

# UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO

## FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

### ESCUELA PROFESIONAL DE ARTE



**“ANÁLISIS MUSICAL Y CONTEXTUAL DE LA CUMBIA  
SUREÑA EN LA CIUDAD DE JULIACA 2012”**

**TESIS**

**PRESENTADA POR:**

**Bach. BRUCE WILLIAM QUISPE PARI**

**PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE:**

**LICENCIADO EN ARTE: MUSICA**

**PUNO-PERÚ**

**2013**

**UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO****FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES****ESCUELA PROFESIONAL DE ARTE****“ANÁLISIS MUSICAL Y CONTEXTUAL DE LA CUMBIA SUREÑA  
EN LA CIUDAD DE JULIACA 2012”****TESIS PRESENTADA POR:**

Bach. BRUCE WILLIAM QUISPE PARI

PARA OPTAR EL TÍTULO DE:

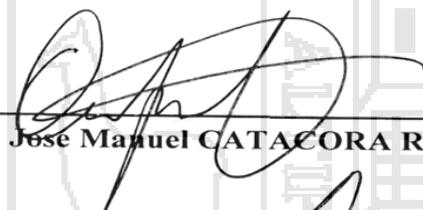
**LICENCIADO EN ARTE: MUSICA**

APROBADA POR EL JURADO REVISOR CONFORMADO POR:

PRESIDENTE

  
: M.Sc. Renzo Favianni VALDIVIA TERRAZAS

PRIMER MIEMBRO

  
: Lic. José Manuel CATACORA RODRÍGUEZ

SEGUNDO MIEMBRO

  
: Lic. Erich Feliciano MORALES QUISPE

DIRECTOR DE TESIS

  
: Dr. George VALAZCO AGRAMONTE

ASESOR DE TESIS

  
: Dr. George VELAZCO AGRAMONTE

PUNO - PERÚ - 2013

Área: Música mestiza

Tema: Análisis e interpretación de la música

## DEDICATORIA ESPECIAL

A MI HIJO:

EVAN WILLIAM QUISPE OLAZABAL; Con mucho amor, incentivarlo para que sea un futuro profesional.

A MI AMOR ETERNO:

PAMELA YESSI OLAZABAL ILAQUITA; Por estar siempre a mi lado, brindándome todo su amor, entrega, dedicación y sobre todo por brindarme su inmenso amor, conocimiento y sobre todo tenerme mucha comprensión y paciencia durante estos años de mi vida y quien ha sido una pieza clave en mi desarrollo profesional. Mil gracias porque siempre estas a mi lado sin condiciones.

## DEDICATORIA

A MIS PADRES:

ESTEBAN QUISPE COARI Y FELICIANA PARI UMIÑA; De los cuales siempre recibí su apoyo. Sin ellos no habría podido llegar a este punto. He necesitado su cariño, comprensión y su apoyo incondicional, han sido, por así decirlo, los cimientos sobre los que se apoya esta tesis.

A MIS HERMANOS:

PERCY Y MILAGROS; Con mucho cariño y respeto

## AGRADECIMIENTOS

Expreso mi agradecimiento:

Esta investigación no se habría podido realizar sin la colaboración de muchas personas que me han brindado su ayuda, sus conocimientos y su apoyo. Quiero agradecerles a todos ellos cuanto han hecho por mí, para que esta investigación saliera delante de la mejor manera posible.

A LA: UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO por ser fuente de sabiduría.

ESCUELA PROFESIONAL DE ARTE por darme las herramientas académicas.

AL: Dr. GEORGE VELAZCO AGRAMONTE por su valiosa asesoría, me ha ayudado y apoyado en todo momento. Ha corregido minuciosamente este trabajo de investigación y me ha dado la posibilidad de mejorarlo. Tengo que agradecerle sus comentarios, direcciones sugerencias y las correcciones que he podido elaborar una adecuada redacción de toda la investigación realizada durante estos últimos meses del año.

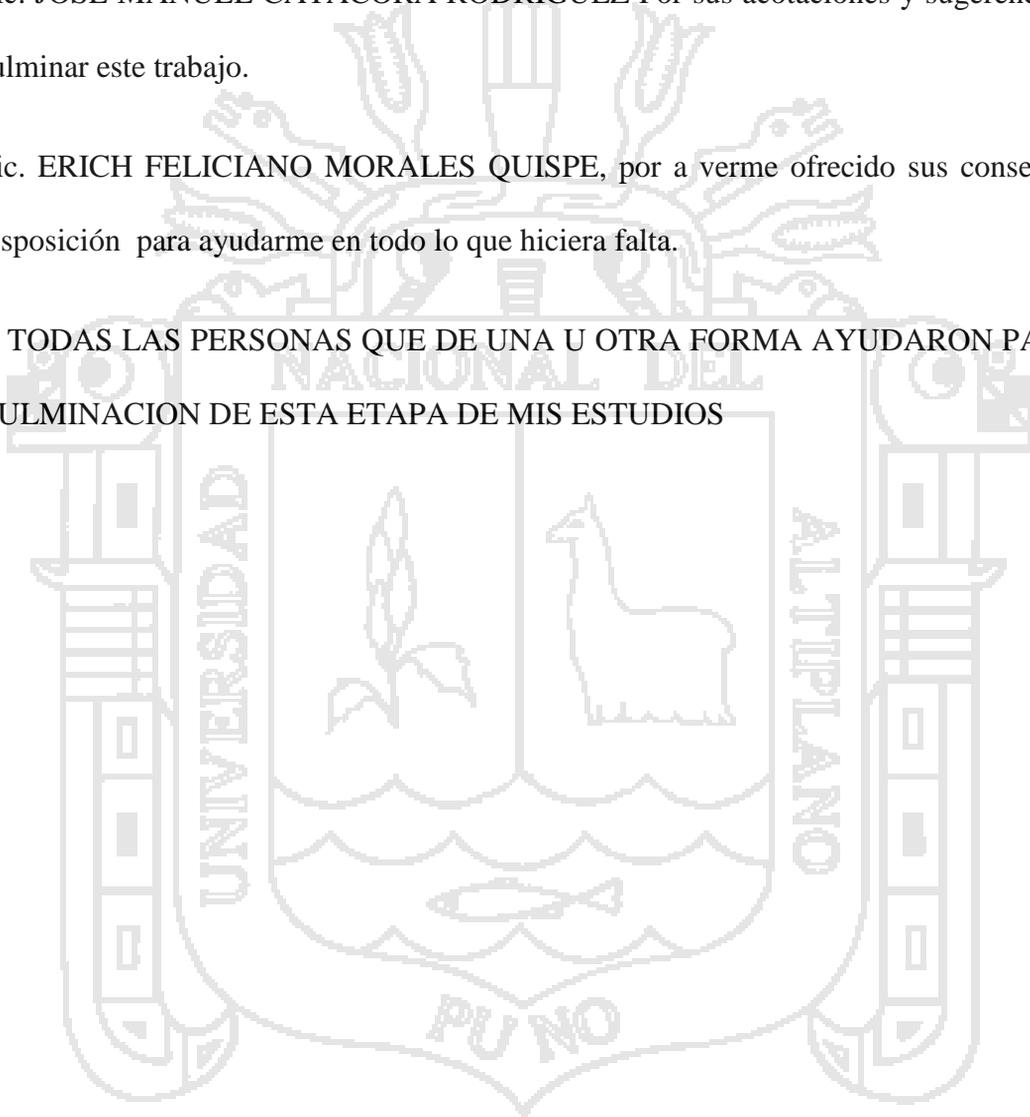
M.Sc. RENZO FAVIANNI VALDIVIA TERRAZAS con su gran calidad artística y humana, agradezco por todos sus comentarios por contestar a muchas dudas y cuestiones y

por ofrecerme su ayuda en todo momento. Las conversaciones que mantenido con él han sido de gran ayuda en todo mi investigación, además, una importante fuente de información, referencia y revisión.

Lic. JOSÉ MANUEL CATACTORA RODRÍGUEZ Por sus acotaciones y sugerencias para culminar este trabajo.

Lic. ERICH FELICIANO MORALES QUISPE, por a verme ofrecido sus consejos y su disposición para ayudarme en todo lo que hiciera falta.

A TODAS LAS PERSONAS QUE DE UNA U OTRA FORMA AYUDARON PARA LA CULMINACION DE ESTA ETAPA DE MIS ESTUDIOS



## ÍNDICE

<i>RESÚMEN</i>	9
<i>ABSTRACT</i>	11
<i>INTRODUCCIÓN</i>	13
<i>CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA, ANTECEDENTES Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN</i>	16
1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	16
1.2. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN	17
1.3. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	18
<i>CAPÍTULO II: MARCO TEORICO, MARCO CONCEPTUAL E HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN</i>	19
2.1. MARCO TEORICO	19
2.2. MARCO CONCEPTUAL	36
2.3. HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN	41
<i>CAPÍTULO III: MÉTODO DE INVESTIGACIÓN</i>	42
3.1. TIPO DE INVESTIGACIÓN.	42
3.2. MÉTODO.	42
3.3. DISEÑO DE INVESTIGACIÓN.	43
3.4. POBLACIÓN.	43

<b>3.5. MUESTRA.</b>	<b>44</b>
<b>3.6. TECNICAS.</b>	<b>44</b>
<b>3.7. INSTRUMENTOS.</b>	<b>46</b>
<b><i>CAPÍTULO IV: CARACTERIZACIÓN DEL ÁREA DE INVESTIGACIÓN</i></b>	<b>48</b>
<b>4.1. Ubicación espacial donde se desarrolló la investigación</b>	<b>48</b>
<b>4.2. Folclore</b>	<b>50</b>
<b>4.3. Principales actividades.</b>	<b>51</b>
<b>4.4 Historia de juliaca</b>	<b>52</b>
<b><i>CAPÍTULO V: EXPOSICIÓN Y ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS</i></b>	<b>54</b>
<b>5.1. ANÁLISIS MUSICAL DE LOS ELEMENTOS MUSICALES DE LA CUMBIA SUREÑA.</b>	<b>54</b>
<b>5.2.EL CONTEXTO SOCIAL DE LA CUMBIA SUREÑA.</b>	<b>74</b>
<b>5.3 LA POPULARIDAD DE LA CUMBIA SUREÑA EN LOS EVENTOS DE LA CIUDAD DE JULIACA A TRAVÉS DE ENCUESTAS Y ENTREVISTAS ESTRUCTURADAS</b>	<b>83</b>
<b>5.4 LA TEMÁTICA DE LOS TEXTOS DE LAS CANCIONES DE LA CUMBIA SUREÑA QUE AYUDAN A SU CRECIENTE POPULARIDAD EN LA CIUDAD DE JULIACA</b>	<b>96</b>
<b><i>CONCLUSIONES</i></b>	<b>114</b>
<b><i>RECOMENDACIONES</i></b>	<b>117</b>

<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>118</b>
<b>TEXTOS:</b>	<b>118</b>
<b>REVISTAS:</b>	<b>119</b>
<b>WEBGRAFIA:</b>	<b>119</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>121</b>
<b>ANEXO No.01: FICHA DE OBSERVACIÓN RESPECTO A LA POPULARIDAD DE LA CUMBIA SUREÑA</b>	<b>1</b>
<b>ANEXO No. 02 GUÍA DE ENTREVISTA SEMI ESTRUCTURADA PARA EL POBLADOR DE JULIACA</b>	<b>2</b>
<b>ANEXO No. 03: MATRIZ DE CONSISTENCIA</b>	<b>3</b>
<b>ANEXO No. 04: MAPA POLITICO DE JULIACA</b>	<b>5</b>
<b>ANEXO No. 05:PARTITURA DE LA CUMBIA SUREÑA (LIBRE QUEDARAS DE GRUPO CORALI)</b>	<b>¡Error! Marcador no definido.</b>

## RESÚMEN

La tesis parte de una investigación descriptiva sobre el valor musical de una manifestación artística, cultural de los pobladores de la ciudad de Juliaca. Analizando el subgénero cumbia sureña como estilo musical cuyo rasgo principal es su notable simplicidad. Esta característica nos llevó a pensar que la trascendencia que este fenómeno alcanzó en la ciudad de Juliaca a fines de los años 90. Dependía de factores extra-musicales, siendo la música su poderoso vehículo de transmisión. Por ello es que analizamos los orígenes de la cumbia, sus evoluciones y los acontecimientos sociales que contribuyeron a la construcción de la cumbia sureña como movimiento cultural de masas. A través de entrevistas estructuradas, encuentros y participaciones en grabaciones y programas de televisión fuimos diseñando nuestra investigación centrada en la producción musical de los grupos musicales más importantes como: Los Puntos del Amor, La Sociedad, Corali, Águilas de América y Amaral.

La reproducción de la cumbia sureña se desarrolla en espacios informales (familiares y festivos) de socialización, donde los fanáticos transmiten valores culturales a la nueva generación, sin embargo no todo se muestra formativo en la cumbia sureña: las letras de algunas canciones dan mensajes de sufrimiento, deformando y mancillando la personalidad de los jóvenes.

En la presente investigación sobre la cumbia sureña, A través del análisis musical y contextual compartimos algunas de las reflexiones en torno a la temática de género en las letras de canciones de cumbia sureña. Mencionaremos lo que a nuestro criterio son los principales tópicos de las letras de dichas canciones.

Para ello, se realizó un estudio exhaustivo sobre la cumbia sureña, su historia y evolución, su contexto y relevancia social, estética musical, cuya síntesis se expone en la introducción de este escrito. Con respecto al análisis contextual abordamos la parte social y económico así como también toda la parte del análisis musical.

El negocio de la cumbia sureña parece haberle ganado terreno a la norteña. Cada fin de semana, locales como el Virrey, Los Milagros, Faraón, Quinta la Escondida ubicados en la ciudad de Juliaca, congregan entre 600 a 1500 personas, aunque eso depende de la capacidad del local.

Una diferencia entre cumbia norteña y sureña es la imagen que proyectan sus cantantes y músicos. En el primero la sobriedad es indispensable y es otorgada por un traje de vestir o terno; mientras que, en el segundo, los vestuarios son colores fosforescentes y van acompañados por un look anglosajón (tinte de cabello, lentes de contacto y piercing).

Otra distancia que se resalta entre las dos es el sonido. La norteña tiene elementos eléctricos muy discretos. La sureña, comparte los mismos y agrega sintetizadores. Además de la entonación de cánticos andinos.

### **Palabras claves:**

Análisis musical, análisis contextual, cumbia sureña, cumbia, melodía, armonía, ritmo, análisis, contexto, elementos musicales, popularidad.

## ABSTRACT

The thesis starts with a descriptive envelope in musical value of an artistic, cultural of the people of the city of Juliaca. Analyzing the southern cumbia subgenre as a musical style whose main feature is its remarkable simplicity. This feature led us to think that this phenomenon reached significance in the city of Juliaca in the late 90s. Depended on extra-musical factors, being the music its powerful vehicle of transmission. That is why we look at the origins of cumbia, their evolution and social events that contributed to the construction of the southern cumbia as mass cultural movement. Through structured interviews, meetings and participating in recordings and television programs were designing our research focused on the musical production of the most important bands such as: The Points of Love, The Society, Corali, america and Amaral Eagles.

Reproduction of cumbia southern develops in informal spaces (family and holidays) of socialization, where fans transmit cultural values to the new generations, however not everything is shown training in southern cumbia: the lyrics of some songs give messages suffering, distorting and tainting the personality of youth.

In the present investigation on the southern cumbia. Contextual analysis dare share some reflections on gender issues in cumbia lyrics southern. Mention that in our opinion are the main topics of the lyrics of these songs.

To do this, we conducted a comprehensive study on the southern cumbia, its history and evolution, context and social relevance, musical aesthetics, whose synthesis is outlined in

the introduction of this paper. With regard to contextual analysis we address the social and economic as well as all the musical analysis.

