



Revista de Ciencias Humanísticas y Sociales
(ReHuSo)
ISSN: 2550-6587
rehuso@utm.edu.ec
Universidad Técnica de Manabí
Ecuador

El Sincretismo cultural de la cumbia andina peruana: un análisis histórico – musical.

Velazco Reyes, Benjamin; García Arias, Jonthan Fernando

El Sincretismo cultural de la cumbia andina peruana: un análisis histórico – musical.

Revista de Ciencias Humanísticas y Sociales (ReHuSo), vol. 7, núm. 3, 2022

Universidad Técnica de Manabí, Ecuador

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=673172244002>

DOI: <https://doi.org/10.33936/rehuso.v7i3.5138>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

El Sincretismo cultural de la cumbia andina peruana: un análisis histórico – musical.

The cultural syncretism of peruvian andean cumbia: a historical musical analysis.

Benjamin Velazco Reyes

Universidad Nacional del Altiplano, Perú

Bvelazco@unap.edu.pe

 <https://orcid.org/0000-0003-2780-786X>

DOI: <https://doi.org/10.33936/rehuso.v7i3.5138>

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=673172244002>

id=673172244002

Jonthan Fernando García Arias

Escuela Superior de Formación Artística Pública

Condorcunca Ayacucho, Perú

jonthangarcia@esfa-c.edu.pe

 <https://orcid.org/0000-0002-8489-8182>

Recepción: 23 Agosto 2022

Aprobación: 31 Agosto 2022

Publicación: 02 Septiembre 2022

RESUMEN:

La confluencia de varias culturas en un solo contexto, ha provocado que emerjan nuevas formas de expresión cultural, donde se acepten, compartan y disfruten sus bailes, música, comida, vestimenta, etc. Siendo un producto de este sincretismo cultural la Chicha o la llamada también la cumbia andina peruana, donde los actores son los migrantes o hijos de migrantes en su mayoría de la sierra y selva del Perú. El presente trabajo es abordado desde su desarrollo histórico con énfasis en lo social-musical y su análisis musical tomando en consideración la parte rítmica; rítmica-melódica, instrumentación e interpretación vocal. Para ello nos enmarcamos desde el enfoque metodológico cualitativo con un diseño fenomenológico descriptivo. Los resultados más relevantes a las que arribo la investigación es que la chicha tiene influencia del huayno del centro de Perú y la cumbia Colombia. Concluyendo que la cumbia andina peruana tiene la presencia de elementos musicales andinos en sus líneas melódicas, por medio de las escalas pentatónicas mayores y menores y que es producto del sincretismo cultural.

PALABRAS CLAVE: Análisis, elementos andinos, música chicha, sincretismo.

ABSTRACT:

The confluence of various cultures in a single context has caused the emergence of new forms of cultural expression, where their dances, music, food, clothing, etc. are accepted, shared and enjoyed. Being a product of this cultural syncretism the Chicha or also called the Peruvian Andean cumbia, where the actors are migrants or children of migrants mostly from the highlands and jungle of Peru. The present work is approached from its historical development with emphasis on the social-musical and its musical analysis taking into consideration the rhythmic part; rhythmic-melodic, instrumentation and vocal interpretation. For this purpose, we framed ourselves from the qualitative methodological approach with a descriptive phenomenological design. The most relevant results of the research are that the chicha is influenced by the huayno from central Peru and the cumbia from Colombia. Concluding that the Peruvian Andean cumbia has the presence of Andean musical elements in its melodic lines, by means of the major and minor pentatonic scales and that it is a product of cultural syncretism.

KEYWORDS: Analysis, Andean elements, chicha music, syncretism.

INTRODUCCIÓN

El Perú en siglo XX se caracteriza por la confluencia de varias culturas convivientes en un mismo espacio social, debido a las migraciones que comenzaron a partir del año 1950; producto de ello se vivió un sincretismo cultural, ya que la gente de los barrios comenzó a entenderse a pesar de las confrontaciones y

experimentaron que la existencia de otro diferente a ellos en sus formas de hablar, de ser, de producir y escuchar música los enriquecía (Bailón, 2004).

Todo este proceso no se ha dado de manera consciente; los encuentros en un mismo espacio los han "obligado" a disfrutar de su música, bailes y comidas de los otros y a conocer las diversas costumbres y vestimentas (Gutiérrez, 2015), sin embargo estos encuentros se desarrollaban en un ambiente de enfrentamientos y contradicciones, hecho que se desencadenaba en la praxis del quehacer diario, ya que este grupo de personas se entrelazaban por las circunstancias del contexto social: igualdad de situaciones, dificultades y carencias. El resultado de este tipo de praxis es que coadyuvo a eliminar todo tipo de barreras de identidad regional en la capital y admitirse uno al otro.

