio en casi todos los géneros populares (Bacon & Wheelwright, 2013), y podría ser considerado como el paso de lo tradicional hacia lo moderno en el contexto musical peruano. En el caso particular de la cumbia peruana, la instauración de este instrumento por Enrique Delgado en sus composiciones marca un punto de partida para lo que se desenvolvería a lo largo de la evolución de este género: esto es, la identidad sonora de la cumbia peruana. De esta manera, la guitarra eléctrica no sería sólo una herramienta de modernización de las otras formas musicales tradicionales que la integraban – como la cumbia colombiana, el son cubano, el rock & roll (incluyendo también la incipiente nueva ola peruana) y el huayno andino- sino también un elemento de identificación que expresaría una nueva forma de concebir la música.

A lo largo de la historia de la cumbia peruana la guitarra se ha convertido en el instrumento principal, consolidando un paradigma de la sonoridad “cumbia”. Aun así, al igual que muchas expresiones populares y masivas existen diferentes estilos que han sido consecuencia del contexto en el que surgían, el periodo comprendido entre finales de las décadas de los 70 y 80 significaron una revalorización de la cultura andina, mezclado con un afán de identidad independiente por parte de los inmigrantes de segunda y tercera generación (Romero, 2008). Si bien, ha sido llamado comúnmente “chicha”, y algunos de sus cultores han apoyado la instauración de esta denominación (como Jaime Moreyra y Julio Simeón de la agrupación Los Shapis), existen otros que se han tratado de desligar de este término debido a la estigmatización que sufre por su asociación a la cultura chicha¹. Sin embargo, a pesar de

¹ Según Quispe (2004), existen varias dimensiones por la que se entiende el término “cultura chicha”, los cuales incluyen: lo social (discriminación a lo andino en contraste a lo criollo/limeño), lo estético (estridencia, mezcla y “mal gusto”), y lo moral (inescrupulosidad, malos hábitos, desvergüenza). A esto se le suma lo particular de los bailes de música “chicha”, que también reunía a “gente de mal vivir” y que usualmente terminaban en trifulcas.

que la popularidad del estilo *andino* de Los Shapis marca esta era de acuerdo con investigaciones anteriores, también se debe observar la existencia de otros estilos que fueron cultivados paralelamente. De esta manera, agrupaciones como Los Ecos o Los Ilusionistas crearían un modelo de interpretación que podría ser considerada como diferente, y relacionada más a un estilo costeño que andino.

El estilo costeño de la cumbia peruana (también llamado *cumbia costeña*) es una variedad de este género musical, que tiene como principal característica sonora a la interpretación instrumental de la guitarra eléctrica, así también como a la interpretación vocal. Tomando la primera descripción como punto principal, esta tesis trabajará a través de un análisis musical y contextual del mismo, para poder llegar a una definición del estilo a través del concepto sonoro de la guitarra.

Así, en la presente investigación se tratará de caracterizar la variedad de sonoridades dentro del estilo costeño desde la guitarra eléctrica, tomando como ejemplos a cuatro agrupaciones representativas de la época y proponiendo una aproximación a dichas sonoridades a través de un análisis musical propio sobre cuatro aspectos asociados a la sonoridad “costeña”.

Motivación

Uno de los intereses principales para la realización de esta investigación reside en mi experiencia personal como guitarrista en agrupaciones que interpretan principalmente cumbia peruana. A través de mis experiencias musicales entre el 2015 y 2018 logré notar la existencia de un tipo de entendimiento común, tanto en los músicos como en el público, para diferenciar los estilos de las agrupaciones limeñas que publicaron algunas de sus producciones fonográficas más exitosas o que cimentaron las bases de su estilo en el periodo comprendido entre los años 1976 y 1989. Además, en mi etapa formativa como guitarrista en

la agrupación Orquesta La Titular (2015-2018), dedicada principalmente a interpretar temas del Grupo Guinda, sentí mucha dificultad para interiorizar musicalmente el *estilo costeño* (así lo llamaba César Morales, director de La Titular y co-fundador del Grupo Guinda), lo cual me permitió percatarme de esta diferencia interpretativa que hace a este estilo único. Hasta la fecha de publicación de este trabajo, me dedico a la interpretación de un repertorio que consiste en las obras de las agrupaciones musicales fundadas en Lima, así como algunas otras de diferentes regiones del país. Mi afán por comprender mejor estas diferencias estilísticas de la diversidad de grupos musicales que forman parte de la cumbia peruana es lo que me impulsa a realizar este trabajo.

Justificación y objetivos

Esta investigación parte de una curiosidad por aproximarse académicamente a dichas diferencias, permitiendo la generación de una ruta para el conocimiento de las características de este género tanto por parte de músicos como de investigadores interdisciplinarios e interesados, propiciando un acercamiento y una comprensión más amplia de la cultura de la cumbia costeña. Al ser un tipo de conocimiento musical que no es transmitido a través de métodos o partituras (como la forma de interpretación en música popular), la caracterización y aprendizaje del estilo costeño es muy similar al de otras tradiciones musicales populares (por ejemplo, como el de los diferentes rasgueos del huayno en la guitarra según la región). Debido a ello, este trabajo pretende ser un precedente de investigación artística sobre la guitarra eléctrica dentro de las tradiciones de la cumbia peruana, ya que se considera que su estudio es de suma importancia para el entendimiento del género. Si bien, para lograr una caracterización más amplia de un estilo musical es necesaria una investigación desde una perspectiva orquestal y armónico-estructural, al ser la guitarra el elemento representativo con el que la cumbia peruana logró una identidad sonora diferente de la colombiana, su estudio se

considera como un punto de partida sólido y necesario. En ese sentido, se propone también brindar mayores luces sobre los estilos, la sonoridad y las escenas musicales que existieron paralelamente al estilo que era más popular en aquel momento: la *cumbia andina*. Se debe tener en cuenta que muchas de las agrupaciones costeñas que nacieron y se consolidaron a partir de la década de los 90 (como Los Magníficos de la Cumbia, Grupo Néctar, Carlos Ramírez y su grupo Centeno, Los Astros de América, Grupo Amapola, etc.) son influencias directas de las agrupaciones que se van a estudiar, ya que parte de su repertorio consiste en la interpretación de *covers* de las agrupaciones predecesoras (aquellas que se van a estudiar en este trabajo), así como el hecho de que muchos de los músicos que formaron parte emigraron posteriormente a estos nuevos grupos.

Se considera vital para el estudio de la cumbia peruana en Lima el profundizar sobre el estilo *costeño* que nació y se cultivó por la mayoría de las agrupaciones limeñas, ya que es la guitarra eléctrica la que primordialmente marca la diferencia con otros estilos regionales. Esta diferencia de estilos logró que se concibiera una idea de lo *costeño* como lo limeño frente a otras sonoridades regionales. Dicha caracterización de la sonoridad costeña se hará a través del análisis de una discografía seleccionada de cuatro agrupaciones representativas del período 1976-1984, de la revisión bibliográfica pertinente de datos históricos, y del trabajo etnográfico a los actores principales. De esta manera, si bien el análisis a través de la partitura podrá ser una referencia visual de lo musical, otros datos extramusicales (como los conceptos sonoros) serán presentados a través de las referencias bibliográficas y el trabajo etnográfico realizado.

El objetivo principal de esta tesis es caracterizar las múltiples sonoridades del estilo costeño de la cumbia peruana desde la guitarra eléctrica, a través del repertorio seleccionado de cuatro agrupaciones representativas en el periodo comprendido entre los años 1976 y 1984. Ello se realizará a través del análisis interpretativo melódico y rítmico-armónico, el

análisis de la improvisación musical tanto como sección estructural como recurso de variación dentro de la estructura y la influencia de la tecnología en la sonoridad costeña.

En el primer capítulo se expondrá un resumen del desarrollo histórico-social de la cumbia peruana hasta mediados de la década de los 80, donde se prestará especial importancia a las influencias musicales y producciones precedentes que tuvieron las agrupaciones estudiadas. De igual manera, se hará una breve reseña sobre dichos grupos, poniendo énfasis en la continuidad de las producciones publicadas. Asimismo, esto servirá para realizar la caracterización de lo que es el estilo costeño, y asimismo poder plantear la sonoridad costeña desde otras perspectivas diferentes: por ejemplo, en contraposición al término “chicha” como término global que resurge la valoración de lo andino. Esto permitirá comprender a qué realmente nos referimos con sonoridad costeña y su traducción en la selección del repertorio.

En el segundo capítulo se abordará el análisis musical y contextual de los registros sonoros seleccionados a través de tres aspectos importantes: interpretación melódica y del acompañamiento rítmico, improvisación en performances en vivo, y la base tecnológica de la sonoridad. Este capítulo será la parte central de esta tesis, donde se expondrán los datos presentados en la transcripción, el análisis bibliográfico y audiovisual, y el trabajo etnográfico realizado.

Por último, se encuentran las conclusiones de la investigación, con las respuestas a los objetivos planteados.

ESTADO DEL ARTE

A pesar de ser un instrumento central en las composiciones de cumbia peruana en sus primeras tres décadas de existencia, las investigaciones hechas en torno al rol de la guitarra eléctrica en la cumbia peruana han sido escasas. Sin embargo, ha habido esfuerzos para una explicación general a la sonoridad de las agrupaciones más populares de los periodos históricos de la cumbia peruana. En este capítulo resaltamos aquellos que abordan dicha aproximación a través de un análisis similar a la propuesta de esta investigación.

Uno de los primeros textos que abordan el análisis musical y estético de la cumbia peruana es el artículo de Roel Tarazona (2013), publicado originalmente en 1985, denominado “Apreciaciones sobre la cumbia andina (música chicha)”. El autor analiza, a partir de ciertos ejemplos que considera representativos, los aspectos melódicos, rítmicos, armónicos y estructurales de la cumbia peruana entre los años 1970 y 1985, periodo al que denomina “cumbia chicha”, al igual que realiza una comparación con la música andina tradicional y otras expresiones tropicales: uno de sus ejemplos es el tema “A Sarita Colonia” del Grupo Maravilla, el cual es considerado *cumbia andina*, lo que difiere del tratamiento del estilo musical de esta agrupación en la presente investigación. A pesar de que el autor deja entrever prejuicios en el análisis comparativo, el texto no deja de ser un importante hito en la apreciación del valor estético de la cumbia peruana.

Dentro de la misma línea de análisis, el trabajo musicológico del arpista sueco Claude Ferrier (2010) constituye una de las pocas investigaciones que tienen un tratamiento musical sobre un género y un instrumento peruano. *El huayno con Arpa: estilos globales en la nueva música popular andina* es una investigación que explica los diferentes aspectos de la variante estilística del huayno interpretada con arpa andina, donde indaga sobre las transformaciones del huayno como género y sus estilos, centrándose en el género conocido como huayno con arpa y describiendo aspectos musicales relacionados. Específicamente, tiene un capítulo

donde desarrolla un análisis musical del periodo “chicha” de la cumbia peruana, donde desarrolla sobre una serie de características musicales generales del género: melodía y escalas, patrones rítmicos, armonía y progresiones, instrumentación, lírica y temática, y las similitudes con el huayno. La presente investigación tratará de dar una explicación profunda a los datos presentados, así como perspectivas a algunas ideas que propone el autor: por ejemplo, el uso del sexto grado mayor de una escala menor natural como parte de un intercambio modal con la escala dórica, a diferencia de lo que describe Ferrier como parte de la escala menor melódica; asimismo, el tratamiento estilístico del repertorio de Grupo Maravilla y La Nueva Crema como *cumbia andina* será diferente.

Otros textos nos pueden brindar datos anecdóticos sobre las formas de interpretación o sobre la tecnología usada en las grabaciones y presentaciones en vivo. Renato Romero (2007) ha abordado una cronología general de la cumbia peruana en su texto *Andinos y tropicales. La cumbia peruana en la ciudad global*, donde plantea el desarrollo de ésta como un producto de la modernización de tradiciones culturales dentro del marco de la globalización. Si bien es un artículo de análisis sociológico más que estético-musical, es importante esta perspectiva pues permite tener una visión histórica del desarrollo de la cumbia peruana. Asimismo, en él se hacen sucintas referencias a importantes cuestiones sonoras de la guitarra eléctrica, tanto a la técnica como al procesamiento del sonido: el uso de pedales de filtro wah-wah, de *delay* o de *flanger*, y los *staccatos* y *apoggiaturas* utilizados en el embellecimiento melódico.

Siguiendo la línea de Romero, Rodrigo Tantaleán (2016) explica las diversas estrategias por las que la cumbia peruana ha sabido mantenerse en vigencia, a través de diversos cambios o permanencias. En su tesis titulada *¿Por qué la cumbia no ha muerto? Estrategias de adaptación y permanencia desde 1968 hasta el 2000-* plantea diferentes aspectos en donde la cumbia ha generado tanto continuidades como variaciones: lo

sociológico, comercial y musical. Al igual que Tarazona, realiza un análisis musical de diversas canciones de cumbia para describir las características e influencias que ha tenido cada periodo. Este análisis incluye la parte rítmica, instrumental, orquestal y lírica, donde brinda datos bastante relevantes acerca del rol que ejercía la guitarra eléctrica en dichos periodos, asimismo de los efectos de sonido usados en la amplificación de la guitarra eléctrica; y, por otro lado, en cómo ha ido cambiando este aspecto musical a lo largo del desarrollo de la cumbia peruana (Tantaleán, 2016). De esta manera el trabajo de investigación desarrollará a mayor profundidad las características específicas, así como las aproximaciones hacia otros tipos de sonoridades, relacionadas con la guitarra.

En “Somos el Perú [We are Peru]: “Cumbia Andina” and the Children of Andean Migrants in Lima”, Thomas Turino (1990) se centra en la cumbia andina (o también denominada “chicha”) y cómo constituye parte importante de la identidad de los limeños del sector social marginado en los años 1980. A partir del establecimiento de la cumbia andina como elemento de identidad cultural por la segunda generación de migrantes andinos, presenta una descripción tanto musical como lírica sobre los elementos constitutivos dentro de la “chicha”. Así, si bien este texto no tiene relación directa con la guitarra eléctrica en particular, se sitúa sobre los aspectos básicos del análisis musical formal de la cumbia peruana: Turino habla sobre la estructura o forma de las canciones chicha (y su parecido con las de tradición andina), sobre los patrones rítmicos que son recurrentes en dichas obras, de los patrones melódicos usados como “lick” (figuras rítmicas recurrentes que establecen una dirección melódica común), y también hace una mención sobre los procesadores de sonidos usados para la guitarra eléctrica.

A pesar de que el enfoque de este trabajo sea particularmente musical, es necesario considerar aquellas investigaciones hechas desde miradas sociológicas y antropológicas para poder contextualizar este trabajo. Así, tenemos el libro de Wilfredo Hurtado (1995) titulado

Chicha peruana: música de los nuevos migrantes, en el cual se explora el origen de la música *chicha* a través de las influencias que se dieron en su momento de creación, el desarrollo de la escena musical en sus comienzos, al igual que diferencia tres primeras vertientes estilísticas que tuvo la cumbia en las primeras dos décadas de existencias. Asimismo, se apoya en el análisis lírico de un repertorio seleccionado para apoyar esta diferencia estilística, de tal manera que tanto la temática como el lenguaje suelen ser elementos comunes. Para esta investigación es importante la aparición de *cumbia costeña* como clasificación estilística que propone Hurtado, ya que da cuenta de la diferencia sonora entre otras corrientes existentes, como la *cumbia andina* y la *selvática*, por lo que será objetivo de este trabajo poder ampliar esta diferencia desde el punto de vista instrumental (en este caso, la guitarra eléctrica).

De igual manera, *Desborde popular y Crisis del Estado* de José Matos Mar (1986) e *Historia del Perú Contemporáneo* de Carlos Contreras y Marcos Cueto (2013) serán importantes para poder contextualizar a las expresiones culturales de las décadas de los 70 y 80 como producto de grandes cambios económicos, sociales y políticos que se produjeron desde la primera mitad del siglo XX. Asimismo, se recogerán ideas sobre la dualidad andino-criollo para proponer una explicación a la búsqueda de la sonoridad costeña que realizan los protagonistas de esta escena musical.

Por otro lado, también se complementará el análisis con los modelos tomados de otros trabajos e investigaciones relacionadas con la guitarra en la música popular. Uno de ellos es el trabajo de grado de licenciatura *Adaptación de la guitarra eléctrica en el currulao* (2021) de Néstor Torres Arévalo, donde introduce una metodología para la aplicación de este instrumento en un género popular que tradicionalmente no usa este tipo de instrumentos, como lo es el currulao². Asimismo, en esta tesis es importante resaltar cómo el autor, antes de

² El currulao es una danza de parejas practicada por las comunidades afrohispanicas de las tierras bajas de Colombia y Ecuador, y que tiene como base una música con ritmo en 6/8 hecho por una orquestación compuesta por percusiones, cantante líder y coros femeninos, y una marimba (Gradante, 2001).

proponer la metodología, menciona los procesos por el cual el currulao ha logrado consolidarse y posteriormente fusionarse con otras corrientes musicales. De igual manera explica que para una primera aproximación hacia la incorporación de la guitarra eléctrica en el currulao, es necesario tener en cuenta las características básicas del género, como lo es el uso de una afinación no temperada. A pesar de que no esté incidiendo directamente sobre la cumbia peruana, resultará útil para la presente investigación en el caso del estudio previo a la aplicación de la guitarra eléctrica sobre un género popular, así como el estudio de la sonoridad que trata de imitar la guitarra (esto es, la marimba no temperada). De igual manera, la tesis de maestría *Técnicas de la bachata para la guitarra eléctrica al estilo de Lenny Santos y Joan Soriano* de Ronald Pinzón Martínez (2017) nos muestra un análisis musicológico sobre la bachata, así como el análisis técnico de dos obras de artistas representativos del género, como lo son Aventura y Joan Soriano. A partir de la discusión del término “bachata” y el desarrollo histórico del género, Pinzón nos introduce a un análisis sobre la armonía y los motivos melódicos que usa a través de la técnica propia de la bachata, para al final brindar ejercicios técnicos que puedan ser de ayuda al estudiante que quiera aprender más de este género. Al igual que el trabajo de Torres Arévalo, esta tesis será de mucha ayuda para esta investigación al ser un modelo del análisis musical aplicado a un género popular, teniendo como eje analítico a la guitarra eléctrica.

Aunque la cantidad de información acerca del tipo de análisis que pueda aportar al *background* de esta investigación es escasa, los aportes realizados han sido significativos para poder establecer una idea de orientación para poder acercarnos a este fenómeno musical. Asimismo, los trabajos hechos sobre cumbia peruana desde una perspectiva sociológica y antropológica son relevantes para poder situar el contexto de los sucesos musicales y estéticos que se presentarán a partir de la disertación de la investigación: de esta manera, se

podrá brindar adecuadamente los resultados del análisis teniendo ya en cuenta que existe una relación previa con el contexto en el que suceden.



METODOLOGÍA

Esta investigación será de carácter analítico y descriptivo, ya que buscará profundizar sobre las características sonoras de un estilo particular de la cumbia peruana desde una perspectiva instrumental a través del análisis musical y contextual. Asimismo, tendrá un componente etnográfico al usar entrevistas hechas a los actores principales (guitarristas de cumbia) para complementar dicha descripción del análisis.

Sin embargo, uno de los principales inconvenientes que hallan los trabajos de investigación sobre música popular en el Perú es la carencia de material bibliográfico relacionado con el enfoque o análisis musical del mismo, lo cual conlleva a que estas fuentes deban ser suplidas por otras formas de aproximación. En el caso específico de esta investigación, hay poca existencia de partituras sobre el repertorio perteneciente al estilo costeño, más aún de guitarra³, lo que ha conllevado a formas de aprendizaje empírico por parte de estos instrumentistas de cumbia y la inexistencia de métodos o partituras de cumbia para guitarra. Por esta razón, se recurrirá al registro sonoro como fuente principal de información musical. No obstante, para una mejor visualización de estos elementos intangibles musicales, se realizará la transcripción de la parte de guitarra de dichos registros sonoros, para que así puedan analizarse tomando en consideración los aspectos interpretativos, de improvisación y de tecnología musical, y poder llegar a una mayor comprensión del fenómeno analizado en relación con el carácter múltiple de las sonoridades del estilo estudiado. Adicionalmente a la transcripción musical, se utilizaron los siguientes métodos de trabajo: análisis de registros audiovisuales, revisión bibliográfica de información pertinente y trabajo etnográfico a través de entrevistas a actores relevantes.

³ Sin embargo, creemos que la situación es diferente en otros estilos, pues gracias a las prácticas musicales de los instrumentistas de viento-metal de los grupos de cumbia norteña es que se empezaron a realizar partituras para trompetas y trombones. Ello derivó en la actualidad de un corpus de partituras de cumbia peruana para todos los instrumentos –aunque generalmente solo se circunscribe al formato instrumental de los grupos norteños.

En primer lugar, se realizará una transcripción de las partes de guitarra de las piezas musicales seleccionadas, en base a los registros sonoros existentes. Esta acción tiene como fin identificar elementos musicales característicos que nos permitan conocer los aspectos interpretativos específicos presentes en el estilo, y los conceptos utilizados en la construcción de modelos de improvisación en el estilo costeño de la cumbia peruana.

La selección de piezas musicales parte de tres presupuestos centrales. Por un lado, una diferencia marcada en la interpretación de los guitarristas de las agrupaciones mencionadas del estilo que denominamos costeño, la cual nos permitirá expresar las diferencias dentro de la unidad existente que identifica el estilo. Por otro lado, el acercamiento de los guitarristas a otros géneros musicales de la época, como el rock, la nueva ola, el huayno, la guaracha, o el valse criollo. Finalmente, también se ha considerado la relevancia de dichas obras tanto en el repertorio del grupo como su repercusión en los covers de agrupaciones posteriores.

Las agrupaciones y obras musicales seleccionados se muestran en la tabla 1.⁴

⁴ Los títulos, tipos de soporte fonográfico y las fechas de publicación de las producciones fueron obtenidas del portal web Discogs.

Tabla 1.*Lista de repertorio seleccionado para el análisis musical*

Agrupación musical	Título de la canción	Formato y nombre de la producción a la que pertenece	Año de publicación
Los Ilusionistas de Walter León	Colegiala	Disco de 45 RPM “Colegiala / Sueñas que te amo”	1977
	Enfermera	Disco de 45 RPM “Enfermera / Flor de un día”	(1978) ⁵
Grupo Guinda de Carlos Morales	Ramo de Rosas	Longplay “El Triunfador”	1983
	Paloma Negra	Longplay “Paloma Negra”	1984
	Llanto de Paloma	Longplay “Paloma Negra”	1984
Grupo Maravilla de Jorge Chávez Malaver	Solo Pienso en tu Amor	Disco de 45 RPM “Tu corazón y el mío / Solo pienso en tu amor”	1981
	Tu Corazón y el Mío	Disco de 45 RPM “Tu corazón y el mío / Solo pienso en tu amor”	1981
	Campesina	Disco de 45 RPM “Campesina / Caminitos soñadores”	1983
Los Ecos de Beto Cuestas	La Plantita	Disco de 45 RPM “La plantita / Mi decisión”	1978
	Dame tu Amor	Disco de 45 RPM “Dame tu amor / Chola ingrata”	1976

Además, se recurrirá a grabaciones sonoras de performance en vivo de las obras mencionadas que están en la plataforma virtual YouTube. Esto con el propósito de poder realizar comparaciones con la grabación original, y comparar los recursos estilísticos usados dentro de la improvisación en la performance en vivo. Sin embargo, es pertinente aclarar que no se ha podido encontrar algunas de las grabaciones interpretadas por la agrupación original,

⁵ La información sobre el año de publicación de “Enfermera” no fue encontrada en las fuentes consultadas. No se pudo concretar tampoco una entrevista con el autor, Walter León. Sin embargo, se presume que el lanzamiento fue antes de 1980 ya que el cantante que grabó, Carlos Ramírez, pasó a formar parte del Grupo Maravilla, por lo que parece improbable que la grabación se haya hecho en una fecha posterior a la indicada debido a la filiación a Maravilla.

y para ello se ha recurrido a aquellas interpretadas por agrupaciones posteriores que integraban músicos que anteriormente pertenecieron a los primeros (como es el caso de Jorge Chávez Malaver, quien perteneció a Los Ilusionistas y luego formó su Grupo Maravilla).

La lista de versiones en vivo que fueron extraídas de la plataforma YouTube se encuentra listada en la tabla 2⁶.



⁶ Curiosamente, a la fecha no se ha hallado grabaciones de versiones en vivo subidas a la plataforma que se remonten a antes del año 1989.

Tabla 2.

Lista de intérpretes de las versiones en vivo del repertorio seleccionado, así como los links a la plataforma YouTube

Título de la canción	Agrupación que lo interpreta	Link de YouTube
Colegiala	Grupo Maravilla	https://youtu.be/7-SwKCnb3m0
Enfermera	Carlos Ramírez y su grupo Centeno	https://youtu.be/30tLCEy9N8U
Ramo de Rosas	Grupo Guinda	https://youtu.be/JPXYVGLZ8ak
Paloma Negra	Grupo Guinda	https://youtu.be/3gJYqLhjA2s
Llanto de Paloma	Grupo Guinda	https://youtu.be/yS7hBGTcyvI
Solo Pienso en tu Amor	Grupo Maravilla	https://youtu.be/g3y_1OZDkaQ
Tu Corazón y el Mío	Grupo Maravilla	https://youtu.be/2iVY4cgkSto
Campesina	Grupo Maravilla	https://youtu.be/KIHr6mdf30c
La plantita	Los Ecos	https://youtu.be/hc3FitwhsJI
Dame tu Amor	Los Ecos	https://youtu.be/RPLAzm0Kg9c

Por último, las entrevistas que se realizarán a los guitarristas que interpretaron dichas canciones, así como a los que formaron parte de aquellas agrupaciones en diferentes momentos, serán clave para corroborar los datos extraídos de las transcripciones, así como también recabar información sobre la técnica y recursos tecnológicos utilizada.

Respecto a este punto, para identificar los elementos tecnológicos, se analizarán los componentes y parámetros que pertenezcan al mundo de este instrumento, la guitarra eléctrica. Así, entre ellos encontraremos los tipos y marcas de guitarras, pedales y cuerdas, así como una aproximación a los parámetros usados en los mismos.

En este sentido, y para identificar la relevancia de esta información tecnológica utilizaremos, en primer lugar, los testimonios de las entrevistas personales realizadas a los guitarristas. En segundo lugar, se recurrirá a los materiales audiovisuales existentes en plataformas virtuales para la visualización tanto de la ejecución como del setup del guitarrista. Por último, se usará también la información brindada en las páginas web oficiales de las marcas de los instrumentos analizados (como Fender, Gibson, Boss, etc.), así como blogs donde se pueda encontrar información adicional de los mismos.

Para poder referirnos a la técnica aplicada en la guitarra, asimismo como ayuda visual sobre la aplicación teórica, se usará el *sistema CAGED* como una de las principales herramientas metodológicas para comprender tanto la construcción de acordes en la guitarra, así como la técnica usada en base al mismo. Asimismo, se empleará la notación americana para referirnos a las notas musicales⁷.