The southern cumbia business seems to have gained ground in the northern. Every weekend, local as the Viceroy, The Miracles, Pharaoh Quinta Escondida located in the city of Juliaca, congregate between 600-1500 people, although that depends on the capacity of the room.

One difference between northern and southern cumbia is the image they project their singers and musicians. In the first, moderation is essential and is granted for a dress suit or suit, while in the second, costumes are fluorescent colors and accompanied by an Anglo look (hair dye, contact lenses and piercing).

Other highlights gap between the two is the sound. The northern is very discrete electrical elements. The southern, share them and add synthesizers. In addition to the intonation of Andean songs.

**Keywords:**

Musical analysis, contextual analysis, southern cumbia, cumbia, melody, harmony, rhythm, analysis, context, musical elements, popularity.

## INTRODUCCIÓN

La intención de este trabajo fue, en un primer momento, abordar la investigación de la cumbia sureña como estilo musical. Sin embargo, el análisis musical propiamente dicho no explica por sí solo la trascendencia que tuvo la cumbia sureña como fenómeno cultural desde los últimos años 90 en la ciudad de Juliaca. Es por esto que, mediante un proceso etnográfico, ahondaremos en la historia de la cumbia como género musical, vinculado desde sus orígenes a los momentos de exclusiva diversión de los más desposeídos. A partir de allí trazaremos el camino que llevó a este género popular latinoamericano a esparcirse por todo el sur peruano haciendo especial hincapié en los subgéneros que más marcaron e influenciaron a la cumbia sureña.

A fin de concretar este trabajo diseñamos un cuestionario que apuntaba a dar una idea general de los temas. Luego, realizamos algunas entrevistas estructuradas a productores, líderes y músicos de conjuntos de cumbia y de cumbia sureña, docentes de música y estudiantes e investigadores.

Si consideramos que cada cultura tiene su música y que ésta es la expresión de los valores y las actitudes de las personas que la comparten, se puede esperar que los cambios que se producen en dicha cultura se reflejen en la música tanto como en cualquier otra manifestación cultural. Esto es aceptado en lo que se refiere a la música sureña. La idea más comúnmente divulgada respecto a ella es considerada como algo natural frente a la música urbana, creada por un autor a través de un proceso teórico, fijado mediante la notación musical, sujeta a los cambios de moda y época y dirigida a un público que la consume para deleitarse por su valor estético.

Procederemos, en primer lugar, a contextualizar histórica y culturalmente al género musical llamado cumbia. Se trata de una historia larga, que data de siglos, y que se asienta en la época colonial misma, por lo que esta primera inspección demandará cierto detenimiento por nuestra parte. Veremos cómo, desde la música étnica y popular, esta es trasladada al campo de la música comercial, integrada a la cultura de masas. Hablaremos de las características de esa nueva cumbia comercial. Luego, pasaremos a narrar el nacimiento de la cumbia sureña a través del nacimiento del grupo fundador: la sociedad y los puntos del amor, entre otras. Una vez llegados al estudio de la cumbia sureña propiamente dicha, estaremos en condiciones de abordar sus características fundamentales, las representaciones puestas en juego y toda su carga simbólica

En la ciudad de Juliaca hemos sido participes de varios eventos sociales. De todas ellas nos interesa comentar en esta investigación sobre la cumbia sureña. Se ha señalado que la cumbia sureña es simultáneamente un fenómeno artístico o cultural, social, comercial, entre otros aspectos, por lo que su estudio puede focalizarse en uno o más de tales perspectivas. Estudiar de qué modo los medios masivos incidió en la producción, circulación y recepción de la cumbia sureña; de velar que influencias musicales subyacen a este género; o igualmente encarar una investigación sobre el uso particular del lenguaje que se opera en las letras de sus canciones. Todas estas aproximaciones al fenómeno son igualmente legítimas en tanto se justifican en el interior mismo de la disciplina que funciona como marco teórico. La cumbia sureña es un fenómeno musical que logra su apogeo en la década de 2000 en el sur del Perú. Más allá de los orígenes que puede tener con la cumbia boliviana, aquella que nos interesa especialmente es su carácter social y discursivo.

Su análisis comprenderá la observación de los contenidos visuales y auditivos del material difundido, así como se contemplará en todos los casos el contexto de enunciación y circulación de los mismos”

La cumbia sureña (chicha), es un fenómeno musical emergida a comienzos de 2000 en Juliaca Puno Perú para buscar una nueva identidad social. Hoy en pleno siglo 21 este género ingresa con gran fuerza y resonancia a los corazones del bloque social excluido. Uno de los baluartes en su difusión y popularización es la radiodifusión popular. Aunque algunos siguen marginándola constantemente con palabras despectivas como “esa no es música”, “es de los indios”, “es de los borrachos”, o “es el lumpen de la población migrante”, continúa acrecentándose en el gusto popular.

Respecto a esta música también piensan que genera o fomenta a la borrachera y vandalismo en la sociedad. La borrachera existe en algunas ocasiones y depende al lugar. Pero si somos más críticos a la realidad, en otros tipos de presentaciones en vivo de rock, villeras, salsa, hip hop también se ven peleas y agresiones.

## CAPÍTULO I

### PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA, ANTECEDENTES Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

#### 1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Hoy en día todo el mundo sabe o tiene idea acerca de la música, sin embargo no es tan fácil comprender en qué consiste o como se produce, el sonido que percibimos a través del oído, se produce a causa de determinados procesos físicos que, a pesar de ser muy variados y diferentes entre ellos, se rigen por un mismo modelo matemático.

La música como fenómeno social tiene a desarrollarse de distintas maneras y direcciones. Uno de estos fenómenos es la creciente popularidad y nivel de aceptación y consumo masivo, por lo que pretendemos investigar a través de este trabajo la creciente demanda de cumbia sureña en la ciudad de Juliaca en el periodo 2012.

El análisis contextual de la cumbia sureña nos sitúa frente a una problemática que va mucho más allá de una simple cuestión de contingencias académicas o de modas pasajeras. Porque en definitiva, lo que nos interesa es la consideración del significado y del sentido

de la calidad musical. Por lo tanto es importante destacar que la cumbia sureña, al igual que la mayoría de la música popular, no está concebida desde la escritura, y que sus ejecutantes son músicos intuitivos, “de oído”. También es interesante la cumbia sureña, como subgénero musical de nuestra “movida tropical”.

Al preguntarnos el porqué de la sencillez del estilo, nos estamos preguntando, también, en qué reside la sencillez de algo. Cada ámbito estético se expresa a su manera, en su tiempo y espacio. A la cumbia sureña, como estilo musical, no le hace falta la ornamentación. Desde su simplicidad es genuina y coherente y nos obliga a oír más allá de su forma concreta de expresión.

### **1.1.1. Pregunta general:**

¿Cómo es el análisis musical y contextual de la cumbia sureña en la ciudad de Juliaca 2012?

### **1.1.2. Preguntas específicas:**

- ¿Cuáles son los elementos musicales más importantes de la cumbia sureña en la ciudad de Juliaca 2012?
- ¿Cómo es la popularidad de la cumbia sureña en los eventos sociales de la ciudad de Juliaca 2012?
- ¿Cuál es la temática de los textos de las canciones de la cumbia sureña en la ciudad de Juliaca 2012?

## **1.2. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN**

Los estudios como antecedentes para esta investigación son totalmente escasos ya que este estilo musical es nuevo y por lo tanto este trabajo de investigación es totalmente **inédito**.

Cabe decir que en el escaso material bibliográfico sobre el análisis contextual, no existe ningún estudio sobre la cumbia sureña, ni siquiera una severa descripción del análisis. Sin embargo con algunas entrevistas, encuestas se sabe que la popularidad de la cumbia sureña es totalmente aceptada por los pobladores de la ciudad de Juliaca, y por ende también se podría decir a nivel nacional e internacional.

### **1.3. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN**

En esta investigación, se considera un objetivo general y tres específicos.

#### **1.3.1. Objetivo General:**

Determinar de forma clara y concisa el análisis musical y contextual de la cumbia sureña en la ciudad de Juliaca 2012

#### **1.3.2. Objetivos Específicos:**

- Identificar los elementos musicales más importantes de la cumbia sureña en la ciudad de Juliaca 2012.
- Determinar la popularidad de la cumbia sureña en los eventos sociales de la ciudad de Juliaca a través de encuestas y entrevistas estructuradas.
- Describir la temática de los textos de las canciones de la cumbia sureña que ayudan a su creciente popularidad en la ciudad de Juliaca 2012.

## CAPÍTULO II

### MARCO TEORICO, MARCO CONCEPTUAL E HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN

#### 2.1.MARCO TEORICO

##### 2.1.1. Origen y Evolución de la Cumbia.

La cumbia nace como género musical hacia el Siglo XVII en la costa atlántica colombiana y se constituye así en una de las más importantes manifestaciones auténticamente folklóricas de Colombia.<sup>1</sup> Desde el Siglo XVI en la zona costera del Atlántico y las llanuras ribereñas de los ríos Magdalena, Sinú y César convivieron los asentamientos de los esclavos negros traídos del África con las tribus indígenas del lugar y con los conquistadores españoles. Sobre este triple sustrato se produjeron diversos y complejos fenómenos culturales de fusión. El aporte de cada una de estas culturas que dan origen a la cumbia no está claramente delimitado. Sin embargo, se puede inferir que la cultura negra

---

<sup>1</sup>MANUEL MASSONE Y MARIANO DE FILIPPIS (2006) “Origen, influencias y análisis musical de la cumbia villera”

africana aportó el complejo ritmo de la percusión, la europea la vestimenta y el baile por parejas, más frecuente en las tradiciones del viejo continente, y la influencia indígena se encuentra especialmente en la utilización de un instrumento melódico de viento, pudiendo ser éste una flauta de millo o pito, descrita por List como un clarinete Traverso (List, 1994), o una gaita hembra que era una flauta vertical de tubo.<sup>2</sup> Además del aerófono, completan el conjunto de cumbia, el tambor mayor, el bombo, el llamador (tambor pequeño) y los guachos, que eran dos sonajeros tubulares llenos de semillas. El llamador y los guachos formaban la base rítmica que será expuesta más adelante y que constituye la esencia ineludible de la cumbia, ya presente en sus orígenes. El llamador sigue un pulso regular a contratiempo mientras los guachos son sacudidos, uno en cada mano, hacia la altura del pecho en los tiempos débiles y hacia abajo en los fuertes, acentuando el contratiempo. La flauta de millo y los guachos aparecen remplazados en otras regiones por la gaita hembra y las maracas, respectivamente. Antiguamente y durante mucho tiempo la cumbia fue exclusivamente instrumental y tenía como finalidad el acompañamiento de la danza del mismo nombre. El origen del vocablo cumbia es controvertido. Por un lado tiene tres acepciones, ya que: Se refiere al conjunto que toca para el baile, al ritmo de la música que se ejecuta y a la danza misma. Una gran cumbia o una cumbia completa se refiere a una festividad en que se toca mucha música, hay mucho baile y participa en ella toda la comunidad” En algunas regiones el conjunto de cumbia se denomina *cumbiamba*, aunque la bailarina, coreógrafa e investigadora colombiana Delia Zapata Olivella (1962) escribe en su artículo de la Revista Colombiana de Folclor que cumbiamba es el lugar donde se baila cumbia. Por otro lado, acerca de la etimología del vocablo *cumbia*, la mayoría de los

---

<sup>2</sup>MANUEL MASSONE Y MARIANO DE FILIPPIS (2006) “Origen, influencias y análisis musical de la cumbia villera”

investigadores coincide en que deriva de “cumbé” una danza de Guinea Ecuatorial. Otros la remiten a la raíz “Kumb” que en África occidental quiere decir “ruido”, pero relacionado, en este caso, con un entorno festivo. En el Siglo XX y en especial en las décadas del 40 y del 50, la cumbia étnica costeña sufre una transformación provocada por la difusión que se hace de esta danza en los medios masivos de comunicación y por efectos de las primeras empresas discográficas colombianas. Nace, entonces, una cumbia orquestada donde se rempazan los aerófonos originales por clarinetes y los tambores por congas, timbaleras y bongó. Asimismo, se va diluyendo toda complejidad rítmica heredada, como vimos, de la tradición africana.

### **2.1.2. Cumbia en Perú.**

El ritmo llega en los 1960 y de inmediato le inyecta elementos que renuevan el género: la guitarra eléctrica y el órgano eléctrico. Su aterrizaje es paralelo al del rock, lo que hace que la cumbia suene más moderna. La otra influencia son los ritmos andinos como el Huayno. El grupo Juaneco y su combo es uno de los más recordados ya que su sonido es parecido al del rock psicodélico. Durante los 1970 y 1980, la cumbia peruana se asocia más con el nombre de Chicha. En los 80, la agrupación Los Mirlos trasciende fronteras con temas como La danza de los mirlos y El lamento en la selva. La Chicha peruana sirve de influencia directa a la cumbia villera argentina y la nueva ola de cumbia que se viven en Chile, encabezada por Chico Trujillo.

### 2.1.3. Cumbia en Argentina.

Los primeros grupos de cumbia en Argentina se establecen hacia los 1950 con Los Wawancó y Chico Navarro a la cabeza. La cumbia fue fusionada con el tango, el chamamé y el flamenco. Más adelante el Cuarteto Imperial apareció con acordeón, un instrumento conocido por los argentinos. La gran explosión llega en los noventa, cuando surge el subgénero de la Cumbia villera, un fenómeno que nació en los barrios más pobres o villas de miseria. El sonido de la cumbia villera es más electrónico, como en la chicha peruana, y las letras son más relacionadas a la experiencia urbana. Pablo Lescano, del grupo Damas Gratis, es el músico al que se le acredita la evolución de la cumbia villera.<sup>3</sup>

### 2.1.4. Cumbia en México.

México se apropió tanto de la cumbia que las generaciones más jóvenes creen que es original de ese país. Los músicos colombianos dejaron bien sembrada la semilla, especialmente Luis Carlos Meyer. En los 1950 y 1960 el sonido fue similar al colombiano, aunque con influencias cubanas. Aparecieron estrellas como la cantante Carmen Rivero. La evolución también fue una cuestión regional, con sonidos diferentes en el norte, el centro y el sur del país. Artistas cercanos al rock y el pop como Rigo Tovar también aportaron a la cumbia en México. La música grupera unió cumbia con música regional mexicana en el norte del país. En las décadas de los 1990 y 2000, el movimiento sonidero o DJs de cumbia hizo un fenómeno cultural en la vida nocturna.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup><http://musica.about.com/od/cumbia/p/Que-Es-La-Cumbia.htm>

<sup>4</sup><http://musica.about.com/od/cumbia/p/Que-Es-La-Cumbia.htm>

### **2.1.5. Cumbia en Bolivia.**

Cumbia boliviana estilo de cumbia con influencias andinas, además de cumbia peruana, cumbia argentina y cumbia mexicana de la década del 90 especialmente todo lo estos se relacionan con la cumbia sonidera, los grupos más destacables provienen también de esta década. Caracterizada por el recurrente uso del órgano, también dentro de este estilo se puede nombrar a la Cumbia Andina, adaptación y combinación musical de música folclórica regional, ramificación de la Cumbia boliviana que también lleva sonidos electrónicos la Cumbia Andina es una adaptación y combinación musical de música de folclore sudamericano en general y cumbia en México, ramificación de la Cumbia mexicana que tiene rasgos de la cumbia sonidera.