Desde mediados de los años 60, surgió en Lima primordialmente, el fenómeno musical cultural conocido como "Chicha" o la cumbia andina peruana; fenómeno de mucha relevancia es concisamente conforme a la extensión de la población que promueve y consume este fenómeno musical y que está compuesta en su gran mayoría por los hijos de los migrantes y por la juventud migrante que buscaban en la capital el terreno árido para su "modernización" en su disputa por asentarse y transformarla.

La cumbia andina peruana refleja en sus letras y melodías una poesía vital que emociona el alma y nos hace reconocer la sensibilidad innata de los artistas del pueblo, está impregnado de esos hondos sentimientos que por intermedio de los autores han plasmado sus historias y vivencias en su música, que ahora se baila en los sencillos lugares como en los más elegantes salones convirtiéndose en parte indesligable de la cultura peruana (Laura, 2021).

Así pues encontramos que Laura (2021), define a la cumbia peruana como:

"el género musical que nació de las entrañas de los pueblos y barrios más humildes, donde los compositores, hijos de obreros y campesinos, fueron esculpiendo las letras y melodías de bellas canciones, que hoy se exportan al mundo entero y es un medio de identidad nacional que une a los peruanos y también es una forma de resistencia contra el ingreso de otros ritmos foráneos que no aportan en afirmar nuestra cultura y orgullo nacional" (p.10).

En el Perú la chicha de igual forma nos remite a un apagado tallado de sonidos que manipulan y se articulan en los tradicionales procesos de la forja de identidad, cantantes y músicos, orquestas y bandas, que habitan en ese desarrollo histórico como un fragmento preceptor de sus hazañas y sus lamentos.

En el presente trabajo abordaremos la cumbia andina peruana desde su desarrollo histórico con énfasis en lo social-musical y su análisis musical tomando en consideración la parte rítmica; rítmica-melódica, instrumentación e interpretación vocal.

METODOLOGÍA

El presente trabajo de investigación está enmarcado dentro del enfoque cualitativo, partiendo de la búsqueda de información para puntualizar las peculiaridades y atributos significativos del fenómeno, para describir sus directrices de la población conexas. Con ello logramos obtener conclusiones interpretativas, del tipo explicativas (Hernández-Sampier et al., 2010). Para lograr los objetivos se realizó un trabajo fenomenológico descriptivo utilizando los datos de la investigación cualitativa como: documentos, revisión de publicaciones científicas en revistas y libros, documentos digitales en internet y notas periodísticas, la recolección de la información se realizó mediante la observación de los participantes y de equipos, entrevistas, documentos y material audiovisual que sirvieron para integrar ideas de distintos autores conectadas con las ideas centrales del investigador (González, 2011).

RESULTADOS

Desarrollo histórico de la cumbia andina peruana

Por los años 60, las emisoras de Lima difundían géneros musicales como: rancheras, boleros románticos, tango, cha cha chá, bossa novas, merengues, guarachas, rock, boogaloo, el porro y la cumbia. En ese mismo contexto de mixtura cultural, a semejanza de Colombia, la cumbia comenzó a tener una gran aceptación, tanto en las zonas rurales como en las urbanas (Bailón & Nicoli, 2009); es así que en la sierra central del Perú, (Valle del Mantaro y Yanamarca) las orquestas típicas interpretaban cumbia colombiana como músicaailable con la instrumentación típica de los Andes centrales (saxofones, clarinetes, arpa y violín) y la guitarra eléctrica en las festividades locales (Tantaleán, 2016).

En el año de 1963, aparecieron agrupaciones de música andina como “Los Pacharacos” quienes empezaron a difundir un nuevo tono musical semejante a la cumbia y a la guaracha; los Pacharacos estaban integrados por: en la dirección musical y el saxofón, César Zárate, en la primera guitarra, por Berardo Hernández “Manzanita”, en la segunda guitarra por Modesto Pastor quien era integrante del grupo musical los Morunos y en la timbaleta por Jorge Mariaca; quienes interpretaron por primera vez una versión inusual del huayno “Río Mantaro”, siendo lo más resaltante la variación en cuanto a la aumento de la velocidad normal del huayno para el gozo de la época y la incorporación de la guitarra eléctrica al formato usual de los grupos de música andina. Así pues el antropólogo Rodrigo Montoya manifiesta que: “El huayno moderno” nos brinda las primeras directrices para entender las cualidades y características del nuevo tono musical, la música chicha. “La instrumentación renovada abría un abanico de posibilidades que tendría su apogeo veinte años después introduciendo en sus interpretaciones de huaynos a la guitarra eléctrica, el güiro y el saxo, dando origen a lo que luego sería la cumbia andina” (Tantaleán, 2016, p. 46).