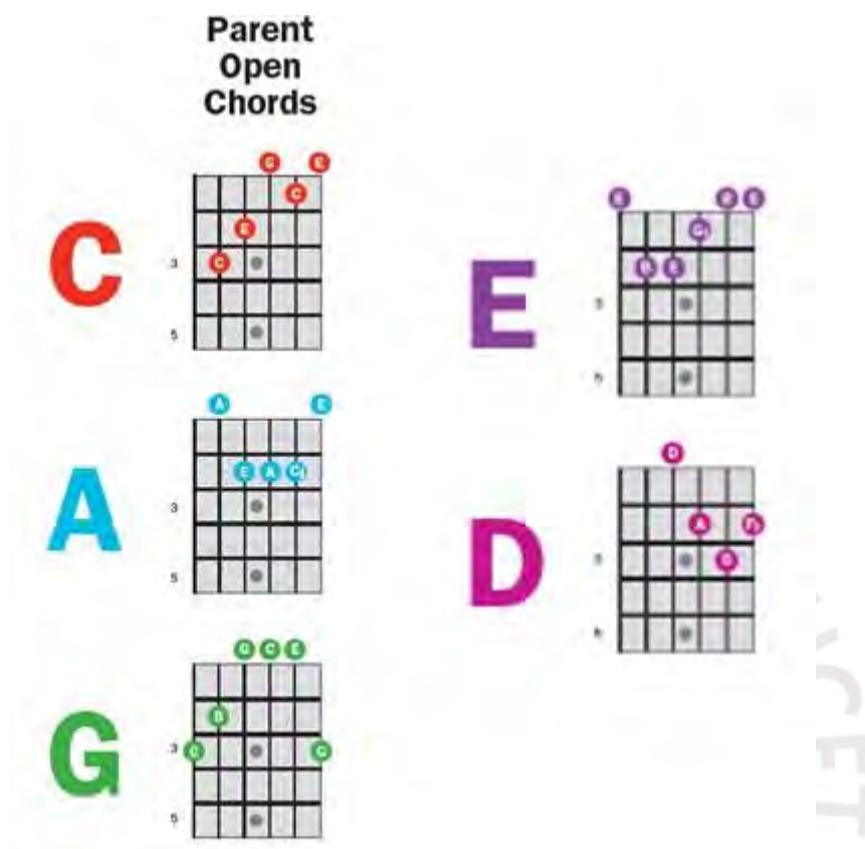
El sistema CAGED es un modo de visualización y construcción de acordes a través de formas cordales que usan cuerdas al aire (*open string chords*). Su origen no es específico, pero radica en la afinación estándar de guitarra empleado en la guitarra barroca, alrededor del siglo XVII⁸. Esta relación entre afinación estándar (E - A - D - G - B - e) y el sistema CAGED está dada, a su vez, en su relación con la escala pentatónica: la afinación estándar lleva las notas de la escala pentatónica de E. El sistema CAGED está basado en la escala pentatónica de A, es decir las notas A, C, D, E y G. Estas notas serán las formas (*shapes*) usadas como base para poder hallar las diferentes alturas de una misma triada en el diapasón.

⁷El uso del American Standard Pitch Notation (ASPN) será únicamente para la altura relativa de la nota, no para la absoluta. Es decir, no se discriminará entre el índice de una nota: por ejemplo, si se tiene un C₃ y un C₄, nos referiremos a ambos como un C (Hamm y Hughes, 2021)

⁸ En realidad, la guitarra barroca comprendía 5 sets de pares de cuerdas, y su afinación era A - D - G - B - E, la cual es similar al de la afinación estándar, con la excepción del E grave (Rob Scallon, 2020, 27m27s).

Figura 1.

Formas de los open chords para el sistema CAGED⁹

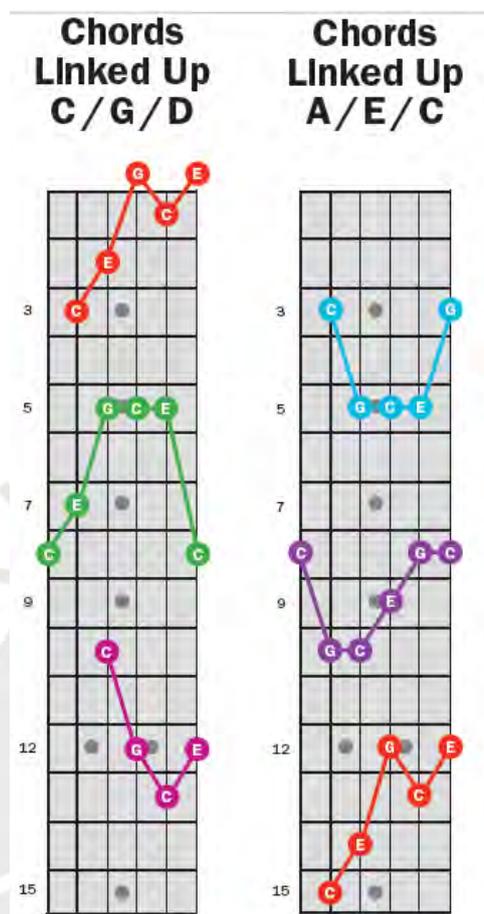


De esta manera, una sola triada puede tener hasta cinco formas diferentes de construirse en la guitarra en base a este sistema, con la diferencia que cada forma diferente variará de altura antes de llegar a la octava (es decir, algunas serán más graves y otras más agudas).

⁹ Reproducido de “Wolf Marshall’s guide to C-A-G-E-D”, por Wolf Marshall, 2013 (https://www.daddario.com/globalassets/pdfs/guitar/caged_system.pdf). Todos los derechos reservados (2013) por D’Addario & Company Inc. Reproducido con permiso del autor.

Figura 2.

Las cinco formas disponibles de la triada de C en el diapasón¹⁰



De esta manera, el uso del sistema CAGED nos permitirá entender mejor la sonoridad que cada guitarrista buscaba de acuerdo con el uso de los *shapes* de los acordes en la armonía usada.

¹⁰ Como se puede visualizar, son 5 los *shapes* disponibles antes de llegar a la octava (mostrado en color rojo a la altura del traste 12), y, cada uno se diferencia según la altura (Marshall, 2013). Reproducido de "Wolf Marshall's guide to C-A-G-E-D", por Wolf Marshall, 2013 (https://www.daddario.com/globalassets/pdfs/guitar/caged_system.pdf). Todos los derechos reservados (2013) por D'Addario & Company Inc. Reproducido con permiso del autor.

MARCO CONCEPTUAL

Para el desarrollo de esta tesis nos centraremos en los siguientes conceptos básicos: sonoridad, estilo musical, interpretación, improvisación, tecnología aplicada a la música, y cumbia peruana.

Con respecto a la sonoridad, nos referiremos al concepto brindado por Aline Mentzer (2018), en la que lo define como la confluencia de dos aspectos vinculados íntimamente. El primero permite comprender a la sonoridad como:

el resultado de la relación constante entre diferentes actantes, [...] es de cir, los paradigmas de producción musical, los avances tecnológicos e innovaciones de otra índole, el rol del productor musical, la industria discográfica, el género musical, así como los discursos resultantes de la interacción de todos ellos (p. 132).

El segundo aspecto considera a la sonoridad no solamente como un resultado audible sino como un proceso creativo, por lo que cada modificación en el proceso será determinante en el resultado sonoro final de una manera particular (p. 132). Asimismo, la autora considera que el contexto histórico influenciará en la sonoridad a través del proceso de producción musical, ya que los paradigmas en este ámbito han cambiado debido a innovaciones de diferente índole, modificando no solo los procesos en sí sino también a la forma de entender el concepto de sonoridad (p. 135). De igual manera, resalta que la afectación de la forma final de la sonoridad será de acuerdo con los procesos de orden creativo como de orden administrativo (en el cual nos centraremos en los primeros). En ellos, tanto la composición y los arreglos musicales van a influir en la sonoridad, así como las tendencias comerciales de la industria o la compañía discográfica (p. 137).

Para definir “estilo musical” se usará lo propuesto por Robert Pascall (2001), en el cual el término denota un discurso y modo de expresión musical, el cual tiene mayor

importancia las relaciones entre los componentes que el significado de ellos en sí. Asimismo, el autor menciona que un estilo musical podría estar representado por un acorde, frase, sección, movimiento, obras, género, periodo y cultura. De esta manera, él considera que el estilo se manifiesta en el uso característico de la forma, textura, melodía, armonía, ritmo y *ethos*; y se presenta a través de personalidades creativas, condicionados por factores históricos, sociales y geográficos, desplegando recursos y convencionalismos. Igualmente, Pascall manifiesta que la visión del compositor se impregna en su composición, pero dicha visión es la suma de una herencia estilística sobre la que construye, de una originalidad estilística propia y de la herencia estilística alterada que otros artistas heredarán.

Respecto a interpretación, usaremos el concepto usado por Daniel Belínche y María Elena Larregle (2006), en el cual la conciben como aquel agregado a la composición musical que determina su forma sonora, y que consta de cinco recursos previamente estudiados por el intérprete: dinámica, tempo, articulaciones, timbres y ataques, y fraseos. De igual manera, los autores resaltan que, si bien, la interpretación sugiere o evidencia estados emocionales, conceptos o referencias estilísticas, es importante entenderla también como una labor de descomposición, en la que la percepción inicial del compositor se altera en la recomposición hecha en la ejecución al incorporar el punto de vista del intérprete (p. 113). Asimismo, mencionan que es importante considerar que el intérprete no solo compromete su estado emocional sino también su estado motriz, lo cual implica que no haya una oposición entre lo racional y lo sensorial o intuitivo (p. 113). De igual forma, consideran que “el olvido de las coordenadas históricas con el que concibió la música es una de las causas de la estandarización interpretativa” (p. 117), lo que en esta investigación se traduce en poder analizar las diferentes interpretaciones como parte de un contexto similar, pero que cada una expresa una versión diferente.

El concepto de improvisación musical será abordado a partir de lo investigado por Les Gillon (2018), el cual considera que la improvisación musical está ligada más a una práctica de ensamble que a la de un virtuoso individualista, y que también el significado de dicha práctica instrumental está ligada al contexto en el que se realiza (p. 781). De igual manera, el autor diferencia tres tipos de prácticas improvisatorias en el siglo XX: tradicional, moderna, y posmoderna. El tipo de improvisación ligada a la cumbia peruana que se desarrollará en este trabajo se ubicará dentro del tipo tradicional, ya que toma parte dentro de una tradición musical específica, así como la existencia de una sección de improvisación instrumental específica (p. 783). Asimismo, considera que, tomando como ejemplo al gypsy jazz, existen características que comparten con otras ramas del jazz (como el bebop), pero que el solista hace clara las diferencias a través de un idioma musical identificable para cada estilo que él aplica, lo que deduce un conocimiento del género y sus convenciones estilísticas (p. 783). Por ello, para el autor la improvisación representa una posibilidad de expresión personal creativa en contraste a la mera interpretación de la parte dada (p. 788). Además, la improvisación viene de diferentes formas que tienen sus particulares libertades, restricciones y limitaciones, donde la libertad del solista se traduce en una pérdida de la individualidad, en abstraerse a la creación inmediata de música y en la consciencia de las necesidades de los demás integrantes como ensamble (p. 789). Por otro lado, para situar el término en el contexto musical latinoamericano, las precisiones comparativas con el jazz que hace Manuel Gonzáles (2015) serán pertinentes para acercarnos mejor al significado de la improvisación en la cumbia costeña. Este autor considera que la improvisación será diferente en cuanto a la función que realiza la música, que en el caso de la música popular y el folklore sería social. Además, también el tipo de improvisación en el jazz tiene un componente estético situado en la tradición académica occidental, donde la expectativa de un genio clásico-romántico es alta (p. 60). Por otro lado, los intérpretes de música popular tienen experiencia en la práctica de éste

debido a su conocimiento de un amplio repertorio, por lo que se podría denominar más como interpretación improvisada (p. 62). Así, existe una dicotomía tradición-innovación en la que el músico popular contribuye a la colectividad más que una ruptura individual, en donde el cambio es gradual y en colectivo (p. 64). Por lo que no es que existan grandes espacios de improvisación, sino, más bien,

prácticas improvisatorias que se presentan en la interpretación tanto en los planos principales como en los acompañamientos [...] donde la austeridad y la repetición predominan en la escena. La concepción de lo rítmico es profunda y la superposición de acentos es habitual (p. 65)

Así, la improvisación en la música popular debe entenderse no sólo a través del género y la tradición como entidades musicales, sino también culturales donde “la poesía, cuerpo y el baile adquieren un valor preponderante” (p. 66).

En esta investigación se referirá a la tecnología aplicada a la música popular desde el punto de vista brindado por Nick Prior. Él considera que la música popular moderna existe en tanto es la tecnología quien funge como medio por el cual se construye ella misma. (Prior, 2013, p. 3) En ese sentido, la sonoridad de la música popular siempre ha sido tecnológica, proveyendo siempre de recursos nuevos que cambian las relaciones entre el músico y el instrumento, así como las habilidades musicales (Prior, 2013, p. 4). De igual manera dentro de la cumbia, como música popular moderna, la tecnología aparecería como incorporada a esta tradición (Prior, 2013, p. 7). De igual manera, se recogerán algunas ideas de Steve Jones (2014) con respecto a la relación entre la tecnología musical y el músico, donde habla sobre las nuevas capacidades sonoras que aporta la tecnología a la creación musical, conllevando también a que el músico también aprenda sobre el manejo de estos nuevos recursos a la par que desarrolla su técnica instrumental (p. 12). Asimismo, la tecnología posibilita la grabación de la improvisación en la música popular (p. 58). Por ello, existe la idea de que los grupos

intentan forjar un sonido único y distintivo, pero que a la vez no se aparte demasiado del marco establecido por el género, para que dicho sonido sirva como elemento identificador dentro de un área social, político y cultural, y como diferenciador de otras sonoridades también enmarcadas dentro del género (p. 60).

Por último, se redefinirá algunos aspectos del concepto de “cumbia peruana” brindado por numerosos autores, entre ellos Romero (2008) y Hurtado (1995). Para Hurtado, la cumbia peruana es sinónimo de cumbia costeña, ya que las agrupaciones que iniciaron este movimiento pertenecían a los barrios marginales de Lima, e interpretaban un repertorio que abarcaba música tradicional (como el huayno) y tropical (como la guaracha) (Hurtado, 1995, p.19). Para Romero, la cumbia peruana es reflejo de su herencia cultural que da razón a su nacimiento, y que es proveniente tanto de la música tradicional como el huayno y el vals criollo, así como las influencias extranjeras como el rock, pop y la música caribeña (Romero, 2007, p. 23). En ambos casos, se tratará de visualizar la forma musical y el estilo interpretativo a través del análisis musical y contextual para poder redefinir el concepto de cumbia peruana y reformular el término “costeño”.

CAPÍTULO I: CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL

La cumbia peruana es un género musical popular ampliamente difundido y consumido por los habitantes peruanos (inclusive también por los migrantes extranjeros): es, como mostró las encuestas de GfK (2017), IOP-PUCP (2017), y del IEP (2019) uno de los géneros musicales más escuchados en el país a la par de la salsa. Sin embargo, esto no sería mera coincidencia, ya que proviene de un largo proceso de adaptación y aceptación por parte del público, pero del que también jugó parte políticas del Gobierno peruano, así como de personalidades que impulsaron la cumbia peruana a través de la gestión cultural, al igual que la práctica musical de diferentes artistas a partir de otros géneros musicales peruanos.

1.1 Contexto político y social en la década de los 60

Primero, para situarnos en el contexto que atravesaba la sociedad peruana de la década de los 60 es necesario referirse al clima político y económico de ese entonces, para el cual nos basaremos en lo mencionado por Contreras (2010) y Matos Mar (1984). Hacia finales del gobierno de Odría y comienzos de 1960 hubo una mayor extensión de la alfabetización (en especial de la educación secundaria), lo que estuvo impulsado también por la difusión de periódicos en provincias (Contreras, 2010). Sin embargo, fue el impulso de la difusión de la radio en la sociedad rural aquel elemento tecnológico más importante, lo que dio pie a una mayor apreciación de la cultura vernacular, pasando la música campesina de ser un medio de expresión local a ser nacional, con una industria musical incipiente pero prometedora (2010). Asimismo, la corriente migratoria andina iniciada desde la década del 40 gracias a la ampliación de la red vial y las modificaciones económicas (Matos Mar, 1980), dio paso a la aparición del comercio ambulatorio, el cual fue uno de los principales componentes que movilizó la industria musical del huayno (y posteriormente, de la cumbia

peruana). Todo ello fue primordial para el nacimiento de un nuevo personaje social: el mestizo ilustrado, el cual se vería reflejado en figuras como la de José María Arguedas.

Como menciona Contreras (2010), para el año 1962 sucedería un golpe de estado por parte de las Fuerzas Armadas hacia el final del gobierno de Manuel Prado, como consecuencia de una visible alianza política entre pradistas y odriístas. De esta manera, Belaunde se convertiría en una nueva figura que reflejaría esta intelectualidad “chola”, pero que lamentablemente no llegaría a representar al cien por ciento. Las limitaciones del paquete de reformas que propondría, entre ellas la más importante relacionada a una reforma agraria, serían un desencadenante para que la solidez del oficialismo político de Acción Popular se difuminara y fuese visto más como el carisma del presidente (adicional a ello ya existían numerosos enfrentamientos con guerrillas revolucionarias en el interior del país, todo ello en relación a la reforma agraria). Esto derivó en una crisis económica en el año 1967, lo que sumado a la sequía en la costa y la devaluación del sol, conllevaría a un conflicto político sostenido entre el Ejecutivo y el Congreso, finalizando en el golpe militar del año 1968. Para cuando la Junta Militar se instaura en el poder, la música andina traída por los migrantes de la sierra ya había instaurado una industria musical que crecía exponencialmente, como reflejo de una revalorización de lo nacional frente a lo extranjero.

1.2 El nacimiento del huayno como expresión cultural masiva

Antes de hablar del huayno como predecesor importante tanto de la música como de la industria de la cumbia, es necesario visibilizar la figura de José María Arguedas como promotor de las nuevas expresiones musicales nacidas del seno cultural tradicional andino. De acuerdo con Santiago Alfaro (2005),

Arguedas cumplió un rol protagónico en la génesis de estas industrias y procesos, ya que no solo analizó y difundió el valor artístico del huayno a

través de los ensayos antropológicos y artículos periodísticos; también intervino directamente en su inserción en Lima. Motivó a las disqueras a interesarse en grabar a cantantes serranos y orientó la puesta en escena de los artistas que se presentaban en los coliseos (pp. 2 - 3).

Como acota Alfaro, gracias a la labor de Arguedas dentro del Ministerio de Educación, así como a su prestigio como escritor y antropólogo, el literato se convirtió en un promotor comercial y cultural de muchos artistas de música vernacular, usando el mercado no solo como espacio para salvar el arte indígena sino también reivindicar la cultura andina.

De esta manera, al contribuir no solamente a la proliferación de programas radiales de música folclórica sino también al incremento de ediciones fonográficas y de locales para conciertos, el escritor dinamizó sustancialmente el mercado del huayno, expandiéndose por todo el país. Así, la música andina que en un inicio estaba integrada por expresiones regionales, “comenzó a deslocalizarse encumbrando por primera vez ídolos a nivel nacional: los más importantes en ese momento fueron los clásicos e inolvidables Picaflor de los Andes, Pastorita Huaracina y el Jilguero de Huascarán” (p.8).

Víctor Alberto Gil Mallma, más conocido por su nombre artístico “Picaflor de los Andes”, fue un compositor e intérprete de huayno que, según el diario El Peruano (2020), alcanzó gran popularidad entre los años 1960 y 1975. Nacido un 8 de abril de 1928, “Picacho” (diminutivo por el que prefería ser llamado) estuvo siempre conectado a la música a través del canto, pero como menciona dicho diario, desde temprana edad empezó a trabajar en diferentes labores entre las cuales destacan haber sido minero y chofer de camiones y volquetes. A pesar de ello, siempre estuvo ligado al negocio de la música, y tras muchas veces haber fundado o formado parte de dúos y agrupaciones musicales, no es sino hasta que gana un concurso en Radio Excelsior con su tema “Aguas del río Rímac” que empieza a hacerse un espacio en la escena huaynera (El Peruano, 2020). Así, en 1962 graba su primera

producción musical, la cual marcaría el comienzo de su carrera como cantante solista, y asimismo su cercanía a José María Arguedas le otorgaría el nombre artístico de “Picaflor de los Andes” (Crónica Viva, 2017). Con varias producciones bajo el brazo, no es ajeno esperar que su pronta muerte en 1975 haya tenido un funeral y entierro multitudinario, con un aproximado de 100 mil asistentes (2017). Y es que, tal como lo explica en el portal Lima Gris (2018), la figura de Picaflor de los Andes tiene mucha relevancia en la música peruana (y sobre todo el huayno), ya que consolida un tipo de artista en la industria musical: el solista. Además, el nuevo espacio musical denominado coliseo fue central en el desarrollo de la industria huaynera (2018). Asimismo, un elemento fundamental de su popularidad es el uso del quechua en sus composiciones como elemento clave con el que la audiencia se identificaría sin importar su procedencia geográfica (2018). Por último, su vigencia a lo largo del tiempo procede tanto de aquellos seguidores que han transmitido a sus hijos el gusto por la música de Picacho, así como la influencia que ha ejercido en artistas posteriores y que representan la nueva tradición musical de las vertientes del huayno (2018).

Sin embargo, Picaflor no sería el único artista que tendría tanta influencia sobre artistas posteriores. Pastorita Huaracina, de acuerdo con el portal Bicentenario del Perú, sería la primera de una larga línea de artistas femeninas que se convertirían en ícono popular, y que parte de su éxito radica también en el uso del idioma como elemento de identificación (en este caso, el quechua ancashino). Como menciona José Vadillo en El Peruano, María Dictenia Alvarado Trujillo nació un 19 de diciembre de 1930, y empezaría su carrera musical doce años más tarde. No sería sino hasta 1952 que se convertiría en la primera intérprete femenina en ser contratada por una disquera para grabar música andina (Vadillo, 2020). Y lo más resaltante de su música era el tipo de repertorio que manejaba, tratando de abarcar una variedad de estilos regionales; a diferencia de lo que sucedía con los folcloristas de la época, quienes debían interpretar un repertorio local y vestirse con una indumentaria característica

de la región (2020). De esta manera, como se detalla en dicho diario, su interpretación tanto musical como escénica llegó a ser muy variada, pasando por músicas del valle del Mantaro hacia las de Ayacucho o las del Cuzco. Además, como lo menciona el portal web Bicentenario del Perú, otra característica muy importante de la carrera de Pastorita era su variedad de temáticas, donde las más resaltantes eran las de corte social en las que defendía a comerciantes ambulantes, obreros, gremios estudiantiles y personas sin hogar. Asimismo, era muy comprometida a su labor artística, inclusive realizando una performance antes de interpretar una canción para dar un mensaje de equidad de género y reivindicar a las mujeres pobres y quechuahablantes¹¹ (Bicentenario del Perú, 2021).

Se podría considerar la relevancia de ambos artistas en la construcción y desarrollo posterior de la cumbia peruana, así como otros géneros musicales que también formaron parte de este, ya que podemos observar algunas características que consideramos esenciales para el desarrollo de la industria de la cumbia (la que incluye también al estilo costeño):

1. La figura del solista
2. La vigencia a través del gusto generacional y de los artistas influenciados
3. La multiplicidad de estilos que un solo artista podría abarcar

En ese sentido, estos son tres puntos importantes que nos permitirán posteriormente poder construir una caracterización de lo que es el estilo costeño.

1.3 Los predecesores directos: Los Pacharacos, Los Demonios del Mantaro, Pedro Miguel y sus Maracaibos, y Hugo Blanco y su Arpa Viajera

Antes de pasar a dicha caracterización, consideramos necesario revisar qué otros elementos incidieron en el nacimiento de la cumbia peruana. Con figuras predominantes de la

¹¹ Esta característica performática era común en sus presentaciones, como se puede ver en su interpretación de “El borracho” (MrFrancisco1958, 2009).

música peruana moderna como las de Jilguero de Huascarán y Pastorita Huaracina, no era difícil imaginar que algo nuevo vendría a corto plazo. Poco a poco, a través de los principales medios de comunicación como la radio y los periódicos, la variedad de géneros musicales fueron un caldo de cultivo para la fusión.

Uno de estos primeros momentos de fusión sucede con la publicación del tema “Río Mantaro” de Los Pacharacos, agrupación fundada por Freddy Centti en 1958¹² y a la que perteneció el célebre guitarrista (y posteriormente también parte de la corriente cumbiera peruana) Bernardo Hernández “Manzanita” a partir del año 1962, información de acuerdo con el blog “La cumbia de mis viejos”. Según lo que comenta Claudio Ferrier (2010), *Río Mantaro* produce un quiebre en los conceptos de producción y sonoridad musical del huayno tradicional del Valle del Mantaro en tres aspectos: armonía, ritmo e instrumentación. En la parte armónica, con el uso de una tonalidad afín a la organología de los saxos y de una modulación entre secciones. En la rítmica, con la aceleración del pulso respecto a otras canciones del repertorio huaynero. En la instrumentación, el cambio vendría con la aparición del solista (en este caso, el saxo), así como la adición de un instrumento foráneo (el cajón); adicionalmente, Hurtado (1995) comenta que usaban pastillas de guitarra eléctrica en sus guitarras clásicas, así como el uso de güiro y los timbales latinos.

Este primer acercamiento probablemente influenciaría de manera significativa en la transgresión y fusión entre géneros musicales ya que, como anteriormente lo había hecho Pastorita Huaracina, estas músicas no permanecían estáticas, sino que estarían en constante reinención y búsqueda de nuevas influencias.

El hito en el cual muchos investigadores y conocedores del tema coinciden con la aparición formal de lo llamado propiamente “cumbia peruana” sucede con la publicación del tema “La chichera”, compuesto por Carlos Baquerizo e interpretada por Los Demonios del

¹² Información extraída del blog “Huaynos del Perú 2014”.

Mantaro (Turino, 1990; Hurtado, 1995; Romero, 2007; Tantaleán, 2016). Como menciona Patricia Reyes en el blog en honor a Baquerizo, el compositor comenta que no le tomó más de dos minutos crear dicha melodía improvisada, y grata sería su sorpresa al enterarse que quince días después se vendieran diez mil copias (Reyes, 2009). Sin embargo, también resalta la influencia musical que tenía de otros géneros, como el charlestón y el jazz¹³(2009). De esta manera, el nacimiento de la cumbia peruana se daría a través de una canción interpretada por un saxofón, un clarinete, un rondín y una batería (Egoavil, 2018).

Sin embargo, la importancia de las influencias musicales estaría determinado en su mayoría por la música de aquellos artistas transmitidos en la radio: desde el huayno y el vals peruano, pasando por el bolero, la guaracha cubana, la cumbia y el porro colombiano, el pasillo ecuatoriano, hasta inclusive el rock de Liverpool y la nueva ola (Hurtado, 1995). Es probable que todos ellos se convertirían en influencia directa para la primera generación de agrupaciones de cumbia peruana, encabezada por Los Destellos. Sin embargo, consideramos que aquellos grupos más cercanos para la génesis de este género que tendría como principal instrumento y sonoridad a la guitarra eléctrica serían Hugo Blanco y su Arpa Viajera, y Pedro Miguel y sus Maracaibos.

Es en el año 1966 cuando Pedro Miguel graba un disco de 45 RPM con el popular tema “La paila”¹⁴(de acuerdo con el portal web Canal N, 2014), el cual podría percibirse como una guaracha, pero con una interpretación e instrumentación diferente a la del género cubano: esta vez, el rol protagónico de la guitarra eléctrica se podría considerar como una especie de “nacionalización” del sonido del tres cubano en la guaracha. Se podría decir que posteriormente, con piezas como “Piraña” y “Comentario en el solar” se establecerían poco a

¹³ El jazz es un género musical estadounidense con raíces en el blues y la música religiosa afroamericana (Tucker y Jackson, 2020). El charlestón es una danza popularizada en Europa y América en la década de los años 20 gracias al tema “The Charleston” (Butler, 2020).

¹⁴ Sin embargo, es válido aclarar que el tema original se llama “El mecedor”, interpretado por el colombiano José A. Bedoya en género merengue (Industryinall, 2014).

poco las bases de esta fusión entre guaracha cubana y cumbia colombiana, donde la guitarra eléctrica sería la protagonista del nuevo género¹⁵.

Por otro lado, en el año 1967 la sintonía radial de música tropical en Lima explotaría la popularidad del músico venezolano Hugo Blanco, el cual introdujo un repertorio de cumbia colombiana que desplazaría a otros géneros con cada vez menor popularidad, como el chacha, el *boogaloo*, el dengue, etcétera (Hurtado, 1995, p. 13): indudablemente, uno de aquellos temas era el ampliamente popular “Moliendo café”. Como comenta Edilberto Cuestas, el sonido de arpa de Hugo Blanco fue el referente sonoro interpretativo que tendría Enrique Delgado para adaptar la cumbia y porro colombiano a un sonido peruanizado, a través de la influencia de otros géneros como el huayno y la guaracha¹⁶. Por ello, podemos considerar que Hugo Blanco y su Arpa Viajera se convertirían en una de las principales influencias que tendría Enrique Delgado para la posterior formación de Los Destellos, y con ello, de la cumbia peruana.