### **2.1.6. La saya, un ritmo que transmite la esencia de Bolivia**

Cada ritmo es una muestra de la cultura de cada país, es una muestra mágica de su historia, forma de pensar, estilo de vida, pasado presente y futuro, por eso conocer cada ritmo, nos permite estar un poquito más cerca de cada uno de estos países, apreciando sus diferencias y enorgulleciéndonos de nuestras semejanzas, ya que no es solo nuestra ubicación geográfica a que nos une, somos hermanos latinoamericanos porque compartimos la misma pasión por el arte.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup><http://ritmoslatinosdemoda.wordpress.com/2011/05/03/la-saya-un-ritmo-que-transmite-la-escencia-de-bolivia/> (09/10/2013-12:42)

La saya es un tipo de música afro-boliviana, la “saya” proviene de la “morenada”, que fue la primera expresión de danza africana en Bolivia. Esta expresión musical nació en las minas de potosí durante el periodo histórico denominado como el coloniaje. La morenada nació como la combinación perfecta entre dos factores: actitud y danza.

La música que surge de esta expresión es fruto de muchos instrumentos musicales. Los instrumentos musicales que acompañan a la saya han sido reconstruidos o reinterpretados: Bombo mayor, sobre bombo, requinto, sobre requinto, y gangingo, como acompañamiento está la coancha. Como influencia africana el acompañamiento de tambores y guanchas se desarrolla entre las coplas del solista y coro. Los hombres entonan, con sus potentes voces, coplas que las mujeres repiten con bellos matices de sus voces de sopranos. El ritmo y la forma de interpretar es muy particular, el comienzo de cada ritmo de saya es marcado por el cascabel del capataz o caporal que guía a la danza de la saya.

### **2.1.7. Cumbia Sureña.**

#### **a) Descripción del fenómeno musical**

La cumbia sureña peruana, es un sub género de la cumbia peruana, fusión de la cumbia andina y el tecno, ejecutada mayormente por artistas del sur peruano y con gran popularidad en Perú y otros países como argentina, Bolivia y Chile.

La cumbia sureña peruana mezcla ritmos andinos como el huayno y la saya, con diversos instrumentos electrónicos como por ejemplo (batería electrónica, sintetizadores, bajo electrónico y guitarra electrónica.)<sup>6</sup>

En los años de 1998 y 2000 se lanzaron a la fama las primeras agrupaciones de cumbia Juliaqueña. Entre los grupos pioneros de este fenómeno musical, se encuentran la sociedad, un grupo que hasta ahora predomina con sus temas musicales, la Miel y la Sensual, ahora convertido en los Puntos del Amor. Los productores musicales indican que es el más reconocido en el Perú. Sin embargo en los últimos años nuevas agrupaciones han ganado su espacio en la difícil competencia musical. El grupo Corali de Cliver Sanca Coaquira, hasta el momento es uno de los más caros en cuanto a los contratos se refiere. La demanda de este grupo ha crecido enormemente en Bolivia y Chile, al igual que el grupo Lágrimas por Amor. El productor de eventos Rolando Quispe Turpo, cuenta quienes le siguen en la fama son el grupo Sagrado y los Puntos. Igualmente encontramos a grupos como Águilas de América, Royali, Amaral, Alisma, Emerson y su grupo Encanto, en fin.<sup>7</sup> Entre quienes ahora buscan fama internacional se encuentra la única mujer cumbiambera del sur y juliaca. Deysi Coari y sus Nenes, que ha logrado ingresar muy bien en los últimos meses en la escena musical. Todas estas agrupaciones, según Rolando Quispe, deben su fama a cantantes populares. Uno de ellos es Franco Rojas quien continúa con su grupo sinceridad y Gilbert Bellido Gonzales quien canto en varias agrupaciones en cuanto a grupo estuvo lo llevo a la fama. Existen además otras agrupaciones como los cenepos del sur, que si bien no logro acogida en Juliaca, tiene éxito en las regiones del centro del país. Más o menos conocidas, lo cierto es que las agrupaciones Juliaqueñas logran hacer bailar miles de personas en los lugares mencionados, lo cual es un éxito su popularidad en el único estilo musical.

Más de un productor musical, refiere que el camino para lograr la ``Internacionalización`` es Bolivia. Los grupos Juliaqueños aspiran presentarse en esa plaza para luego entrar a otros mercados como Argentina y Chile.

---

<sup>6</sup>Cumbia del momento disponible en [www.elpopular.com.pe](http://www.elpopular.com.pe)

<sup>7</sup>Cumbia del momento disponible en [www.elpopular.com.pe](http://www.elpopular.com.pe)

## b) Orígenes

A inicios de los años noventa en el sur del Perú se hizo muy popular el techno, un ritmo completamente electrónico que pegó en los sectores más populares del país, especialmente en el sur del Perú. En esa misma época también hicieron su aparición en la escena artística del sur del Perú, los primeros grupos de cumbia boliviana, entre los que destacaron: Clímax (de Cochabamba), Enlace (de Sacaba), Iberia (de Oruro) y Maroyu (de Cochabamba).

Estos grupos bolivianos tuvieron gran aceptación debido a que fusionaban sonidos electrónicos con la música folclórica como: el huayno, la morenada, la saya, el tinkuy y hasta la diablada de Oruro. En algunos casos, estos grupos se aventuraron a realizar creaciones musicales electrónicas desvinculadas de la cumbia. Desde esta época, diversos grupos de cumbia de estilo electrónico se formaron en el sur, especialmente en Juliaca, pero también en Puno, Arequipa, Tacna, Moquegua, Yunguyo y otras poblaciones del sur peruano. A finales de los noventa e inicios del presente siglo, la cumbia sureña acapara la escena musical peruana con agrupaciones como Sociedad de Juliaca con la voz de Franco Rojas, Ada & Los Apasionados, entre otros. Al mismo tiempo que desde Bolivia, llegaba una nueva oleada musical de cumbia, liderada por Los Ronisch (de Cochabamba). A nivel nacional, son considerados iconos de éste ritmo a los grupos Alaska, Sagrado, Delirio's del Amor, Coralí, La Miel, Los Puntos del Amor, Son Master, Corassonco, Sangre Fiel, Amaral, y Franco Rojas (actual vocalista del grupo Sinceridad) considerado como padre y precursor de la cumbia sureña peruana, pero la verdad es que la cumbia sureña tiene una historia anterior a estos artistas, que se remonta a los años ochenta influenciados por

grupos mexicanos como fueron: Ana Bárbara, Azteca, Brindys, Bronco, Bybys, Laura León, Liberación, Los Fugitivos, Los Mier, Selena, Sonido Mazter, Temerarios, etc.<sup>8</sup>

### **2.1.8. Música Popular.**

El concepto de música popular es un concepto muy amplio que tenía mucho que ver con el lugar, el tiempo y el significado específico que cada población busca darle. Objetivamente, podríamos describir a la música popular como la música que escucha gran parte de la población. La música popular puede simbolizar las tradiciones y representaciones musicales de pueblos específicos enfrentadas a la idea de música internacional que se escucha en todos lados como por ejemplo las bandas de rock. Podemos decir que la música popular depende mucho del pueblo o región en el que nos ubiquemos.

La música popular es la música de difusión y consumo masivo. Según esta perspectiva, la popularidad de una obra musical puede ser medida generalmente en términos de ventas.

### **2.1.9. Consumo Musical.**

La popularidad de una obra musical puede ser medida generalmente en términos de ventas. También hay otras formas de difusión que eludirían el tema de la "venta" como puede ser la descarga de la internet, los conciertos en vivo.

---

<sup>8</sup>Cumbia del momento disponible en [www.elpopular.com.pe](http://www.elpopular.com.pe)

### 2.1.10. Creatividad Musical.

La creatividad musical consiste en el trabajo con los **ritmos** sonoro motrices. Se trata de representar a través de movimientos y sonidos del cuerpo los ritmos de la vida, y de la naturaleza, los ritmos de las máquinas.<sup>9</sup>

### 2.1.11. Composición Musical.

La composición es una obra científica, literaria o musical. Ahora bien, toda obra de arte, bien sea plástica, fonética o musical, exige del artista deseoso de expresar sinceramente, su idea o pensamiento, tres periodos laborales absolutamente distintos y a los cuales denominaremos: concepción, disposición y ejecución. El primero de estos se subdivide en dos operaciones fundamentales diferentes: Una sintética y otra analítica. Ej. Para el músico sinfonista esto significa establecer los grandes lineamientos y el plan general de la obra de que se trate y fijar sus elementos constructivos que forjen los puntos esenciales del plan a desarrollar. El formato de estos dos trabajos conexos y modificables el uno por el otro, en el sentido de que la idea puede llevar al artista a que cambie el orden preconcebido del plan, mientras que por su parte la naturaleza del plan llama a ciertas ideas musicales excluyendo a otras.<sup>10</sup>

La segunda temática de desarrollo del artista es exponer la clara idea de los dos elementos básicos anteriores, los que fijarán definitivamente la ordenación de la obra musical. Por último, al unir la idea, el corazón y la imaginación del artista ya concebidas

---

<sup>9</sup>PRADO, David. *LA CREATIVIDAD EXPRESIVA INTEGRAL*.

<sup>10</sup>Paco Zavala. Primer Premio Iberoamericano de Composición Musical “Rodolfo Halffter” disponible en: <http://www.laprensa-sandiego.org/archieve/apri/halffter.htm>.

inteligentemente, inserta el último periodo a su profesión de músico, que no es más que la concepción de la escritura musical y la instrumentación si necesaria es. Esto es el trabajo de presentar pautada la obra de referencia.

La verdadera música, compuesto por un verdadero compositor, provoca toda clase de impresiones aun sin pretenderlos. Las melodías bonitas y sencillas, los ritmos saltarines, la armonía interesante, las formas artificiosas, el contrapunto complicado: he aquí todo cuando el verdadero compositor puede escribir con la facilidad con que se escribe una carta “como si estuviera escribiendo una carta”.<sup>11</sup>

### **2.1.12. Análisis Musical.**

Se llama análisis musical a la disciplina que estudia las distintas obras musicales, desde el aspecto de la forma, estructura interna, técnicas de composición, o acerca de la relación entre estos aspectos y cuestiones interpretativas, narrativas y dramáticas. El análisis musical es un campo de la teoría de la música, cuya especialidad es la más reciente: de hecho, su nacimiento como disciplina autónoma se remonta aproximadamente a la segunda mitad del siglo XIX.

En análisis musical se abordan todos los aspectos que hacen al estudio de las estructuras formales, tonales, estilísticas y estéticas de una obra musical.

En este sentido es muy interesante el punto de vista de Jan Larué, que en su Análisis del estilo musical afirma que este tipo de análisis se refiere a «la detección de los rasgos característicos, no ya solamente de un período o una época, sino del modo de hacer del

---

<sup>11</sup> SCHOENBERG, Arnold. *El estilo y la idea*. Madrid. Taurus Ediciones.

mismo individuo, *modus faciendi* que implica, por definición, su mundo subjetivo». Para ello Larué sigue un proceso en el que observa con precisión los aspectos sobresalientes de los distintos componentes del lenguaje musical, desde lo más general (lo que denomina (grandes dimensiones) a lo particular (las pequeñas dimensiones), sin olvidar los antecedentes (marco histórico) y la evaluación de los elementos observados y sus relaciones. Lo más importante de este punto de vista es que tiene en cuenta la obra como un todo cuyos elementos están interrelacionados.<sup>12</sup> Según Nagore «hay quien afirma que el análisis musical está en crisis» y, efectivamente, ¿cómo llevar a cabo un análisis global que abarque todos los aspectos relacionados con la obra analizada y que tenga en cuenta todos los puntos de vista para que no sea un análisis parcial e incompleto pero que resulte eficaz, factible y práctico?<sup>13</sup> Para comprender una obra musical (utilizo el término obra con el sentido de "creación musical", teniendo en cuenta la negación de esta categoría estética por la ideología de la Nueva Musicología), que es lo que conlleva el análisis, hay que situarla en su contexto histórico (que incluye los contextos social, político, cultural, religioso y económico, sin olvidar el pensamiento musical), conocer el estilo del autor y las motivaciones que le llevaron a esa producción musical (placer personal, encargo profesional, etc.), la recepción de esa obra en su momento histórico (cómo fue acogida por el público, a qué tipo de audiencia estaba destinada) y sus características interpretativas (instrumentación, convenciones interpretativas, lenguaje de la época o la situación, etc.).

---

<sup>12</sup>LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Labor (Enfoques).

<sup>13</sup>NAGORE, María. «El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica», *Músicas al sur*.

Esto, que se ciñe a la obra concreta y a sus circunstancias inmediatas, no puede estudiarse de forma aislada (sincrónica), sino que debe insertarse en un contexto más amplio (estudio diacrónico), con lo que el análisis de una obra (que, como afirma Nagore, no debería reducirse a la partitura, es decir, a la creación musical notada) se vuelve una tarea inmensa e infinita, con tal cantidad de aspectos interrelacionados que no resulta práctica y puede que ni siquiera factible.

### **2.1.13. Los Cuatro Elementos de la Música.**

La música tiene cuatro elementos esenciales: el ritmo, la melodía, la armonía y el timbre. Esos cuatro elementos constituyen los materiales del compositor.

#### **a. Ritmo.**

El ritmo es determinado por la duración de los sonidos y la combinación de estas duraciones. El ritmo da su nota característica a las piezas musicales. Un ritmo puro tiene un efecto tan inmediato en nosotros que es lo que hace que podamos reconocer una marcha de un vals o de un minuet, un cha-cha-chá de una cumbia, etc.<sup>14</sup> En la música de concierto el ritmo ha tenido gran evolución, comparemos simplemente un canto gregoriano en el que el ritmo de la música fue el ritmo natural del lenguaje hablado en prosa o en verso, con las Sinfonías de Beethoven, la Consagración de la Primavera de Stravinsky o algunas de las obras de John Cage para percusiones en las que el ritmo se estructura y evoluciona hasta alcanzar grados altos de complejidad, eso en el ámbito de la música occidental y qué decir

---

<sup>14</sup>SUSANA TIBURCIO SOLIS, *“Teoría de la probabilidad en la composición musical contemporánea”* Benemérita Universidad Autónoma de Puebla Escuela de Artes

de la música africana o hindú (entre otras) donde el ritmo es primordial y de un alto grado de dificultad.

### **b. Melodía.**

Es una sucesión de sonidos que expresa musicalmente una idea completa. Según Aarón Copland la melodía sigue en importancia al ritmo y va asociada a la emoción intelectual. “La melodía posee un armazón, y existe dentro de los límites de una escala. Una melodía bella ha de ser de proporciones satisfactorias. Deberá darnos la impresión de una cosa consumada e inevitable y es importante en ella un fluir rítmico” Existen melodías bellas en todas las épocas y sólo la falta de espacio nos impide extendernos en la exposición.<sup>15</sup>

### **c. Armonía.**

Llamamos acorde a la combinación de dos o más sonidos que se escuchan al mismo tiempo. Los acordes se enlazan de acuerdo a ciertas reglas. La armonía era desconocida antes del siglo IX y brotó gradualmente de lo que fue en parte un concepto intelectual, sin duda uno de los conceptos más originales de la mente humana, hasta ése entonces la música consistía de una sola línea melódica. En la parte de historia se verá como fue evolucionando la introducción de dos o más sonidos. La forma en que se enlazaban los acordes fue evolucionando y cada innovación ya sea en época de Monteverdi o Gesualdo S. XVII escandalizaba de la misma manera que Wagner, Mussorgsky, Wagner en el S. XIX o Schönberg con la introducción de la atonalidad en el S. XX.

---

<sup>15</sup> SUSANA TIBURCIO SOLIS, “*Teoría de la probabilidad en la composición musical contemporánea*” Benemérita Universidad Autónoma de Puebla  
Escuela de Artes

#### **d. Timbre.**

Después del ritmo, melodía y la armonía viene el timbre color del sonido. Así como es imposible oír hablar sin oír algún timbre determinando, así también es la música. El timbre es análogo al color en pintura. Es un elemento que fascina no sólo por sus vastos recursos ya explorados, sino también por sus ilimitadas posibilidades futuras. El timbre es la cualidad del sonido producido por un determinado agente sonoro. Es una cualidad casi innata poder distinguir entre un bajo y una soprano así como distinguir la diferencia entre un violín y una tuba. Generalmente el compositor elige para su obra el timbre que más exprese el significado de su idea.<sup>16</sup>

#### **2.1.14. Análisis de los Tres Elementos de la Música.**

##### **a. Análisis Melódico.**

Esta variante estudia los sucesos que ocurren en la línea melódica (frases, semi frases motivos, células rítmicas o intervalicas, puntos de inflexión, polarizaciones alrededor de una o más notas.)