Para el año de 1966, surge una nueva agrupación musical denominada “Los Demonios del Mantaro”, siendo su director don Manuel Baquerizo Castro, quienes en su formación mantuvieron a la guitarra eléctrica y el saxofón (incorporada anteriormente por Los Pacharacos), eliminaron al clarinete, el arpa y el violín, para agregar los instrumentos de percusión afrocaribeña como las timbaletas, tumbadoras, bongó, campana y güiro, instrumentos que comenzaron a ponerle el color a lo tropical a la cumbia que en ese en aquel tiempo se escuchaba. Por otro lado, en la costa peruana se encontraban agrupaciones musicales que estaban integradas por una gran mayoría inmigrantes provenientes del centro y sur del país; o en otros casos por sus descendientes, quienes lograron interpretar cumbias en los distintos eventos de diversa índole para animar a los asistentes. “En los mercados callejeros ubicados en las capitales de las provincias se vendían Long Plays (LP) de famosos artistas de cumbia y de este modo, la manifestación musical se difundía por todo el Perú” (Romero, 2007, p. 22).

El mercado de la industria discográfica se vio cautivó rápidamente este nuevo sonido, iniciando las primeras grabaciones de cuasi cumbias, donde las melodías eran provenientes del huayno, así como las composiciones nuevas de los músicos autores peruanos; siendo una de las primeras y más importantes la cumbia andina titulada “La chichera”, tema a partir del cual se comenzaría a llamar al nuevo ritmo musical “chicha”, así pues, de la entrevista a Alex Novoa “Piraña” manifiesta que:

“Los demonios del Mantaro sacaron un tema a la “chichera”, a la chichera limeña, norteña, huancaína. La gente no sabía cómo pedir el tema cuando tocábamos y nos pedían ‘la chicha, la chicha, la chicha’, y de ahí viene su nombre”.

Paralelamente, en los estratos medios y altos de la sociedad, se comenzó a posesionar como modelo y conducta social al rock, quienes en ese momento lideraban las preferencias musicales con las bandas como Los Beatles y Santana. Incluso, miembros de esta sociedad crearon grupos con tendencias similares, como Los Doltons y Los Belkings. También en esa época grababa Compay Quinto, introduciendo el matiz afrocubano (Chamberg et al., 2014).

A finales de la década de los 60, la cumbia adquiere mayor influencia en Lima, siendo probablemente este género musical el que llegó a tener mayor preferencia en la mayor parte de la juventud migrante que se desplazaba a la capital y la encontraba de moda. En dicha década en el contexto musical nacional no existía la salsa aún, mientras que los ritmos musicales como el cha cha chá ya estaba pasando de moda, mientras tanto la juventud migrante provinciana aceptaba a la cumbia de la misma forma en el que aceptaba a sus huaynos tradicionales. Esto llevó a crear grupos limeños que hacían notar su estilo andino a través de motivos y temas de huayno mezcladas con cumbia (Díaz, 2020).

De la entrevista realizada por Mario Díaz a Enrique Delgado manifiesta que:

“Un día, trabajando con la orquesta de Eulogio Molina, le pedí permiso para tocar con la guitarra eléctrica acompañado por el bajo y la percusión. Empezamos a tocar los temas [de cumbia] y la gente igualito, en gran ‘mancha’ comenzó a bailar...”

A principios de los años 70, el mestizaje cultural en el Perú va aumentando por la adaptación de trozos de huaynos. En este sentido, muchas composiciones de nuestro folklore fueron interpretadas y ejecutadas en forma de cumbia. Siendo el grupo más importante en realizar esta tarea, que aún no lograba algo totalmente diferente, fueron Los Ecos. Dando lugar a la cumbia andina o tropical-andina (Laura, 2021).