1.4 Enrique Delgado y Los Destellos: la piedra angular de la cumbia costeña

Enrique Delgado Montes nació un 14 de marzo de 1939 en el distrito del Rímac, Lima Metropolitana y falleció el 21 de marzo de 1996 (Perú solo Perú, 2011). Considerado como el “padre de la cumbia peruana”, esta afirmación llega a ser en parte cierta debido a la gran influencia que tendría sobre casi todos los subgéneros y estilos posteriores del género (Laura, 2012). Existe una mayoría de compositores de cumbia, que también eran guitarristas (o al menos aquellos dentro del ámbito costeño), que se han referido a Enrique Delgado como un

¹⁵ La música de Pedro Miguel y los Maracaibos (y en general la guaracha) seguiría siendo un referente a lo largo de los años, observándose su especial influencia en el marco musical de Lorenzo Palacios “Chacalón” llamada La Nueva Crema. Ello se aprecia en el arreglo que realizan de varios temas guaracheros llamado “Parranda Chaca Chaca”, donde incluye temas con las versiones de Los Maracaibos, como “Comentario en el Solar”, de acuerdo con la información obtenida del portal web Discogs.

¹⁶ Comunicación personal.

virtuoso de la guitarra con un toque interpretativo especial (Laura, 2012), producto de su formación académica en el Conservatorio Nacional de Música, actualmente Universidad Nacional de Música (Perú solo Perú, 2011). Pero más aún fueron las influencias recogidas a lo largo de su carrera artística las que permitieron introducir muchos de los elementos que usaría para sus composiciones en su agrupación de cumbia, como detalla José Carlos Serván en el blog “Artistas en el Perú” (2012). Así, cabe recordar que Enrique Delgado fue primero un guitarrista de música criolla antes de incursionar en la escena tropical. En esta etapa antecedente, Enrique fue parte de varias agrupaciones: primero en “Los Claveles”, liderado por él y dedicado a la interpretación de boleros mexicanos; los tríos de música criolla “Los Embajadorcitos” y posteriormente “Los Palomillas”, ambos liderados por Lucas Borja; perteneció al elenco musical de Pastorita Huaracina y de Luis Abanto Morales; tuvo una etapa al lado de Rafael Otero y “Los Trovadores del Norte”; y por último, incursiona en la música tropical con su orquesta “Fantasía” como tributo a la Sonora Matancera (Serván, 2012). Consideramos que todo ello serviría como un gran bagaje musical que le permitió a Delgado Montes estar versado sobre tres de los géneros que cimentaron la fusión conocida como cumbia peruana: música criolla, huayno, y son cubano. Adicionalmente, Walter León comenta que Enrique Delgado “se nutre bastante de la música de Tulio Enrique León” (Laura, 2012, p.41), quien era un conocido pianista venezolano autor de “La pollera amarilla”.

En el año 1966 funda su agrupación “Los Destellos” (Serván, 2012), la cual en un inicio graba canciones de diferentes géneros, como el vals “Ronco” del año 1966 y el surf rock nuevaolero “Mi gatito y yo”, del 1967¹⁷. Sin embargo, no sería sino hasta finales del año 1968 que empezaría a grabar las primeras obras musicales dentro de un género fusión entre cumbia colombiana, guaracha, son cubano, y vals criollo, de acuerdo con la información

¹⁷ (Anadestellos – ana maría delvalle delvalle, 2017).

obtenida del portal Discogs¹⁸. “El avispon” (1968) sería la primera grabación que marcaría el inicio de la cumbia peruana¹⁹, ya que en ella observamos que existe una diferenciación marcada de la cumbia colombiana, al darle protagonismo a la guitarra eléctrica como lo hizo Pedro Miguel y sus Maracaibos, pero esta vez con un toque interpretativo más “peruanizado” (entiéndase como la suma de influencias que tenía Enrique Delgado). Otro aspecto que consideramos que también ayudó esta confluencia fue la instrumentación, que luego sería usada como formato estándar para los grupos de cumbia, como se puede observar en diferentes materiales audiovisuales de la época (Pratt, 2021; Mr sicodelico, 2021, 16m51s). Nos referimos a la siguiente conformación: una guitarra solista (o primera guitarra), una guitarra de acompañamiento y/o contramelodía (o segunda guitarra), set de timbales latinos, conga y tumbadora, bongó con campana de mano, güiro (a veces alternando con la clave), y la adición de una voz solista²⁰. Así, para nosotros es resaltante observar la continuación de algunos elementos del primer disco de 45 RPM en el primer LP de Los Destellos donde, por ejemplo, todavía hay una clara influencia de la música afrocubana en temas como “El renegón”, “Guajira psicodélica” y “Recordándote”, así como otros temas de velocidad y ritmo más contrastante, como “Que chola tan rica” y “La ardillita”. Cabe mencionar que en las descripciones en el disco, solo “Guajira psicodélica” y “Descarga eléctrica” aparecen con estilo o género diferente (como guajira y descarga respectivamente, según las imágenes en el portal Discogs), pero para los demás aparecen como cumbia, lo cual podría ser un indicador

¹⁸ Existe un comentario en una grabación en la plataforma YouTube, donde menciona que parte de esta influencia también fue la música del guitarrista japonés Takeshi Terauchi. Asimismo, menciona que Delgado Montes es de ascendencia japonesa, y también que el barrio donde vivió, el jirón Rímac, era poblado por inmigrantes japoneses. Esto abre la posibilidad de que los residentes del barrio hayan escuchado la música de Takeshi, y asimismo haya influenciado a Enrique Delgado (Mario Comeq, 2020).

¹⁹ De acuerdo con el portal web Discogs y a la publicación en el perfil de Facebook “LOS DESTELLOS” (2012).

²⁰ En producciones posteriores, se agregarían nuevas voces principales, las cuales se sumarían como coros aparte de los que ya realizaban los instrumentistas (como lo hacía Enrique Delgado como primera guitarra o Tito Caycho como segunda guitarra). Asimismo, la incorporación de teclados también constituiría un cambio en el marco musical, ya que abriría las posibilidades de instrumentación y orquestación en las canciones. Si bien en “El avispon” el teclado tiene un rol melódico, posteriormente es con agrupaciones como el Grupo Guinda donde se exploran más las posibilidades melódicas, armónicas y rítmicas que este instrumento tiene.

de una intención por marcar cierta diferencia con un género en particular (cumbia colombiana, probablemente), a pesar de que el proceso de fusión estaría en una etapa inicial y todavía hayan fuertes inclinaciones hacia un género en particular dependiendo de la canción. Asimismo, otro de los factores que consideramos que harían a Los Destellos el grupo representativo de la cumbia peruana es que tuvo en sus filas a cantantes cuyas voces se convertirían en canónicas para las generaciones posteriores de músicos de cumbia peruana, en especial para el estilo costeño. Nos referimos a Claudio Morán y Carlos Ramírez, quienes también participaron en las agrupaciones que se estudiarán en esta investigación (Díaz, 2020). Sin embargo, no podemos dejar de mencionar a otras voces importantes como la de Oswaldo “Guajiro” Ortega o la de Félix Martínez “El chévere”, quien luego de una breve estancia en Los Destellos pasaría a formar su grupo “Los Girasoles”²¹ (Espectáculos en línea, 2015).

1.5 Primeros pasos de las corrientes estilísticas de la cumbia costeña

Se podría decir que la salida del primer elepé de Los Destellos sería el punto de partida que inspiró a muchos músicos peruanos para poder continuar por este camino ya trazado. Teniendo en cuenta que dentro del contexto político y social de la década del 60 la cultura peruana (y específicamente la andina) había tomado protagonismo, el cual alcanzaría mayor importancia en el régimen de Juan Velasco Alvarado, la búsqueda de nuevas sonoridades en esta incipiente fusión llamada cumbia peruana haría que se multipliquen las percepciones de este género. Sin embargo, al igual que este primer disco de Los Destellos, las agrupaciones cumbieras empezaron con producciones que eran enteramente instrumentales, con casi nula participación vocal.

²¹ De igual manera, otro rasgo es que las voces (o mejor dicho, el timbre de voz) de “Guajiro” y Félix Martínez tenían una clara inclinación a la música cubana, mientras que las de Claudio y Carlos Ramírez fueron consolidándose como más “costeñas”, probablemente convirtiéndose en otro factor de diferencia que logró independizar a la cumbia peruana.

Así, uno de los primeros que se formarían parte de esta corriente tropical fue Bernardo Hernández “Manzanita”, conocido por haber pertenecido de los anteriormente mencionados Los Pacharacos (Huaynos del Perú, 2013). Esta vez, el guitarrista haría su aparición en la escena tropical con su grupo “Manzanita y su conjunto”, el cual empezó con la grabación de un 45 RPM con los temas “El hueleguiso” y “El gusanito” en 1969, pero sería un año después que lograría notoriedad con el disco del 45 RPM publicado con sus composiciones instrumentales “Arre caballito” en el lado A y “La parada” en el lado B (La cumbia de mis viejos, 2010; Discogs, s.f.). Como menciona Pratt (2021), la música de Manzanita tendría diferentes influencias musicales, entre las que destacan aquellas provenientes del folclore cubano (esto en parte gracias a los integrantes que destacaban en la percusión), la música criolla (con el respectivo dominio del estilo “picadito”) incluyendo valeses y boleros, ya que llegó a grabar con Pedro Otiniano y Lucho Barrios²²

De igual manera, en el año 1970 Edilberto Cuestas crea su agrupación “Los Brians”, que un año más tarde pasaría a llamarse “Los Ecos” con la grabación de dos temas instrumentales: “La brujita” y “La chapanita” (según el portal web oficial del grupo). Sin embargo, como comenta “Beto” Cuestas en el libro de Miguel Laura, no sería hasta con el lanzamiento de “Baila flaquita baila” en el año 1972 que Los Ecos empezarían a ganar fama (Laura, 2012, p. 78). Asimismo, en el libro menciona que sus principales influencias provienen de la Nueva Ola y el rock, en especial Los Beatles; sin embargo, creció en un barrio del Rímac, donde también agarró el gusto por la música criolla (p. 70). Graban sus primeros temas cantados en el longplay del año 1973, con la voz de Coco Martínez²³. Sin embargo, debido a su inesperado fallecimiento, es Kike Balarezo quien lo reemplaza y posteriormente se convertiría en una de las voces icónicas de la cumbia peruana (p. 78). Es en

²² De acuerdo con el blog “La cumbia de mis viejos” (2010).

²³ Información de acuerdo con el portal Discogs

el LP “Peligro... Ritmo explosivo” lanzado en el año 1975, y con temas como “Dulce espera” o “Mi cholita” en la que la voz de Kike Balarezo se abriría paso como la que caracterizaba a Los Ecos, de acuerdo con el portal Discogs. Pero no sería hasta “Dame tu amor”, grabado en el año 1976 en un disco de 45 RPM junto al tema “Chola ingrata”, que Los Ecos lograrían un reconocimiento y fama mucho más amplio del que tenían (p. 79). Sin embargo, ya en el año 1972 ya existían otras agrupaciones en el género tropical que empezaron a popularizar el género.

Una de ellas, y que se consagraría como otro referente de la cumbia costeña, es Los Pakines de los hermanos Torres Liza. Fundado en 1969, tres años después lograrían notoriedad gracias a las composiciones instrumentales “Caramelo de menta” y “Amor de fantasía” (Laura, 2012, p.117). Como comenta José Torres Liza, escuchaba principalmente música orquestal como la de Paul Mariat y Franck Pourcel, mientras que la influencia tropical la tuvo de los boleros, guarachas y mambos de los artistas del momento: La Sonora Matancera, Pérez Prado, Celia Cruz entre otros (p.114). Sin embargo, aquella influencia principal provendría de la agrupación de surf rock instrumental The Ventures (p. 110). El sonido “elegante” de Los Pakines se caracterizaba por la guitarra con efecto de delay, que rememoraba a The Ventures, pero con un toque nuevaolero y tropical²⁴. Es bastante peculiar esta diferenciación que lograrían Los Pakines a través de aquella caracterización sonora de la guitarra a través de procesadores de sonidos, y el cual no sería exclusivo de ellos.

Se podría decir que el “sonido amazónico” es un término que se acuña tanto a la sonoridad de las canciones, así como al tipo de efecto que tiene el sonido de la guitarra, de la cual tres agrupaciones son los principales exponentes: Juaneco y su Combo, Los Wembler’s y Los Mirlos. A pesar de ello, la sonoridad de la cumbia amazónica tendría un evidente

²⁴ En realidad, el tipo de procesamiento al que se refiere es el de *eco* (en inglés echo), y que probablemente era un Dynacord Echochord Mini, procesador análogo alemán de la década de los 60 (Laura, 2012; Vinylhead66, 2013).

comienzo en el primer LP homónimo de Juaneco y su Combo lanzado en el año 1968, donde resalta el uso del sintetizador, así como de la guitarra con un proceso de saturación (Hermoza, 2017). Sin embargo, el sonido psicodélico de la guitarra que identifica a la cumbia selvática de esta época vendría de la mano de Los Mirlos y su LP “El Sonido Selvático” en el año 1973, donde incorporan un pedal con una sonoridad que combinaría los efectos de *phaser* y *rotating speaker*²⁵, de acuerdo con el blog Paniko (Jofré, 2015) y la página oficial de Farfisa (2009).

Sin embargo, continuando con la tradición sonora que empezaría con Enrique Delgado, otra de las agrupaciones reconocidas dentro de la escena costeña son Los Ilusionistas del Perú. Fundado por Walter León Aguilar y Jorge Chávez Malaver en el año 1968²⁶, esta agrupación comenzaría como formato instrumental en su primera producción, el disco de 45 RPM con los temas “Hola!” en el lado A y “El asalto” en el lado B, de acuerdo con el portal Discogs. Pero no sería hasta tiempo después que con la incorporación del vocalista Carlos Ramírez, grabaría los primeros éxitos que se consagrarían como himnos de la cumbia peruana: uno de ellos sería “Colegiala” (Fukuro, 2008). Las influencias musicales que marcaron las composiciones de Walter León son tres: la cumbia, con exponentes como Tulio Enrique León; el rock nuevaolero de Los Beatles y Los Belkings; y el huayno de Pastorita Huaracina (Laura, 2012).

A finales de los años 70, los hermanos Morales se interesarían por formar un grupo de música²⁷. César Morales, el mayor de ambos, sería el que diera el primer paso con sus composiciones originales, y su hermano Carlos sería quien les pondría la guitarra a aquellas producciones. El primer 45 RPM, bajo la voz de Freddy Francia, serían los temas “Amor de

²⁵ De acuerdo con la entrevista hecha a Jorge Rodríguez Grandez en el blog Paniko, él menciona “un pedal esférico de la marca italiana Farfisa”, y que probablemente refiera al Farfisa Sferasound.

²⁶ Publicación de Facebook del perfil de Jorge Chávez Malaver.

²⁷ De acuerdo con la publicación de Facebook compartida por el perfil de Carlos Morales, el grupo inicia oficialmente en 1978.

verano” y “Señorita”²⁸, con una sonoridad que se podría decir bastante similar a la que tenían Los Ilusionistas. Como comenta César Morales, la música de Walter León fue una influencia directa para sus composiciones (Laura, 2012, p.282). Pero también otros géneros musicales aportaron a ello, como la música de Luis Abanto Morales, el huayno de Pastorita Huaracina y Jilguero de Huascarán, la cumbia de Los Destellos, y el rock/nueva ola de la época desde Los Beatles hasta Los Doltons y Leo Dan (p. 288).

En una entrevista realizada a Carlos Ramírez, el cantante menciona que los músicos de Los Ilusionistas se separan debido a diferencias internas (Sandra Mantilla y los creadores de la cumbia p, 2017, 20m27s). Tres de ellos serían los que formarían posteriormente el Grupo Maravilla: el bajista Pedro Macavilca, el vocalista Carlos Ramírez, y el guitarrista y líder del grupo, Jorge Chávez Malaver (2017, 21m50s); y sería a finales de 1980 (MilideZarate, 2007, 1m20s). La primera producción sería un disco de 45 RPM del año 1981 que contendría dos de las canciones emblemáticas de esta nueva agrupación: “Tu corazón y el mío” y “Solo pienso en tu amor”²⁹. El Grupo Maravilla, como se verá en el capítulo 2, propondría una nueva sonoridad en base a lo que ya anteriormente los músicos habrían consolidado en Los Ilusionistas, pero esta vez bajo el influjo de las composiciones tanto de Chávez Malaver como las de otros compositores como Humberto “Tito” Caycho, la cual probablemente afectaría al cómo se realizan los arreglos propios de la guitarra.

Como ya hemos observado a través de este breve recorrido histórico de los grupos que comenzaron entre los años 1968 y 1981, así como de sus producciones musicales, la influencia de otros géneros y artistas que tuvieron son bastante similares, con la diferencia de que algunos tienen una mayor predilección por algún artista. Asimismo, la producción de

²⁸ Información obtenida del portal Discogs.

²⁹ Información obtenida del portal Discogs.

música instrumental fue decisiva para la construcción de un lenguaje musical que pueda brindar tanto una estructura y patrones rítmicos que puedan sostener una producción vocal.

1.6 Caracterización del estilo costeño

Sin embargo, consideramos que todavía existe una ambigüedad y confusión cuando se usa “chicha” como término de preferencia para referirnos a este género musical también conocido como cumbia peruana. Como menciona Romero (2007), Los Shapis fueron los primeros en abanderarse el término como elemento identificador, a pesar de las connotaciones peyorativas que había ganado la palabra chicha en los medios de comunicación. A pesar de ello, consideramos que el término chicha no es algo que compartirían como concepto tanto los músicos como las audiencias, pues cada escena tendría su propia referencia del término. Para referirnos a la escena musical que estamos estudiando, y que geográficamente se circunscribe a Lima Metropolitana, se empleará el término “estilo costeño”, en el cual basaremos cuatro características que permitirán entender mejor la decisión del empleo de este término: la influencia de Enrique Delgado, la migración de músicos entre grupos, la preferencia por compositores del estilo, y la percepción del término por parte de los músicos.

1.6.1 El paso de Los Destellos a los grupos costenos: cómo se dio históricamente la influencia de Enrique Delgado en dichas agrupaciones

Si bien, existen algunas discrepancias sobre si el inicio de la cumbia peruana fue con Los Destellos o con Los Demonios del Mantaro, tanto conocedores como investigadores coinciden que la identidad de la cumbia peruana se da a través de la guitarra de Enrique Delgado (Hurtado, 1995; Romero, 2007). Y no es coincidencia ya que, como comenta Pablo Alfaro, varias de las técnicas usadas por Delgado en sus composiciones fueron tomadas como

características sonoras de cada guitarrista/agrupación³⁰. Un ejemplo claro, y que se verá con mayor profundidad en el siguiente capítulo, es el uso de las *open strings* (o cuerdas al aire) y bicordios en las melodías, así como el uso del acompañamiento vertical rítmico en los acordes. De igual manera, la articulación que Enrique ejecutaba, y era proveniente de su bagaje artístico de la música criolla, era el staccato o interpretación “picada”, algo que veríamos mucho más aplicado con Walter León y Carlos Morales. Asimismo, otra característica del sonido Destellos en lo que se refiere a la guitarra es el sonido “limpio” con ligera reverberación (Romero, 2007), antes del uso de procesadores de sonidos en producciones como el uso del fuzz y wah wah en “Onsta la yerbita” del álbum Constelación del año 1977. Un dato importante con respecto a la posición de la mano derecha, y que afectaría a la ecualización y tono de la guitarra, es que mayormente toca cerca al puente, logrando un sonido que resalta las frecuencias medias y agudas (esto igualmente se desarrollará en el siguiente capítulo). Asimismo, como se mencionó anteriormente, es importante recordar la figura del solista que observamos en Picaflor de los Andes y Pastorita Huaracina que también la podemos observar en Enrique Delgado, al convertirse en un ícono que influenciaría significativamente en las agrupaciones posteriores de cumbia costeña, principalmente por sus composiciones y su técnica guitarrística.

1.6.2 Migración de músicos: el paso de músicos de un grupo a otro, o la aparición de los músicos de sesión en la cumbia

Esta característica es muy importante para referirnos al estilo costeño como una línea que siguen estos grupos limeños, pero también para intuir cómo es que se lograban las diferencias (o subsonoridades) entre las agrupaciones estudiadas. El caso más resaltante a la vista es el sucedido a finales de la década de los 70 cuando, por diferencias internas entre los integrantes la agrupación, varios músicos de Los Ilusionistas deciden formar un grupo nuevo.

³⁰ Comunicación personal

En aquella ocasión, Carlos Ramírez y Jorge Chávez Malaver se apartan de Walter León como voz principal y segunda guitarra respectivamente para formar el Grupo Maravilla, del cual también formaría parte el bajista Pedro Macavilca. El Grupo Maravilla graba un 45 RPM en el año 1979, y comienza con composiciones tanto de Chávez Malaver (“Tu corazón y el mío”) como de Humberto “Tito” Caycho (“Solo pienso en tu amor”)³¹. Si bien esto de por sí ya marca una distancia sub-estilística, existiría aún una concepción sobre lo que es el estilo que se mantendría en Maravilla, tanto en la interpretación de la guitarra como en la interpretación vocal de Ramírez, el cual ya tendría una fama consolidada gracias a su carrera en Los Destellos y los éxitos grabados en Los Ilusionistas, como se mencionó anteriormente. Por otro lado, el guitarrista Kike Raggio formaría parte de Maravilla luego de ser parte de Los Ilusionistas como reemplazo de Jorge Chávez (Laura, 2012), en el cual se convertiría en un ícono de la segunda guitarra, gracias a su amplio uso de disonancias, los solos de guitarra “psicodélicos”, así como de la armonización y contrapunto melódico que usa en dichas obras del grupo³². Pero también Kike formó parte del Grupo Guinda, donde el grupo lanzó varios discos de 45 RPM así como *longplays*, por lo que tuvo bastante influencia en la consolidación del sonido costeño (La Noticia, 2021).

Asimismo, también existieron guitarristas que no necesariamente fueron fundadores de las agrupaciones estudiadas, pero su técnica y comprensión del estilo les valió un lugar dentro de la escena. Dos de los más resaltantes son Lucho Paredes y Pablo Alfaro, quienes pertenecieron a varios grupos costeños entre los que se encuentran, aparte de los ya mencionados, Los Astros de América, Los Magníficos de la Cumbia, Carlos Ramírez y su grupo Centeno, etc.³³ Actualmente Paredes se dedica como músico de sesión para grabar pistas de guitarra a las composiciones de cumbia de artistas que conocen su trabajo previo

³¹ Información consultada en el portal de APDAYC.

³² Comunicación personal con Pablo Alfaro

³³ Comunicación personal con ambos.

(Lucho Paredes Kdencia, 2010). Por otro lado, Pablo Alfaro se dedica a la composición de canciones, las cuales permite que otros artistas la usen bajo licencia, como en el caso de su composición “Acurrucucú” interpretada por El Lobo y la Sociedad Privada (Las Estrellas de Pablo Alfaro, 2022). Asimismo, Alfaro fue uno de los músicos preferidos para la grabación de temas de Carlos Ramirez y su grupo Centeno (Las Estrellas de Pablo Alfaro, 2020), hasta inclusive confiarle los arreglos y la implementación de un estilo³⁴.

Ambos son una muestra que no necesariamente aquellos guitarristas que fundaron sus agrupaciones se convirtieron en los únicos referentes del estilo costeño, sino que también es una construcción a partir de la experiencia interpretativa que tuvieron otros guitarristas que formaron parte de dichas agrupaciones y que inclusive no se dedicaron al cultivo de un solo “sub-estilo” (entiéndase a la sonoridad de un solo grupo), sino a un entendimiento general de la sonoridad del estilo costeño.

1.6.3 Los compositores y los arreglos: el uso de composiciones de otros autores que no eran los directores de los grupo o músicos de ellos

A través de la consulta de autoría en el portal web de APDAYC podemos afirmar lo siguiente: no necesariamente los grupos grababan e interpretaban temas que eran composiciones o autoría de los líderes del grupo (o, al menos, de los músicos pertenecientes). Esto afectaría al cómo se realizarían los arreglos musicales del mismo. Si observamos el caso específico del Grupo Guinda, Los Ilusionistas y Los Ecos, la mayoría del repertorio grabado³⁵ eran de autoría del fundador o líder del grupo³⁶, lo que demostraría una expresión clara de sus concepciones propias como sonido para el grupo como lo que querían expresar como guitarristas. Sin embargo, esto no sucedería del todo con el Grupo Maravilla ya que, si

³⁴ Comunicación personal.

³⁵ En este caso, se hace la exclusión de los arreglos o mixes de temas de otros grupos, como los que hizo Grupo Guinda en sus populares “Parranditas”, entre los cuales también figuraban obras de otros géneros (como porro colombiano) o de otras agrupaciones (como del Cuarteto Continental).

³⁶ Se considera a los hermanos César y Carlos Morales como fundadores del Grupo Guinda, a pesar de que sólo figure este último como director (Laura, 2012).

revisamos la autoría de sus temas, varios de ellos pertenecen a otros compositores de acuerdo con la información en el portal de APDAYC. Pero lo más interesante es que, de los cuatro compositores diferentes que figuran entre los temas de Maravilla, tres de ellos estuvieron ligados íntimamente con Los Destellos. Primero recordemos a Humberto Caycho, quien fue el bajista de Los Destellos, y durante esta formación produjo éxitos como “Jardín de amor”, “Amor andino” y “Muchachita celosa” (Olazo, 2016). Pero Maravilla también grabó algunos temas de Caycho, como “Años felices”, “Escucha mi voz” y “Solo pienso en tu amor”³⁷. Por otro lado, también había grabaciones del compositor Manuel Mantilla, quien ganara fama en Los Destellos gracias a su tema “Traicionera” (Siglomusical Tropical, 2014), y tendría bajo su pluma canciones íconos de la cumbia costeña como “Si quieres” o “Te alejas”³⁸: asimismo, estos dos temas también serían grabados posteriormente por Los Ecos y Grupo Guinda respectivamente. También, y no menos importante, se encuentra el compositor y ex-guitarrista de Los Destellos Héctor Bustamante, quien grabó en dicha agrupación su tema “Vida de mi vida” (Chicha99, 2021). Bustamante también aportaría con sus composiciones al repertorio de Maravilla, con temas populares como “Un sorbito de champagne” y “Por dinero o por amor”³⁹. Se hace evidente la preferencia por los compositores que estuvieron involucrados en Los Destellos, así como una forma de continuar dicho estilo musical que Enrique Delgado había empezado. De esta manera, se podría decir que el sonido de Maravilla (y por qué no, en menor porcentaje el de Ecos y Guinda) es en gran parte una mezcla de diferentes visiones compositivas, pero bajo los arreglos de los integrantes de aquellos grupos, en especial aquel liderado por Jorge Chávez Malaver.

³⁷ Información extraída del portal de Apdayc.

³⁸ Información extraída del portal de Apdayc.

³⁹ “Por dinero o por amor” también sería regrabado por Armonía 10 bajo la voz de Percy Chapoñay (INFOPESA videos, 2020). Por otro lado, el Grupo Guinda también grabó alguna de sus composiciones como “Entre cuatro paredes” y “Por un capricho”, de acuerdo con el portal de Apdayc.

De igual manera, el Grupo Maravilla refuerza esta idea que vimos anteriormente con Picaflor de los Andes y Pastorita Huaracina, el cual el gusto por este estilo de cumbia se mantiene vigente a través de ambas generaciones: por un lado, la generación de Enrique Delgado y Tito Caycho que innovó a través de la creación de una cumbia peruana, y el desarrollo y continuidad del estilo costeño a través de la visión de Jorge Chávez Malaver. El uso de las obras de compositores que también fueron claves en la popularidad de Los Destellos se devela como el nexo entre ambas generaciones. Asimismo, cabe resaltar que, si bien los grupos tendrían una inclinación estilística clara, también se arriesgaron a interpretar y/o componer obras en otros géneros y estilos. Por ejemplo, César Morales comenta que para mediados de los años ochenta el Grupo Guinda incorporó la sonoridad andina que había popularizado a Los Shapis unos años antes, y que ello se ve reflejado en su composición “Ya se marchó”⁴⁰, interpretado por Claudio Morán⁴¹. De igual manera, como se ha mencionado anteriormente, Edilberto Cuestas tuvo una fuerte influencia del rock y la nueva ola, en especial de Los Beatles, lo cual se puede observar en el arreglo que hizo del tema “I feel fine”, titulado “Me siento feliz”⁴².