##### **b. Análisis Armónico.**

Este medio estudia los acontecimientos que se producen verticalmente en una obra. La armonía, vista como elemento analítico del estilo no solo comprende el fenómeno del acorde asociado con el término, sino también todas las demás relaciones de combinaciones verticales sucesivas, incluyendo el contrapunto las formas menos organizadas de la

---

<sup>16</sup> SUSANA TIBURCIO SOLIS, *“Teoría de la probabilidad en la composición musical contemporánea”* Benemérita Universidad Autónoma de Puebla Escuela de Artes

polifonía, y los procedimientos disonantes que no hacen el uso de las estructuras o relaciones familiares de los acordes.<sup>17</sup>

### c. Análisis Rítmico.

Es casi con seguridad uno de los elementos más descuidados en el estudio musical. Nos falta un intento serio de elaborar una teoría del ritmo, de sus valores constructivos y su valor estructural. Y sin embargo son concebibles músicas sin alturas, músicas casi independientes del timbre, pero no música sin ritmo. A pesar de ello el ritmo es el elemento capital en la construcción de la música. Hechos de una importancia tan enorme como la cadencia o la articulación, son absolutamente condicionados por el ritmo.

### 2.1.15. Producción Musical.

En este ámbito hay que señalar tres componentes muy importantes para comprender el análisis contextual de la cumbia sureña: Que son los músicos, las disqueras y los organizadores de fiestas.

#### a. Músicos.

En su gran mayoría son jóvenes que provienen de los sectores populares, el acicate para la creación de grupos musicales tiene un doble carácter:

- **Social.**-Que es el caso de jóvenes que impulsados por la carencia económica y los deseos de notoriedad se lanzan a crear sus propios grupos.

---

<sup>17</sup>LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal.* Labor (Enfoques).

- **Comercial**, Es decir “managers” que crean grupos a partir de su olfato comercial. Seleccionan jóvenes con talento musical y artístico, e invierten su capital para crear un producto y lograr un nuevo crecimiento de la cumbia sureña. Se convierten así en una empresa musical.<sup>18</sup>

### **b. Los Productores Discográficos.**

Desde sus etapas anteriores, el movimiento musical de la cumbia sureña, tuvo una creciente popularidad gracias a la existencia de empresas discográficas nacidas en su propio ambiente.

### **c. Los Productores de Fiestas.**

Son personas fanáticas que organizan fiestas y festivales, en la etapa actual hay dos tipos de productores: unos realizan fiestas semanales en los locales de baile como matrimonios, cumpleaños, aniversarios etc. Y otros organizan grandes reuniones a partir de los medios de comunicación televisivos, algunas emisoras radiales y medios escritos, se trata de una suerte de festivales con la participación de 5 a 8 agrupaciones, fiestas que generalmente son bailables y se realizan en sectores populosos de la ciudad de Juliaca.<sup>19</sup>

## **2.1.16 Contextualización**

Para desarrollar este paso, es necesario comenzar por identificar aquellos elementos del contexto que se encuentran en relación directa con la naturaleza del objeto en aquellos términos en que fue construido su sentido objetual. Una vez identificados tales elementos

<sup>18</sup>[http://interculturalidad.org/numero03/4\\_02a.htm](http://interculturalidad.org/numero03/4_02a.htm)

<sup>19</sup>[http://interculturalidad.org/numero03/4\\_02a.htm](http://interculturalidad.org/numero03/4_02a.htm)

de contexto y una vez que se han puesto sus relaciones con el objeto en observación reflexiva, es indispensable encontrar la manera como tales elementos de contexto modifican ahora nuestra percepción de la naturaleza intrínseca del objeto previamente analizado, así como la forma como los diferentes contextos podrían verse afectados por los atributos del objeto. De esta manera el objeto de diseño analizado ya no sólo se encuentra develado en su ser propio, sino que ahora puede verse desde y hacia los diferentes contextos que se encuentran en relación, modificando éstos la comprensión que se tuvo antes de su naturaleza originalmente objetual.

## **2.2.MARCO CONCEPTUAL**

En este apartado se presentara a especificar una serie de conceptos claves para la comprensión de la presente investigación, lo cual se hace con el fin de que el lector no pierda la coherencia de la información suministrada en este documento a causa del desconocimiento de algún aspecto.

**2.2.1. Cumbia.-**Es un género muy expandido en Latinoamérica. El origen de su nombre proviene de la expresión *cumbe*, que significa *jolgorio* o *fiesta*. Es un ritmo afrocolombiano por excelencia. La cumbia se baila con cadencia y giros de gran precisión entre las parejas. Es un baile popular en toda Hispanoamérica que poco a poco se abre camino entre los bailes de salón latinos más demandados en salones baile y fiesta. La cumbia es un baile sensual y erótico de mucho movimiento de parte del hombre, el cual representa al negro asediando a la mujer, la cual representa la india que con sus movimientos más suaves y sensuales se niega al cortejo.

**2.2.2. Géneros Musicales.-** Son géneros musicales los diferentes grupos en que pueden clasificarse las obras en virtud de diversas relaciones de analogías.

**2.2.3. Popularidad.-** Aceptación y fama que tiene una persona o una cosa entre la mayoría de la gente, también se le define como la aceptación y aplauso que uno tiene en el pueblo.

**2.2.4. Creciente.-** Que aumenta de manera progresiva en calidad, cantidad o intensidad.<sup>20</sup>

**2.2.5. Músico.-** Persona que se dedica profesionalmente a tocar un instrumento musical o a componer música.<sup>21</sup>

**2.2.6. Música.-** Según la definición tradicional del término es el arte de organizar sensible y lógicamente una combinación coherente de sonidos y silencios utilizando los principios fundamentales de la melodía, la armonía y el ritmo. Mediante la intervención de complejos procesos psicoanimicos.

**2.2.7. Melodía.** Consiste en la organización que se le da a un sonido tras otro, con una altura y duración específicas, que se interpretan continuamente en un tiempo determinado.

---

<sup>20</sup><http://es.thefreedictionary.com/creciente>

<sup>21</sup><http://www.definition-of.net/definicion-de-m%C3%BAsico>

Es el conjunto de notas que conforman una pieza musical. Asimismo es una sucesión de sonidos ordenados rítmicamente que contiene un pensamiento o idea musical. La parte cantable y más pegadiza de una composición musical.

La palabra melodía se utiliza para designar a un conjunto de sonidos que están unidos o agrupados de una manera especial en entorno de un objetivo: construir un sonido más complejo y duradero y que sea agradable al oído humano y que genere en el algún tipo de reacción. La melodía puede estar compuesta de tan solo un par de notas como también de una infinidad de ellas, en cuyo caso debemos entender a la melodía como parte formante de obras musicales.

La melodía como elemento abstracto debe ser entonces entendida como un conjunto de sonidos graves o agudos que están ordenados de un modo específico de acuerdo a la intención del compositor. La melodía es la más importante de cualquier tipo de música, ya que es lo que permite que los sonidos suenen parejos en su tono (sea cual fuere el estilo de música) y que el sonido final sea agradable para quien lo oiga.

**2.2.8. Armonía.** Es la parte de la música que trata de la formación y enlace de los acordes que acompañan a una melodía. Cuando hablamos de armonía en música, nos referimos a la combinación de diferentes sonidos o notas que se emiten al mismo tiempo, aunque el término también se utiliza para referirse a la sucesión de estos sonidos emitidos a la vez. La armonía funciona como acompañamiento de las melodías o como una base sobre la que se desarrollan varias melodías simultáneas. Con esto, podemos decir que melodía y armonía son términos muy relacionados entre sí, pudiendo considerar la melodía como un conjunto de sonidos armónicos que se suceden en el tiempo y están en relación con los

acordes en los que se basa esa melodía. Es una combinación de notas producidas simultáneamente, y vendría a ser la contraposición de la melodía (donde los sonidos se emiten uno detrás de otro).

**2.2.9. Ritmo.**-Es la distribución de diferentes sonidos o notas en el tiempo, formando una pieza musical.

**2.2.10. Contexto.**-Se refiere a todo aquello que rodea, ya sea física o simbólicamente, a un acontecimiento.

El contexto está formado por una serie de circunstancias (como el tiempo y el espacio físico) que facilitan el entendimiento de un mensaje.

**2.2.11. Sureña.**-Que procede del sur o que está situado hacia este punto o en la parte sur de un país, región o territorio.

Se aplica a la persona que es o procede del sur de un país, región o territorio.<sup>22</sup>

**2.2.12. Análisis.**-Consiste en identificar los componentes de un todo, separarlos y examinarlos para acceder a sus principios más elementales.

Examen detallado de los hechos para conocer sus elementos constitutivos, sus características representativas, así como sus interrelaciones y la relación de cada elemento con él.

---

<sup>22</sup>[http://es.thefreedictionary.com/sure%C3%B1a\(09/10/2013-12:44\)](http://es.thefreedictionary.com/sure%C3%B1a(09/10/2013-12:44))

**2.2.13. Análisis Contextual.**-Es la estrategia mediante la cual se infiere o deduce el sentido de una palabra a partir de su lugar o función en el contexto.

Un método de diseño centrado en el usuario que permite entender mejor el entorno de trabajo de los usuarios y sus necesidades.

**2.2.14. Agrupación Musical.**- Se refiere a dos o más personas que a través de la voz o de instrumentos musicales, transmiten una interpretación propia de obras musicales pertenecientes a diferentes géneros y estilos.

**2.2.15. Acéfalo.**- Que comienza inmediatamente después de su primer acento, que está ausente.

**2.2.16. Anacrúsico.**-Que comienza con elementos débiles anteriores al primer acento.

**2.2.17. Andante.**- Movimiento lento, de velocidad moderada. El término hace referencia a un caminar cómodo.

**2.2.18. Contratiempo.**- Sonido que se articula en la parte débil de un compás o de un tiempo, sin prolongarse sobre la parte fuerte.

**2.2.19. Melodía Pentafónica.**- Melodía construida sobre cinco sonidos. La música popular trabaja habitualmente con dos escalas pentafónicas: la pentafónica Mayor (do- re- mi- sol- la), y la pentafónica menor (la- do- re- mi- sol).

**2.2.20. Negra = 83/84.**-83/84 pulsos de negra por minuto (aproximadamente tres golpes de pulso cada dos segundos).

**2.2.21. Síncopa.-** Sonido que se articula en la parte débil y se prolonga sobre la parte fuerte de un compás o de un tiempo.

**2.2.22. Tético.-** Que comienza sobre el primer acento.

### **2.3. HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN**

#### **2.3.1. Hipótesis General.**

El análisis musical y contextual de la cumbia sureña está compuesto melódica y rítmicamente de forma repetitiva y una esencia invariable, siendo el género con mayor aceptación y popularidad en la ciudad de Juliaca debido a su contexto socio-musical.

#### **2.3.2. Hipótesis Específicos.**

- Los elementos musicales de la cumbia sureña que más resaltan son la melodía el ritmo y una básica aplicación armónica.
- La popularidad de la cumbia sureña en los eventos sociales en la ciudad de Juliaca representa de un 60% de aceptación en forma significativa.
- Los textos de las canciones de la cumbia sureña probablemente reflejan las vivencias del poblador Juliaqueño.

## CAPÍTULO III

### MÉTODO DE INVESTIGACIÓN

#### 3.1. TIPO DE INVESTIGACIÓN.

La investigación realizada giró en torno al papel artístico subyacente al uso y práctica de la cumbia sureña en calidad de mayor aceptación de este subgénero por parte de los pobladores de la ciudad de Juliaca .para este tema, se optó por un tipo de investigación de carácter Descriptivo, en la medida en que “ los estudios descriptivos buscan especificar las propiedades importantes de los fanáticos, grupos, comunidades o cualquier otro fenómeno que sea sometido a análisis.

#### 3.2. MÉTODO.

Este proyecto de investigación, de acuerdo con las características de la hipótesis, los objetivos y la pregunta de investigación, se enmarca dentro del enfoque cualitativo, es decir, una investigación que pretende analizar la relación entre los variables: análisis

musical, análisis contextual y la cumbia sureña . El lugar donde se llevó a cabo la presente investigación fue en la ciudad de Juliaca.

### **3.2.1. Método Cualitativo.**

El método cualitativo, según Rodríguez, Gil y García (1999), es de carácter multimetódico. Esto significa que los investigadores que emplean este método estudian la realidad en su contexto natural, tal y como sucede. Además, implica la utilización y recojo de una gran variedad de materiales, entrevistas, experiencias personales, historias de vida, observaciones, textos históricos, imágenes, sonidos que describen la rutina, las situaciones problemáticas y los significados en la vida de las personas. Miles y Huberman, consideran al respecto las siguientes características: la investigación cualitativa (que los autores llaman *naturalista*) se realiza en el mismo lugar de los hechos, indaga desde una visión holística, captura los datos desde dentro, verifica datos de los informantes, el investigador es el principal instrumento de medida, y los análisis se realizan con palabras para contrastar, comparar y analizar. En breve, es holística, empírica y empática con los investigados (busca el marco de referencia de los actores).

### **3.3. DISEÑO DE INVESTIGACIÓN.**

El presente trabajo de investigación corresponde al nivel descriptivo analítico. Puesto que analiza el contexto y la estructura musical de la cumbia sureña.

### **3.4. POBLACIÓN.**

Nuestra población y/o universo de la presente investigación está constituido por todos los grupos musicales de la cumbia sureña de la ciudad de Juliaca.

### **3.5. MUESTRA.**

Las unidades de análisis de la muestra estará constituida por:

El grupo musical ‘La Sociedad de Acomar’, ‘Los Puntos del Amor’, ‘Grupo Corali’, ‘Águilas de América’ y ‘Amaral’.

### **3.6. TECNICAS.**

Aquí, se considerará como técnicas a la observación participante y a la entrevista en profundidad. Estas técnicas serán luego matizadas con tres modalidades de intervención.

#### **3.6.1. Entrevista.**

La entrevista es una conversación con propósito. En los estudios cualitativos, este propósito es obtener información, saber qué está pasando en la mente de nuestro entrevistado. Cuando hacemos entrevistas, buscamos averiguar sobre sentimientos y opiniones que no podemos ver. Un tipo particular de entrevista es la entrevista en profundidad. La entrevista en profundidad consiste en “focalizar progresivamente el interrogatorio hacia cuestiones cada vez más precisas (a veces se necesitan varias entrevistas para ello) y ayudar a que el entrevistado se exprese y aclare, pero sin sugerir sus respuestas”. Esta consideración permite entender la pertinencia de la entrevista en profundidad para el presente estudio, la misma que permitió indagar la procedencia y las actividades que realizan los pobladores juliaqueños, sus percepciones y sentimientos relacionados con el significado de la cumbia sureña , indagar lo que sienten cuando

escuchan la cumbia sureña en qué medida mantienen su relación con dicho género, la incorporación de elementos musicales en las composiciones, y el significado de las letras de varias canciones, entre otros. Esta forma de entrevista fue combinada con entrevistas informales realizadas durante la fase de observación

### **3.6.2. Observación.**

La observación como tal es una de las bases del conocimiento. Sin embargo, puede conllevar dificultades epistemológicas cuando se establece la relación entre el sujeto que observa y el objeto de observación. Es allí donde se llevan a cabo formas subjetivas de objetivación, en función de lo que el sujeto aprehende del objeto. En el proceso de observación, el investigador puede “influir” sobre lo observado (objeto), alterando parcial o totalmente el contenido de lo percibido en él. Además: “Dos personas que perciban el mismo objeto estarán en estados perceptivos distintos. Y las diferencias entre esos estados pueden ser descritas como diferentes en contenido. Estos estados distintos tienen contenidos perceptivos diferentes”. Esto quiere decir que cada observador abstrae sólo algunas características del objeto (aprehensión), lo cual puede diferir de uno a otro observador.