La nueva música no era acogida ni tenía presencia en los medios de comunicación, solo en las radios difusoras ocasionalmente se escuchaba. Las radios de mayor sintonía solo transmitían la cuota de música folklórica y nacional impuesta por el presidente de la república de ese entonces Juan Velasco Alvarado. En la tv, la chicha ni asomaba. “Sin embargo en el día a día del ciudadano provinciano se iba imponiendo la cumbia andina” (Díaz, 2020, p. 11).

La cumbia andina hecho por provincianos e hijos de limeños provincianos, una vez consolidada en Lima regresó al interior del país con bastante ascendencia. Las incontables agrupaciones musicales chicheras del interior, empezaron a tener acogida, logrando locaciones de servicio en los diferentes pueblos para amenizar los diversos acontecimientos sociales. La chicha y los chicheros se volvían agentes de un cambio cultural. La chicha era un vehículo de “modernidad”. En la selva, nacían Los Mirlos, Juaneco y Combo, entre otros, teniendo como base la música tradicional de sus lugares de origen, introduciéndolas a la cumbia como elementos nuevos y creando la cumbia selvática. La masa popular tenía así sus propios creadores de música, lo que no sucedía con otros géneros de música como el rock y la salsa que pertenecían a un sector reducido de clase media y alta (Hermoza, 2019).

En la primera mitad de la década de los 80, el impacto de la chicha se vio beneficiada por la ausencia musical que existía en ese entonces; ausencia de un tipo de músicaailable de gran popularidad. La salsa que podía competir con la chicha estaba sufriendo un agotamiento (Ramiro, 2014).

La cumbia andina peruana comenzó a tener mayor aceptación y difusión en todo el país. Aparecieron agrupaciones como los exitosos “Los Shapis”, grupo musical que obtuvo una gran popularidad como nunca antes visto, quienes reflejaron con toda destreza el avance y auge de la chicha, revalorando lo más profundo de sus raíces andinas; fueron los que acuñaron el término “chicha” que fuera en honor a la bebida ancestral y ceremonial de sus antepasados.

Los líderes de la agrupación fueron el conocido hasta hoy como El Chapulín el dulce (Julio Edmundo Simeón Salguerán) y Jaime Moreyra (Venturo Moreyra Mercado), quienes afirman que si bien en tiempos pasados la chicha era una néctar sagrado, (Fernández, 2015), en el siglo XX esta “se ha convertido y traducido en un estilo musical legítimamente peruano”. Como parte de las evidencias históricas que marcaron este proceso encontramos desde 1986 álbumes que tomaron dicho nombre en los títulos siguientes: Dulcemente chicha (1986), Rica chicha (1988), Cinco estrellas... En chicha (1988), Vientos de chicha (1993), Chicha con saya (1998), etc. Para corroborar que la chicha está hecha por provincianos, los líderes de los Shapis (Julio Simeón y Jaime Moreyra) tienen origen en las regiones ubicadas en los Andes peruanos. El primero del distrito de Chupaca, provincia del mismo nombre, departamento de Junín y, el segundo, del distrito de Juliaca, provincia de San Román, departamento de Puno (Romero, 2007).

El verdadero boom de la chicha se produce en 1983, con una avalancha de conjuntos y espectáculos chicheros. Los grupos antiguos son fácilmente desplazados de las programaciones y carteles; las banderolas inundan las calles de los barrios, mercados y distritos populosos de Lima con colores fosforescentes que enmarcaban los nombres de los conjuntos, dando origen así al estilo de los hasta hoy usados carteles chicha. “La chichamani se convirtió en un nuevo fenómeno y la creciente demanda de las grandes estrellas chicha ocasionó una galopante inflación de precios de los chichodromos y de los espacios radiales” (Hurtado, 1995, p. 23).

Esta nueva explosión posibilitó la creación de nuevos puestos de trabajo: músicos, “guachimanes”, secretarías, bailarinas, técnicos de grabación, asistentes, locutores aspiraron a un empleo digno y gratificante (Ramiro, 2014).

Los grupos pioneros que “andinizaron” el sonido de la cumbia peruana fueron: Los Sanders de Fernando Arias, Los Orientales de Maximiliano Chávez, Los Diablos Rojos de Marino Valencia Garay, el Grupo Celeste de Víctor Casahuamán Bendejú, el Súper Grupo de Léner Muñoz Reyes, La Mermelada de José Luis Carvallo “El rey del fuzztone”, La Nueva Crema de José Luis Carvallo Motta y Lorenzo Palacios Quispe Chacalo, el Grupo Melodía de Venturo Moreyra Mercado y Víctor Carrasco Tineo Vico, Los Ovnis de Jorge Chamberg, el Grupo Guinda de Carlos Morales y el Grupo Alegria de Augusto Bernardillo Gutiérrez. En la parte vocal se puede destacar El Grupo Celeste que tuvo como primer vocalista a Alfonso Escalante Quispe Chacal, siendo este uno de los pioneros en darles el tono “ahuainado” a las melodías vocales cumbieras (Bailon & Nicoli, 2009; Leyva, 2005).