1.6.4 Una definición desde la perspectiva de los músicos: a través de lo mencionado en las entrevistas

Algo que han coincidido todos los entrevistados en las comunicaciones personales es que no se consideran como compositores y/o intérpretes de música chicha, sino más bien de cumbia (algunos más específicos, de cumbia costeña). Esta distancia marcada con el término determinaría la perspectiva con la que se trata a la música de estas agrupaciones. El punto de vista en esta investigación discrepa de, por ejemplo, las diferencias que se menciona en el artículo “La cumbia y la chicha: ¿cuáles son las diferencias musicales entre ambos ritmos

⁴⁰ Comunicación personal

⁴¹ Información obtenida del portal web Discogs

⁴² Información obtenida del portal web Discogs.

musicales” del diario La República. En dicho artículo, se hace uso del término “chicha” para describir la música de aquellas agrupaciones con un determinado formato instrumental, y “cumbia” para otro formato que “se adapta un poco más a las formas de las grandes orquestas: [...] vientos, grandes percusiones” (Espinoza, 2020). Sin embargo, no toma en cuenta lo que menciona en párrafos anteriores sobre la apropiación de término de Los Shapis, así como las opiniones de los músicos de la escena musical a la que refiere. Esto podría crear confusión sobre lo que se considera “chicha” o “cumbia”, ya que consideramos que depende del discurso donde se da. Más aún, esta diferencia con el término chicha tiene un sentido estilístico ya que, como se menciona en el artículo de La República (2020), Los Shapis fueron los primeros en abanderar dicho vocablo con su música y su grupo como una manera de identificar el arte que realizaban, así como lograr notoriedad más allá de la escena musical que dominaba. A diferencia de ello, a partir de la experiencia del autor, los músicos de la escena costeña se identifican con el término cumbia ya que, debido a la prensa y los medios de comunicación, el término chicha tenía una connotación negativa relacionada al desorden y las malas conductas (Quispe, 2004). Esto haría que, desde la escena costeña, se pueda diferenciar los estilos de cumbia peruana y la región a la que pertenece: a todo aquello que se tenía una pertenencia andina, como la de la escena de Huancayo a la que pertenecen grupos como Vico y su grupo Karicia, Los Shapis, Grupo Alegría, etc., se le denominaría chicha (Ríos Correa, 2012; Cumbia Tropical, 2020).

Como menciona Ríos Correa en su artículo “La música chicha como variante de cumbia de los Andes centrales del Perú” (2012), discrepa de esa forma de totalizar la cumbia costeña, selvática, norteña y andina como “chicha” por parte de los medios de comunicación y la comunidad académica, ya que demuestra un discurso que engloba la música de la periferia como “lo otro”. Asimismo, en dicho artículo también menciona cómo la corriente chicha se usa para denominar aquella cumbia andina de la escena de Huancayo que en un

principio se vio influenciada por la cumbia costeña, pero que también tuvo fuertes influencias del rock y la nueva ola (2012). Así, el autor propone una distancia etimológica entre chicha y cumbia costeña, ya que ambas tienen un origen y una evolución estilística diferente.

Por otro lado, también observamos ciertos usos de lo que se entiende por cumbia peruana por dos investigadores que se han dedicado extensivamente al campo de la música popular peruana. Si bien, Hurtado (1995) menciona que la cumbia peruana es sinónimo de la cumbia costeña debido a sus orígenes, es pertinente mencionar que para la época que se lanza el primer *longplay* homónimo de Los Destellos también se lanza el primer disco de Juaneco y su Combo. Y claro, es sinónimo pues el impacto que tuvo la agrupación de Enrique Delgado fue mayor que la de Juaneco y su Combo, principalmente por el área geográfica donde se desarrolló y porque las siguientes agrupaciones que heredaron su estilo también se desarrollaron en la capital, lo cual significó una mayor presencia en el público migrante. Sin embargo, esto no debe descartar la importancia de estilos posteriores, como el amazónico (o también llamado selvático), cuya piedra angular fue Juaneco, y que permitiría que agrupaciones posteriores como Los Wembler's y Los Mirlos también extendieran dicho estilo; igualmente otro estilo sería el andino en la escena de Huancayo, donde tendría a grandes exponentes como el Grupo Génesis, Grupo Alegría, Los Shapis, Markahuasi, etc. Por otro lado, Romero (2007) considera que la cumbia peruana es reflejo de su herencia cultural que da razón a su nacimiento, y proviene tanto de la música tradicional como el huayno y el vals criollo, así como las influencias extranjeras como el rock, pop y música caribeña. Adicional a ello, consideramos que existieron constantes influencias que la modificaron a lo largo de su existencia, inclusive los otros estilos que coexistieron con el estilo costeño en la década de los ochenta, como menciona César Morales con su tema "Ya se marchó" como una forma de estar al corriente de lo más popular de la época (la cumbia andina). Dichas observaciones al término cumbia peruana son porque creemos que el término no debe ser

sinónimo de un solo estilo musical, sino que más bien tiene que expresar la variedad de estilos que existen y coexisten.

Así, se observaría dos usos diferenciados para la cumbia dependiendo de la escena musical que la observe: una que globaliza toda la cumbia peruana (o aquella con una instrumentación similar) como chicha, y otra que diferencia estilística y geográficamente las realizadas por las agrupaciones. En este sentido, nuestra propuesta radica en clasificar a cuatro agrupaciones representativas y sus respectivas producciones discográficas hechas en la región geográfica de Lima Metropolitana como parte del estilo costeño, y que se distancia del término generalizador usado por antonomasia: esto es, chicha.



CAPÍTULO II: LAS (SUB)SONORIDADES DEL ESTILO A TRAVÉS DEL ANÁLISIS MUSICAL DE UN REPERTORIO COSTEÑO

2.1 Consideraciones previas sobre el estilo costeño

Antes de analizar las características interpretativas, es necesario mencionar algunos aspectos generales del repertorio seleccionado ya que nos permitirán contextualizar los elementos específicos aplicados en la guitarra.

Primero, respecto a la estructura, el repertorio escogido responde en esencia a una estructura binaria AB, donde A es el verso y B es el estribillo o coro. Sin embargo, esta estructura puede variar con el agregado de introducciones, fugas, versos puentes (o pre-coros), o hasta solos de guitarra. Por ejemplo, en el caso de “Llanto de Paloma”, la introducción tiene dos partes diferenciadas: la primera que es un *riff* acompañado con golpes de percusión, y la segunda que corresponde a una melodía construida en base a un motivo melódico del verso, como se muestra en la figura 3.

Figura 3.

Introducción A y B de “Llanto de paloma”: compases 1 al 14

DEL LP "PALOMA NEGRA" (1984)
AUTOR: CARLOS MORALES SÁNCHEZ

INTRO A $\text{♩} = 100$

1ERA QUITARRA

CARLOS MORALES

5

9

13

Dm C Dm Dm C Dm

Dm Am Dm Am

Dm F Dm C

Dm

Sin embargo, en “Enfermera” (figura 4) la estructura de la introducción también tiene dos partes, pero en este caso el uso de la melodía introductoria para seguir al coro es notable ya que se realiza desde la segunda parte de dicha melodía.

Figura 4.

Introducción B en “Enfermera” antes de la sección B

De igual manera, tanto “Enfermera” (figura 5) como “Colegiala” (figura 6) tienen la peculiar característica que llevan un intermedio (o solo) de guitarra, algo que los otros temas escogidos carecen pero que podemos encontrar en otras canciones del repertorio de las agrupaciones seleccionadas (como el caso de “Solo Sin Tu Amor” de Grupo Guinda, “Trampa de Amor” del Grupo Maravilla, o “Malas Costumbres” de Los Ecos).

Figura 5.

Parte del solo de guitarra en “Enfermera”: compases 61 al 68

**Figura 6.**

Parte del solo de guitarra en “Colegiala”: compases 63 al 66

The image shows a musical score for guitar solo in the piece "Colegiala", measures 63 to 66. The score is written in standard musical notation on a grand staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody in the treble clef features eighth and quarter notes. The bass clef contains a complex rhythmic pattern with many accidentals and fingerings (e.g., 11-10-9-8-7, 12-12, 10). Chord symbols F#m and E are indicated above the staff. A box labeled "Solo" is placed above the first measure of the treble staff.

Asimismo, cabe resaltar que normalmente dichas estructuras AB se repetían nuevamente luego de un interludio de timbal, el cual era utilizado también para poder cambiar a otra canción. Dichos interludios también podrían funcionar como soporte para una improvisación, el cual se detallará más adelante.

Segundo, respecto a la construcción de las melodías, en su mayoría son anacrúsicas, es decir no empiezan en el primer tiempo del compás, lo que visibiliza su alta característica sincopada y consecuentemente su cercanía a los géneros afrocubanos. Además, la

construcción melódica obedece principalmente a una sonoridad pentatónica, especialmente aquellas melodías instrumentales interpretadas por la guitarra o el teclado, y se puede dar cuenta de ello en las introducciones y las fugas, y en menor medida en las contramelodías de los versos y estribillos.

Tercero, la armonía utilizada en el repertorio seleccionado consiste, en su mayoría, de acordes diatónicos a la tonalidad dada. Por ello, los pocos acordes que salen del diatonismo son utilizados brevemente: por ejemplo, en “Dame tu amor” (figura 7) de Los Ecos, hay el uso de un acorde de B mayor en vez del diatónico correspondiente como lo es B menor, el cual se podría decir que es un intercambio modal con la escala dórica de F#. Asimismo, hay una prevalencia por el uso de un centro tonal/modal menor que por el de un mayor. Dicha prevalencia significará una característica sonora que será analizada posteriormente y determinará parte de la diferencia entre dichas agrupaciones.

Figura 7. Sección C de “Dame tu amor”. Se puede observar el acorde no diatónico en el compás 36



Cuarto, respecto a la orquestación, estas agrupaciones estaban conformadas por un formato que se convertiría en el estándar de las agrupaciones de cumbia posteriores⁴³.

- En la sección rítmica: un juego de timbales latinos, un juego de conga y tumba, güiro, bongos y campana. Posteriormente habría cambios en ello como la adición de la batería (especialmente los sonidos de hi-hat y bombo), reemplazando al güiro.

⁴³ La fuente visual más antigua que se ha podido encontrar corresponde a un especial transmitido por Canal 7 en el año 1980. En dicha transmisión, se puede observar la conformación instrumental de Los Mirlos, una de las agrupaciones representativas de cumbia peruana de la época (MR SiCoDeLiCo, 2021, 16m51s).

- En la sección melódica-armónica: dos guitarras (normalmente eléctricas), una que sería la principal y encargada de hacer las melodías de introducción y fuga (llamada primera guitarra), y la otra que era de acompañamiento y encargada de hacer el soporte armónico y la armonización de melodías (llamada segunda guitarra); asimismo el uso de un bajo eléctrico, importante soporte armónico cuya rítmica y acompañamiento era diferente según la agrupación, y un teclado electrónico, que para la época tenía un rol secundario.
- En la sección melódica: una voz principal, la cual era acompañada de coros armonizando por intervalos diatónicos de tercera, y eran comúnmente realizados por los instrumentistas del grupo (como el bajista o el guitarrista). En algunas canciones del repertorio seleccionado se pueden observar esta formación. Sin embargo, en otras es notoria la ausencia del teclado electrónico.

Quinto, respecto a algunos aspectos técnicos de la guitarra, primará el uso de acordes y centros tonales en base al sistema CAGED. Como se mencionó anteriormente, el sistema CAGED es un sistema de visualización de diferentes registros de acordes en base a cinco formas que usan cuerdas al aire. En ese sentido, las formas más usadas son la forma de A, E y D (y sus equivalentes en menor). De igual manera, el uso de centros tonales va a ser en base a dichas formas, ya que se usarán tonalidades principalmente menores y que dentro de sus notas haya alguna correspondiente a las cuerdas al aire (open string). En el siguiente subcapítulo se detalla más a fondo sobre este punto.

2.2 La diferenciación desde la interpretación melódica y rítmica en la guitarra eléctrica

Teniendo presente la técnica de la guitarra eléctrica como perspectiva principal, llama la atención la manera de interpretación de las melodías de las introducciones y las fugas de las canciones de cumbia dentro del estilo costeño ya que se podría decir que son, en esencia, melodías simples con bastantes adornos. En una mirada más profunda, el uso de legatos (entiéndase como el uso independiente o conjunto de las técnicas de *hammer-on* y *pull-off*) es un recurso característico para lograr este tipo de sonoridades. Este recurso es especial en la guitarra eléctrica ya que proporciona dos sonidos diferenciados. Por ejemplo, en la introducción de “Paloma Negra” en la figura 8, se observa el uso de hammer-on desde un E a un F#m, brindando un sonido característico ya que el primero sonido (E) va a tener mayor volumen porque ha sido tocado con la mano derecha, mientras que el segundo (F#) va a tener menos sonido ya que no ha sido tocado con dicha mano, sino es un “martilleo” hecho con la mano izquierda.

Figura 8.

Introducción de “Paloma Negra”: compases 2 al 4

INTRO A

AUTOR: CARLOS MORALES SANCHEZ

F#m E F#m

2 (4) 2 2 (4) (4) 2 4 2 4 (2) 2 2 2 4 2 4 2 (4) 2 4 2

De igual manera, podemos observar esta técnica característica aplicada en la sección C de “La plantita”, el cual apoya el acompañamiento en forma de son montuno como se observa en la figura 9. Sin embargo, es difícil separar el uso de esta técnica con el agregado de las apoyaturas como embellecimiento melódico, ya que su uso es bastante extendido y se

encuentran en todas las obras a analizar, así como probablemente en todo el repertorio de dichas agrupaciones.

Figura 9.

Sección C de “La plantita”: compases 31 al 34

El uso de estas apoyaturas con legatos (así como solamente de hammer-on/pull-off) pueden ser clasificadas en dos: melódicas y bicordales. La primera se refiere a aquellas apoyaturas hechas dentro de la línea melódica sin agregar ninguna nota adicional, sino más bien en apoyos diatónicos. En la introducción de “Ramo de Rosas” encontramos esta apoyatura diatónica que funciona como bordadura para la melodía (figura 10).

Figura 10.

Introducción de “Ramo de rosas”: compases 2 al 5

Asimismo, en “Dame tu amor” podemos encontrar entre los compases 6 al 10 la presencia de estas apoyaturas melódicas, las cuales permiten descender por la primera cuerda para conservar una sonoridad similar.

Figura 11.

Introducción de “Dame tu amor”: compases 5 al 13

The musical score for the introduction of "Dame tu amor" (measures 5 to 13) is presented in two systems. The first system covers measures 5 to 9, and the second system covers measures 10 to 13. The key signature is G major (one sharp), and the time signature is 4/4. The score is written for guitar, with a treble clef for the melody and a bass clef for the chords. The melody features melodic support notes (apoyaturas) that facilitate descending the first string while maintaining a similar sound. The chords are indicated by letters (F#m, A, E) and fret numbers (e.g., 9-9, 9-7, 5-7, 5-4, 4-4, 4-5, 4-5, 7, 5/7, 6-6). The second system starts at measure 10 and ends at measure 13, with a 12-measure repeat sign over measure 10. The bass clef in the second system shows fret numbers (5/7, 5/7-7, 7, 2/2, 2/2, 2/2, 2/2, 4, 4, 2, 3) and a final chord diagram.

Otro caso donde podemos visualizar el uso de estas apoyaturas melódicas es en la introducción de “Solo Pienso En Tu Amor”, donde encontramos una melodía bastante adornada entre los compases 7 al 12.

Figura 12.

Introducción de “Solo pienso en tu amor”: compases 7 al 14

Por otro lado, nos referiremos a las apoyaturas bicordales a aquellas que armonizan la melodía principal en intervalos consonantes (comúnmente en intervalos de terceras diatónicas), aplicando también el legato o hammer-on/pull-off. Se ha observado un mayor uso de este tipo de apoyaturas en los temas de Los Ilusionistas y el Grupo Guinda, y se podría catalogar como una de sus características sonoras. Por ejemplo, tanto en la sección A (figura 13) como en la B (figura 14) de “Enfermera”, hace uso de un motivo rítmico con apoyaturas bicordales, repitiéndolos en ambas secciones para dar una mayor cohesión.

Figura 13.

Sección A de "Enfermera": compases 28 al 40

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. Measure numbers 28, 32, 36, and 38 are indicated at the start of their respective systems.

- System 1 (Measures 28-31):** Chords F#m, E, F#m, and E are indicated above the staff. The bass staff shows a fretting sequence of 12-10-9 for the F#m chord.
- System 2 (Measures 32-35):** Chords D, E, D, and E are indicated above the staff. The bass staff contains complex rhythmic patterns with fretting numbers such as 5-3-5, 5-5-5, 7-7-7, 9-9-9, 5-3-5, 5-5-5, and 5.
- System 3 (Measures 36-37):** Chord F#m is indicated above the staff. The bass staff shows fretting numbers 5, 4, 6, 6, 7, 6, 9, 12, 9, 10, and 9.
- System 4 (Measures 38-40):** Chords E and F#m are indicated above the staff. The bass staff shows fretting numbers 1 and 2.

Figura 14.

Sección B de “Enfermera”: compases 51 al 60

The musical score for 'Enfermera' (measures 51-60) is presented in three systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. Measure 51 is marked with a circled 'B' and contains chords F#m and E. Measure 54 is marked with '1.' and '2.' and contains chords F#m and V. Measure 56 is marked with F#m, E, and F#m. The bass staff includes fingering numbers (5, 6, 7, 9, 10, 11) and vibrato markings (V) over the notes.

Asimismo, en “Ramo de Rosas” (figura 15) encontramos entre los compases 6 al 10 el uso intercalado de estas apoyaturas bicordales con un arpegiado de un acorde de Em.

Figura 15.

Introducción de “Ramo de rosas”: compases 6 al 13

The musical score for the introduction of "Ramo de rosas" (measures 6-13) is presented in two systems. The first system covers measures 6-9, and the second system covers measures 10-13. The melody is written in the treble clef, and the guitar accompaniment is in the bass clef. The guitar part includes fingerings and a "LET RING" instruction. Chords D, Em, C, B7, and Em are indicated above the staff.

Una variante de este tipo de motivo rítmico lo encontramos en la sección A de “Llanto de Paloma” (figura 16), la cual también tiene una forma parecida al visto anteriormente en “Enfermera”.

Figura 16.

Sección "A" de *Llanto de Paloma*: compases 25 al 32

También hay que agregar a estos tipos de adornos y formas de interpretación el *slide*, el cual es un recurso para poder desplazarse desde una posición a otra y, de igual manera, variar el sonido del legato. Por ejemplo, en “Tu Corazón y el Mío” (figura 17) se puede observar el slide que hay entre los bicordios del final del compás 1 y el compás 2, lo que permite que la posición de la mano cambie y pueda estar preparada para poder realizar un descenso diatónico (como se observa en los compases 3 y 4).

Figura 17.

Introducción de "Tu corazón y el mío": compases 1 al 4

♩ = 103 **INTRO** AUTOR: JORGE CHÁVEZ MALAVER

1ERA GUITARRA

JORGE CHÁVEZ MALAVER

De igual manera, como se observa en la figura 18, podemos encontrar en la fuga del mismo tema este cambio de posición a través del slide para poder realizar un cambio diatónico, el cual resulta en una mayor comodidad para la mano ya que son distancias paralelas (ambas cuerdas suben dos trastes).

Figura 18.

Fuga de "Tu corazón y el mío": compases 35 al 38

35 **2.**

1ERA GUITARRA

JORGE CHÁVEZ MALAVER

Este cambio de posición se puede observar también en “La plantita” (figura 19), donde el slide del compás 37 con dedo 3 permite una mejor adecuación de la mano en dicha posición del noveno traste.

Figura 19.

Anticipación y Fuga de “La plantita”: compases 37 al 41

The musical score for 'La plantita' (Figura 19) consists of two systems of music. The first system covers measures 35 to 37. Measure 35 has a first ending (1.) and a second ending (2.) with a repeat sign. The guitar notation includes fret numbers 7, 7, and (7) for the first ending, and 7 and 4 (4) for the second ending. Measure 37 includes a 'FUGA' section with a box around the word and a 'slide' effect indicated by a horizontal line over the notes. The guitar notation includes fret numbers 9, (11), 11, 10, and 9. The second system covers measures 38 to 41. Measure 38 has a 'FUGA' section with a box around the word and a 'slide' effect indicated by a horizontal line over the notes. The guitar notation includes fret numbers 10, (12), 12, 12, (10), 10, 12, 10. Measure 41 has a first ending (1.) and a 'slide' effect indicated by a horizontal line over the notes. The guitar notation includes fret numbers 12, (14), 14, and (14).

Una particularidad también del slide que es usado en este tipo de estilos musicales son los unísonos que se crean con cuerdas al aire: este efecto lo podemos visualizar en los compases 23 (figura 20) y 44 (figura 21) de “Solo Pienso en tu Amor” (unísono con el E de la primera cuerda) y en los compases 27 (figura 22) y 67 (figura 23) de “Campesina” (unísono con el B de la segunda cuerda).

Sin embargo, si bien la interpretación melódica es similar entre las cuatro agrupaciones, con sutiles diferencias entre el uso de las apoyaturas y legatos, es en la manera de realizar rítmicamente el acompañamiento armónico en la guitarra lo que hace más notorio el estilo de cada grupo. Para poder realizar esta diferenciación, se clasificará la forma de acompañamiento de dos maneras: vertical y horizontal. Por un lado, el acompañamiento vertical se refiere a la manera de tocar en bloque los acordes correspondientes a la armonía de la canción. Esto se puede observar claramente en los temas de Los Ilusionistas y el Grupo Guinda. De manera específica, en la sección A de “Ramo de Rosas” (figura 24), los acordes se tocan en bloque usando un downstroke.

Figura 24.

Sección A de “Ramo de rosas”: compases 16 al 23

Asimismo, en la sección B de “Enfermera” (figura 25) se observa el uso de este acompañamiento vertical alternado con un motivo rítmico de apoyaturas con legato.

Figura 25.

Sección B de “Enfermera”: compases 51 al 55

The musical score for guitar, measures 51-55, is presented in two systems. The first system (measures 51-53) features a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a block chord accompaniment. The second system (measures 54-55) features a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a block chord accompaniment, including a first and second ending.

Hay que resaltar que los acordes en bloques de larga duración son tocados de manera “graneada”, es decir que el sonido de cada cuerda suena una detrás de la otra en un corto periodo, y no todas las notas simultáneamente (a pesar de ello, se considera vertical ya que el tiempo en que sucede no es tan largo como para que sea un arpeggio). Sin embargo, este tipo de acompañamiento no es exclusivo de estas agrupaciones. En la sección B de “Solo Pienso en tu Amor” se puede visualizar el uso de acordes en bloque pero que, a diferencia de los ejemplos anteriores del Grupo Guinda y Los Ilusionistas, estas no tienen la misma intensidad rítmica.

Figura 26.

Sección B de “Solo pienso en tu amor”: compases 32 al 39

The musical score for guitar, measures 32-39, is presented in two systems. The first system (measures 32-35) shows a rhythmic pattern of eighth notes with a 'rasgueo' effect. The chords are Dm, G, Am, and Am. The second system (measures 36-39) continues the pattern with chords Dm, G, Am, and G. The guitar part is written in standard notation with fret numbers and pick strokes.

Y es esto lo que diferencia a este tipo de acompañamiento del horizontal. La intensidad rítmica está determinada también por el *rasgueo* que se le aplica, el cual consiste en el constante movimiento downstroke/upstroke de la mano derecha, mientras que solo se presiona con la mano izquierda en el diapasón según el patrón rítmico deseado, creando un efecto percusivo parecido al de la guitarra en otros géneros como el funk. Por ejemplo, esto queda muy claro en las secciones B de “Llanto de Paloma” (figura 27) y “Paloma Negra” (figura 28), las cuales comparten una clave rítmica similar y que es característico en el Grupo Guinda.

Figura 27. Sección B de “Llanto de paloma”: compases 46 al 54

The musical score for 'Llanto de paloma' (Figura 27) consists of two systems. The first system covers measures 46 to 51. Measure 46 is marked with a boxed 'B' and a 'C' chord. The second system covers measures 52 to 54. Measure 52 has two first endings: the first ending leads back to measure 46, and the second ending leads to a 'INTERLUDIO DE TIMBAL' section. The interlude is marked with a '4' time signature. The score includes guitar-specific notation such as fret numbers (e.g., 9, 10) and rhythmic markings (e.g., 2, 4).

Figura 28. Sección B de “Paloma negra”: compases 45 al 52

The musical score for 'Paloma negra' (Figura 28) consists of two systems. The first system covers measures 45 to 48. Measure 45 is marked with a boxed 'B' and an 'E' chord. The second system covers measures 49 to 52. Measure 49 has two first endings: the first ending leads back to measure 45, and the second ending leads to a section marked with an 'F#m' chord. The score includes guitar-specific notation such as fret numbers (e.g., 4, 5, 6, 7) and rhythmic markings (e.g., 2, 4).

De igual manera en la sección B de “Enfermera” podemos encontrar, aunque en menor medida, este tipo de acompañamientos.

Figura 29.

Sección B de “Enfermera”: compases 51 al 55

The image shows a musical score for guitar, measures 51 to 55. The score is written in treble and bass clefs. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/8. The score is divided into two systems. The first system (measures 51-53) shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system (measures 54-55) shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The score includes chord symbols (F#m, E) and fingering numbers (5, 6, 7, 9, 10, 11). The score is marked with a first ending (1.) and a second ending (2.) in measure 54.

Ciertamente parecido a ello, pero con la particularidad de que se asemeja a la técnica de piano del son montuno, es el acompañamiento vertical que se observa en el repertorio escogido de Los Ecos. Tomando como ejemplo “La plantita”, en la sección C podemos encontrar un tipo de acompañamiento vertical no tan en bloque, sino más como textura rítmica que imita también al ritmo de la melodía de la voz.

Figura 30.

Sección C de “La plantita”: compases 31 al 36

The musical score for 'La plantita' (Sección C) consists of two systems. The first system covers measures 31 to 34. The treble clef part begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. A box labeled 'C' is positioned above measure 32, and an 'E' is above measure 33. The bass clef part has a bass clef and a 4/4 time signature. It starts with a quarter rest, followed by quarter notes G2, A2, B2, and C3. Fingerings are indicated as 2-(4), 4, 2, 4 in measure 31; 4-(6), 4, 5, 4, 6, 4 in measure 32; 5, 4, 4, 6, 4 in measure 33; and 6, 5, 4, 6, 4 in measure 34. The second system covers measures 35 to 36. It features a first ending (1.) and a second ending (2.). The treble clef part has a treble clef and a key signature of two sharps. The melody in measure 35 consists of quarter notes G4, A4, and B4. The bass clef part has a bass clef and a 4/4 time signature. It starts with a quarter rest, followed by quarter notes G2, A2, and B2. Fingerings are indicated as 7, 7-(7) in measure 35; 7, 4, 4 in measure 36 (1.); and 9, 11, 10, 9 in measure 36 (2.).

De igual manera, pero con menor cantidad de acompañamiento vertical, se puede observar en la sección C de “Dame tu Amor” (figura 31), donde sucede en los momentos del canto.

Figura 31.

Sección C de “Dame tu amor”: compases 35 al 42

Esta manera de acompañamiento rítmico vertical muestra el acercamiento que tiene el compositor y guitarrista Edilberto Cuestas con los géneros afrocubanos, determinando su diferencia sonora respecto a otros grupos.

Por otro lado, el acompañamiento horizontal consta del arpeggio del acorde, lo cual le da una función más textural que rítmica, desarrollándose a lo largo del compás y en base al *sustain* de las notas. De las cuatro agrupaciones estudiadas, el Grupo Maravilla es el que muestra un mayor uso de ello. Un claro ejemplo sucede en el verso (sección A) de “Tu Corazón y el Mío”, donde la primera guitarra realiza un acompañamiento en base al arpegiado de las notas del acorde, como se puede observar en la figura 32.

Figura 32.