Con esta aclaración, la observación puede ser entendida como “un procedimiento de recogida de datos que nos proporciona una representación de la realidad, de los fenómenos en estudio. Como tal procedimiento tiene un carácter selectivo, está guiado por lo que percibimos de acuerdo con cierta cuestión que nos preocupa”.

El tipo de observación por el cual se optó en el presente estudio, es la observación participante. En donde permiten entender la pertinencia metodológica de la observación participante en nuestra investigación.

### **3.7. INSTRUMENTOS.**

#### **3.7.1. Cuaderno de campo**

Estuvo destinado a registrar todas las incidencias que derivaron de la observación. De acuerdo a mi experiencia, encontré útil clasificar este instrumento en tres tipos de cuadernos: un cuaderno de campo propiamente dicho, donde registré los pormenores que se desprendían de las situaciones observadas. Dos cuadernos auxiliar, en el que complementé la información anterior con algunos datos históricos, croquis, direcciones y otros. Tres cuadernos de experiencia personal, en el que anoté reflexiones personales suscitadas por las situaciones de observación (apreciaciones, valoraciones y/o juicios, entre otros).

#### **3.7.2. Guía de entrevista.**

Esta guía me orientó mientras se sostenía la entrevista personal. Fue de carácter semi-estructurado con preguntas lo más sencillas, claras y concisas posible. Este instrumento fue utilizado para uso exclusivo de las entrevistas en profundidad y constó de dos partes principales: una primera respecto a datos generales del entrevistado, y una segunda con preguntas que giraban en torno a tres aspectos básicos: Contexto, Música y Músicos.

### **3.7.3. Ficha de observación.**

Se utilizó para registrar, en forma detallada y resumida, aspectos importantes al nivel artístico, de eventos sociales y familiares. Esta ficha fue empleada para indagar detalles en torno a la popularidad de la cumbia sureña: quienes lo hacen popular, quiénes escuchan la cumbia sureña, qué tipo de cumbia peruana escuchan, porque tiene mucha popularidad en la ciudad de Juliaca. Este instrumento se empleó, básicamente, en las fiestas de fin de semana, matrimonios tradicionales y en la realización de algunos eventos.

### **3.7.4. Grabadora audio.**

Este instrumento se utilizó principalmente para grabar las entrevistas en profundidad, algunas entrevistas informales, historias de vida, testimonios e intervenciones musicales

### **3.7.5. Cámara fotográfica.**

Permitió registrar visualmente momentos importantes en los eventos y fiestas tradicionales que realizaron en la ciudad de Juliaca.

### **3.7.6 .Cámara de video.**

Con esta cámara, se registró varios eventos de celebración ya sea de noche y de día. Se filmó bailes costumbristas, actuaciones especiales, aniversarios de grupos musicales, etc.

## **CAPÍTULO IV**

### **CARACTERIZACIÓN DEL ÁREA DE INVESTIGACIÓN**

Este capítulo trata sobre la contextualización de la zona de estudio donde se llevó a cabo el levantamiento de datos empíricos en la fase inicial de la presente investigación. Aquí, se considera la descripción del lugar donde se intervino, la descripción sociodemográfica de la ciudad de Juliaca, así como aspectos de carácter socioeconómico, organizativo y cultural.

#### **4.1. Ubicación espacial donde se desarrolló la investigación**

Juliaca es la capital de la provincia de SAN ROMAN, del departamento de Puno, la segunda ciudad de mayor importancia del departamento y próspero centro de Actividad comercial y económica. Fue justamente el desarrollo de Juliaca y el empuje de su progreso que determinaron la creación de la provincia en 1826, pues el territorio que ocupa formaba parte de antes de la provincia de Puno.

##### **4.1.1. Acerca del nombre de Juliaca**

Se cree que el nombre de XULLACA, se deriva de la voz quechua XULLASCA, QUE QUIERE DECIR “nevado”, que en el transcurso del tiempo perdió la letra “S”

#### **4.1.2 Ubicación espacial**

La provincia de san Román geográficamente se encuentra localizada en las cadenas occidentales y oriental de los andes meridionales o andes del sur. En la parte céntrica de este altiplano o meseta, y en el lado noroeste (noroccidental) de lago Titicaca se encuentra el distrito de Juliaca. (Ver anexo No. 04).

Es una voz que designa a una de las ciudades más importantes del sur del Perú.

#### **4.1.3 Geografía y Clima.**

Juliaca se encuentra en la meseta del Collao. Al estar más alejada del lago Titicaca que Puno, presenta un clima frío y seco. Durante las olas de frío hay heladas que bajan los termómetros hasta los 10 grados bajo cero. Las temperaturas llegan a 18 grados durante el día. Hay una temporada lluviosa entre Diciembre y Abril. Durante este periodo, la precipitación media es de 55 mm.<sup>23</sup>

Juliaca es una ciudad andina, capital de la Provincia de San Román, de la Región Puno en el Sur del Perú, que se encuentra a 3.825 metros sobre el nivel del mar. Su actividad principal es el comercio. Fue creada por la administración de Simón Bolívar en 1826 como Villa de Comercio o de Transito.

En 1908 fue elevada a la categoría de ciudad. Sus fiestas más importantes: San Sebastián el día 20 de Enero, los carnavales, festejados antes de las fiestas de pascua, y la de la Virgen de las Mercedes, el 24 de septiembre.

---

<sup>23</sup><http://historiageografiadejuliaca.blogspot.com/>

Tiene una población aproximada de 218.485 habitantes. Por su ubicación geográfica, Juliaca es el paso imprescindible para viajeros que se dirigen por vía terrestre en la región: Puno, Cusco, Arequipa, Lima, Bolivia. Cuenta con casi todos los medios de transporte. El Aeropuerto Internacional Inca Manco Cápac, alberga la pista de aterrizaje más larga de Latinoamérica, con 4200 m; también tiene servicio de trenes y buses.

La denominación de "Ciudad de Los Vientos", la debe a que en gran parte del año se tiene la presencia de vientos por estar ubicada en plena meseta del altiplano, es una ciudad plana, por lo que en época de invierno se siente toda la crudeza del invierno altiplánico.

## 4.2. Folclore

### 4.2.1. Los carnavales

El carnaval de juliaca es una fiesta folclórica popular que se desarrolla en la ciudad de juliaca que dura 7 días, lo que la constituye en una de las festividades carnavalescas más prolongadas del Perú, además de ser la máxima expresión del folclore de juliaca. El 20 de enero de cada año, la ciudad de juliaca celebra el carnaval chico en la q'ashua de san sebastián, esto en el cerro huaynaroque, luego de esta festividad del carnaval se reinicia una semana antes del miércoles de ceniza. Son las cuatro costumbres más destacadas del carnaval juliaqueño:

- El ingreso del ñocarnavalon.
- El domingo de carnaval.
- La quema del Ñocarnavalón.

### **4.2.2. Machuychas y chiñipilcos.**

Las tradiciones culturales de nuestra tierra, “capital de la integración andina”, expresadas a través de su folclore en Juliaca son conservados aun con su autenticidad típica y su estirpe original por la agrupación de los “Machuaychas” (Carne vieja), y los “Chiñipilcos” (Carne nueva). Ellos son sus tradicionales vestimentas: sombrero a la pedrada con vistosos bordados, chalina larga artesanal, pantalones negros, camisa blanca, chuspas multicolores, solando con gruesas y largos “tocoros”, los varones son los personajes típicos organizadores y grandes animadores natos de la “KASWUA DE SAAN SEBASTIAN” el 20 de enero de todo los años y los MACHUAYCHAS del gran festival folclórico de Huana Roque en las fiesta de carnaval.

### **4.3. Principales actividades.**

#### **4.3.1. Actividad del comercio.**

Es la actividad económica principal de la ciudad que en su mayor parte es informal debido a la influencia de la frontera.

#### **4.3.2. Actividad financiera.**

Dispone de los siguientes bancos: Banco de la Nación, banco de Crédito, continental, Interbank y Wiese; además de varias agencias o cajas municipales; estos y los bancos facilitan y permiten el movimiento financiero a nivel regional, nacional y mundial.

### 4.3.3. Transporte.

Para movilizarse en la ciudad posee varias empresas de servicio público, así como para transporte interprovincial. Las vías férreas permiten el transporte de carga en cantidades enormes, así como el arribo de turistas de otras regiones.

El Aeropuerto internacional Inca Manco Capac, que es uno de los más grandes del Perú, permite una comunicación rápida con la capital y otras regiones del Perú.

### 4.4 Historia de Juliaca

La historia de Juliaca, capital de la provincia de san Román, se remota a más de 10,000 años, (época de cazadores y recolectores), está íntimamente ligada a la historia de la aparición de los primeros hombres en América, así lo afirman historiadores y arqueólogos.<sup>24</sup>

Excavaciones estratégicas realizadas en el cerro Huayna Roque han permitido establecer el cuadro cronológico de Juliaca y del lado occidental del lago Titicaca. Esta probada su existencia, por haberse hallado talleres líticos (donde se preparaban puntas de proyectiles de piedra), y restos de animales como llamas, alpacas, tarucas, vizcachas, etc. Posiblemente una de las zonas donde aún quedan muestras de como Vivian los Juliaqueños. Por la falta de potencial en la producción se valían de la colaboración

---

<sup>24</sup><http://historiageografiadejuliaca.blogspot.com/>

intercambio de productos con los habitantes de los alrededores. (``Los orígenes de Juliaca  
``Arqueólogo Oscar Ayca gallegos).

#### **4.4.1. Juliaca Bajo la Influencia Pukara.**

La presencia pukara en Juliaca se manifiesta específicamente en el sector del cerro Huayna Roque, así como en los sitios conocidos actualmente como el basural y QomerMoqo, donde fueron hallados restos de la cerámica mostrando su grado de desarrollo alfarero, caracterizado por ser fina y vistosa. Las primeras influencias pukaras se manifestaron al rededor del siglo II, antes de la era cristiana. A partir de entonces, los moradores de Juliaca, que habitaban en pequeñas aldeas, tributaban a la clase sacerdotal de la sede central.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> revista Aspectos Geográficos de Juliaca.

## CAPÍTULO V

### EXPOSICIÓN Y ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

#### 5.1. ANÁLISIS MUSICAL DE LOS ELEMENTOS MUSICALES DE LA CUMBIA SUREÑA.

Al abordar el estudio de las características musicales de la cumbia sureña, nos encontramos con la necesidad de dar respuesta a un interrogante básico:

¿Qué es la cumbia sureña? Si quisiéramos establecer las características de la cumbia como género musical, deberíamos trazar puntos comunes entre la gran variedad de subgéneros que la conforman: cumbia norteña, colombiana, sonidera, romántica, Cumbia Sureña. Esta hipótesis, nos permite arribar a la primera y más general de las respuestas: la cumbia sureña es un subgénero de la cumbia. Hecha esta categorización, el interrogante básico se torna más específico. Las respuestas presentan, en esta instancia, diferentes grados de profundidad, íntimamente relacionados con el proceso de consolidación de la cumbia sureña como estilo musical. La primera de las características esenciales del subgénero, es la temática que aborda en sus letras y el lenguaje con que esas ideas se expresan. La segunda, es que introdujo nuevas sonoridades. Este rasgo distintivo, quizás tomado de la

cumbia boliviana, surge de la exploración de las posibilidades que ofrecen los bancos de sonidos de los teclados electrónicos y de la utilización de sintetizadores (ver Instrumentación). Estas características se usan como requerimientos indispensables del estilo sureño y todos los conjuntos musicales que cultivan el subgénero los cumplen.

El surgimiento de un estilo musical es también el punto de fructificación de un proceso gradual de cambios: sabemos que el hito fundacional del subgénero fue el primer grupo llamado los “Chicles”, así como “Destino Perú”, pero consideramos que la cumbia sureña se consolidó como estilo musical con la obra de dos conjuntos en particular: “Los Puntos del Amor” y “La Sociedad de Acomar”. Desde ellos analizaremos las principales características musicales.

### **5.1.1 Músicos y Artistas**

Ahora, esta generación musical también cohabita el orbe cumbiero con grupos que practican un estilo tradicional de cumbia sureña. La gran referencia de estos grupos está dada por un anclaje territorial: La Provincia de San Román. Esta congrega un estilo musical que logra irradiarlo más allá de la propia provincia. Es una provincia-cumbia, una ciudad-estado de la cumbia, para remitirnos a una referencia clásica.

No podemos dejar de advertir que grupos como La Sociedad de Acomar y los Puntos del Amor, Grupo Corali, Amaral y otros siguen convocando y suscitando a una generación de hombres y mujeres, y que no es un público menor en la movida tropical. Ellos también disputan y recrean la conformación de una tradición musical y la inclusión a un tiempo histórico. Su presencia, regular y activa, en el orbe cumbieroles permite introducirse en la historia musical a partir de la defensa de su propio arte y estilos. La cumbia, dicen muchos, se defiende ensayando, tocando y creando, como la escritura.

### 5.1.2 Ritmo

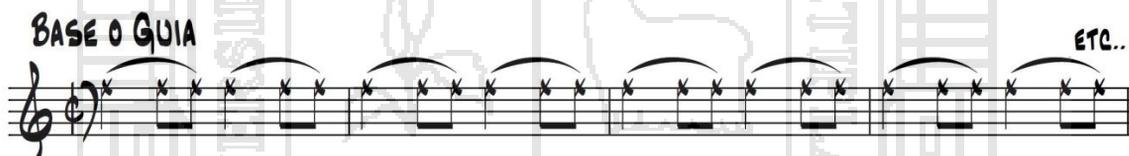
Podemos observar la presencia de instrumentos musicales típicos de la cumbia como los sintetizadores, una guitarra, una batería, un bajo y voces.

La estructura rítmica de la cumbia sureña presenta una estructura rítmica binaria de subdivisión binaria (2/2 o 4/4). En la cual se escribe en la partitura en 2/2.

En este aspecto encontramos una característica esencialmente inalterable, que funciona como base o guía sobre la que se organiza la obra: llamada la célula de la cumbia sureña.

**Ejemplo I:** célula (unidad constructiva mínima) rítmica característica.

Esta célula rítmica, que ya figuraba en las primeras cumbias étnicas colombianas, se repite durante toda la obra y puede aparecer variada, ocasionalmente con redobles, o en breves secciones:



**FIGURA 1:** Base o guía de la cumbia sureña (célula)

**Ejemplo II:** variación de la célula rítmica característica.

La tendencia es a los comienzos *acéfalos o anacrúsicos* y son constantes las síncopas en la línea melódica cantada.

### VARIACION DE LA BASE O GUIA



**FIGURA 2: Variación de la Célula Rítmica Característica.**

El tempo se ha registrado en las canciones de la cumbia sureña que van desde lento hasta allegro.

Raras veces se presentan canciones en dos tempos, la primera parte lenta (introducción) y la segunda más rápida, esto se logra mediante el cambio del Tempo propiamente dicho o por la variación rítmica, es decir por una aumentación en las figuras utilizadas en la segunda parte: Lento Andante.

Entonces la velocidad en que se desarrolla la cumbia sureña) es:

**(ANDANTE ♩ = 80)**

**FIGURA 3: Velocidad de la introducción de la cumbia sureña**

Se usa generalmente en la parte de la introducción

**(PRESTISIMO ♩ = 200)**

**FIGURA 4: Velocidad en que se Desarrolla la Obra**

Aproximadamente a veces con variaciones intencionales. Generalmente no se utilizan los matices dinámicos como por ejemplo:



**FIGURA 5: Matices Dinámicos**

Los matices no son muy características en la cumbia sureña, salvo la expresión vocal.