Con todo ello se puede argumentar que la chicha ha confirmado que no se trataba solo de un estilo o moda pasajera y que tiene exuberantes raíces de la cultura popular peruana. Sin embargo en este tiempo se discute bastante sobre si la chicha está o ha decaído o si está siendo desplazada por otros ritmos o músicas sobre todo por la cumbia actual y el reggaetón. Pero se puede manifestar que si bien el boom de la chicha ha pasado, este género ya es parte del gusto popular del poblador peruano. La chicha es, pues, música de migrantes y para ellos no se trató solo de un simple traslado del campo a la ciudad, sino de la migración a una ciudad que han contribuido a formar (Leyva, 2005).

Respecto a la música chicha, Arturo Quispe nos dice:

“Respecto a la denominada cultura chicha, te diré que sus inicios están relacionados con el surgimiento de la música chicha. No es que este género musical haya “creado” una nueva cultura distinta a la que se venía formando en la Lima provinciana, serrana, sino más bien ha recogido, desde la producción musical-cultural, una forma de expresarse de los migrantes provincianos de la ciudad. Esta forma de expresarse se manifiesta en la música, que es una mixtura, el producto de intercambios culturales”

Análisis de la cumbia andina peruana

Para poder lograr una mejor visión de la Cumbia andina peruana, analizaremos las características que presenta desde un punto de vista rural y del urbano marginal, ya que, esta, es “un producto del sincretismo cultural. Entender y saber qué características tiene de cada parte, así como saber qué temas son recurrentes en esta música nos puede ayudar a comprender mejor a esta cultura y a sus diversas manifestaciones en la sociedad” (Díaz, 2020, p. 17).

Las influencias del ámbito rural se podrían mencionar a las siguientes:

a) En las melodías predominan el uso de la escala pentatónica, estructura musical de las manifestaciones andinas como los huaynos, pasacalles, carnavales, etc.



FIG. 1
Caminito Serrano (Los Destellos 1968)
Transcripción del autor

b) En la parte rítmica, tiene la influencia notoria de los motivos asincopados del huayno, mulliza, etc. Para entender, en el aspecto rítmico de la música, este encuentro entre el huayno de los Andes centrales y la cumbia colombiana en los Valles del Mantaro y Yanamarca.



FIG. 2
Patrón rítmico de la cumbia colombiana
Transcripción del autor



FIG. 3
Patrones rítmico-melódicos recurrentes del huayno de los Andes centrales Fuente: Transcripción del autor



FIG. 4
Patrón rítmico de la cumbia peruana
Transcripción del autor

Luego de analizar los patrones rítmicos observamos que el indicador de compás de la chicha es 2/4 y se trata de una semicorchea que lleva el acento en el contratiempo; a diferencia del patrón rítmico de la cumbia colombiana que el acento está presente en el tiempo fuerte de la corchea. El patrón rítmico de la chicha es el producto de la fusión que se da entre la cumbia colombiana y el huayno de la sierra central en los valles del Mantaro y Yanamarca, rítmica que se ejecuta usualmente en los instrumentos de percusión tales como la timbaleta en la cáscara o en la campana, el güiro y la batería en el hi-hat.

c) En la vocalización, está presente los ornatos que utilizan las cantantes de huayno y otros representantes andinos, siendo la interpretación femenina de la cumbia peruana parecida a la del huayno.



FIG. 5
El Teléfono (Pintura Roja 1976)
Transcripción del autor

d) La esencia de la música es melancólica, propia de la pentafonía.