Sección A de “Tu corazón y el mío”: compases 19 al 30

The image displays a musical score for the section 'A' of the piece 'Tu corazón y el mío', covering measures 19 to 30. The score is presented in two systems. The first system begins at measure 19 and ends at measure 25. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written on a single staff, while the accompaniment is on a grand staff (treble and bass clefs). The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the bass clef and a more complex pattern in the treble clef. A box labeled 'A' is placed above the first measure. A dynamic marking 'D' is present above the first measure, and '87/D#' is above the final measure. The second system starts at measure 26 and ends at measure 30. It continues the melodic and accompanimental lines. A box labeled 'A' is placed above the first measure of this system. The score concludes with a double bar line at the end of measure 30.

Asimismo, como se visualiza en la figura 33, en la sección B de “Campesina” se realiza un acompañamiento similar en contraste a los motivos rítmicos que acompañan la sección A anterior.

Figura 33.

Sección B de "Campesina": compases 31 al 41

Es interesante que, en la misma canción, se usa esta misma forma de acompañamiento horizontal en la introducción como riff.

Sin embargo, tres puntos que resaltan más esta diferencia sonora entre las agrupaciones que se ubican dentro del estilo costeño son: el uso de la armonía, el uso del fingerstyle, y el uso del registro según la cuerda.

Si bien, no incidirá directamente sobre la técnica, el análisis armónico de las composiciones será importante para destacar las inclinaciones de los autores por cierta textura sonora. Como se mencionó en el capítulo anterior, usualmente los directores de las agrupaciones eran también compositores y guitarristas, por lo que no era extraño la preponderancia de la guitarra como elemento melódico, así como la cantidad de obras en el repertorio que eran de autoría de dicho director musical. El concepto armónico que predominaría sería, en estos casos, del compositor que a su vez era director y primera

guitarra. Por ello, será importante analizar no solamente cómo adorna la melodía, sino también qué armonía prefirió para dicha melodía para comprender el concepto armónico que el compositor quiso impregnar como otro elemento de diferencia del grupo que lideraba. Propondremos dos tipos de clasificación sonora de acuerdo con lo observado en el repertorio estudiado: una sonoridad tonal y otra modal. La sonoridad tonal se caracteriza por el uso de acordes diatónicos de una tonalidad mayor o menor, y que usa la cadencia perfecta V – I, donde el V grado es un acorde de calidad mayor o de séptima dominante. Se puede observar en la figura 34 la preferencia por este tipo de armonía en el Grupo Maravilla en el tema “Solo Pienso en tu Amor”, usando el V grado de la tonalidad de A menor (E mayor) en la sección A.

Figura 34.

Sección A de “Solo pienso en tu amor”: compases 15 al 22

The musical score for Section A of "Solo pienso en tu amor" (measures 15-22) is presented in two systems. The first system covers measures 15 to 18, and the second system covers measures 19 to 22. The score is written for guitar, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), indicating the key of E major or A minor. The time signature is 4/4. The melody is written in the treble clef, and the guitar accompaniment is written in the bass clef. The guitar part includes chord diagrams and fingering instructions. The first system shows a sequence of chords: F, G, Am, F, G, Am. The second system shows a sequence of chords: E, Am, and a final chord with a first ending bracket. The guitar part includes a 12th fret marker and a final chord with a first ending bracket.

De igual manera, en la canción “Tu Corazón y el Mío” (figura 35) la elección de la tonalidad de D mayor obliga a usar el V grado, que en este caso sería A mayor.

Figura 35.

Sección introductoria de “Tu corazón y el mío”: compases 1 al 8

The musical score consists of two systems, each with a guitar staff and a tablature staff. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8. The guitar staff uses a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tablature staff uses a guitar clef and shows fret numbers for each note. Chords D and A are marked above the guitar staff. The piece is in 4/4 time.

Sin embargo, se puede observar en la canción “Ramo de Rosas” del Grupo Guinda el uso del grado dominante en la tonalidad de E menor. Y esto responde a que el autor de la canción no es de Carlos Morales, sino Pablo Alfaro.

Figura 36.

Fuga y sección C de "Ramo de rosas": compases 39 al 54

A pesar de ello, podemos notar que en las otras canciones de autoría de Morales no existe este uso del V grado dominante, como Paloma Negra (figura 37) y Llanto de Paloma (figura 38)⁴⁴.

⁴⁴ Lo más probable es que esto se convertiría en una constante en los temas de Guinda que son de autoría de alguno de los hermanos Morales, o por lo menos hasta la producción discográfica del año 1989, "Amo y Señor de la cumbia", con temas como "Cerveza, ron y Guinda". Un mayor estudio de las transcripciones de las producciones del Grupo Guinda esclarecería esta hipótesis.

Figura 37.

Fuga y sección B de "Llanto de paloma": compases 38 al 59

38 **Fuga** F Dm F Dm

42 F Dm F Dm

46 **B** C Dm 2 2

52 1 2 C Dm C Dm **INTERLUDIO DE TIMBAL** 4

Detailed description of the musical score: The score is written for guitar in 2/4 time. It consists of four systems of music. The first system (measures 38-41) is labeled 'Fuga' and features a melodic line in the treble clef and a bass line with fingerings (1-3-1-1, 2-1-2-1, 3-1-3-1, 3-1, 2-1-3-1-1, 2-1-2-1, 3-1-3-1, 3). Chords F and Dm are indicated. The second system (measures 42-45) continues the 'Fuga' section with similar melodic and bass line patterns. The third system (measures 46-51) is labeled 'B' and features a different melodic line with chords C and Dm, and a bass line with fingerings (10-10, 10-10, 18-18, 18-18, 18-18, 18-18, 10-10, 10-10, 10-10, 10-10). The fourth system (measures 52-59) is labeled 'INTERLUDIO DE TIMBAL' and features a melodic line with chords C, Dm, C, and Dm, and a bass line with fingerings (5-6, 5-3, 1-3). The interlude section has a 4-measure rest for the guitar part.

Figura 38.

Fuga y sección B de “Paloma negra”: compases 37 al 52

The image displays a musical score for the piece "Paloma negra", specifically measures 37 through 52. The score is written for guitar and is divided into four systems, each containing a vocal line and a guitar line.

- System 1 (Measures 37-40):** Labeled "Fuga" in a box. The vocal line features a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The guitar line consists of a rhythmic pattern of eighth notes: 0-(2), 0-2, 0-2, 0-2, 0, 2-4-(5)-2, 0, 2-0, 2-0-2, 0-2, 0, 4-5-(4)-2, 0. Chords A and F#m are indicated above the vocal line.
- System 2 (Measures 41-44):** Continues the melodic and rhythmic patterns from the previous system. Chords A and F#m are indicated.
- System 3 (Measures 45-48):** Labeled "E" in a box. The vocal line features a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The guitar line consists of a rhythmic pattern of eighth notes: 1-4, 2-4, 3-4, 4-4, 5-4, 6-4, 7-6, 8-6, 9-6, 10-6, 11-6, 12-6, 13-6, 14-6, 15-6, 16-6, 17-6, 18-6, 19-6, 20-6, 21-6, 22-6, 23-6, 24-6, 25-6, 26-6, 27-6, 28-6, 29-6, 30-6, 31-6, 32-6, 33-6, 34-6, 35-6, 36-6, 37-6, 38-6, 39-6, 40-6, 41-6, 42-6, 43-6, 44-6, 45-6, 46-6, 47-6, 48-6, 49-6, 50-6, 51-6, 52-6. Chords E and F#m are indicated.
- System 4 (Measures 49-52):** Continues the melodic and rhythmic patterns from the previous system. Chords E and F#m are indicated.

Asimismo, otro rasgo característico de la armonía usada en las canciones del Grupo Maravilla es la incorporación de tensiones a la armonía básica triádica (o cuatriádica en el caso del acorde de V grado). Como se puede visualizar en la introducción de “Campesina” (figura 39), el primer acorde usado es un A9/C# que, si bien responde a un riff tipo

acompañamiento horizontal, esto también demuestra el uso intencionado de la nota B en la 2da cuerda al aire como punto pedal que resuena y se mantiene en el siguiente acorde, D6.

Figura 39.

Introducción de “Campesina”: compases 1 al 11

The musical score for the introduction of "Campesina" (measures 1-11) is presented in three systems. The first system (measures 1-4) is marked "INTRO" and "L.V.". The second system (measures 5-8) is marked "D⁶". The third system (measures 9-11) is marked "1" and "2" for first and second endings, and "NON-L.V.". The guitar part is written in a standard six-string format, and the voice part is written in a single line with lyrics. The score includes various chords and techniques, including a D⁶ chord in measure 5.

Asimismo, en “Tu Corazón y el Mío” (figura 40), se puede observar la incorporación de un intervalo de 5ta aumentada sobre el acorde de A mayor un compás antes de regresar al acorde de tónica, D mayor (exactamente sobre el compás 31 y 32).

Figura 40.

Sección A de "Tu corazón y el mío": compases 31 al 34

Esto demuestra la incorporación de tensiones o acordes que no responden a la armonía triádica, sino más a la cuatriádica: el uso de tensiones como los intervalos de 9na y 5ta aumentada y el uso del acorde de 6ta como I grado son dos ejemplos claros de ello.

Por otro lado, la sonoridad modal se caracteriza por el uso del modo eólico como centro tonal menor sin recurrir al quinto grado alterado (para obtener una función dominante), sino más bien a los otros grados del modo para lograr una semicadencia. Usualmente, la cadencia más usada es el grado bVII hacia el I, y es la que caracteriza a muchas obras de esta época. Un claro ejemplo sería el tema "Colegiala" (figura 41), el cual toda la estructura está basada enteramente en la progresión bVII - I (E y F#m), lo que resalta bastante lo ingenioso del arreglo para poder dar bastante variedad a partir de una progresión simple.

Figura 41.

Introducción y Sección A de "Colegiala": compases 20 al 43

The musical score for "Colegiala" (Figura 41) is presented in two systems. The first system covers measures 20-23, and the second system covers measures 24-27. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The guitar part is written in standard notation with fret numbers and includes techniques such as double stops, triplets, and bends. The vocal part is written in a treble clef with lyrics. A section labeled 'A' begins at measure 28, where the guitar part consists of a simple harmonic progression of F#m - E - F#m - E - F#m - E - F#m. The score concludes at measure 43.

De igual manera, en "Enfermera" (figura 42), tanto la sección B como el solo de guitarra están contruidos en base a esta misma progresión (bVII - I), con un pequeño cambio armónico en las introducciones B (bVI - bVII - I).

Figura 42.

Introducción A y B de “Enfermera”: compases 1 al 15

The musical score for 'Enfermera' Introduction A and B, measures 1 to 15, is presented in two systems. The first system (measures 1-4) shows the guitar part with chords F#m and E, and the bass part with rhythmic patterns. The second system (measures 5-15) is labeled 'INTRO B' and features a more complex guitar part with fret numbers and chords F#m and E. The bass part continues with rhythmic patterns and fret numbers.

Por otro lado, en “Paloma Negra” observamos este tipo de movimiento armónico en la Introducción A (figura 43), así como en los finales de frases de la Introducción B (figura 44) y de la Fuga (figura 45).

Figura 43.

Introducción A de "Paloma negra": compases 1 al 8

Musical score for guitar and voice for measures 1-8 of "Paloma negra". The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The guitar part is labeled "1ERA GUITARRA" and the voice part is labeled "CARLOS MORALES".

Measures 1-4: Chords F#m, E, F#m. The guitar part features a melodic line with eighth notes. The voice part is labeled "(LOCUCION)" and consists of rhythmic patterns.

Measures 5-8: Chords E, F#m. The guitar part continues with a melodic line. The voice part includes a first ending (1.) and a second ending (2.) with a double bar line and repeat sign.

Figura 44.

Final de Introducción B de "Paloma negra": compases 18 al 26

Musical score for guitar and voice for measures 18-26 of "Paloma negra". The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The guitar part is labeled "2" and the voice part is labeled "18".

Measures 18-21: Chords F#m, A, F#m, A. The guitar part features a melodic line with eighth notes. The voice part consists of rhythmic patterns.

Measures 22-26: Chords E, F#m, E, F#m. The guitar part features a melodic line with eighth notes. The voice part consists of rhythmic patterns.

Figura 45.

Fuga de “Paloma negra”: compases 37 al 44

The musical score for the fugue of "Paloma negra" (measures 37-44) is presented in two systems. Each system consists of a treble clef staff and a guitar tablature staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The first system (measures 37-40) is marked "FUGA" and shows a sequence of chords: A, F#m, A, F#m. The second system (measures 41-44) shows a sequence of chords: A, F#m, A, F#m. The guitar tablature uses numbers 0, 2, 4, 5, and (2) to indicate fret positions on the strings.

Asimismo, en canciones del Grupo Guinda como “Llanto de Paloma” podemos encontrar la misma cadencia modal de bVII a I en la sección B (figura 46).

Figura 46.

Sección B de "Llanto de paloma": compases 46 al 59

The musical score for Figure 46 consists of two systems. The first system covers measures 46 to 49. Measure 46 is marked with a boxed 'B' and a 'C' chord. The melody is in the treble clef, and the bass line uses guitar tablature with fret numbers 9, 10, and 18. The second system covers measures 52 to 55. It includes a first ending (1) and a second ending (2) with a 'C' chord. A 'INTERLUDIO DE TIMBAL' section is indicated with a 4/4 time signature. The bass line continues with guitar tablature, including fret numbers 9, 6, 5, and 3.

Además de ello, podemos observar el uso del V grado sin alterar (Am) en la Introducción B del mismo tema (figura 47), lo que refuerza esta sonoridad modal eólica.

Figura 47.

Introducción B de "Llanto de paloma": compases 5 al 14

The musical score for the introduction B of "Llanto de paloma" (measures 5 to 14) is presented in three systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (G minor) and the time signature is 3/4. The first system (measures 5-8) is marked "Intero B" and features chords Dm, Am, Dm, and Am. The second system (measures 9-12) features chords Dm, F, Dm, and C. The third system (measures 13-14) features the chord Dm. The bass line includes various fingering patterns such as 10-10-10-10-12-10, 8-10-8-8-8-10-8, 10-10-10-10-10-12-10, 8-10-8-8-8-10-8, 8-10-10-8-10-8-10, 8-10-10-8-10-8-10, 8-10-10-8-10-10-8-10, and 12-10-10-10-10-12-10.

De igual manera, usa otras progresiones armónicas como variantes de la relación Subdominante-Tónica. En la Fuga de "Llanto de Paloma" (figura 48) podemos ver la progresión bIII - I (F - Dm), la cual también usa en partes de la sección A.

Figura 48.

Fuga de "Llanto de paloma": compases 38 al 45

The musical score for measures 38-45 of the 'Fuga de Llanto de paloma' is presented in two systems. The first system (measures 38-41) is marked 'FUGA' and shows a melodic line in the treble clef and a guitar accompaniment in the bass clef. The second system (measures 42-45) continues the piece. Chords F and Dm are indicated above the staff. The guitar part uses a specific fingering pattern: 2-1-3-1-1, 2-1-2-1, 3, 1-3-1, 3, 1, 2-1-3-1-1, 2-1-2-1, 3, 1-3-1, 3.

En "La plantita", podemos observar este movimiento armónico de bVII - I en los finales de frase de todas las secciones (figura 49), ya que normalmente usa A mayor como centro tonal temporal para luego realizar esta cadencia modal.

Figura 50.

Sección C de "Dame tu amor": compases 35 al 42

Esto se podría justificar como un intercambio modal que se da con la escala de F# dórica, la cual sí permitiría un acorde de B mayor. A diferencia de lo que menciona Ferrier sobre la escala menor melódica como justificación de este tipo de acordes, nuestra explicación responde más a un intercambio modal ya que observamos que las transiciones de secciones, como de la introducción a la sección A del mismo tema (figura 51), no se realiza un típico tetracordio superior ascendente de la escala menor melódica, sino más bien se ejecutan los siguientes grados: V - bVII - VII - I (como en el compás 13); lo que muestra un cromatismo ascendente que se traduciría como una manera de conservar la sonoridad modal.

Figura 51.

Transición entre la Introducción y la sección A de "Dame tu amor": compases 10 al 17

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 10 to 13. Measure 10 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a half note B4, and a half note C5. The bass line features chords 5/7, 5/7, 7, and 7. The second system covers measures 14 to 17. Measure 14 is the start of section A, indicated by a box labeled 'A'. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line has chords F#m, A, E, and F#m. The score ends with a double bar line.

Así, nuestra posición respecto a lo que menciona Ferrier sobre la escala menor melódica es diferente ya que, como acabamos de demostrar, creemos que es más apropiado considerarlo como un producto de un intercambio modal con la escala dórica, ya que guarda mayor similitud y sonoridad con la inclinación musical que tiene Guinda y Ecos, en este caso el rock y la nueva ola.

Pero algo que todos estos guitarristas tienen en común para su sonoridad costeña es el empleo de los dedos y las uñas para tocar las cuerdas, técnica también conocida como *fingerstyle*. Esta técnica proviene de la forma de interpretar la guitarra en otras músicas tradicionales populares, como el vals criollo o el huayno; esto a su vez proviene de la técnica tradicional de interpretación de la guitarra clásica académica. Sin embargo, lo que diferenciaría a unos de los otros sería la posición de la mano derecha al momento de tocar las cuerdas, asimismo de la combinación yema/uña en el ataque para resaltar más ciertas frecuencias.

Por un lado, podemos observar que, tanto Walter León como Jorge Chávez Malaver, posicionan su mano derecha a la altura de la pastilla del *neck*. Walter León usa dicha posición cuando interpreta “La olvidaré” (Lucho Paredes Kdencia, 2009, 0m1s), “Colegiala” (Ronald Benites, 2011, 7m42s), y “Perdóname” (Cumbias para Recordar, 2017, 1m5s), al igual que en una grabación de video de un ensayo en una sala de grabación (Niño de Guzmán, 2021, 1m22s). Mientras que también podemos observar a Jorge Chávez Malaver usando la misma posición cerca a la pastilla del *neck* cuando interpreta “Separados” (Ronald Benites, 2007, 2m12s), “Colegiala” (Jacko Music, 2015, 0m10s), “Engañadora” (Mikycumbiacosteña, 2022, 1m4s), así como en la imagen del audio de “Solo pienso en tu amor” (CUMBIA DE VERDAD, 2019, 0m0s). Dicha posición que usan ambos guitarristas brindaría un sonido con menos frecuencias medio-agudas sobresalientes, resultando en un sonido más balanceado, con menor presencia en las frecuencias medias y más en las medias-graves.

Por otro lado, podemos observar el posicionamiento de la mano derecha de Carlos Morales a la altura de la pastilla del *bridge*, lo que le brinda un sonido “opuesto” al de los dos guitarristas anteriores: es decir, con un sonido con mayor presencia en las frecuencias medias y con bastante ataque. Esto se puede observar en las interpretaciones que realiza en los temas “Tomaré para olvidar” (Truji Cumbia Oficial, 2020, 2m5s), “Amor de madrugada” (AL Ztone Edson, 2017, 4m0s), y “Amor vuelve” (Chicha Miusik, 2020, 7m13s). En una grabación del Grupo Guinda donde está tocando el guitarrista Carlos Quispe, se puede apreciar que también está usando la posición cerca a la pastilla del *bridge*, probablemente para obtener el mismo sonido que caracteriza al Guinda (CProlima, 2007, 2m44s)⁴⁵. Se

⁴⁵ En la época de auge del Grupo Guinda (aproximadamente entre los años 1990 y 1994), solían realizar diversas presentaciones al mismo tiempo, para lo cual empleaban formaciones alternas mezclando integrantes “originales” y reemplazos de otros músicos. Es así que había hasta tres formaciones diferentes del Grupo Guinda que se podían presentarse un mismo día, pero en diferentes partes, ya sea dentro o fuera de Lima. Es por ello por lo que en dicho video se observa a Carlos Quispe como reemplazo de Carlos Morales en la primera guitarra (Comunicación personal).

podría especular que esto también obedece a una manera de interpretar la guitarra heredada de la tradición rockera y nuevaolera de los grupos de la década de los 70.

Pero algo curioso sucede con la interpretación de Edilberto Cuestas. En las pocas grabaciones de video que se obtuvieron donde él estuviese ejecutando la guitarra, se puede observar el uso de ambas posiciones de la mano derecha tanto a la altura de la pastilla del *neck* como del *bridge*. Esto con una intención bastante clara y que tiene que ver con lo mencionado anteriormente en este subcapítulo, y es que se da en función a si es una sección de melodía o de acompañamiento. Por ejemplo, en el video que interpreta el tema “Pretextos”, se puede ver claramente que cuando realiza una melodía posiciona su mano cerca a la pastilla del *neck* (rijard68, 2007; 1m55s, 5m10s), mientras que cuando hace el acompañamiento tipo montuno o cuando cambia hacia el acompañamiento en el verso lo hace cerca del *bridge* (2m6s, 5m20s). Asimismo, cuando interpreta el tema instrumental “Chola ingrata”, realiza la introducción con la posición del *bridge* (Joyas Musicales, 2020, 2m50s), y cuando empieza la melodía cambia a la posición del *neck* (3m0s). Sucede similar en la interpretación de “Dulce”, solo que luego de realizar la melodía introductoria en la posición del *neck* (Chicha Miusik, 2020, 1m51s) usa una posición más cercana a la pastilla del middle (3m46s), lo que probablemente sea porque es otro tipo de madera del diapasón de la guitarra con la que está tocando. Sin embargo, en la interpretación que observamos de “Adiós amor adiós” sucede algo diferente. En la melodía de la introducción usa la posición del *bridge* (Ronald Benites, 2007, 0m1s), lo que continuaría haciendo en el acompañamiento tipo montuno del coro (1m9s), y recién cambiaría hacia la posición del *neck* en la melodía de fuga (3m36s). Se presume que esto va ligado también a la sonoridad de cada cuerda según el registro en el que se ejecute.

Estas particularidades técnicas se suman para poder crear una sonoridad específica que diferencia de otra agrupación. Como menciona Lucho Paredes en una comunicación

personal, Los Ecos atraviesan por diferentes etapas sonoras, y una de las razones es debido a los cambios realizados en la formación, especialmente por el bajista: menciona el tema “Mujercita buena”, cuyo bajista que grabó fue Ruy León, y se puede observar cómo el bajo es mucho más melódico para realizar la base armónica, en vez de los patrones rítmicos usuales para cumbia. Así, podemos observar que la sonoridad no es estática ni tiene un orden o fórmula determinada para “sonar como tal” sino que, como proceso creativo, es determinado por cada pequeño detalle que sea modificado en el transcurso (Mentzer, 2018). De igual forma, recordemos que durante la época del gobierno de Velasco hubo un importante respaldo hacia la cultura andina, en especial el apoyo por parte de José María Arguedas (Alfaro, 2005), lo que se tradujo en una mayor apertura a las expresiones andinas, en este caso a las sonoridades cercanas al huayno y variantes. Como resultado, podemos observar el ascenso de Los Shapis en la década de los ochenta, pero asimismo la apropiación de esta sonoridad por parte de agrupaciones como Grupo Guinda y Maravilla, lo que también tiene relación con lo que menciona Mentzer (2018) acerca de cómo el paradigma según el contexto histórico y las tendencias comerciales influyen en el desarrollo de la sonoridad.

Asimismo, los cuatro guitarristas hacen uso de las *open strings* para darle ese sonido costeño a sus interpretaciones, algo posiblemente también heredado de Enrique Delgado⁴⁶. En “Colegiala” (figura 52) y “Enfermera” (figura 53) podemos observar la aplicación de los *open strings*, en especial el uso de la primera cuerda al aire.

⁴⁶ Se puede escuchar esta particularidad en temas de Los Destellos como “Ven bésame” y el instrumental “Mi noche de amor”.

Figura 52.

Solo de guitarra en "Colegiala": compases 67 al 78

67

E F#m E F#m

2-4-0-4-7-4-0 2-4-2 4-5-2 2-4-0-4-7-4-0 2 4-2-4-2-4

71

F#m E F#m

2 4-2-4-2-4 2 0-9-10-0-7 9-0-5-7 5-7-5-4-4 2 4-2-4-2-4

75

F#m E F#m E F#m

2 4-2-4-2-4 2 0-9-10-0-7 9-0-5-7 5-7-5-4-4 2

D.S. AL FINE

Figura 53.

Introducción B de “Enfermera”: compases 8 al 15

De igual forma, en algunos de los temas del Grupo Guinda también podemos observar el uso de cuerdas al aire, como en la melodía introductoria de “Paloma negra” (figura 54)⁴⁷.

⁴⁷ Otros temas del repertorio de Guinda en donde hemos observado el uso de open strings son: Un poco de tu amor (fuga), Cariño bonito (introducción), Corazón encadenado (fuga), Inmenso amor (fuga), No vale la pena (fuga), entre otros.

Figura 54.

Introducción B de “Paloma negra”: compases 18 al 26

Sin embargo, quien se limitaría un poco más en el uso de esto es Chávez Malaver, presuntamente también como una forma de distanciarse del sonido de Walter León (aunque hay temas de Maravilla que hacen uso de las cuerdas al aire, como “Campesina” y “Mi luna, mi sol”).

Si bien en el repertorio escogido de Los Ecos no es posible visualizar esto, en otros temas como “Sin Rumbo” y “Tus Lágrimas” también se nota un uso de las open strings en las secciones introductorias.

Agregado a ello, otra característica interpretativa que diferenciaba la sonoridad de la guitarra entre los cuatro grupos era el empleo del staccato. Se podría decir que Walter León y Carlos Morales son los más notables en el uso de esta técnica, como lo podemos escuchar en “Llanto de Paloma” y en “Colegiala”. Esto es algo que también se observa en la ejecución de Enrique Delgado, y como menciona Pablo Alfaro es parte de la herencia de dicho guitarrista⁴⁸. Por otro lado, Edilberto Cuestas comenta que él no empleaba mucho esta

⁴⁸ Comunicación personal

técnica⁴⁹, por lo que su sonido tenía mayor sustain y release. Un punto intermedio entre ellos es la interpretación de Chávez Malaver, quien por momentos usaba esta técnica, y en otros momentos dejaba que el sustain de las notas continúe.

Otra característica principal de dicha interpretación es el uso de las primeras posiciones del diapason para las melodías, y solamente las 3 primeras cuerdas para las posiciones agudas. Esto es una característica fundamental que comparten los cuatro guitarristas, ya que le da un sonido con más frecuencias medias-agudas. Es por ello por lo que es muy raro observar notas que sean tocadas en la posición del 7mo traste hacia adelante en la cuarta, quinta y sexta cuerda, y al contrario el uso de las cuerdas graves en las posiciones de los primeros trastes es más comunes. Esto queda bastante claro con los temas seleccionados de Walter León, donde observamos que las melodías introductorias tanto de “Colegiala” (figura 55) como “Enfermera” (figura 56) se realizan en los primeros cinco trastes (Intro A), y a partir del sexto solo usa las tres primeras cuerdas (Intro B y Solo).

⁴⁹ Comunicación personal.

Figura 55.

Introducción A de “Colegiala”: compases 1 al 8

Figura 56.

Introducción A de “Enfermera”: compases 1 al 7

Asimismo, podemos observar que en “Llanto de paloma” (figura 57) y “Paloma negra” (figura 58) las introducciones A se realizan en las cuerdas graves (con la excepción de

“Llanto de paloma” al subir hasta el 7mo traste en la 5ta cuerda), mientras que las introducciones B se realizan en las 3 cuerdas agudas.

Figura 57.

Introducción A y B de “Llanto de paloma”: compases 1 al 8

The musical score consists of two systems. The first system, labeled '1ERA GUITARRA' and 'CARLOS MORALES', covers measures 1 to 4. The guitar part is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The bass part is in bass clef. Chords Dm, C, and Dm are indicated above the guitar staff. The second system, labeled 'INTRO B', covers measures 5 to 8. It features a guitar part with a key signature change to two flats and a common time signature. The bass part continues with the same key signature and time signature. Chords Dm and Am are indicated above the guitar staff. A large watermark 'MCMXVII' is visible at the bottom of the page.

Figura 58.