En “Propuestas para una Metodología de Análisis Rítmico”, Francisco Kroepfl y María del Carmen Aguilar (1989),<sup>26</sup> diferencian dos especies rítmicas: el ritmo uniforme y el ritmo no uniforme. El ritmo uniforme es el que mantiene constante el tiempo que separa los ataques de los sonidos, percibiéndose, entonces, una isocronía real. En el ritmo no uniforme, los sonidos no articulan manteniendo una constante temporal. Esta última especie contiene dos subespecies: el ritmo pulsado, que es aquel que permite establecer perceptivamente una pulsación virtual (imaginaria) de referencia; y el ritmo libre, que no permite a la percepción estructurarse alrededor de una pulsación.

Ello se debe a que los ataques que separan los sonidos no guardan entre sí una relación proporcional. En el ritmo pulsado no existe la isocronía real: los sonidos se articulan respetando proporcionalidades. De acuerdo con esta propuesta, en la clasificación rítmica de este estilo encontramos que la línea melódica se desarrolla con ritmo no uniforme pulsado, mientras que el acompañamiento básico mantiene ritmo uniforme. Ocasionalmente, en alguna introducción instrumental, es posible encontrar ritmo no uniforme libre.

<sup>26</sup>Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso VOLUMEN 6 , NÚMERO 2, 2006

### 5.1.3. Armonía en la Cumbia Sureña

Se trabaja generalmente sobre el modo menor, y es sol menor y re menor la tonalidad preferida. El tratamiento que se da a este aspecto presenta dos tendencias. La primera: “Los Puntos del Amor”, utiliza generalmente dos acordes, sol menor (G m) y F Mayor (VII natural).



The musical score consists of two staves: ELECTRIC GUITAR (top) and ELECTRIC BASS (bottom). The tempo is marked as ♩ = 200. The guitar part shows four measures with chords G, G, F, and F. The bass part shows four measures with notes G, G, F, and F. Roman numerals VII are written above the bass line for the F chords. Chord diagrams for G and F are provided at the top of the score.

**FIGURA 6: Base armónico de la cumbia sureña**

El VII natural (F Mayor) cumple la función de dominante pero al estar ausente la sensible ascendente, no genera una necesidad de resolución inminente ni una sensación completa de movimiento. Esta característica, además, nos remite a la armonía modal.

La tonalidad puede definirse como una familia de sonidos emparentados por relaciones de tensión y reposo. Tiene 7 grados del 1° al 7°, cada uno corresponde a cada nota que la integra. Así, por ejemplo, en Do Mayor la nota do es el primer grado, re el segundo, mi el tercero, etc., hasta llegar a si que es el 7°. Así nos encontramos con la escala de Do Mayor desde el do hasta el si. Sobre cada nota (grado) se forma un acorde de tres notas (tríada). Los acordes se forman en intervalos de terceras, es decir, saltando siempre una nota entre ellas. Por ejemplo: sobre la nota do se forma el acorde de do integrado por las notas do, mi y sol, habiéndose saltado el re y el fa. Utilizamos números romanos para los grados. El I

grado es la tónica, el reposo por excelencia de cada tonalidad y el V y el VII integran la armonía de dominante, siendo estos grados los generadores de las máximas tensiones. Ambos tienen en sus acordes la nota correspondiente al VII grado que es la sensible ascendente: nota individual que genera la mayor tensión y debe resolver en la tónica que es la nota inmediata superior. Si se le agrega una nota más al acorde tenemos una cuatríada o un acorde de octava o séptima. Por ejemplo, el V grado de Do sería el acorde integrado por las notas sol, si y re (tríada), si le agregamos la séptima queda sol, si, re y fa (cuatríada o acorde de séptima).<sup>27</sup> Cuando la nota que corresponde al VII grado aparece descendida (es decir un semitono más grave) pierde parte de su tensión y se la llama VII natural. Do Mayor tiene las siete notas no alteradas, es decir las siete teclas blancas de un teclado desde el do hasta el si. Las teclas negras son algunas de esas notas ascendidas o descendidas convertidas en bemoles o sostenidos (alteradas). Así si el mi (III grado) es bemol, es decir descendido a su tecla negra inferior, ya no estamos en Do mayor sino en do menor. Los modos son diferentes organizaciones internas de esas sucesiones de sonidos. Si el modo menor además tiene el VII grado descendido, es decir sin sensible ascendente, estamos frente al modo menor natural. El hecho de que sea re menor la tonalidad preferida en la cumbia tiene una simple explicación dado que al combinar la tónica de re menor (el acorde integrado por las notas re, fa y la), con su VII natural (do, mi y sol) se están manejando dos acordes muy simples con tres teclas blancas cada uno y ubicados uno al lado del otro en el teclado. Es difícil imaginar en un teclado una combinación de dos acordes instrumentalmente más simple que esta.

---

<sup>27</sup>Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso VOLUMEN 6, NÚMERO 2, 2006

#### 5.1.4. Melodía en la Cumbia Sureña.

Tanto las melodías instrumentales como las vocales, están notablemente construidas sobre las notas de los acordes que las armonizan.<sup>28</sup> Se pueden encontrar frases enteras compuestas sólo con notas reales (cada una de las tres notas que forma el acorde). Los adornos que las enriquecen son las notas de paso necesarias como los tresillos, algunas apoyaturas superiores e inferiores, algunos trinos instrumentales, los mordentes superiores e inferiores. Las bordaduras ascendentes, descendentes, y sucesivas son los adornos que se utilizan raras veces.

Al abordar el estudio de la canción " libre quedarás" del grupo corali, su melodía instrumental se encuentra estructurada en frases anacrúzicas binarias y la melodía vocal en frases téticas binarias las cuales generalmente se elaboran dentro de la estructura armónica cuando contiene saltos y por grado conjunto se advierte una clara utilización de la escala menor armónica.

---

<sup>28</sup> *Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso* VOLUMEN 6, NÚMERO 2, 2006

ANDANTE  $\text{♩} = 200$

SYNTHESIZER

NOTAS VECINAS NOTAS DE PASO NOTAS VECINAS

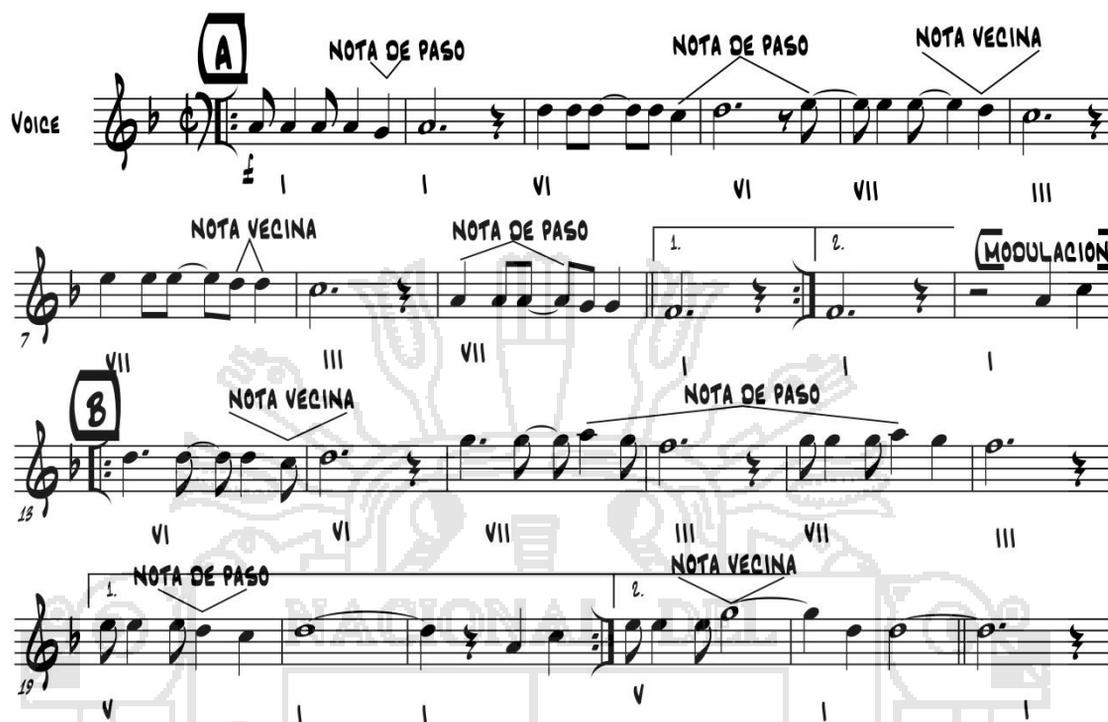
NOTAS VECINAS NOTAS VECINAS TRESILLOS

NOTA DE PASO NOTA VECINA NOTAS DE PASO NOTA VECINA

INTERVALLO DE QUINTA NOTAS DE PASO NOTA VECINA NOTAS DE PASO

NOTA DE PASO NOTA VECINA INTERVALLO DE QUINTA NOTAS DE PASO

FIGURA 7: Melodía Instrumental



The musical score is written for voice in a single system with four staves. The first staff is labeled 'VOICE' and contains two measures. The second staff contains measures 7-12, with a modulation section in measures 11-12. The third staff is labeled 'B' and contains measures 13-18. The fourth staff contains measures 19-24. Chord symbols are placed below the notes. Annotations 'NOTA DE PASO' and 'NOTA VECINA' are placed above notes. A box labeled 'A' is around the first measure, and a box labeled 'B' is around the first measure of the third staff. A box labeled 'MODULACION' is around the modulation section.

**FIGURA 8: Melodía Vocal**

En las melodías son frecuentes los intervallos de terceras mayores y menores, las segundas a manera de notas de paso y bordadoras o apoyaturas, existiendo también los demás intervallos: sextas, cuartas, quintas y primeras. En general, las líneas melódicas tienen carácter reiterativo, con dinámica adecuada al texto, observándose algunas diferencias entre las partes A y B, sobre todo, modulatorias y climáticas; éstas además, utilizan en gran medida las notas de adorno (apoyaturas superiores e inferiores). El glisando es parte de la interpretación especialmente cantada.

Otro recurso melódico posible, el cromatismo puede aparecer excepcionalmente y siempre como nota de paso hacia los cierres de frases y soldaduras instrumentales (denominamos así al motivo rítmico-melódico que se intercala entre dos líneas vocales).

### 5.1.5. Estructura formal de la Cumbia Sureña.

Siendo la morfología el estudio de la organización de las frases y secciones que integran una composición musical señalaremos que lo más sobresaliente en este aspecto es que la estructura resultante de la exposición de las ideas que hacen a la obra se re expone íntegramente (misma música, mismo texto). Esta re exposición puede ser idéntica o variada. Habitualmente es idéntica, si es variada, dicha variación se logra mediante el reordenamiento de aquellas ideas. La forma es, entonces, binaria del tipo A-A o A-B.<sup>29</sup>

Dentro de la sección expositiva no es posible establecer patrones formales generales.

Debido a esta característica formal, es común que para el registro fonográfico, se ejecute la parte instrumental de la sección expositiva (A); la repetición (A o A) se logra mediante procedimientos mecánicos.

El esquema formal en las canciones vocal-instrumental puede ser binario, precedidos y antecidos por introducciones o interludios instrumentales. Las frases se estructuran en forma cuadrada (4, 8 o 16 compases) y duplicadas lo cual completa un período. Cuando hay

---

<sup>29</sup>Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso VOLUMEN 6, NÚMERO 2, 2006



una introducción este se presenta en 4 y 8 compases y generalmente en tonalidad menor.

# LIBRE QUEDARAS

SCORE

CUMBIA SUREÑA

CLIVER SANCA COAQUIRA

TRANSCRIPCIÓN: BRUCE WILLIAM QP

**(ANDANTE ♩ = 80)**

SYNTHESIZER

**(INTRODUCCION SIMPLE)**

**(PRESTISIMO ♩ = 200)**

FRASE ANTECEDENTE (PREGUNTA)

**A** (EXPOSICION DE LA ORQUESTA PRETEMATICA)

ORACION A

FRASE CONSEQUENTE (RESPUESTA)

FRASE ANTECEDENTE (PREGUNTA)

**B**

Detailed description of the musical score: The score is for a synthesizer and is written in C minor (one flat). It begins with a tempo marking of 'ANDANTE' at 80 beats per minute. The first system shows an 'INTRODUCCION SIMPLE' in 4/4 time. The second system starts with a 'PRESTISIMO' tempo of 200 bpm and includes a section labeled 'FRASE ANTECEDENTE (PREGUNTA)' marked with a circled 'S'. This is followed by 'EXPOSICION DE LA ORQUESTA PRETEMATICA' marked with a circled 'A'. The third system is labeled 'ORACION A' and 'FRASE CONSEQUENTE (RESPUESTA)'. The fourth system returns to 'FRASE ANTECEDENTE (PREGUNTA)' and includes a section marked with a circled 'B'. The score is divided into systems by dashed lines.

2 ----- ORACION B -----

FRASE CONSECUENTE (RESPUESTA)

23

----- ORACION B1 -----

29

----- VOZ ----- ORACION -----

FRASE ANTECEDENTE (PREGUNTA)

FRASE CONSECUENTE (RESPUESTA)

35

**A** (EXPOSICION TEMATICA)

41

----- ORACION -----

FRASE ANTECEDENTE

47

**B**

1. FRASE CONSEQUENTE

FRASE ANTECEDENTE

(ORACIONES EPISODICAS)

FRASE CONSEQUENTE

55

59 D.S. AL COCA

65

71

77

4

The musical score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system starts at measure 85 and includes a boxed section labeled 'A' with the text '(RE EXPOSICION DE LA ORQUESTA)'. The second system starts at measure 89 and features first and second endings. The third system starts at measure 95 and includes a boxed section labeled 'B'. The fourth system starts at measure 101. The fifth system starts at measure 107 and concludes with a section labeled 'CADENCIA AMPLIADA' and a boxed section labeled 'FINE'.

FIGURA 9: Estructura de la cumbia sureña

La estructura de la forma de este tema musical (libre quedaras), compuesto por el compositor Cliver Sanca Coaquira, presenta la siguiente estructura:

La obra está compuesta en una tonalidad menor (Fm), de 112 compases con frases antecedente y consecuentes conformado de cuatro y cinco compases, en donde estas frases unen oraciones de ocho y diez compases; la canción tiene la forma binaria (A-A-A), empezando con una introducción simple seguidamente con una exposición a cargo de la orquesta que sería A, luego la exposición temática a cargo del solista que sería A, que es la parte vocal; encontrando unas oraciones episódicas, finalmente una re exposición a cargo de la orquesta que es A. y terminando con una cadencia ampliada.

### 5.1.6. Instrumentación de la Cumbia Sureña.

A continuación detallamos en el cuadro los instrumentos que se utilizan en este subgénero.

Instrumentos melódicos			Instrumentos armónicos			Instrumentos de percusión
Voz	Coros	Letras	Guitarra eléctrica	Teclado	Bajo electrónico	Octopad Bombo Charle Congas Jamblock Timbaletas Tumbadoras Platillos Batería
			En algunas obras puede aparecer como instrumento melódico	Sintetizadores	Desarrolla melódicamente su función armónica	

*CUADRO No. 01: Instrumentación de la Cumbia Sureña*

- **Disparador:** controlador de teclado midi (roland ax-7) teclado portátil que controla un grupo de sintetizadores. Es el instrumento principal: se lo utiliza para desarrollar casi todas las líneas melódicas instrumentales.