FIG. 6
Colegiala (los Ilusionistas 1977)
Transcripción del autor

Las influencias del ámbito urbano, la cumbia andina peruana recoge:

a) Una combinación con lo tropical bailable, especialmente con la guaracha y la cumbia, ritmos de gran aceptación.

b) En cuanto conformación de las agrupaciones de chicha se tiene la incursión de: guitarra electrónica una primera que lleva la melodía principal y la segunda que acompaña, un bajo electrónico para el soporte armónico, el órgano y/o sintetizador electrónico encargado de llevar la melodía principal y la batería para la parte rítmica, con una influencia afrocubana de los timbales, güiro, conga y tumba. Sin embargo en los músicos se tiene bastante presencia del rock como influencia.

c) las raíces andinas son evocadas mediante los sonidos del órgano y la guitarra eléctrica.

d) En parte vocal, se trabaja una vocalización adecuada y profesional, se incorpora los coros y la armonización con una segunda y tercera voz.

Luego de las influencias rurales y urbanas, la cumbia andina peruana toma énfasis en las siguientes características:

El esquema rítmico de la percusión no ejecuta la clave de son 2-3, que era la base rítmica, no obstante, se mantiene la contracampana de la música afrocubana y las tumbadoras solo interpretar el esquema rítmico de la cumbia colombiana. Por otro lado, los patrones rítmicosmelódicos del bajo electrónico tuvieron un carácter sincopado tal como se puede evidenciar en los composiciones como: Vida (1978), Perdón amor (1978) del Grupo Celeste; Ven mi amor (1977), Soy provinciano (1978), Ese amargo amor (1979) y La paz y la dicha (1979) de Chacalón y La Nueva Crema (Alvarado, 2014).

En cuanto al teclado y/o sintetizador electrónico, las agrupaciones representativas como: el Grupo Celeste, el Súper Grupo, La Mermelada, Chacal y sus Estrellas, Chacalón y La Nueva Crema, el Grupo Melodía, el Grupo Guinda, el Grupo Alegría, Los Shapis, el Grupo Maravilla, Vico y su Grupo Karicia, Cielo Gris, Pintura Roja, Pascualillo Coronado y La Nueva Estrella Azul, entre otros, promovieron su utilización con mayor frecuencia, programado como órgano con el sonido lend analógico para emular el acompañamiento y la atmósfera que el arpa ejecutaba en el huayno de los Andes centrales, simulando las líneas melódicas en escalas pentatónicas mayores y menores. De esta forma, se afirmaba una mayor presencia de elementos musicales andinos en la cumbia peruana (Tantaleán, 2016).

En papel de la guitarra puso un toque moderno y diferente a la cumbia andina peruana, ya que se popularizó el uso de pedales como delay, el tremolo, el chorus, el wa-wa, el overdrive y el fuzztone, estos siendo utilizados

casi por todos los guitarristas de la época, ya que esta incorporación de efectos se produjo por la presencia de expresiones musicales foráneas como es el caso del Rock, el Disco y el Pop (Segura, 2017).

La interpretación vocal, se alejó del soneo salsero para acercarse a la música andina; la mayoría de vocalistas de ese entonces (Lorenzo Palacios Quispe Chacalón, Alejandro Pacheco el Cachetón Alín, Ismael Aliaga Mael, Julio Edmundo Simeón Salguerán Chapulín El Dulce, entre otros) comenzaron adoptar la emisión vocal tensa y nasal, la melancolía y el sufrimiento propios del huayno de los Andes centrales.

La cumbia peruana, no tiene el propósito de divertir, pero tampoco es importuna, ni mucho menos desapacible, sino cumple con propósito de expresar el día a día de los nuevos migrantes en la capital. En este género de la chicha, la música y la letra están ligadas estrechamente como un todo que interpreta algo que anhelan expresar quienes los practican.

El ropaje literario de las canciones, se identifican por su sencillez y aunque es menos poética y elaborada que la de los huaynos, mantiene su emotividad y le añade el énfasis de las referencias al contexto social. Generalmente las canciones constan de una entrada hablada, de un cuerpo de algunas pocas estrofas que suelen repetirse y de una fuga (Díaz, 2020).

Para analizar el contenido de la cumbia peruana, tenemos cinco rubros tal como se enfocan en (Díaz, 2020): **De las raíces andinas**

a) Campo, canción, y nostalgia

Nuestra cultura andina está profundamente ligada al campo, a la agricultura y a la tierra, un mundo que se torna difícil para lograr reproducirlo en el contexto urbano; así pues a diferencia de los actos festivos y la música en general, que resultan más trasmisibles, en la música chicha o cumbia andina, se puede evidenciar que el compositor quiere exponer el respeto por la naturaleza y el trabajador rural. Vinculado fuertemente con la producción agrícola. Muchas cosas están en un proceso de cambio, sin embargo siempre está presente una nostalgia por una ausencia asociada a la familia, a los amoríos, al terruño, etc. El sincretismo cultural urbano/rural se exterioriza en la relación amorosa

b) Migración

El poblador andino emigra hacia las capitales, esperando encontrar la “modernidad” y el “desarrollo”.