Introducción A y B de “Paloma negra”: 1 al 12

AUTOR: CARLOS MORALES SANCHEZ

$\text{♩} = 100$

INTRO A

1ERA QUITARRA

LOCUCIÓN

CARLOS MORALES

5

1. E

2. E

F#m

INTRO B

9

F#m

A

F#m

A

Similar lógica sigue las melodías introductorias y fugas que se realizan en los temas de Los Ecos, “Dame tu amor” y “La plantita”. A pesar de no haber melodías tocadas en las cuerdas graves, sí se ejecutan los acompañamientos de la sección A, B y C en dichas cuerdas en los primeros trastes.

A pesar de que se pueda observar algo similar en los temas de Maravilla, Jorge Chávez también haría uso de otras posiciones en las 3 cuerdas más graves, probablemente debido a su mayor conocimiento del diapason así como la búsqueda de una comodidad

técnica. Por ejemplo, en la sección A (figura 59) y B (figura 60) de “Solo pienso en tu amor”, podemos ver el uso de la 4ta cuerda en posiciones más agudas alrededor del 6to traste.

Figura 59.

Sección A de “Solo pienso en tu amor”: compases 15 al 24

2

15 **A** F G Am F G Am

19 E **1** Am

23 **2.** Am To CODA D.S. AL CODA

Figura 60.

Sección B de "Solo pienso en tu amor": compases 32 al 43

The musical score for guitar, measures 32-43, is presented in three systems. Each system consists of a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a bass line. Chords are indicated above the treble staff: Dm, G, Am, G, Am, G, Am, G. The bass line includes various techniques such as triplets and slurs.

System 1 (Measures 32-35):
 Treble staff: Dm (32), G (33), Am (34), G (35).
 Bass staff: 1 3 2 (32), 3 4 5 (33), 5 7 7 (34), 5 7 7 (35).

System 2 (Measures 36-39):
 Treble staff: Dm (36), G (37), Am (38), G (39).
 Bass staff: 1 3 2 (36), 3 4 5 (37), 5 7 7 (38), 5 7 (39).

System 3 (Measures 40-43):
 Treble staff: Am (40), G (41), Am (42), Am (43).
 Bass staff: 5 7 7 (40), 3 4 5 (41), 3 (5) 4 5 (42), 5 7 (43).

2.3 ¿Cómo continúa el estilo en las interpretaciones en vivo?

Si bien, la fidelidad de las interpretaciones en vivo a las grabaciones originales son parte del trabajo del músico, la interpretación en vivo sería enriquecida con más elementos que refrescarían la rigidez de dicha fidelidad, al igual que establecería un estilo musical que identifique al grupo. Como se mencionó anteriormente, las versiones en vivo que se seleccionaron se ha priorizado que sean el grupo original el que los haya realizado. En el caso

de los temas de Los Ilusionistas, esto no ha sido posible. Sin embargo, mantienen mucho la esencia y la visión del compositor, así como del grupo ya que las versiones escogidas son interpretadas por músicos que formaron parte de la alineación original del grupo de Walter León, solo que añaden la experiencia artística posterior a éste. Como menciona Belinche y Larregle, existe un contexto similar donde nacen interpretaciones similares, en este caso determinados tanto por los músicos, así como la misma escena del estilo costeño (2018).

Dichos elementos relevantes de las versiones en vivo pueden clasificarse en dos tipos: variación y adición. Respecto a los elementos que son variación de los que se hallan en las grabaciones originales, tenemos aquellas donde la melodía es modificada. Un ejemplo de ello es en el primer compás de “Ramo de rosas”, donde se agrega una contramelodía descendente que armoniza la que realiza la 2da guitarra, como se observa en la figura 61.

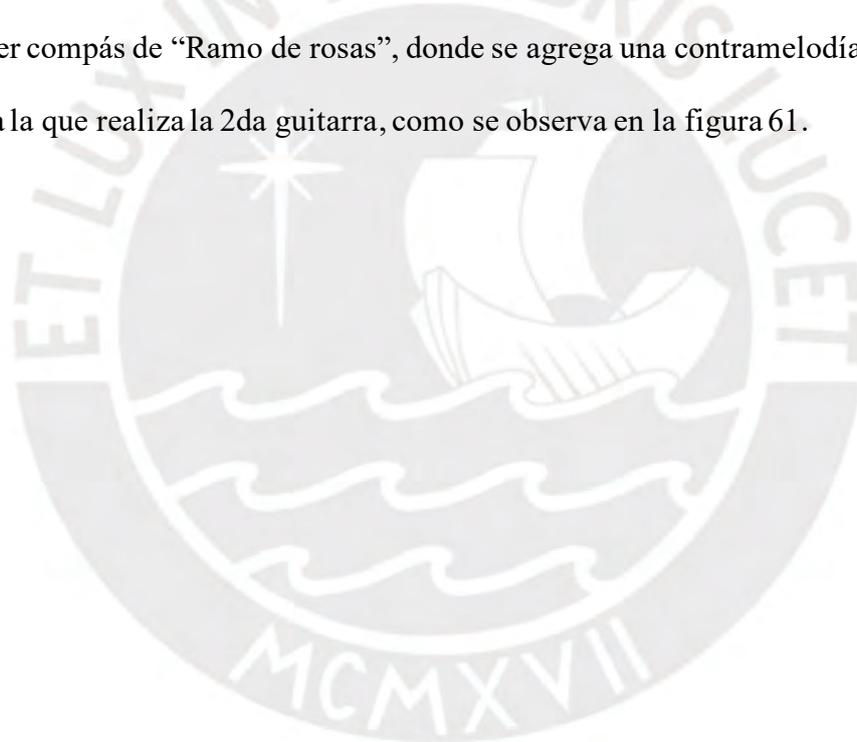


Figura 61.

Comparación de la Introducción de “Ramo de rosas”

RAMO DE ROSAS
GRUPO QUINDA

$\text{♩} = 100$

INTRO
Em Em(maj7)/D# Am 8⁷

VERSION EN VIVO

VERSION EN ESTUDIO

De igual manera, en “Solo pienso en tu amor” observamos una clara variación de lo que está grabado en la producción del año 1979, y que se mueve más libremente, pero respetando las frases armónicas de la sección A (figura 62).

Figura 62.

Comparación de la sección A de “Solo pienso en tu amor”

The image displays a musical score for the section A of the song "Solo pienso en tu amor". It consists of two systems of music, each with three staves. The first system (measures 15-18) features a vocal melody in the top staff with lyrics, a guitar accompaniment in the middle staff with fret numbers and fingerings, and a piano accompaniment in the bottom staff. The second system (measures 19-22) continues the vocal melody and guitar accompaniment. The score includes chord symbols (F, G, Am) and a large watermark of the MCMXVII logo in the background.

Asimismo, se observa una variación en el acompañamiento que se realiza sobre los versos de “Ramo de rosas” (figura 63), donde encontramos el típico rasgueo Guinda que se menciona en el subcapítulo anterior.

Figura 63.

Comparación de la sección A de “Ramo de rosas”

The image displays a musical score for the section A of the piece "Ramo de rosas". It consists of four staves: a vocal line and two guitar staves (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major/E minor). The guitar staves show a complex rhythmic accompaniment with various chords and fret numbers. The chords are Em, G, Bm, Em, G, and Bm. The fret numbers are 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. The bass staff shows a similar rhythmic pattern with fret numbers 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. The vocal line is in the treble clef and contains several measures of music with notes and rests.

De igual manera, hallamos este tipo de acompañamiento rítmico en la introducción (figura 64) y sobre el verso A (figura 65) de “Llanto de paloma”.

Figura 64.

Comparación de la introducción de “Llanto de paloma”

$\text{♩} = 100$

Chords: Dm C Dm | Dm C Dm | 2

VERSION EN VIVO

VERSION EN ESTUDIO

Figura 65.

Comparación de la sección A de “Llanto de paloma”

4 25

Chords: Dm Am Dm Am Dm F

31

Chords: Dm F F C/E Dm

Sin embargo, estos tipos de variaciones también pueden ser una melodía que imita a la de la voz principal, como lo podemos observar en la grabación original de “Dame tu amor” en la segunda vez que aparece la sección B. Podemos hallar esta melodía imitativa en “Ramo de rosas”, alrededor de los compases que componen la segunda mitad de la sección B (figura 66).

Figura 66.

Comparación de la sección B de “Ramo de rosas”

Pero, al igual que sucede con lo observado en el tipo de acompañamiento de “La plantita”, el son montuno también es utilizado como variación del acompañamiento. Así, hallamos en la sección B de “Solo pienso en tu amor” dicha variación en forma de son montuno (figura 67), al igual que en la sección B de “Colegiala” (figura 68). Cabe destacar que ambas versiones escogidas han sido interpretadas por Jorge Chávez Malaver, lo que no descarta la influencia de la música cubana en los otros grupos analizados.

Figura 67.

Comparación de la sección B de "Solo pienso en tu amor"

The musical score for 'Solo pienso en tu amor' (Figura 67) is presented in two systems. The first system starts at measure 39 and the second at measure 47. The score includes guitar and bass parts. The guitar part features chords such as Dm, G, Am, and G, with various fingerings and techniques like triplets and slurs. The bass part provides a rhythmic accompaniment with specific fingerings. The notation includes treble and bass clefs, a 4/4 time signature, and dynamic markings.

Figura 68.

Comparación de la sección B de "Colegiala"

The musical score for 'Colegiala' (Figura 68) compares two versions: 'VERSION EN ESTUDIO (LUGIONISTAS)' and 'VERSION EN VIVO (MARAVILLA)'. It also includes a percussion part labeled 'OBLIGADOS DE PERCUSION'. The score starts at measure 25 and ends at measure 33. The guitar part features chords like E, Fm, and E, with fingerings and techniques such as slurs and accents. The bass part provides a rhythmic accompaniment with specific fingerings. The notation includes treble and bass clefs, a 4/4 time signature, and dynamic markings. The percussion part includes a drum set notation and a 'FINE' marking.

Podría decirse que, en contraposición a este tipo de acompañamiento (el son montuno), encontramos el rasgueo rítmico que hallamos en temas como “Llanto de Paloma” y “Enfermera”, pero esta vez como reemplazo que brindaría mayor dinamismo a la sección C de “Ramo de rosas” (figura 69). Este patrón rítmico altamente sincopado de rasgueo sería empleado en muchas ocasiones por Carlos Morales tanto en sus grabaciones de estudio como en sus presentaciones en vivo.

Figura 69.

Comparación de la sección C de “Ramo de rosas”

The image displays a musical score for the section C of the song "Ramo de rosas". It consists of two systems of staves. The top system features a complex, syncopated strumming pattern in the right hand (treble clef) and a corresponding bass line in the left hand (bass clef). The bottom system shows a simpler, more rhythmic strumming pattern in the right hand and a bass line. Chord symbols (C, G, B7, Em) are placed above the right-hand staff. The score is marked with a 'C' in a box at the beginning of the first system.

Si bien, podría pasar desapercibido, el cambio de registro también es un tipo de variación que forma parte de la sonoridad costeña: en este caso, observamos dos casos puntuales. El primero en “Tu corazón y el mío”, donde se cambia a una posición más grave y cercana a las cuerdas al aire en la sección A (figura 70).

Figura 70.

Comparación de la sección A de “Tu corazón y el mío”

The image shows a musical score for the section A of the song "Tu corazón y el mío". It is divided into two parts: "VERSION EN ESTUDIO" (top) and "VERSION EN VIVO" (bottom). The studio version features a melodic line in the treble clef with a tempo marking of 103 and a key signature of one sharp (F#). The live version shows a similar melodic line but with a different rhythmic feel. Both versions include guitar accompaniment in the bass clef, with the studio version using a capo (indicated by a box labeled 'A') and the live version using natural fretting. The studio version includes a time signature change to 8/4 in the middle of the section.

De igual manera, como se visualiza en la figura 71, en la sección A de “Dame tu amor” observamos el uso de la quinta cuerda al aire en un cambio de registro (y también de variación melódica) en la primera mitad de la frase armónica.

Figura 71.

Comparación de la sección A de “Dame tu amor”

The image shows a musical score for the section A of the song "Dame tu amor". It is divided into two parts: "VERSION EN ESTUDIO" (top) and "VERSION EN VIVO" (bottom). The studio version features a melodic line in the treble clef with a key signature of one sharp (F#). The live version shows a similar melodic line but with a different rhythmic feel. Both versions include guitar accompaniment in the bass clef, with the studio version using a capo (indicated by a box labeled 'A') and the live version using natural fretting. The studio version includes a time signature change to 2/2 in the middle of the section.

Sin embargo, otra variación que está relacionada íntimamente a la tecnología musical es el uso y aplicación de procesadores de sonidos en forma de pedales de efecto, en especial el uso de la saturación. Podemos observar el uso común del pedal de overdrive y de fuzz

desde las primeras producciones de cumbia, pero como color sonoro ocasional⁵⁰. Podemos encontrar dicho uso ocasional en las transiciones entre secciones de “La plantita” (figura 72), así como sobre la sección C. De igual manera, en la variación melódica de la repetición de la sección B de Paloma negra podemos hallar su uso, aunque en menor grado.

Figura 72.

Comparación de la transición entre la sección A y B de “La plantita”

The image shows a musical score for the song "La plantita". It is divided into two main parts: "VERSION EN ESTUDIO" (top) and "VERSION EN VIVO" (bottom). Both parts are in 4/4 time with a tempo of 100. The studio version features a vocal line and a guitar line with fret numbers and pick-up positions. The live version includes an "OVERDRIVE" effect on the guitar line. The score is in the key of F#m and includes sections A and B. A large watermark of the Universidad Metropolitana is visible in the background.

Por otro lado, hallamos los elementos de adición que significan creaciones espontáneas realizadas en las interpretaciones en vivo, así como agregar otros elementos que tendrían mayor impacto en la performance como espectáculo.

Las melodías añadidas en las obras del estilo costeño obedecían al patrón pentatónico y diatónico del cual habían sido concebidos. Así, podemos hallar en la repetición de la sección B de “Paloma negra” una melodía pentatónica que ocurre durante el obligado de percusión que sucede en ese momento (figura 73).

⁵⁰ Aun así, para nosotros es importante resaltar que agrupaciones como el Grupo Celeste fueron uno de los máximos exponentes de este tipo de sonoridades, cambiando el sonido “limpio” por el saturado. Consideramos que el artista que se identifica más con esta sonoridad es Chacalón y la Nueva Crema, en especial su primer guitarrista Jose Luis Carballo.

Figura 73.

Obligado de la primera repetición de la sección B de “Paloma negra”

The image shows a musical score for guitar and bass. At the top, there is a box containing the number '8'. The score is divided into two systems. The first system includes a guitar staff with notes and a bass staff with fret numbers (6-11, 10-12, 12-12, 12-12, 12-12, 12-12, 12-14, 12, 14-12, 12, 14, 12, 12, 12-14, 12-14, 12-14, 12-12, 14, 12). The second system includes a guitar staff with notes and a bass staff with fret numbers (9, 7, 9, 9, 11, 11, 9, 9, 10, 10, 10, 10). Annotations include 'OVERDRIVE' in red above the guitar staff and a blue '2' with a double bar line at the end of both staves in the second system.

Asimismo, un ejemplo del uso diatónico de la escala es el movimiento descendente que se realiza en el compás 31 de Enfermera, como adición en los silencios que hay en la sección A (figura 74).

Figura 74.

Comparación de la sección A de “Enfermera”

The image shows a musical score comparing two versions of the piece 'Enfermera'. It is divided into two systems. The first system is labeled 'VERSION DE LOS ILUSIONISTAS' and includes a guitar staff with notes and a bass staff with fret numbers (12, 10, 9). The second system is labeled 'VERSION DEL GRUPO CENTENO' and includes a guitar staff with notes and a bass staff with fret numbers (11, 10, 12, 10, 10, 9, 7, 9, 7, 5, 7, 5, 4, 5, 7, 5, 5, 7, 7, 5, 7, 7, 9, 9, 9, 9, 7, 5, 5, 7, 7, 5, 7, 7). Annotations include a box with 'A' at the top, and chord symbols 'F#m', 'E', 'D', and 'E' in blue above the guitar staff.

Figura 76.

Comparación de la sección A de “Paloma negra”

The image shows a musical score for the section A of the song "Paloma negra". It is divided into two parts: "VERSION EN VIVO" (Live Version) and "VERSION EN ESTUDIO" (Studio Version). The tempo is marked as quarter note = 100. The key signature is one sharp (F#). The live version includes guitar chords: F#m, A, F#m, A, and D. The studio version includes detailed fretboard diagrams for both hands, with notes and fingerings indicated in blue. The live version has a more melodic and rhythmic feel, while the studio version is more technically complex with many fretted notes and fingerings.

Y los cambios no se limitaban solamente a estos, sino también podían ser del tipo armónico, como se observa en “Tu corazón y el mío” del Grupo Maravilla. Uno de ellos reside en la adición de la nota B como un punto pedal al que retorna siempre en la sección B, como podemos hallar en la figura 77.

Figura 77.

Comparación de la sección B de "Tu corazón y el mío"

De igual manera, en esta misma canción encontramos una sustitución armónica, donde reemplaza el acorde de B7/D# por un acorde F#7° en el compás 25 (figura 78). Esto demuestra que existía un mayor conocimiento armónico por parte de Jorge Chávez para elegir reemplazar un acorde dominante con uno disminuido.

Figura 78.

Comparación de la sección A de "Tu corazón y el mío"

Asimismo, en “Solo pienso tu amor” existe un cambio en la melodía que se realiza sobre el acorde de E en el compás 20 de la sección A (figura 79). Y es que omite dicha melodía y la cambia por una frase rítmica usando acordes disminuidos séptimos simétricos, cambiando totalmente lo que se mostraba en la grabación original, pero manteniendo la misma intención estructural: esto es, llegar y resolver en el acorde de A menor.

Figura 79.

Comparación de la sección A de “Solo pienso en tu amor”

The image displays two systems of musical notation for the section A of the song "Solo pienso en tu amor". The first system, starting at measure 15, is marked with a box containing the letter 'A'. It features a melody in the treble clef and guitar accompaniment in the bass clef. Chord symbols F, G, and Am are indicated above the staff. The second system, starting at measure 19, shows a change in the melody and accompaniment. A box highlights measure 20, where the melody changes significantly. Chord symbols E and Am are present in this system. The guitar accompaniment includes various chord voicings and fingering numbers.

Sin embargo, un elemento recurrente en las presentaciones en vivo son las repeticiones de ciertas secciones de la canción antes de pasar al intermedio del timbal. Un ejemplo claro es lo que sucede en “Tu corazón y el mío”, donde se repite nuevamente la fuga y la sección B, como observamos en la figura 80.

Figura 80.

Comparación de la segunda repetición de la Fuga y sección B de “Tu corazón y el mío”

The image displays two systems of musical notation for guitar and piano. The first system, labeled 'Fuga' and starting at measure 29, shows a guitar part with a melodic line and a piano accompaniment with chords and arpeggios. The second system, labeled 'B' and starting at measure 33, shows a guitar part with a melodic line and a piano accompaniment with chords and arpeggios. The score is in G major and 4/4 time.

Aunque el elemento de adición más resaltante que se realiza en las presentaciones en vivo y que no están presentes necesariamente en las grabaciones originales son los obligados de percusión. Estos obligados son patrones rítmicos que son interpretados por toda la sección rítmica y armónica, y normalmente obedece a alguna melodía de guitarra. Este recurso es utilizado para enriquecer la interpretación en vivo, dotándola de mayor dinamismo.

Comúnmente se utilizan en las repeticiones de las secciones, así como en las transiciones entre las mismas. Por ejemplo, en “Tu corazón y el mío” hallamos dos obligados que están directamente relacionados a lo que ejecuta la guitarra. El primero se ubica en la repetición de la sección A, con el tetracordio superior ascendente de la escala de D mayor que realiza la guitarra (figura 81). El segundo se ubica en la transición entre la sección B y el interludio de timbal (figura 82).

Figura 81.

Comparación de la sección A de “Tu corazón y el mío”

Figura 82.

Final agregado de la segunda repetición de la sección B como transición al interludio de timbal de “Tu corazón y el mío”

Asimismo, en “Solo pienso en tu amor” hallamos un obligado más pronunciado que el que se escucha en la grabación original en la transición entre la introducción y la sección A (figura 83), al igual que ubicamos otro obligado entre la primera y segunda repetición de la sección B.

Figura 83.

Comparación del final de la Introducción de “Solo pienso en tu amor”

The image displays a musical score for guitar, divided into two systems. The first system, labeled '2' and '7', contains measures 7 through 11. It features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The chords are Dm, Am, and Dm. The second system, labeled '11' and '12', contains measures 12 through 15. It features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The chords are Dm, Am, and E. The score includes fingerings and dynamics.

Los obligados de repetición en los coros o sección B son más comunes, ya que crean un momento de clímax y crean interés en la repetición de una misma sección. Podemos observar esta característica en las repeticiones correspondientes de la sección B tanto de “Colegiala” (figura 84) como de “Paloma negra” (figura 85).

Figura 84.

Comparación de la repetición de la sección B de "Colegiala"

The musical score for 'Colegiala' is presented in three systems. The first system (measures 25-30) features a guitar part with a 'TACET ON 1ST' instruction and a 'B' section marker. The violin part includes 'F#m' and 'E' chord markings. The second system (measures 31-36) shows a percussion part with 'DELAGADOS DE PERCUSSION' and 'FINE' markings, along with 'E' and 'F#m' chord markings for the violin. The guitar part continues with various fret numbers and chord markings. The third system (measures 37-42) shows the continuation of the guitar and violin parts, with 'FINE' markings at the end.

Figura 85.

Comparación de la repetición de la sección B de "Paloma negra"

The musical score for 'Paloma negra' is presented in three systems. The first system (measures 25-30) features a guitar part with a 'B' section marker and a violin part with 'OVERDRIVE' markings. The second system (measures 31-36) shows the continuation of the guitar and violin parts, with 'OVERDRIVE' markings. The third system (measures 37-42) shows the continuation of the guitar and violin parts, with 'OVERDRIVE' markings and '2' markings at the end.

De igual forma, a veces se usan un mismo patrón rítmico como obligado que permite cambiar entre repeticiones de una misma sección, así como transición entre diferentes secciones, como son los casos de “Dame tu amor” (figura 86), “Paloma negra” (figura 87), y “Llanto de paloma” (figura 88). Éstas dos últimas tienen un obligado idéntico, ya que comparten muchas características similares, como la similitud del patrón rítmico de la fuga, la pertenencia a un mismo álbum, la referencia a las palomas como figura literaria, etc.

Figura 86.

Comparación de la transición entre sección C y B de “Dame tu amor”

The image displays a musical score for the piece "Dame tu amor". It consists of four staves: a vocal line at the top and two guitar lines below. The score is divided into two systems. The first system shows the end of section C, with a box labeled 'B' indicating the start of section B. The guitar lines include detailed tablature with fingerings such as 12-14-14, 7-7-7-7, 12-14-12-14-12-12, 12-14-12-9-12, and 10-10-9-10-12-9-9-12-9. The vocal line features various chords and melodic phrases, with some notes marked with 'A' and 'E' above them. The second system continues the musical material, showing the transition and continuation of the piece.

Figura 87.

Comparación de la transición entre la sección A y Fuga de “Paloma negra”

Figura 88.

Comparación de la transición entre la sección A y Fuga de “Llanto de paloma”

Otro recurso importante, y que definió en mayor medida dicha sonoridad costeña, es la aparición de secciones de improvisación libre, la cual uno de sus máximos exponentes es el Grupo Guinda⁵¹. Como se puede observar en “Paloma negra” (figura 89) y “Llanto de

⁵¹ En realidad, una de las agrupaciones que harían un uso más extensivo (y por lo tanto, más representativo) de las improvisaciones sería el grupo Centeno. Los momentos de improvisación libre existían desde la época de Los Destellos (y se pueden observar también en algunos temas de La Nueva Crema), pero siempre como una sección delimitada, al contrario de lo que proponía el Grupo Guinda y que era más libre, dependiente del “ambiente” del público.

paloma” (figura 90), estas improvisaciones (o también llamados “vacilones” de guitarra) solían ocurrir en el intermedio de timbal, entre las repeticiones de las canciones o entre diferentes obras. Como se puede observar en ambos temas, hay una clara predominancia de la escala pentatónica.

Figura 89.

Improvisación sobre el Intermedio de timbal de “Paloma negra”

The image shows a musical score for guitar, consisting of six staves of music. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The first staff is labeled 'INTERLUDIO DE TIMBAL' and starts at measure 38. The subsequent staves are numbered 42, 46, 50, 54, and 58. The music features a mix of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several instances of fingerings indicated by numbers 1-4 under the notes. A 'trill' (tr.) is marked above a note in measure 42. A 'bend' (b.) is marked above a note in measure 50. A 'natural' (nat.) is marked above a note in measure 58. The score ends with a double bar line at the end of the sixth staff.

MCMXVII

Figura 90.

Improvisación sobre el Intermedio de timbal de “Llanto de paloma”

Asimismo, en la improvisación del interludio de “Paloma negra” podemos observar el uso del F# dórico al usar notas que se ubican dentro de esta escala, a diferencia del F# eólico que hacía uso durante la canción per se, como se muestra en la figura 91.

Figura 91.

Primeros 3 sistemas de la Improvisación en “Paloma negra”

Por otro lado, en “Llanto de paloma” suceden dos cosas interesantes. La primera relacionada al sonido, y es que para lograr una mayor diferencia e impacto en dicha sección de improvisación Carlos Morales aplica un procesamiento de señal a través de un procesador de sonido, lo que brinda esa sonoridad distorsionada en ese momento de improvisación (figura 92), probablemente influenciado por las bandas de rock de la época como Santana.

Figura 92.

Primeros 2 sistemas de la Improvisación en “Llanto de paloma”

Igualmente, en esta canción también se muestra la interacción entre la improvisación guitarrística y el espectáculo del animador con los cantantes, ya que los patrones rítmicos que realiza la guitarra están en relación directa a las frases pegadizas que canta el animador, propiciando un ambiente de interacción directa entre el público y los músicos donde los pasos de baile de éstos llegan a ser copiados por los primeros (Robert Castro, 2017, 1m52s).

En el caso del Grupo Guinda, podemos observar lo que Les Gillon postula, y es que el solista hace clara las diferencias musicales a través de un idioma musical específico en el momento de la improvisación (2018). Y es que el uso de la escala pentatónica, sumado a los breves momentos de intercambio modal con la escala dórica y de *bends*, hace que la sonoridad de Guinda sea tan característico por su cercanía al rock y la nueva ola, y que lo hayan catapultado posteriormente hacia el estrellato, reconociéndolos como “los reyes de la

cumbia rap”. Si bien la figura de solista de Carlos Morales contribuye a esta sonoridad “rockera”, es necesario resaltar el momento de colectividad que se logra en las improvisaciones sobre el intermedio de timbal, donde el espectáculo de los animadores se suma con las melodías de la primera guitarra y la base rítmica de la percusión, lo que permite una mayor libertad para la “delantera”⁵² para realizar coreografías e interactuar con el público. Aquí podemos observar lo que menciona Manuel Gonzáles sobre la contribución a un sentido de colectividad más que una ruptura individual, reforzando la función social de la cumbia peruana de estilo costeño, cuya improvisación responde más a una interpretación improvisada debido al amplio repertorio que maneja el músico, en contraposición al genio estético que se suele observar en el improvisador en jazz, por ejemplo (2015).

Si bien, hemos observado la relación entre la interpretación de las grabaciones originales y las variaciones realizadas en las interpretaciones en vivo, otro elemento que jugará un papel importante en la sonoridad del estilo costeño será la relación de la interpretación con los elementos tecnológicos usados.

2.4 Tecnología en la música: el caso del estilo costeño

El uso de la tecnología ha jugado un rol importante en la concepción de la sonoridad del estilo costeño, más aún cuando se habla de un instrumento moderno como la guitarra eléctrica. Las posibilidades de modificación del sonido, así como de las técnicas que estaban presentes en otros géneros con amplia presencia como el rock, harían que los guitarristas de cumbia exploren nuevas sonoridades en la búsqueda de una identidad propia.