- **Roland - Sintetizador Colgable AX-Synth**

Es tiempo de escapar del aparejo de los teclados en el escenario. El sintetizador estilizado AX-Synth representa la nueva generación de teclas remotas Roland, pero por primera vez, este tiene un generador de sonidos integrado.

Es Auto Contenido y viene equipado con Poderosos Sonidos Solistas derivados de los más recientes y geniales sintetizadores Roland. Amárrate un AX-Synth y róbate el show. \*

Motor de sonidos interno con voces de los sintetizadores más recientes de Roland \*

Controlador de listón, D Beam, barra de modulación, perillas, y pantalla de fácil

visualización para el escenario \* USB MIDI para fácil conexión a PC \* Botón V-LINK

dedicado para control video/visual \* Modos Innovadores de modulación para solos

expresivos \* Larga operación de baterías (aprox. 6 horas)



**FIGURA 10: Sintetizador utilizado en la cumbia sureña (Roland-Sintetizador AX-Synth)**

- **Octopad:** Pad de percusión (8 Pads en una sola unidad-Roland SPD\_20) con 700 sonidos de batería y percusión y efectos de sonido, incluye sonidos de batería acústica y de batería electrónica; sonidos de instrumentos afinados y de música del mundo y étnica (percusión de india, Grecia, Sudamérica, África, Australia y medio oriente).

Se le puede utilizar, también, para remplazar a cualquier de otros instrumentos de percusión, incluyendo al güiro y a las congas.

Como mencionamos anteriormente la cumbia sureña explora y explora las posibilidades de distintos sonidos que ofrecen teclados a fin de lograr así su sonoridad característica y distintiva.

- **Roland SPD-30 Octapad**

El original Octapad de Roland cambió el mundo de la percusión electrónica. Con el tamaño de un maletín, el Octapad ofrecía a los bateristas y percusionistas el equivalente de un set electrónico en una sola unidad – un nuevo nivel de comodidad y expresión. Hoy, varias décadas después, empieza un nuevo capítulo en la historia del Octapad. El SPD-30 combina los sonidos más esenciales del mundo con la última tecnología de triggering en un único dispositivo preparado para los músicos más exigentes.

Equipado con nuevos sonidos de percusión de todo el mundo y más de 30 efectos de sonido. La última tecnología en sensibilidad para pads desarrollada para las v-drums ofrece un disparo de los pads con gran exactitud y aislamiento entre pads. 4 entradas estéreo para triggers y un controlador para hi-hat para añadir más pads para crear un mini kit, o para incorporar triggers de baterías acústicas. La función Phrase Loop inspira tu creatividad, graba tu interpretación en tiempo real y añade hasta 3 capas de overdubs.

Conectividad USB para midi y almacenamiento de memoria. Display LCD de gran tamaño e indicadores de pads iluminados para una manipulación sencilla tanto en escenario como en cualquier situación - Diseño compacto y duradero.



**FIGURA 11: Percusión utilizada en la cumbia sureña (Roland SPD-30 Octapad)**

### 5.1.7. Orquestación (acompañamiento) de la Cumbia Sureña.

El acompañamiento de las líneas melódicas (vocal e instrumental) es, en esencia, invariable. Se utiliza algunos recursos para darle variedad y fuerza: los apoyos el corte y el agregado. Los apoyos son la ejecución plaque y suelta (simultánea y corta respectivamente) de los acordes sobre dos o tres pulsos.<sup>30</sup>

El corte consiste en uno o dos apoyos sobre el primer tiempo de unos compas. Su duración (prolongación del sonido o silencio) puede completar los compases. El corte y los apoyos pueden ser ejecutados por todos o algunos instrumentos, de modo que no siempre implican la suspensión momentánea del acompañamiento básico y cabe la posibilidad de que estén combinados. El agregado puede aparecer en una sección completa o en parte de ella, y generalmente participa de los cortes y los apoyos. Es habitual que durante el transcurso de la obra los instrumentos de percusión que no participan en la base fija, la enriquezcan ejecutando células rítmicas independientes. Algunas secciones cantadas pueden estar reforzadas con una segunda voz.

El acompañamiento básico está organizado por la base rítmica que resulta de las ejecuciones de la célula rítmica característica (cabasa) y de su contratiempo (congas);

(Ver anexo No. 5).

### 5.1.8. Voces en la Cumbia Sureña.

Las voces de los interpretes de cumbia sureña son medianamente afinadas y muy fuertes, las mujeres simulan una voz sensual en mucha se sus canciones y el talento podemos decir que es nato, pues casi la mayoría de artistas no han tomado clases de vocalización o canto.

---

<sup>30</sup>Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso VOLUMEN 6 NÚMERO 2 2006

A la hora de escuchar la cumbia sureña, esta no es la de las más afinadas y delicadas, más bien puede resultar un tanto estruendosa, pero debemos suponer que su matriz originaria corresponde al huayno que necesitaba de este tipo de voz no perderse entre los instrumentos.

## **5.2.EL CONTEXTO SOCIAL DE LA CUMBIA SUREÑA.**

El arte pertenece al pueblo sus profundísimas raíces deben perderse en el espesor mismo de las amplias masas trabajadoras. Debe ser comprensible para estas masas y querida por ellas. Debe unificar el sentimiento, la voluntad y el pensamiento de estas masas y elevarlas. Debe despertar artistas entre ellas y desarrollarlos. LENIN

Entendemos por la música a la combinación de sonidos especialmente tonos con el fin de reproducir un artificio que posea belleza o atractivo, que siga algún tipo de lógica interna y muestre una estructura inteligible, además de requerir un talento especial por parte de su creador. La música se utiliza en todo el mundo para acompañar a otras actividades, si bien no todas las formas de hacer música poseen palabras, la relación entre la música y la palabra es tan cercana que es probable que el lenguaje y la música posean un origen común en los albores de la humanidad.

### **5.2.1. Protagonistas.**

Cuando se habla de la cumbia sureña no solo es posible definirla como un fenómeno musical sino que también es posible hablar de un fenómeno social, no hay un público que consume cumbia sureña, hay un público sureñista con características particulares que se concentran en elementos integradores de un posible identidad basada en la cumbia sureña,

con ritmo musical que congrega y que incluso forja identidades particulares a través del imaginario que produce sus símbolos.

Al identificar los protagonistas lo que estamos haciendo es reconocer su rol dentro de su institución social denominada industria cultural, un rol de agente a activo, que interviene en la construcción de relaciones de afinidad entre los que producen, interpretan y distribuyen esta música y el público que gusta de la cumbia sureña.

#### **a. Los Artistas.**

Los intérpretes de la cumbia sureña descienden directamente de un ritmo en particular que es la chicha.

La cumbia sureña hereda la capacidad de expresar con mayor fidelidad los sentimientos más profundos del ser humano. Los que todos hemos sentido alguna vez, nace de sus entrañas bajo la completa conciencia de que la chicha debía renovarse para buscar nuevos mercados, pero sobre todo bajo la premisa del apoyo al artista juliaqueño, lo que también permitió la creación de un público sureñista.

Los intérpretes son los artistas de la cumbia sureña, ahora proliferan sus canciones en los espectáculos antes chicheros por excelencia, entre algunos podemos enumerar; Cliver y su grupo corali, Alberto Salazar y su grupo los puntos del amor,

El personaje típico de la cumbia sureña: el artista, es muy parecido al común de la gente, menos preocupado por el físico que por su sonrisa a través de la cual conquista los escenarios (coliseos, casas barriales, ligas deportivas), en los que la cumbia sureña despliega todo su espectáculo, que implica una manifestación simbólica de signos

culturales interpretados por un grupo especial, que es el grupo que gusta de la cumbia sureña, mucho de estos signos responden a una matriz cultural enraizada en el campo o en el sector suburbano; el artista se convierte en un enajenado cuando se convierte en una mercancía artística de ser para otro y no en sí mismo. La cumbia sureña aparece en una época de superproducción, donde el valor de uso es cuestionable y cede ante el goce secundario de la fama instantánea que le otorga la industria cultural, el sentimiento placentero es de la mercancía y no del sujeto.

La formación musical de los artistas es escasa, incluso en muchos casos los artistas poseen otras profesiones, y se vinculan con el ambiente artístico con pequeñas presentaciones en grupos reducidos y luego aumenta su popularidad en fiestas populares y finalmente ingresan en el concierto sureño, aunque a la hora de dirigirse a su público lo hacen sin complicaciones y con un lenguaje simple pero lleno de significados, en el que mantiene un diálogo a veces prolongado con el público, regalan posters, camisetas, polos y hasta discos promocionando de esta forma su imagen. Generalmente utilizan pistas para cantar pues una presentación aumentaría su valor comercial de ser orquestada, las canciones del repertorio para los artistas novatos son las ya probadas por otros artistas que se constituyeron en éxitos, mientras que los consagrados mantienen el mismo repertorio en el que incluyen sus éxitos comerciales.

Los artistas nuevos aparecen en el mercado de la cumbia sureña arrojados por procesos de renovación constante y de cambio, los artistas consagrados se mantienen aunque no interpretan nuevos éxitos, ya que sus temas se constituyeron y se constituyen en los pilares

de la música popular, Los Puntos del Amor es un ejemplo de ello, en su repertorio habitual no puede faltar el tema musical “Llorando Regresarás” compuesto hace varios años.

La producción musical se encuentra determinada por la circulación de capitales en los espectáculos, antes que en la venta y producción de discos, los réditos significativos que puede dejar la cumbia sureña son derivados de los conciertos en los cuales un artista no conocido puede cobrar entre 2000 a 3000 soles, mientras uno ya de trascendencia puede ascender a entre 5000 y 7000 soles, aunque hay artista como Cliver y su grupo Corali que por presentación cobran entre 8000 y 10000 soles, considerando el grupo más caro del 2012; al igual que Alberto Salazar y su grupo Los Puntos del Amor pues gran parte de sus presentaciones se realizan en el exterior.

El número de presentaciones variara de acuerdo al mes y a las condiciones económicas de la ciudad y del país, por ejemplo en marcos preelectorales pocos serán los conciertos, pues gran parte de los artistas de la cumbia sureña participan activamente en las fiestas de fin de semana o fiestas costumbristas, uno de los artistas con más demanda en el mercado puede llegar a tener hasta 5 presentaciones en un fin de semana dependiendo de los meses festivos.

#### **b. Los Productores.**

Son los artistas los que cumplen las funciones de intérprete, productor, representante, mientras los artistas que gozan de mayor fama y reconocimiento, funcionan con mayores recursos económicos para cubrir los gastos de un equipo de personas que desempeñan las diferentes funciones especialmente la de representante y promotor.

Productor musical es quizá la figura más importante, pues dependiendo del nivel del artista sureño su función es más clara, son los encargados de escoger las canciones, el vestuario, las coreografías y hasta el dialogo que sostendrán con el público, lo que denota un proceso más tecnificado del proceso de producción cultural, bajo la premisa de vender a los cantantes. No hay personas especializadas, incluso pueden ser personas vinculadas con los medios de comunicación, empresarios libres, artistas retirados, entre otros.

Generalmente es el encargado de fijar los contratos y buscar inversionista para financiar la grabación de los discos.

Los productores musicales y los representantes de los artistas se convierten en vendedores del ritmo de cumbia sureña. Ellos crean la industria cultural que sostiene el fenómeno, los unos graban las canciones de cumbia sureña y las lanzan al mercado a través de los espectáculos creados con este motivo, y los otros popularizan los ritmos en una lógica de repetición, las productoras musicales no obtienen más ganancia que la que reciben de la venta de un disco, a diferencia de otros ritmos musicales; mientras que los vendedores piratas obtienen réditos de la venta ambulante.

### **c. El Público.**

El público que gusta de la cumbia sureña es el protagonista principal de este ritmo musical, se congrega en los lugares donde se escucha cumbia sureña y abarrota estos sitios, pero también consume cumbia sureña con la piratería, mecanismo de reproducción musical eficiente, que al abaratar los costos permite rápida divulgación del ritmo musical. Publico para el cual son escritos los temas y pensadas las coreografías, incluso podemos decir cada

dialogo que se sucede entre una canción y ora correspondería al sitio donde se lleve a cabo el espectáculo.

El público se encuentra conformado por una masa heterogénea que cuenta con personas de todas las edades, género y posiciones políticas que se congregan en los sitios donde se lleva a cabo los espectáculos, que para nuestro estudio denominaremos lugares de encuentro, repartidas en las graderías y en las sillas ubicadas generalmente más cerca del escenario, aunque la fiesta se enciende en los graderíos de coliseos, ahí empieza la fiesta y donde las primeras parejas empiezan a bailar.

La participación del público en los conciertos se incrementa en la medida que el control de la venta de licor desaparece, el licor se convierte en elemento importante de los conciertos, y es protagonista porque permite cierta desinhibición del público frente a la realidad y permite su disfrute, hablamos de la cerveza nacional que a veces auspicia estos eventos, que incluso utiliza en su publicidad a artistas de cumbia sureña; el licor permite reformular la estética de la bohemia antes recluida en las cantinas y los bares de la ciudad, ahora la bohemia se traslada a los espectáculos de cumbia sureña, se vuelve más alegre y con más energía, público es bohemio, pero también es alegre, bailador, y desinhibido de toda forma de represión social.

El público llega a controlar los tiempos del espectáculo, a los artistas menos conocidos los deja ir con facilidad y a los consagrados les pide alargar su presentación a veces entre tres o cuatro canciones; con las cuales, llora, canta a gritos e incluso discute; es común que se produzca peleas en el público sin distinción de edad o género cuando el consumo de licor se generaliza.

### 5.2.2 LAS CANCIONES (EL DISCURSO).

La cumbia sureña se constituye en el fenómeno más escuchado en los últimos años, muchos la reconocen como música chicha, término que hace alusión a la chicha peruana.

Las canciones se refiere a los temas que preocupan a la composición popular, así podemos encontrar cantos a lo humano (amor, pasión, odio, desdicha, tristeza, traición, etc.), a lo licor (cerveza, vaso, botella) y otras temáticas costumbristas como el romance de la empleada de servicios, además mayoritariamente letras de carácter amoroso, romántico, traición y conflictivo cuyo contenido básico es la relación amorosa de pareja, la crisis de los sentimientos humanos o la decepción de algo inalcanzado.

Las letras de las canciones utilizan un lenguaje informal, poco detallado, sin precisión literaria e incluso poco descriptivo, su lenguaje muchas veces es directo, ataca a la cultura formal que lo ve como despreciable. Esta canción de consumo es también un instrumento de coacción ideal que divierte, no revela nada nuevo, solo repite lo que ya sabemos, lo que se espera oír repetir y nos divierte. Pero al mismo tiempo también habla de dramas cotidianos y situaciones sociales.

Podemos evidenciar ritmos bailables que tienen características rítmicas no estandarizadas, que dan como resultado un compás definido predecible para el bailarín, esto le da facilidad en el baile, el artista está pendiente de crear sorpresas para su público. Las formas de canto son parte del canto tradicional, encontramos el uso del glisando, el uso de nasalidad o el asordinado de voz.

### 5.2.3 LA ESTETICA.

**Lo bello** en la cumbia sureña, es disímil así como lo armónico no determina lo bello, forma parte de una visión de la estética; lo bello posee una dimensión subjetiva que en la cumbia sureña se encuentra determinada por el reconocimiento del otro, el público de la cumbia sureña gusta del ritmo y lo encuentra bello en la melodía que reconoce lo que implica el ritmo; es decir; lo siente como parte de su identidad; lo contrario sucede cuando el ritmo no es aceptado, entonces se lo considera feo, lo contrario a bello, sin armonía y escaso de construcción musical

**lo trágico** en la cumbia sureña resuelve la cuestión del reconocimiento, del ser o no ser, al penetrar en lo más hondo de la realidad; antes del reconocimiento, el público que gusta de la cumbia sureña sufre un momento de tragedia que se halla marcado por el paso de la vida cotidiana al tiempo de lo extraordinario, el sujeto tiene miedo de dejarse perder en el goce de un espectáculo y se resiste; pero lo trágico de su realidad se muestra y entonces puede reconocerse libremente(muchas veces es posible gracias al licor, que no falta en los espectáculos).