“Busco una nueva vida en esta ciudad / Donde todo es dinero y hay maldad”.

c) Desarraigo

Los comerciantes, transportistas y en especial los músicos, son un claro ejemplo de voluntad para adecuarse a los nuevos contextos, principalmente a la capital, pero persistentemente está presente el sentimiento de nostalgia y añoranza.

“Un día baje de mi tierra / con poncho y sombrerito /... / trabajo iba buscando”

Del trabajo

a) El trabajo en la ciudad

El trabajo diario es el alimento para pensar y manifestar su situación. El ambulante es un fatigado constructor que muchas veces es confundido con un ladrón, la cotidianidad es cantada con una nueva fe. Se vende para trabajar y se trabaja para vender.

“Vendiendo zapatos, vendido comida / vendiendo casacas, mantengo mi hogar / ambulante soy, proletario soy”

b) El trabajo, la lucha y el progreso

Luego de tomar la decisión de salir de un pueblo o comunidad y llegar a la capital, empieza un trabajo para el progreso y la lucha por sobresalir.

“Me levanto muy temprano / para ir con mis hermanos / ayayayay, a trabajar” **El machismo, el alcohol y el amor.**

Cuando el migrante es insertado en la vida de los ciudadanos, logra un cambio en su comportamiento aflora el machismo que se hace predominante, en muchos casos logra contagiar e incrementarlo. Las canciones, a veces, derivan en una exaltación del machismo.

“Era muy pobrecito / cuando te conocí / y fue en mi tallercito / que te hice mujer” La relación amorosa lleva al alcohol pues es causa de:

- a) La autodestrucción. “Yo busqué mi matrimonio / pensando que desperté / y salió para mi desgracia / más amargo que la hiel”
- b) La traición. “Oye, traicionera / aunque yo me muera / donde yo me encuentre / rogare por tu alma”
- c) todos los males, especialmente causados por la mujer. “Eres bien bonita / pero mentirosa / engañas a los hombres / siempre con mentiras”

Humor y religión

- a) El humor

La palomillada y lo pícaro se combinan con el humor. El humor es el producto positivo en una cultura de negación como la peruana. Es la apreciación alegre de lo cotidiano.

“Ya se ha muerto el abuelo / ayayay / ya se muerto el abuelo / ayayay / tomando trago / ayayay / olerolai, lerolei”

- b) de la religión

Se rinde culto a Dios y a la Virgen María, sus plegarias son ofrecidas por la solución a sus problemas y sufrimiento.

“En la ciudad / tan solo encontré / miseria y dolor / te pido, Virgen María / ruego no me abandones”.

Un claro ejemplo tenemos a Sarita Colonia que ha sido objeto de plegarias.

“Siempre rezándole a Sarita / que me libre de todo mal / miro y beso y mi estampita / que ella me dé su bendición”.

Lo social-político

Las canciones tienen un tinte contestatario hacia los sectores dominantes, por la pobreza, la liberación, la autoafirmación apremiantes en la capital.

“Los muchachos de este tiempo / todos son “pitucos” / cantan música extranjera / parecen cotorras / qué tal moda triste”.

La ciudad le ofrece a la juventud pobre, una solución a sus problemas inmediatos.

“Al llegar encontró / la miseria / que tenía que sufrir / los zapatos / que tenía que lustrar”.

El aborto forma parte de una experiencia frecuente en las mujeres. Buscando huir de toda una situación de desesperación.

“... / una mala y cruel amiga / le recomendó a una mujer / malvada y la pobre mujer murió / ya sin fe / y en su bolso de cuaderno decía / ‘tú y yo’”.

Las composiciones ya no se transmiten desde los paisajes de los pueblos peruanos. Más bien se piensa desde la realidad, se piensa desde sangre, desde la marginación, en los actores políticos alzados en armas, en la guerra sucia, en la paz.

Los políticos y la clase alta, rechazan las canciones chicha aduciendo que es algo perjudicial para la música popular peruana que se consideraba hasta un tiempo atrás (vales, polcas, etc.), la identidad peruana, aduciendo que sería el retroceso respeto a la llamada nueva canción. Sin embargo, somos conscientes en manifestar que la música es la expresión pura y profunda desde el alma de un pueblo para forjar su identidad y condición, por lo tanto, estas reflejan e inspiran a una mejor condición de vida enmarcadas en el cambio. Aceptemos que la música de los pueblos migrantes tiene un contenido que aquel que está atento pueda escuchar.