La cumbia peruana, desde los comienzos con Enrique Delgado y Los Destellos, tuvo como soporte tecnológico tanto instrumentos acústicos como eléctricos. Como se mencionó

⁵² Entiéndase a los integrantes que iban en la parte delantera de las presentaciones, como los cantantes, animadores y bailarines.

anteriormente, la parte acústica es representada por parte de la percusión latina, y la parte eléctrica por parte de los instrumentos melódicos-armónicos. Sin embargo, con el paso del tiempo se haría indispensable la microfónica para amplificar la percusión en las presentaciones en vivo. De esta manera, es en gran medida cierto lo que menciona Nick Prior (2013), y es que la cumbia peruana de estilo costeño (y en general) existe a través de la tecnología que usa para construirse, y que no se limitaría a esto, sino que añadirían nuevas posibilidades sonoras a través de los avances tecnológicos, como los pedales de efecto para guitarra y los teclados/sintetizadores.

Tanto el sonido proporcionado por la guitarra, así como el procesamiento por pedales de efecto constituyen una parte de la sonoridad costeña, sin disminuir la importancia de la interpretación y la técnica aplicada. En la explicación que nos brinda Lucho Paredes, los guitarristas “antiguos” (entiéndase a aquella generación que inició su carrera musical entre las décadas de los 70 y 80) tenían una predilección por la marca de guitarras Fender, en especial el modelo Stratocaster. De acuerdo con lo observado en las fuentes audiovisuales de YouTube, tanto Edilberto Cuestas como Walter León y Jorge Chávez Malaver tenían una preferencia por las guitarras de modelo Stratocaster pero que no necesariamente serían Fender⁵³ (con la excepción de Carlos Morales, del cual hablaremos más adelante). Y una de sus principales características sonoras es debido a las pastillas que llevan, y que proporcionan una ecualización “más brillante”, con mayor presencia en los medios agudos. Como menciona Sean O’Connor en su artículo sobre la influencia de las pastillas de guitarra eléctricas patentadas en la creación de la música moderna, Fender creó un tipo de pastilla ajustable más brillante que las de la época (2016). El sonido logrado a partir de estas guitarras con pastillas *single coil* (de bobina simple) proporcionaría el tipo de sonoridad que ya se

⁵³ Es necesario hacer hincapié en el modelo, pero no en la marca, ya que habían otras marcas de guitarra en el mercado que también imitaban el modelo Stratocaster pero que no necesariamente eran Fender debido a su alto costo.

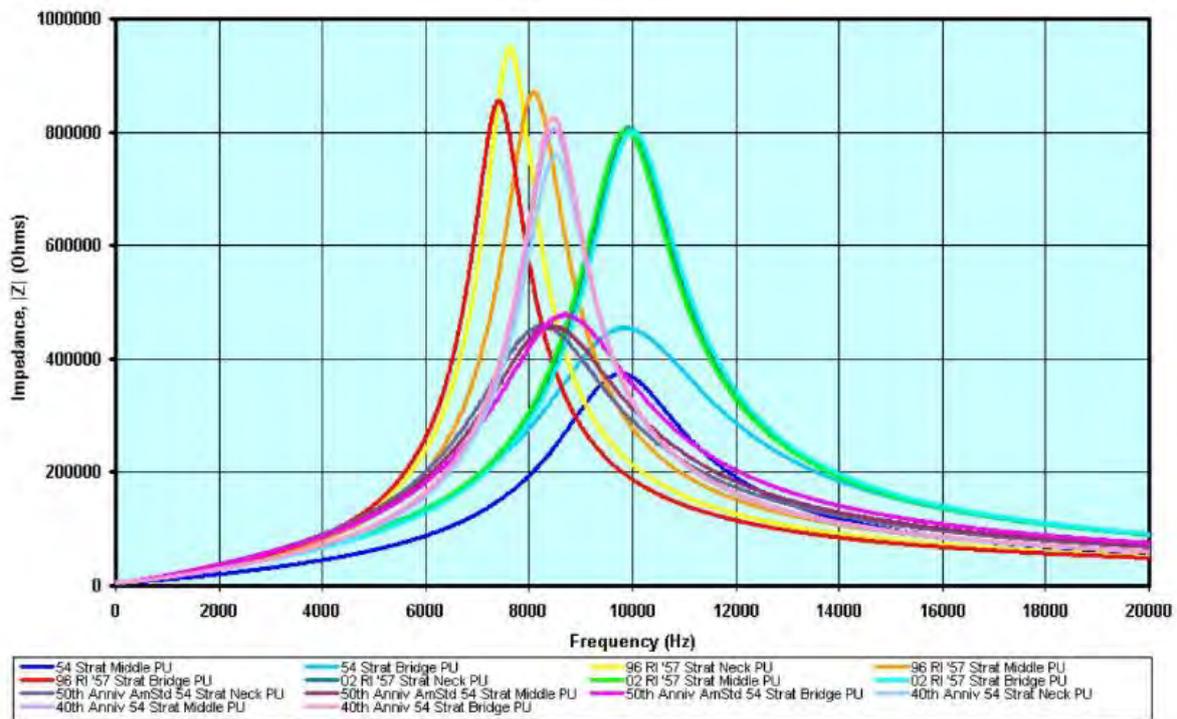
había escuchado en otros géneros musicales que influenciaron a la cumbia, como el del tres cubano y el arpa, al igual que el de la guitarra clásica en el vals criollo. Para poder entender este tipo de sonoridad, es necesario profundizar un poco más sobre las pastillas, o también llamadas pickups.

Las pickups son transductores de sonido iguales que los micrófonos, solamente que en el caso de la guitarra eléctrica éstos están hechos para cada cuerda. Sin embargo, también hay dos conceptos que considerar con el nacimiento de estos artefactos. Y es que, a diferencia de una guitarra acústica amplificada, el mecanismo de una pastilla electromagnética permite que el volumen capturado de las cuerdas se amplifique considerablemente sin lograr niveles molestos o insoportables en ciertas frecuencias. Es por ello por lo que resalta mucho su capacidad de compresión de señal, en la cual el volumen de la señal de la guitarra no puede subir a pesar de que se toquen más fuerte las cuerdas: la señal, pasado un umbral, se comprime (O'Connor, 2016). Asimismo, la paleta de colores que el guitarrista podía obtener de las tres pastillas single-coil que traía el modelo Stratocaster incrementaba las posibilidades (2016), aunque con el paso del tiempo se hizo común el uso de la posición del *neck*.

Como se muestra en la figura 93, las pastillas single-coil de las guitarras Fender modelo Stratocaster tienen un claro resalte de las frecuencias medias-agudas, dentro del rango de frecuencias 7kHz a 10kHz. Más aun, si nos enfocamos en aquellas pastillas en la posición del *neck*, como las pastillas '57 Strat Neck, hallaremos que la acentuación es mucho mayor. Esto no quiere decir que es el único rango que sobresale con el volumen al máximo, sino que es el rango de frecuencias que brinda el color sonoro a estas pastillas.

Figura 93.

Comparación de la magnitud de la impedancia versus la frecuencia de varias pastillas single coil de modelo Stratocaster⁵⁴



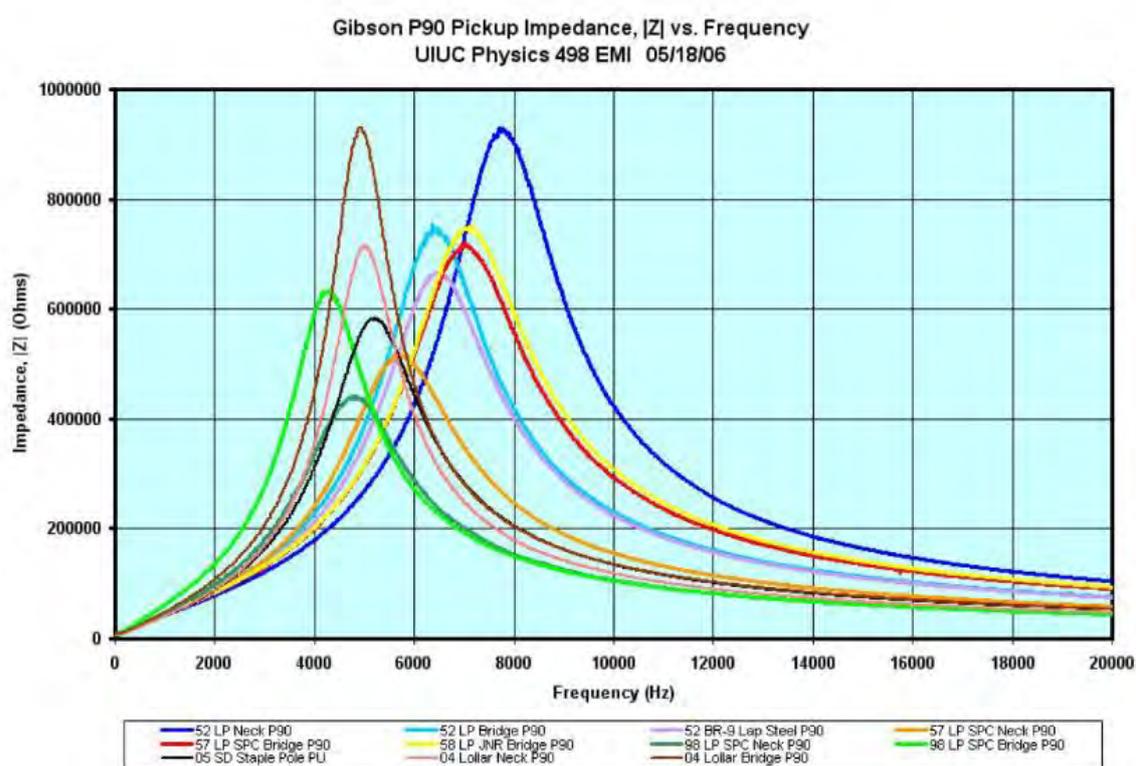
Por otro lado, en los materiales audiovisuales consultados se ha observado a Carlos Morales usando guitarras Gibson modelo Les Paul Standard, el cual lleva pastillas humbucker (o de bobina doble). Dichas pastillas, a diferencia de las Stratocaster, tienen una ecualización con menor presencia en las frecuencias medias-agudas, lo que se traduce en un sonido con más “cuerpo” y menos “brillante”. Estos modelos Les Paul originalmente llevaban pastillas tipo P90 (que eran single coil), pero que durante la década de los sesenta fueron reemplazadas por las humbucker PAF. A pesar de que en la figura 94 sea a partir de modelos P90, es innegable la inclinación sonora de las pastillas Gibson, cuyo rango de frecuencias acentuadas se situaban entre los 4kHz y los 8kHz, a diferencia de las pastillas de sonoridad brillante de las Stratocaster.

⁵⁴ Reproducido de “Measurement of the Electromagnetic Properties of Electric Guitar Pickups” de Steven Errede, 2008. Todos los derechos reservados (2008) por University of Illinois. Reproducido con permiso del autor.

A pesar de ello, el sonido característico de la guitarra en Guinda podría considerarse más “rockero” debido a las influencias que tuvieron, ya que dichas guitarras fueron popularizadas en la década de los ochenta por artistas de hard rock y heavy metal, como Guns N’ Roses, Ozzy Osbourne y Toto. Además, la posición de la mano derecha cerca al puente influenciaba en la ecualización final de la guitarra, acentuando aquellas frecuencias medias-agudas que no eran tan presentes en las humbucker.

Figura 94.

Comparación de la magnitud de la impedancia versus la frecuencia de varias pastillas P90 de modelo Les Paul⁵⁵



Otra consideración que habría que tener en cuenta respecto a la guitarra es el calibre de cuerdas. Pablo Alfaro comenta sobre el calibre de la primera cuerda de su guitarra, el cual sentía que no proporcionaba un volumen del mismo nivel que las otras cuerdas, por lo que

⁵⁵ Reproducido de “Measurement of the Electromagnetic Properties of Electric Guitar Pickups” de Steven Errede, 2008. Todos los derechos reservados (2008) por University of Illinois. Reproducido con permiso del autor.

decidió usar un calibre diferente para dicha cuerda⁵⁶. Esta acotación tiene especial relevancia ya que diferentes calibres siguen siendo significativos desde la perspectiva del ejecutante en tanto reajusta la tensión total para una afinación específica (en este caso la afinación estándar)⁵⁷, alterando la fuerza aplicada sobre la cuerda y traduciéndose esto en un mayor o menor esfuerzo físico en la técnica. Es por ello por lo que se sospecharía de un mayor uso de cuerdas calibre 9⁵⁸, cuyo uso viene heredado de otras tradiciones musicales anglosajonas que usan *fingerstyle*, como el blues y el country. Retomando la idea de Pascall, el estilo musical también tuvo que ser claramente diferenciado por las relaciones entre sus componentes: en este caso, tecnología y técnica (2001). Como comenta Pablo Alfaro, la importancia del cambio de la primera cuerda para obtener un mayor volumen de sonido y así hacer que todo suene a un nivel más parejo (es decir, igualar la compresión del sonido de todas las cuerdas) es la conexión entre sonoridad y tecnología que ha estado presente durante el desarrollo de esta investigación.

Por otro lado, el uso de procesadores de sonido en formato de pedales de efecto fue sustancial para la construcción de un sonido cada vez más moderno. Como comenta Pablo Alfaro y César Morales, algunos de los primeros pedales analógicos usados fueron el pedal Super Overdrive de Boss y el Maestro Fuzz-tone de Gibson. Ambos pedales pertenecen a la familia de saturaciones de señal, y cada uno tenía una sonoridad diferente. Por un lado, el Super Overdrive evocaría un sonido más “rockero”, con mayor rango dinámico en la saturación sin lograr una compresión tan alta. Por otro lado, el Fuzz-tone emulaba más un sonido “sucio” de saxofón, de trompeta con sordina mute, con mayor compresión y menor rango dinámico. La introducción de estos pedales en las agrupaciones de cumbia fueron diversas, dependiendo de las influencias sonoras. Así, Chacalón y la Nueva Crema, bajo la

⁵⁶ Comunicación personal.

⁵⁷ (Kemp, 2017).

⁵⁸ En este caso, el número 9 refiere al calibre de la primera cuerda y más aguda de la guitarra, indicando que dicho calibre es 0.09.

guitarra de Jose Luis Carballo, obtuvieron el sonido a partir del Fuzz-tone, mientras que el sonido “guindero” era proporcionado por el Super Overdrive. También hubo otros tipos de pedales de efecto que fueron usados como insignia para un sonido propio, como el ya mencionado Sferasound de Farfisa, o el pedal de filtro wah-wah usado en las grabaciones de Los Destellos. Así, las nuevas relaciones que se dan entre tecnología y música darían nuevas posibilidades para la técnica, ya que el guitarrista que tiene una herencia musical mixta entre la música tradicional peruana (como el vals y el huayno) y la música moderna extranjera (como la nueva ola, el son cubano y el rock) permiten diferentes cartas a escoger para poder crear y definir un estilo, lo cual se vería complementado con el uso de los pedales de efecto, en especial los de saturación como el *fuzztone* (Prior, 2013).

Sin embargo, otro de los avances tecnológicos que significó un cambio en la concepción sonora de la cumbia fue la llegada de los procesadores multiefectos. Estos multiefectos también son llamados “pedaleras” debido a su capacidad de albergar tanto efectos diversos, así como simulaciones de amplificadores y gabinetes. Un sonido que normalmente se podía conseguir a través de 4 o 5 pedales analógicos a través de un amplificador como el Fender Twin Reverb, se podía conseguir a partir de una sola pedalera que reuniese a toda esta cadena electroacústica. A pesar de ello, la calidad de dichos efectos y simulaciones de amplificadores era bastante inferior a los sonidos originales obtenidos de dicha cadena electroacústica.

A pesar de ello, significó un cambio logístico en el escenario de las presentaciones en vivo ya que la configuración de la cadena electroacústica de la guitarra eléctrica pasó de estar conformada por los pedales y el amplificador (a veces mediante técnicas de microfónica para que vaya directo a la consola de sonido), a conectar la pedalera directamente a la consola, lo que permitía un mejor manejo de la señal tanto para la salida en los parlantes hacia el público

así como para el monitoreo interno, como comenta Pablo Alfaro en una comunicación personal.

La llegada de estas pedaleras a manos de músicos significó un cambio en la concepción sonora de los guitarristas de cumbia costeña, pues había más posibilidades de combinación de efectos de sonido que ya habían escuchado en las producciones de rock psicodélico americano e inglés. Sin embargo, estas posibilidades se limitaron más al uso clásico de las distorsiones/fuzz y reverb/delays que habían sido ampliamente incorporados en las producciones de cumbia costeña. Posteriormente, con guitarristas como Lucho Paredes o Kike Raggio la exploración de sonidos se haría evidente tanto en sus interpretaciones en vivo como en sus grabaciones de composiciones propias⁵⁹.

La incorporación de pedaleras multiefectos significó un nuevo mundo de aprendizaje para los músicos, ya que era una tecnología que cada vez fue tomada como estándar por los músicos de cumbia costeña. Como menciona Lucho Paredes, era difícil para los músicos que nunca habían experimentado con las pedaleras poder lograr sonidos ya que el manejo de los parámetros dentro del mismo multiefectos llega a ser engorroso para alguien que no es tan versado sobre los conceptos de cada efecto. De la misma forma, Pablo Alfaro comenta el trabajo minucioso que hacía para conseguir los parámetros exactos de un efecto de delay en una pedalera Digitech, y lo que ello significó que muchos guitarristas aprendices se acercaran por ayuda. Como mencionan tanto Lucho Paredes como Pablo Alfaro, el aprendizaje del manejo de los parámetros de los pedales de efecto fue esencial para la consolidación de un tipo de sonoridad que identifique a la guitarra. Esto derivó en un conocimiento nuevo que los guitarristas tradicionales, o que incluso los nuevos como menciona Pablo Alfaro, sería complicado de dominar. Como mencionaría Steve Jones (2014), este conocimiento

⁵⁹ Podemos observar el uso de distorsiones junto a efectos como el wah wah y flanger en la canción “La despedida” de Lucho Paredes, interpretado por el Grupo Kdencia. Asimismo, el uso de chorus y phaser también se haría presente en las presentaciones en vivo de Kike Raggio como segunda guitarra del grupo Centeno.

tecnológico tendría que estar a la par de la técnica, ya que se convertiría en un elemento identificador dentro de un área cultural, así como diferenciador de otras sonoridades enmarcadas dentro del género, que en este caso sería la cumbia andina.

Entonces, como comenta Pascall, la visión del compositor se ve enriquecida por la herencia estilística que deja y que otros artistas complementan (2001). Esta idea se ve complementada con las ideas de interpretación de Belinche y Larregle, quienes exponen que la interpretación también exige una decomposición al momento de estudiarla por parte del intérprete, donde se agregan muchas cosas en la recomposición de esta (2006). En este caso, Lucho Paredes comenta que él adicionaba efectos de sonido que obtiene de su pedal multiefectos en las presentaciones en vivo de Los Ecos, y que dichos sonidos no eran parte de las grabaciones originales. De esto se desprende que las influencias musicales de Paredes actualizan y reinventan el sonido de la agrupación de Edilberto Cuestas, al igual que lo hizo Ruy León con sus líneas melódicas de bajo en las grabaciones de estudio de Los Ecos, pero a través del trabajo creativo que realiza a través de la tecnología en el caso de Paredes.

Así, la tecnología incentivó el desarrollo de un tipo de conocimiento técnico para poder aprovechar dichos avances de las pedaleras tanto para las grabaciones como las presentaciones en vivo, lo que conduciría a la apertura de un mercado más amplio de instrumentos musicales.

CONCLUSIONES

Como se ha podido observar a lo largo de esta investigación, es pertinente poder mencionar una clasificación propia para el estilo costeño ya que, como hemos observado, existen diversos rasgos que permiten diferenciarlo de otras corrientes asociadas a la cumbia peruana. Dichos rasgos incluyen aquellos de tipo histórico, así como técnico-interpretativos.

De igual manera, hemos podido comprobar que existe una idea general de lo que se entiende por estilo costeño, reuniendo características como la influencia de la interpretación de la guitarra de Enrique Delgado, la movilidad de músicos dentro de las diferentes agrupaciones de la escena musical, la predilección por composiciones de autores dentro del estilo, así como la propia identidad que expresa la comunidad musical, distanciándose del término chicha, lo que lo convierte en una corriente musical diferente e independiente de otros también relacionados a la cumbia peruana.

Además, cabe resaltar que dentro de esta sonoridad costeña existen diferentes subsonoridades que diferencian a los grupos de cumbia costeña estudiados. Esta diferencia radica en tres aspectos: la interpretación de las grabaciones originales, las variaciones en las interpretaciones en vivo, y la aplicación de elementos tecnológicos en la interpretación.

El primer aspecto, relacionado a la interpretación de la guitarra en las grabaciones de estudio, tiene que ver principalmente con tres características principales: las ornamentaciones, el uso de la armonía, y los detalles técnicos-sonoros relacionados con la posición de la mano en la guitarra.

El segundo aspecto, relacionado a la improvisación en las performances en vivo, han demostrado la continuidad del estilo sin retomar la interpretación exacta de la grabación en estudio, a través de elementos como la variación melódica, la variación de acompañamiento, así como la adición de nuevos elementos como las repeticiones de secciones, los obligados de

percusión en función a las melodías de guitarra, y la sección de improvisación sobre el intermedio de timbales.

El tercer aspecto, relacionado al uso de la tecnología y su relación con la sonoridad, explica cómo se concibe el sonido y su diferencia con otros estilos, a partir de descripciones como la de las pastillas de la guitarra eléctrica, así como la influencia de las cuerdas en la sonoridad de la guitarra, al igual que los tipos y marcas de pedales analógicos usados, así como de los pedales multiefectos y el desarrollo de un conocimiento sobre sonido por parte de los ejecutantes de guitarra para poder perfeccionar y moldear a su gusto la sonoridad que buscaban.

De esta manera, el estilo costeño llega a tener una identidad propia, despegándose del término chicha que fue usado para determinarlo como sinónimo de cumbia peruana, permitiendo esta caracterización conocer un poco más sobre la escena musical del estilo costeño, la cual permanece hasta el día de hoy a través de la influencia en nuevos artistas. Igualmente, se espera que este sea un punto de partida para poder identificar y clasificar apropiadamente las diferentes corrientes estilísticas de la cumbia peruana, ya que consideramos que todavía existe un gran desconocimiento sobre las sutiles diferencias que tienen cada uno, y que forman parte de la nueva música peruana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acevedo, S. (2018, 8 de abril). Víctor Alberto Gil Mallma “Picaflor del Perú”, a 90 años de su nacimiento. *Lima Gris*.
<https://limagris.com/victor-alberto-gil-mallma-picaflor-del-peru-a-90-anos-de-su-nacimiento/>
- AL Ztone Edson. (2017, 27 de febrero). *Grupo Guinda Concierto Completo 1997* [Archivo de Vídeo]. YouTube.
<https://youtu.be/BQPcW1vYCew>
- Alfaro, S. (2005). Las industrias culturales e identidades étnicas del huayno. En Pinilla, C. M. (Ed.), *Arguedas y el Perú de hoy* (pp. 57–76). SUR.
- Anadestellos, ana maría delvalle delvalle. (2017, 1 de mayo). *Los Destellos – Mi gatito chiquito y bonito – canta Enrique Delgado* [Archivo de video]. YouTube.
<https://youtu.be/QCKw6LaHITo>
- Asociación Peruana de Autores y Compositores- APDAYC. (s.f.) *Consulta de Repertorio* [Base de datos]. <https://portal.apdayc.org.pe/repertorio>
- Bacon, T., & Wheelwright, L. (2013). Electric guitar. Grove Music Online. Recuperado el 24 de noviembre del 2021. <https://www-oxfordmusiconline.com.ezproxybib.pucp.edu.pe/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002256412>.
- Belinche, D. & Larregle, M. E. (2006). *Apuntes sobre Apreciación Musical*. Editorial de la Universidad de La Plata.
<http://fba.unlp.edu.ar/introducciony analisis/archivos/b/Apuntes-Sobre-Apreciacion-Musical.pdf>

- Bicentenario del Perú. (2021, 24 de mayo). Pastorita Huaracina, la cantante mayor del huayno peruano. <https://bicentenario.gob.pe/pastorita-huaracina-cantante-huayno-peruano/>
- Butler, N. (2020, 17 de julio). Tracing the Roots of the “Charleston” Dance. Charleston County Public Library. <https://www.ccpl.org/charleston-time-machine/tracing-roots-charleston-dance>
- Canal N. (5 de junio del 2014). ‘2 a la N’: al son de ‘Pedro Miguel y sus Maracaibos’. <https://canaln.pe/actualidad/2-n-al-son-pedro-miguel-y-sus-maracaibos-n138996>
- Chicha99. (2021, 19 de mayo). *Hector Bustamante “el chino de la cumbia peruana”*. Chichaweb. <https://chichaweb.com/hector-bustamante-el-chino-de-la-cumbia-peruana/>
- Chicha Miusik. (18 de octubre del 2020). *Grupo Guinda – amor vuelve en vivo (1994) palacio de la cumbia* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/B1olZC9P3d4>
- Chicha Miusik. (20 de octubre del 2020). *Los Ecos – dulce en vivo (1990) canta oswaldo sotelo en la pista abancay* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/-K0gOezJWdo>
- Contreras, C. & Cueto, M. (2013). *Historia del Perú contemporáneo*. (5ta ed.). Instituto de Estudios Peruanos.
- CProlima. (2007, 11 de agosto). *Grupo Guinda en vivo – canta Hugo Flores* [Archivo de Vídeo]. YouTube. https://youtu.be/_B9G7ND2ax8
- Crónica Viva. (2017, 29 de mayo). Picaflor de los Andes. *Crónica Viva*. <https://www.cronicaviva.com.pe/columna/picaflor-de-los-andes/>
- Cumbia de verdad. (2019, 24 de febrero). *Solo pienso en tu amor – Grupo Maravilla en vivo 1995 Trujillo – El Porvenir* [Archivo de video]. YouTube. https://youtu.be/g3y_1OZDkaQ

Cumbia Tropical. (2020, 18 de marzo). La verdadera biografía del grupo alegría. De Augusto

Bernardillo Gutiérrez. - Augusto Paco Bernardillo Gutiérrez, nació en el anexo de

Umuto [Imagen adjunta] [Publicación de estado]. Facebook.

<https://www.facebook.com/videoscumbiatropical/posts/2509593075970980>

Cumbias para Recordar. (2017, 27 de agosto). *Los ilusionistas del Perú* 🌀 Perdoname

[Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/Piu6zmt9Bz0>

Díaz, D. (13 de febrero del 2020). Claudio Morán, una voz entrañable de la cumbia peruana:

“¡Oye qué buena!” (Primera parte). *Antropologando Realidades*.

<https://antropologandorealidades.blogspot.com/2020/02/claudio-moran-una-voz-entranable-de-la.html>

Discogs. (s.f., a). *Carlos Morales (3) Y Su Grupo Guinda - ¡Purita Calidad!*

<https://www.discogs.com/es/release/13494897-Carlos-Morales-3-Y-Su-Grupo-Guinda--Purita-Calidad->

Discogs. (s.f., b). *Chacalón y La Nueva Crema – Niños Pobres Del Mundo*.

<https://www.discogs.com/es/release/11665298-Chacal%C3%B3n-Y-La-Nueva-Crema-Ni%C3%B1os-Pobres-Del-Mundo>

Discogs. (s.f., c). *Grupo Guinda – Amor de Verano / Señorita*.

<https://www.discogs.com/es/release/12733254-Grupo-Guinda-Amor-de-Verano-Se%C3%B1orita>

Discogs. (s.f., d). *Grupo Maravilla – Tu Corazón y El Mío / Solo Pienso En Tu Amor*.

<https://www.discogs.com/es/release/6779253-Grupo-Maravilla-Tu-Corazon-y-El-Mio-Solo-Pienso-En-Tu-Amor>

Discogs. (s.f., e). *Los Destellos – La Malvada / El Avispón*.

<https://www.discogs.com/es/master/2267113-Los-Destellos-La-Malvada-El-Avispon>

Discogs. (s.f., g). *Los Destellos – Los Destellos*.

<https://www.discogs.com/es/master/1429441-Los-Destellos-Los-Destellos>

Discogs. (s.f., h). *Los Ecos – Peligro... Ritmo Explosivo*

<https://www.discogs.com/es/master/1486054-Los-Ecos-PeligroRitmo-Explosivo>

Discogs. (s.f., i). *Los Ecos – Peligrosa*.

<https://www.discogs.com/es/release/6600719-Los-Ecos-Peligrosa>

Discogs. (s.f., j). *Los Ilusionistas – Hola / El Asalto*

<https://www.discogs.com/es/release/15329819-Los-Ilusionistas-Hola-El-Asalto>

Discogs. (s.f., k) *Manzanita Y Su Conjunto – Arre Caballito / La Parada*

<https://www.discogs.com/es/master/683618-Manzanita-Y-Su-Conjunto-Arre-Caballito-La-Parada>

Egoavil, J. (2018). La alegría en la cultura wanka y la obra de Josué Sánchez Cerrón. *Revista Ui*, 3(4), 70-77. <https://ensabap.edu.pe/wp-content/uploads/2020/06/7-RevistaUi-La-alegria-en-la-cultura-Juan-Egoavil-ENSABAP.pdf>

El Peruano. (2020, 13 de julio). Hoy se conmemoran los 45 años de la muerte del Picaflor de los Andes. *Diario El Peruano*. <https://elperuano.pe/noticia/99574-hoy-se-conmemoran-los-45-anos-de-la-muerte-del-picaflor-de-los-andes>

Errede, S. (2008). *Measurement of the Electromagnetic Properties of Electric Guitar Pickups*. University of Illinois.

https://courses.physics.illinois.edu/phys406/sp2017/Lab_Handouts/Electric_Guitar_Pickup_Measurements.pdf

Espectáculos en línea. (2015, 11 de julio). Los destellos de Enrique Delgado Montes a Edith Delgado Montes. *Proansa*. <https://proansa.blogspot.com/2015/07/historia-de-los-destellos-desde-enrique.html>

- Espinoza, W. (2020, 26 de agosto). La cumbia y la chicha: ¿cuáles son las diferencias entre ambos ritmos musicales? *La República*.
<https://larepublica.pe/espectaculos/2020/08/26/cumbia-y-chicha-cuales-son-las-diferencias-y-caracteristicas-de-estos-ritmos-musicales-atmp/>
- Farfisa. (2009, 11 de junio). Farfisa Sferasound Effect Pedal. <http://farfisa.org/farfisa-sferasound-effect-pedalpedal-14/>
- Ferrier, C. (2010). *El Huayno con Arpa: estilos globales en la nueva música popular*. IDE-PUCP.
<https://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/170658/Libro%20-%20Huayno%20con%20Arpa.pdf?sequence=8&isAllowed=y>
- Fukuro. (2008, 13 de setiembre). Los Ilusionistas. *Grandes de la cumbia peruana*.
<https://grandesdelacumbiaperuana.blogspot.com/2008/09/los-ilusionistas.html>
- Gillon, L. (2018). Varieties of Freedom in Music Improvisation. *Open Cultural Studies*, 2 (1), 781-789. <https://doi.org/10.1515/culture-2018-0070>
- González, M. (2015). La práctica improvisatoria en la música popular latinoamericana. *Arte e Investigación*, (11), 59–66.
- Gradante, W. (2001) Currulao. Grove Music Online. Retrieved 22 Nov. 2021, from <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxybib.pucp.edu.pe/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006960>.
- Grow from Knowledge Perú, GfK Perú. (2017). *Las preferencias musicales de los peruanos* [Conjunto de datos]. https://cdn2.hubspot.net/hubfs/2405078/cms-pdfs/fileadmin/user_upload/country_one_pager/pe/documents/gfk_opinio__n_enero_2017-_los_peruanos_y_la_musica_2.pdf
- Grupo Guinda. (1983). Ramo de Rosas. En *El Triunfador* [LP]. Lima: Caravana Records.

Grupo Guinda. (1984). Paloma Negra. En *Paloma Negra* [LP]. Lima: Caravana Records.

Grupo Guinda. (1984). Llanto de Paloma. En *Paloma Negra* [LP]. Lima: Caravana Records.

Grupo Maravilla. (1981). Tu corazón y el mío. En *Tu corazón y el mío/Solo pienso en tu amor* [45 RPM]. Lima: Faro Records.

Grupo Maravilla. (1981). Solo pienso en tu amor. En *Tu corazón y el mío/Solo pienso en tu amor* [45 RPM]. Lima: Faro Records.

Grupo Maravilla. (1983). Campesina. En *Campesina/Caminitos soñadores* [45 RPM]. Lima: Horóscopo.

Hamm, C. & Hughes, B. (s.f.). American Standard Pitch Notation (ASPN). *Open Music Theory*.

<https://viva.pressbooks.pub/openmusictheory/chapter/aspn/>

Hermoza, L.M. (2017, 16 de setiembre). [Cumbia peruana] “El sonido selvático” (Infopesa, lps 8043) de Los Mirlos [i/ii]: polémica con Los Wemblers. *Redirige tu vida*.

<https://redirigetuv vida.blogspot.com/2017/09/cumbia-peruana-el-sonido-selvatico.html>

Huaynos del Perú 2014. (2013, 28 de julio). Los Pacharacos vuelven a los escenarios de todo el Perú con canciones que hicieron historia con Freddy Centi y ahora con nuevos integrantes. <https://huaynosdelperu2015.blogspot.com/2013/07/los-pacharacos-vuelven-los-escenarios.html>

Hurtado, W. (1995). *Chicha peruana. Música de los nuevos migrantes*. ECO

Industryinall. (30 de marzo del 2014). *El Meceador – Jose A Bedoya (Buen Sonido)* [Video].

YouTube. <https://youtu.be/ACBJvhVK7Ic>

INFOPESAvideos. (2020, 19 de marzo). *Armonía 10 – Por Dinero o Por Amor (Infopesa)*

Canta: Percy Chapoñay [Archivo de video]. YouTube.

<https://youtu.be/K5eWTAAaAf8>

Instituto de Estudios Peruanos, IEP. (2019). *IEP Informe especial sobre la relación de los*

peruanos y la música [Conjunto de datos]. [https://iep.org.pe/wp-](https://iep.org.pe/wp-content/uploads/2019/09/Informe-OP-Septiembre-2019-M%C3%BAsica-7.pdf)

[content/uploads/2019/09/Informe-OP-Septiembre-2019-M%C3%BAsica-7.pdf](https://iep.org.pe/wp-content/uploads/2019/09/Informe-OP-Septiembre-2019-M%C3%BAsica-7.pdf)

Instituto de Opinión Pública, IOP-PUCP. (2017). *Radiografía social de los gustos musicales*

en el Perú [Conjunto de datos].

[https://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/110428/IOP_0717_](https://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/110428/IOP_0717_01_R4.pdf?sequence=5&isAllowed=y)

[01_R4.pdf?sequence=5&isAllowed=y](https://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/110428/IOP_0717_01_R4.pdf?sequence=5&isAllowed=y)

Jacko Music. (2015, 30 de junio). *Grupo maravilla – jorge chavez malaver – colegiala (lima*

1998) [Archivo de Video]. YouTube. <https://youtu.be/7-SwKCnb3m0>

Joyas Musicales. (2020, 31 de octubre). *Los Ecos – Festival de La Cumbia 1998. Mix*

Completo. [Archivo de Video]. YouTube. <https://youtu.be/dXgTXjcQHa4>

Jofré, A. (2015, diciembre). Lo amazónico de Los Mirlos. *Paniko*. [https://paniko.cl/lo-](https://paniko.cl/lo-amazonico-de-los-mirlos/)

[amazonico-de-los-mirlos/](https://paniko.cl/lo-amazonico-de-los-mirlos/)

Jorge Chávez Malaver. (31 de mayo del 2018). *El éxito no es una casualidad, es talento*

capacidad, esfuerzo, constancia y disciplina. He aquí en esta foto y prueba [Imagen

adjunta] [Publicación de estado]. Facebook.

<https://www.facebook.com/chavezmalaver/posts/10217457876217683>

Kemp, J. (2017). The physics of unwound and wound strings on the electric guitar applied to

the pitch intervals produced by tremolo/vibrato arm systems. *PLoS ONE*, 12(9).

<https://journals.plos.org/plosone/article/file?id=10.1371/journal.pone.0184803&type=printable>

La Cumbia de mis Viejos. (2010, 16 de mayo). Manzanita y su Conjunto.

<https://lacumbiademisviejos.blogspot.com/search?q=manzanita>

La Noticia. (2021, 9 de febrero). Falleció el guitarrista Kike Raggio.

<https://lanoticia.com.pe/fallecio-el-guitarrista-kike-raggio/>

Laura, M. (2012). *Cumbia Perú. Los creadores*. Laura Producciones EIRL.

Leiva, C. (2008). "Chacalón: la música chicha y sus intérpretes". En R. Plasencia (Ed.), *Otras miradas: géneros al margen de la cultura de hoy* (pp. 25 - 56). Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Las Estrellas de Pablo Alfaro. (2020, 4 de setiembre). Que tal mis amigos del facebook , ahí les dejo solo algunas introducciones de los tantos exitos que grabara con el [Video adjunto] [Publicación de estado]. Facebook.

<https://www.facebook.com/pablisjo/posts/3165903723535479>

Las Estrellas de Pablo Alfaro. (2022, 14 de marzo). " Acurrucucu " el lobo y la sociedad privada autor /compositor: pablo alfaro astete gracias a uds. ya van mas de 40 [Link adjunto] [Publicación de estado]. Facebook.

<https://www.facebook.com/pablisjo/posts/4823340261125142>

Los Destellos. (2012, 2 de marzo). *En la foto Edith Delgado Destellos, y el maestro Matias Fajardo primer bajista de Los Destellos año 1,966 Guillermo Medina* [Imagen adjunta] [Publicación de estado]. Facebook.

<https://www.facebook.com/117478974943571/photos/a.255114567846677/373688572655942/>

Los Ecos. (1976). Dame tu amor. En *Dame tu amor/Chola ingrata* [45 RPM]. Lima: FTA.

Los Ecos. (1978). La plantita. En *La plantita/Mi decisión* [45 RPM]. Lima: Infopesa.

Los Ecos. (s.f.) *Los Ecos. Los poderosos del ritmo. Su historia.*

<http://www.losecos.com/LOS%20ECOS-SU%20HISTORIA.pdf>

Los Ilusionistas. (1977). Colegiala. En *Colegiala/Sueñas que te amo* [45 RPM]. Lima:

Caracol.

Los Ilusionistas. (s.f.). Enfermera. En *Enfermera/Flor de un día* [45 RPM]. Lima: Fonohit.

Lucho Paredes Kdencia. (2010a, 3 de diciembre). *Lucho Paredes(1) grabando guitarra para*

grupos y orquestas [Archivo de Video]. YouTube. <https://youtu.be/-tAty2UhA8w>

Lucho Paredes Kdencia. (2010b, 3 de diciembre). *Lucho Paredes(2) grabando guitarra para*

grupos y orquestas [Archivo de Video]. YouTube. <https://youtu.be/10Iyq9rDMQI>

Lucho Paredes Kdencia. (2010, 11 de diciembre). *Lucho Paredes(3) grabando guitarra para*

grupos y orquestas [Archivo de Video]. YouTube. <https://youtu.be/eJR8pE8AUcI>

Lucho Paredes Kdencia. (2019, 25 de diciembre). *Walther León con Lucho Paredes y su*

grupo Kdencia “La Olvidare-chiquillamia” en vivo [Archivo de Video]. YouTube.

<https://youtu.be/iQu22tnDrcY>

Luis Niño de Guzmán. [luisninodeguzman.orquestas]. (3 de marzo del 2021). Los Ilusionistas

de Walter León En previos Ensayos Recordando a nuestro gran Amigo Kike Raggio

[Video adjunto] [Publicación de estado]. Facebook.

<https://www.facebook.com/luisninodeguzman.orquestas/videos/3774357872640130>

Mario Comeq. (2020). El avispon fue l primer tema grabado por Los Destellos en Odeón

[octubre 1968] Enrique Delgado lo hizo sin cobrar un centavo y [Comentario en el

video *Los Destellos – El avispon*]. YouTube. <https://youtu.be/DAsL0W68QJM>

Marshall, W. (2013). Wolf Marshall’s guide to C-A-G-E-D. *D’Addario*.

https://www.daddario.com/globalassets/pdfs/guitar/caged_system.pdf

Matos, J. (1986). *Desborde popular y crisis del Estado*. (3era ed.). Instituto de Estudios

Peruanos.

- Mentzer, A. (2018). *La sonoridad de la música popular comercial como producto de la red multidisciplinaria de la producción musical* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica de Chile]. Repositorio UC. <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/22498>
- MilideZarate. (2007, 17 de marzo). *Entrevista Jorge Chavez M. – Grupo Maravilla* [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/sz07w7mfCvg>
- MrFrancisco1958. (2009, 7 de noviembre). *Pastorita Huaracina – El Borracho* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/T16OL0GF9tI>
- Mr sicodelico. (2021, 18 de setiembre). “*Los Mirlos*” en Canal 7 (1980) Perú [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/93ALI4TeN4o>
- Mikycumbiacosteña. (2022, 30 de enero). *Mi grupo maravilla con Jorge chavez malaver en las cuerdas “pachin” en la animación manuel esquen* [Archivo de Video]. YouTube. https://youtu.be/UcyYvZ_4tdU
- Olazo, J. (2016, 4 de febrero). *Breve ejercicio de nostalgia: en memoria de Tito Caycho*. Vice. <https://www.vice.com/es/article/rbzkz5/breve-ejercicio-de-nostalgia-en-memoria-de-tito-caycho>
- Pascall, R. Style. Grove Music Online. Retrieved 12 Nov. 2021, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027041>.
- Perú solo Perú. (2011, 14 de enero). *Artistas. Enrique Delgado*. <https://perusoloperu.com/artistas/enrique-delgado/>
- Pinzón, R. (2017). *Técnicas de la bachata para la guitarra eléctrica al estilo de Lenny Santos y Joan Soriano* [Tesis de maestría, Universidad de Cundinamarca]. Repositorio Institucional de la Universidad de Cundinamarca. <http://hdl.handle.net/20.500.12558/797>

Pratt, D. (2021, 13 de julio). Manzanita y su conjunto: Trujillo, Perú 1971-1974. Folk Radio UK. <https://www.folkradio.co.uk/2021/07/manzanita-y-su-conjunto-trujillo-peru/>

Prior, N. (2018). *Popular Music: Digital Technology and Society*. SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.4135/9781529714807>

Quispe, A. (2004) La cultura chicha en el Perú. *Electrónica Construyendo Nuestra Interculturalidad*, 1 (1), 1-7.

Reyes, P. (2009, 25 de noviembre). Si la Chicha busca su origen, Baquerizo es la respuesta. *Carlos Baquerizo Castro: padre y pionero de la cumbia peruana*. <https://carlos-baquerizo.blogspot.com/2009/11/si-la-chicha-busca-su-origen-baquerizo.html>

Rijard68. (2007, 30 de julio). *Los ecos-Pretextos* [Archivo de Vídeo]. YouTube. https://youtu.be/it_qraNePBs

Ríos, Fernando. (2012). La chicha no es limeña. La música chicha como una variante de cumbia de los andes centrales del Perú. *Estructura Salvaje*. 1. https://www.researchgate.net/publication/290449265_La_chicha_no_es_limena_La_musica_chicha_como_una_variante_de_cumbia_de_los_andes_centrales_del_Peru

Rob Scallon. (2020, 25 de julio). *The history of guitar* [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/AjK4GVR1EcE>

Robert Castro. (2017, 7 de setiembre). *Grupo guinda de carlos morales – palacio de la cumbia 1994 – corazon solitario – carlos palomino* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/hQcBo-ZSCzU>

Romero, R. (2008). Andinos y tropicales: La cumbia peruana en la ciudad global. Instituto de Etnomusicología – Pontificia Universidad Católica del Perú.

Ronald Benites. (2007, 29 de noviembre). *Grupo maravilla con carlos ramirez – separados, año 1995 – www.perucumbia.tk* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/xiuRt57HPpQ>

- Ronal Benites. (2011, 3 de abril). *Los amantes de la cumbia – homenaje a walter leon en mega show parte 1-2* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/jmzArVBLx4M>
- Ronald Benites. (2007, 2 de abril). *los ecos – adios amor adios. www.perucumbia.tk* [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/E7dbc0lEPW0>
- Sandra Mantilla y los creadores de la cumbia p. (2017, 12 de setiembre). *Carlos Ramirez Centeno entrevistado por Sandra Mantilla* [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/38aeYFVjydI>
- Serván, J. C. (2012, 1 de marzo). Enrique Delgado Montes. Un guitarrista de kilates en el criollismo, en lo melódico y creador y director de “Los Destellos”. “*Artistas en el Perú*”. <https://loritos-periquitos.blogspot.com/2012/03/enrique-delgado-montes-un-guitarrista.html>
- Siglomusical Tropical. (2014, 26 de julio). Los destellos - traicionera - autor: manuel mantilla paredes los destellos del peru con la voz del gran claudio moran interpretando el [Video adjunto] [Publicación de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/siglomusical/videos/355482027934128>
- Tantaleán, J. (2016). *¿Por qué la cumbia no ha muerto? Estrategias de adaptación y permanencia desde 1968 hasta el 2000*. [Tesis de licenciatura, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas]. Repositorio Académico UPC. <http://hdl.handle.net/10757/620952>
- Tarazona, R. (2013). Apreciaciones sobre la cumbia andina (música chicha). *Arariwa*, (12), 38-46. <http://www.escuelafolklore.edu.pe/wpcontent/uploads/2016/12/arariwa12.pdf>
- Torres, N. (2021). *Adaptación de la guitarra eléctrica en el currulao* [Tesis de licenciatura, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio Institucional de la Universidad Pedagógica Nacional. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/13447>

Truji Cumbia Oficial. (2020, 9 de octubre). *Grupo guinda en concierto – local “palacio del ritmo” en la ciudad de trujillo con yalu avalos* [Archivo de Vídeo]. YouTube.

<https://youtu.be/5e-gnDswC7I>

Tucker, M., & Jackson, T. (2020). Jazz. Grove Music Online. Retrieved 30 Jan. 2022, from

[https://www-oxfordmusiconline-](https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxybib.pucp.edu.pe/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.000)

[com.ezproxybib.pucp.edu.pe/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.000](https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxybib.pucp.edu.pe/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.000)

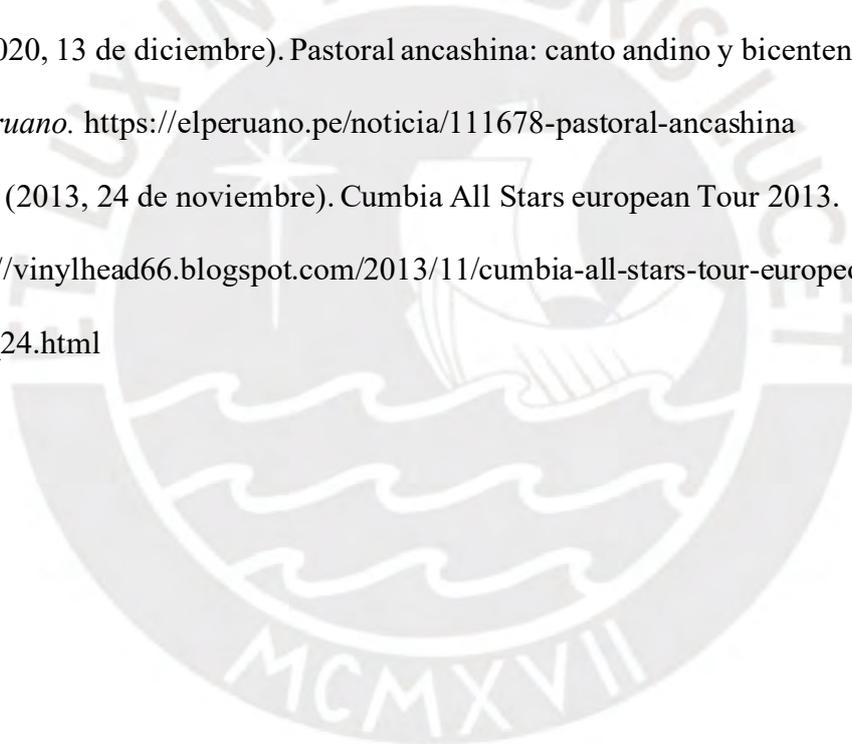
[1/omo-9781561592630-e-90000358106.](https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxybib.pucp.edu.pe/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.000)

Turino, T. (1990). Somos el Perú [We are Peru]: “Cumbia Andina” and the Children of Andean Migrants in Lima. *Studies in Latin American Popular Culture*, 9, 15–37.

Vadillo, J. (2020, 13 de diciembre). Pastoral ancashina: canto andino y bicentenario. *Diario El Peruano*. <https://elperuano.pe/noticia/111678-pastoral-ancashina>

Vinylhead66. (2013, 24 de noviembre). Cumbia All Stars european Tour 2013. *Vinylhead66*.

https://vinylhead66.blogspot.com/2013/11/cumbia-all-stars-tour-europeo-2013_24.html



GLOSARIO

Acorde: dos o más notas que suenan juntas. Usualmente se nombran según los intervalos que la contienen. Asimismo, en la guitarra se refiere a las triadas o cuatriadas, pero con la disposición de notas cambiadas y la duplicación de algunas notas que la conforman: por ejemplo, un acorde de Do mayor con cuerdas al aire en la guitarra no sigue estrictamente el orden raíz- tercera – quinta, además de duplicar la raíz y la tercera.

ADSR: refiere a las cuatro fases en la evolución de la amplitud de la señal en función del tiempo. Dichas fases son: *Ataque*, durante el cual el nivel va de cero a un valor máximo; *Decay*, durante el cual el nivel cambia del máximo a un valor de mantenimiento o *sustain*; *Sustain*, durante el cual el nivel mantiene un valor constante por una duración determinada; y *Release*, durante el cual el nivel de mantenimiento pasa a cero.

Ataque (*attack*): En el caso específico de la guitarra, refiere al momento donde se genera el sonido en el momento de contacto entre los dedos o el plectro y la cuerda, justo antes de la vibración de la cuerda. Para más información, véase ADSR.

Arpeggio: interpretación horizontal de un acorde, es decir tocando nota por nota.

Arpegiado: la ejecución de un acorde en la guitarra de manera horizontal, es decir tocando cuerda por cuerda en vez de todas juntas.

Bicordio: Término que significa “dos cuerdas”. Refiere tanto al empleo de dos cuerdas en el instrumento, así como la simultaneidad de dos notas.

Cadencia: la conclusión de una frase, movimiento o pieza basado en una progresión armónica reconocible. Asimismo, es la manera en que se establece una tonalidad o modalidad.

Calidad de acorde: designa el tipo de acorde según la cantidad de notas y su construcción interválica.

Centro modal: véase modalidad.

Centro tonal: véase tonalidad

Clave: es la organización rítmica principal en diferentes músicas populares de América Latina y el Caribe. Los patrones de la clave determinan cómo se mueven los danzantes, así como la participación de los músicos.

Diapasón: parte de la guitarra donde se ubican los trastes y, junto al apoyo de las cuerdas sobre él, se determina la altura de las notas.

Diatónico: En el sistema tonal mayor-menor, un carácter diatónico que puede ser una sola nota, un intervalo, un acorde o todo un pasaje musical es aquel que usa exclusivamente notas que pertenecen a una tonalidad.

Dominante: quinto grado de una escala mayor o una escala menor alterada. Véase *Grado*.

Downstroke: toque de las cuerdas en dirección hacia la más aguda.

Ecualización: circuito que permite modificar la composición espectral de una señal sonora por amplificación o atenuación de zonas de frecuencias determinadas.

Escala: estructura de diferentes alturas (notas), ordenadas según a un orden interválico.

Frecuencias: índice de repetición de ciclos de cualquier vibración periódica de sonido.

Comúnmente se dividen en tres bandas de frecuencias: graves, medias y agudas.

Grado: en términos generales, la nota de la escala musical a la que se hace referencia. Dentro del análisis armónico, también refiere a la función armónica que pertenece a la triada/cuatriada construida sobre dicha nota.

Hammer-on: técnica usada principalmente en instrumentos de cuerda, donde el ejecutante toca (ataca) la nota más grave de dos notas, y usa otro dedo para “martillar” la nota más

aguda, haciéndolo sonar sin realizar un segundo ataque. El movimiento inverso se conoce como pull-off.

Instrumentación: en términos generales, refiere a la selección de instrumentos para una composición musical, ya sea según por orden del compositor o del género/estilo.

Legato: interpretación sucesiva de las notas, conectadas sin la intervención de alguna pausa de articulación. En la práctica, se entendería como la conexión de notas en ausencia de ataque a través de técnicas como el hammer-on y pull-off

Modalidad: se entiende como el uso de los modos eclesiásticos para el establecimiento de una estructura armónica. en contraposición a tonalidad, refiere también a la ausencia de un grado dominante que indique una fuerte dirección hacia un centro tonal.

Motivo: una corta idea musical, ya sea melódica, armónica, rítmica, o la combinación de estas tres.

Octava: se refiere al intervalo de octava justa que se crea con la nota. En términos acústicos, la octava duplica o es la mitad de las frecuencias de la nota referida, según si es aguda o grave: en términos simples, una octava superior de la nota La referiría a un mismo La que suena más agudo.

Open string: Refiere al sonido producido por las cuerdas tocadas sin presionar traste alguno, es decir cuerda al aire. Tiene una sonoridad diferente a la nota equivalente ejecutada presionando un traste.

Open string chords: Similar al término de open string, refiere a los acordes que usan cuerdas al aire y se ubican en las primeras posiciones del diapasón. Normalmente se les suele llamar en la guitarra a los acordes triada.

Pastillas (pick-up): transductor magnético que convierte las vibraciones sonoras recibidas de un instrumento en variaciones de corriente eléctrica. Normalmente las guitarras eléctricas

suelen llevar entre dos o tres pastillas, y cada una recibe un nombre según su posición relativa a alguna parte de la guitarra: *neck*, la que está cerca al diapasón; *bridge*, la que está cerca al puente; y *middle*, la que está al medio (si es que es una combinación de 3).

Pedales (de efectos): son procesadores de sonido que modifican la señal pura que se envía a través de las pastillas de la guitarra eléctrica. Estos procesadores son de amplia variedad, y crean efectos desde la saturación de señal (como los pedales de overdrive y fuzz), hasta la modulación (delay, chorus), compresión, y hasta la ecualización.

Pull-off: técnica usada principalmente en instrumentos de cuerda, donde el ejecutante toca (ataca) la nota más aguda de dos notas, y suelta ese dedo mientras sostiene con otro la nota más grave, haciéndolo sonar sin realizar un segundo ataque. El movimiento inverso se conoce como hammer-on.

Punto pedal: Se le llama a aquella nota que se mantiene sonando por un largo periodo mientras el movimiento continúa en otras partes de la pieza. Normalmente se refiere a una nota grave que actúa de bajo pedal, pero también se puede significar a cualquier otra nota sostenida por un largo tiempo.

Rasgueado: término que describe la técnica de tocar las cuerdas en sentido arriba-abajo usando el pulgar u otro dedo de la mano derecha.

Release: véase ADSR.

Riff: Refiere a un corto ostinato melódico que puede repetirse exactamente igual o en variación para acomodarse al patrón armónico subyacente.

Slide: Significa aquella técnica donde se realiza un cambio continuo y rápido de una nota a otra, sin soltar la cuerda y arrastrándola a través de los trastes que se ubican entre el inicio y el final deseado.

Staccato: considerado como opuesto a legato, refiere a la interpretación articulada de notas individuales. Comúnmente se entiende como la ejecución de las notas, con su valor rítmico reducido a la mitad.

Sustain: tiempo que el sonido de una nota se prolonga. Véase ADSR.

Tensión: refiere a aquella nota que no pertenece a la estructura base de una triada/cuatriada. Se construyen por intervalos de terceras consecutivas por encima de la cuatriada, y corresponden según la escala/modo que pertenece el grado del acorde.

Tonalidad: es un sistema de diferenciación armónica a través de la subordinación de grados a una nota central (o centro tonal) a través del grado de disonancia, así como describe la relación entre dichos grados y el centro.

Traste: pieza de metal que divide las diferentes partes del diapasón en notas.

Triada: acorde de tres notas. Su forma básica consiste en una nota raíz, sumado a dos notas superpuestas en intervalos de terceras consecutivas, formando la siguiente estructura: raíz – 3era – 5ta.

Unísono: Intervalo entre dos notas iguales.