CONCLUSIONES

Se puede concluir que la “chicha” o cumbia andina peruana, es producto del sincretismo cultural que se dio a inicios de 1960 producto de la migración y que luego de todo un proceso de instauración ha logrado

representar la identidad cultural de los inmigrantes andinos en la capital, convirtiéndose en parte de la historia musical peruana por los grandes aportes que han realizado los compositores y los grupos musicales.

Por otro lado, la cumbia andina peruana tiene la presencia de elementos musicales andinos en sus líneas melódicas, por medio de las escalas pentatónicas mayores y menores, la guitarra electrónica ofrece un sonido moderno a la agrupación por los efectos utilizados en su interpretación, el sintetizador electrónico programado como órgano con sonido lenda analógico, sirvió para simular el acompañamiento del arpa en el huayno, la emisión vocal tensa y nasal muy cerca del huayno manifestando en la interpretación los sentimientos melancólicos y de sufrimiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alvarado, L. (2014). *50 discos de música peruana que dan muestras de nuestra diversidad cultural*. Infoartes.pe Ministerio de Cultura Perú. <https://www.infoartes.pe/guia-50discos-de-musica-peruana-que-dan-muestra-de-nuestra-diversidad-cultural-1eraentrega/>
- Bailón, J. (2004). Vida, historia y milagros de la cumbia peruana: La chicha no muere ni se destruye, sólo se transforma. *Iconos, Revista de Ciencias Sociales*, 18, 53-62.
- Bailon, J., & Nicoli, A. (2009). *Chicha power. El márketing se reinventa*. Fondo Editorial Universidad de Lima.
- Chamberg, A., Coras, F., Patrón, L., Quiroz, F., Sotelo, L., & Torres, A. (2014). *Cumbia peruana*. Pontificia Universidad Católica del Perú. <http://textos.pucp.edu.pe/pdf/3885.pdf>
- Díaz, M. (2020). *Cultura y música chicha Com y Soc*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Fernandez, E. (2015). La chicha, una refrescante tradición peruana. *Revista de Investigación y Cultura*, 4(1), 102-107.
- Gonzalez, R. (2011). Metodología de la Investigación en las Ciencias Sociales. Universidad de Caracas, 2(1), 43-44.
- Gutiérrez, J. A. (2015). *Artesanos Culturales: Resistencia creativa de los marginados Cumbia chicha como expresión músico-cultural Identitario localista no comercial* [Tesis de Pregrado]. Universidad Mayor de San Andrés.
- Hermoza, L. M. (2019). Gestaciones tropicales en el Perú: sobre orígenes de la cumbia peruana y su sonido amazónico. *Revista Paralelo Sur Dossier*, 61-67.
- Hernández-Sampier, R., Fernández, B., & Baptista, P. (2010). *Metodología de la investigación*. Mc Graw Hill.
- Hurtado, W. (1995). *Chicha peruana: Música de los nuevos migrantes*. ECO.
- Laura, M. N. (2021). *Historia de la Cumbia peruana* (Primera). Tarea Asociación Gráfica Educativa.
- Leyva, C. (2005). *Música «chicha», mito e identidad popular el cantante peruano «Chacalón»*. Ediciones Abya-Yala Corporación Editora Nacional.
- Ramiro, H. (2014). *MÚSICA CHICHA La música tropical andina en la ciudad de Cuzco* (Primera). Ediciones Interculturalidad.org.
- Romero, R. (2007). *Andinos y tropicales: La cumbia peruana en la ciudad global*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto de Etnomusicología.
- Segura, M. A. (2017). *Procesos de hibridación en la Sudamérica del s. XXI: Música folclórica y música electrónica* [Tesis de Maestría]. Universidad de Granada.
- Tantaleán, J. R. (2016). *¿Por qué la cumbia peruana no ha muerto? Estrategias de adaptación y permanencia desde 1968 hasta el 2000* [Tesis de Pregrado]. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.

INFORMACIÓN ADICIONAL

Citación/como citar este artículo: Velazco, B. y García, J. (2022). El Sincretismo cultural de la cumbia andina peruana: un análisis histórico – musical. *ReHuSo*, 7(3), 17 – 30. <https://doi.org/10.33936/rehuso.v7i3.5138>