La estética en la cumbia sureña se encuentra determinada por las condiciones materiales de la reproducción de los sujetos que gustan de la cumbia sureña, condiciones que corresponden a un sector popular de la sociedad; desde esa perspectiva no podemos discriminar al fenómeno porque no entendemos correctamente sus códigos culturales, ni menos podemos atrevernos a codificarlos mientras no los vivamos integralmente.

#### 5.2.4 LOS LUGARES DE ENCUENTRO.

Uno de los simbolismos materiales que crea el fenómeno musical de la cumbia sureña es el lugar de encuentro, que es el lugar donde ocurre el espectáculo lugar material donde se produce la ruptura entre el tiempo de la rutina y el tiempo de lo extraordinario, es el lugar donde toda la energía que la prisa de la sociedad moderna nos impide descargar en nuestras afectividades cotidianas. Lugar de los afectos, de las broncas y del deseo.

El público primero se congrega en lugares menos usuales que los grandes espectáculos, en aniversarios, en locales de casas barriales, discotecas; cuando alcanzan cierta popularidad pueden realizar sus presentaciones en coliseos, estadios y finalmente realizan giras internacionales, pues como fenómeno popular la mayor parte de sus características son regionales.

Los escenarios se convierten en lugares de encuentro cuando la gente se apropia de estos sitios y los convierte en lugar de interacción con la gente más cercana a su entorno social, por ello la localidad de los conciertos que se realiza en los locales barriales es más frecuente.

A los espectáculos asisten entre 500 a 1500 personas, la mayoría pertenece al mismo lugar donde se lleva acabo, son escenarios masivos barriales de gran alcance en cuanto a l público y cartelera artística, en ellas se presentan por lo general entre 10 a 15 cantantes.

Los escenarios se convierten en tribunas materiales para expresar la experiencia de la sociedad a través de las líricas y de los símbolos, el escenario está muy cerca de la gente, menos custodiado por grandes empresas de seguridad porque el público custodia a los

personajes de la cumbia sureña, a la tarima pueden subir todos, cantar con los artistas particularmente los dueños de las fiestas porque esa es la finalidad.

Por lo tanto el lugar de encuentro se re significa en la cumbia sureña, porque el público se encuentra más cerca de él, y representa la posibilidad de conocer a su artista favorito y tener un contacto más cercano.

### **5.3 LA POPULARIDAD DE LA CUMBIA SUREÑA EN LOS EVENTOS DE LA CIUDAD DE JULIACA A TRAVÉS DE ENCUESTAS Y ENTREVISTAS ESTRUCTURADAS**

Los medios de comunicación formales especializados en la cumbia sureña cumplen el papel de anunciadores del ritmo musical, proliferan su público objetivo y popularizan los ritmos musicales en una lógica de repetición; pues es quizá la radio uno de los medios que más ha cedido frente a la cumbia sureña; la mayor parte de emisoras son especialistas en cumbia sureña frente a un programa de canal de televisión que transmite sus videos.

Los medios de comunicaciones cumplen el papel de acentuadores del conflicto, legitima el discurso popular y lo hacen a través de programas éxitos musicales de la cumbia sureña, huaynos y chicha. Los locutores de los principales programas de radio son parte de la realidad social, cuando recibe una llamada telefónica y el radioescucha le responde del lugar donde llama, el o la locutora inmediatamente distingue el lugar por más recóndito y de zonas populares que fuese; esto le otorga fundamentalmente a la radio la cercanía con su público base, por ello resulta fácil que si organiza un concierto la gente acuda masivamente.

Para que un espectáculo de cumbia sureña tenga éxito se emplean agresivas campañas de publicidad en la difusión de conciertos y artistas; podemos distinguir tres niveles básicos de propaganda:

**Nivel impreso.-** cargado de afiches y volantes donde priman los colores fosforescentes, las letras grandes, y el formato A1.

**Nivel radial.-** con programas dedicados a la cumbia sureña, en ellas se escuchan las canciones, los lanzamientos de los discos y las entrevistas a las y los cantantes sureñistas, tanto en FM como en AM.

**Nivel televisivo.-** con un programa que tiene al aire varios años, que se ha dedicado a difundir la música popular peruana “súper estrellas” lo anima el señor Iván Pinto;

Los medios de comunicación son uno de los espacio determinantes en la producción de la cumbia sureña, cumplen un papel preponderante ya que el apareamiento de la chicha(predecesora de la cumbia sureña) surge a la par con emisoras radiales locales comerciales, su industria cultural se encuentra determinada por la popularidad que puede alcanzar un determinado artista, a pesar de ello obtiene ganancias a nivel general.

### **5.3.1. En Radio.**

La radio es el medio de comunicación de la cumbia sureña por excelencia, y lo es porque es el medio que llega a la clase popular. Los que hacen radio generalmente son comunicadores empíricos sin estudios formales que también animan en los espectáculos de la cumbia sureña como una actividad paralela a la locución radial; de ellos va a depender el éxito o el fracaso de un artista, pues no es a petición del público como se hace creer si no

por un tipo de preferencias y valor económico de la pasada de una nueva canción que se desee promocionar.

La radio como institución de lucro es quizá la que más recursos factura a la hora de hablar de los réditos de la cumbia sureña, las radios cobran un valor por transmitir una nueva canción para que pueda publicarse, lo que generalmente opera en estos casos es realizar un canje con presentaciones gratis para la radio, que no es raro que organice conciertos para incrementar sus niveles de sintonía bajo el discurso de apoyo al artista Juliaqueño.

El éxito de la cumbia sureña depende de la radio; sus canciones sonaron primero en radios de zonas rurales. Las emisoras invirtieron en calidad de la señal, mejorar la programación y ampliar la cobertura; de esta forma encontraron la manera de sintonizar a sus oyentes con información inmediata sobre las novedades artísticas.

Son por lo tanto los difusores, en tanto dueños de los medios de comunicación en especial de la radio, los que en última instancia definen e imponen los parámetros de éxito de la cumbia sureña; todo gira alrededor de ellos, desde la participación en la promoción de los discos hasta la convocatoria para los espectáculos de cumbia sureña.

### **5.3.2. En Televisión.**

Su participación es casi igual que la de la radio, puesto que la cumbia sureña está metida en la televisión casi todo el día.

El público va a ver en los conciertos lo que ya vio en la televisión y eso le permite al artista cierto nivel de público garantizado para los espectáculos. Los programas se sostienen gracias a los anuncios publicitarios que se contratan para el espacio televisivo,

también forma parte de este círculo de la cumbia sureña, por que corresponden a cooperativas de taxis, línea de buses, restaurantes y un sin fin de pequeños negocios relacionados directa o indirectamente con la cumbia sureña.

Los videos aparecen como productos comunicativos sin mucha calidad técnica, monótonos y hasta predecibles; la edición de la sensación de que es una edición análoga, sin creatividad y sin muchos efectos especiales, más allá de los que muestran los artistas; los escenarios corresponden a piscinas, complejos turísticos, bosques, bares, presentaciones en vivo y hasta plazas de la ciudad; no existe más elementos que los instrumentos y los artistas en los escenarios; se realiza la figura de él o la artista de cumbia sureña, principalmente si es mujer se realiza su sensibilidad y su aspecto físico.

El video posee escasos efectos especiales pero da la sensación al televidente de que está cerca de su artista favorito, no importa lo monótono si a la final cuando el espectador va al concierto ve lo mismo que vio en la televisión y mejor , porque escucha a su artista favorito saludarlo y conversar con él, los videos solo muestran la realidad sin más arreglos que los necesarios para escuchar la música; el video no es una estrategia comercial, solo permite identificar al artista de cumbia sureña con la canción de su gusto.

### **5.3.3. En Medios Impresos.**

La publicidad empleada en su despliegue en material impreso se encuentra determinada por características particulares: Formato A1 en la mayoría de ocasiones, claro que también se lanzan afiches en A3, muchas veces en papel cauche, cuando el espectáculo es de mejor calidad, en la publicidad gráfica nunca puede faltar las fotos de los artistas que indican

visualmente al que lee la publicidad si su artista favorito se presenta o no; pues la cumbia sureña es un fenómeno que se reproduce visualmente.

Es necesario mencionar que la presentación gráfica en la cumbia sureña posee colores fosforescentes, que llaman la atención a todo el que la mira; es una publicidad fuerte y de fácil reconocimiento para el que gusta de este ritmo; sus letras son grandes y gruesas con un estilo menos formal que alegórico, en el que generalmente se encuentran slogans creadas por los artistas, como por ejemplo: *sírvete lleno sírvete lleno, Cliver Perú, siempre arriba, los ídolos, los incomparables, el más querido, príncipes de américa, los puntos etc.*

La publicación se coloca masivamente en las paradas de los buses, a la salida de los mercados, en las afueras de los lugares de encuentro, en restaurantes, tiendas de barrio, avenidas y calles; lo que marca la adherencia social del fenómeno y a la clase que representa y gusta.

#### **5.3.4. Presentación e interpretación de cuadros y gráficos.**

Para obtener la información, de la preferencia musical de la cumbia sureña se trabajó con una muestra de fanáticos de la cumbia sureña en el barrio Túpac Amaru de la ciudad de Juliaca de género masculino y femenino. Utilizando como instrumento de recolección de datos una entrevista estructurada formal y se obtuvieron los siguientes resultados.

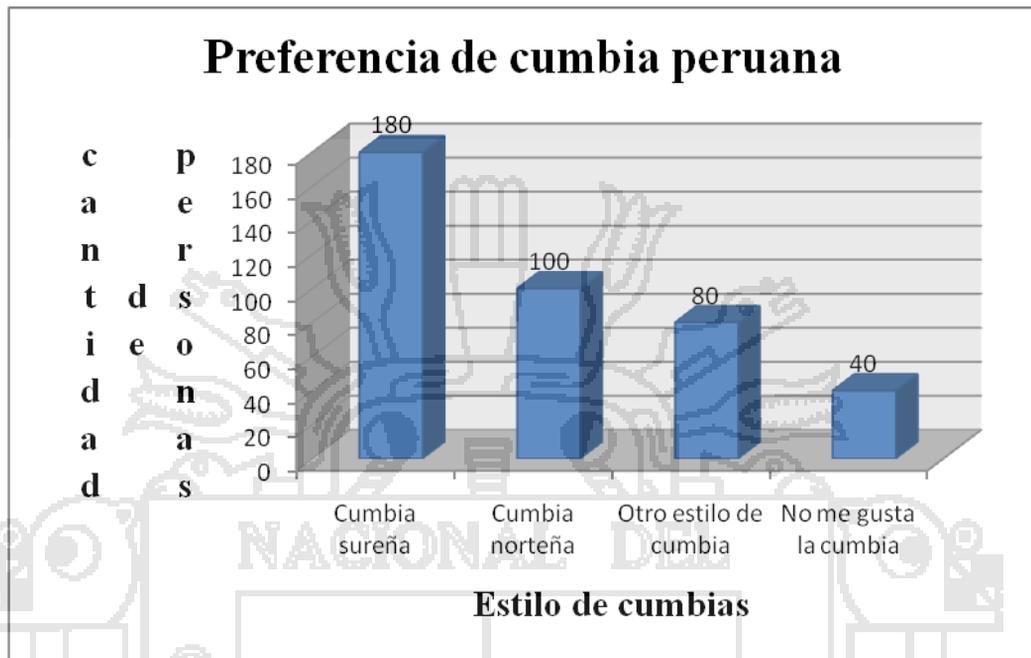
- ❖ Análisis porcentual de ¿qué tipo de cumbia peruana prefieres?

**Tabla 01: Preferencia de la cumbia peruana**

<b>¿QUÉ ESTILO DE LA CUMBIA PERUANA PREFIERES?</b>		
<b>ESTILO DE CUMBIA</b>	<b>PERSONAS</b>	<b>%</b>
Cumbia sureña	180	45
Cumbia norteña	100	25
Otro estilo de cumbia	80	20
No me gusta la cumbia	40	10
<b>TOTAL</b>	<b>400</b>	<b>100</b>

A la pregunta, de qué estilo de cumbia peruana prefieres, 180 personas respondieron que: *gustan de la cumbia sureña porque es una música muy rica en la melodía y rítmicamente a la vez muy alegre y movido; les gusta la cumbia sureña porque se sienten bien dentro de su grupo social.* 100 opinó que: *le gusta la cumbia norteña porque es más instrumentada y el ritmo es un poco más rápida que la cumbia sureña.* 80 personas opinó que: *le gusta otro tipo de cumbia como la cumbia Colombia, la cumbia chicha, cumbia villera etc.* Y por último 40 dicen: *que no le gusta la cumbia porque se da mucha violencia en sus conciertos y es mala influencia para nuestra sociedad.*

**Gráfico 01: Preferencia de la cumbia peruana**



**FUENTE: Entrevista estructurada**

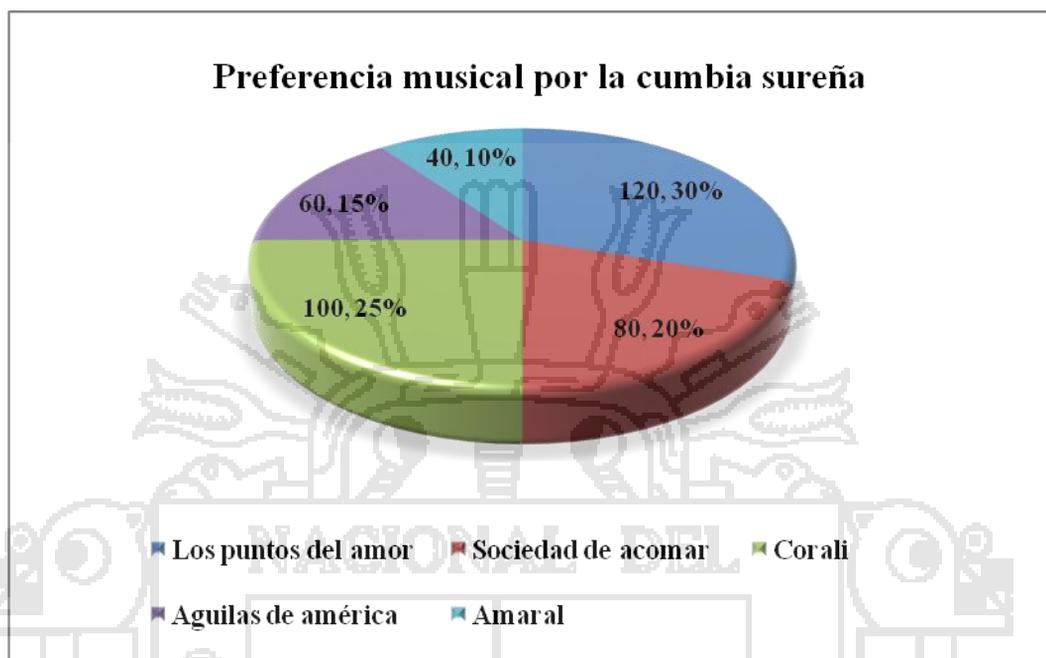
De los 400 personas encuestados ya sean jóvenes o adultos el 45% prefieren la cumbia sureña porque es muy rica en la melodía y rítmicamente a la vez muy alegre y movido; y el 10% dicen que no le gusta la cumbia porque se da mucha violencia en sus conciertos y es mala influencia para nuestra sociedad.

## ❖ Análisis porcentual de la preferencia musical por la cumbia sureña

**Tabla 02: Preferencia musical por la cumbia sureña**

<b>PREFERENCIA MUSICAL POR LA CUMBIA SUREÑA</b>		
<b>GRUPOS SUREÑOS</b>	<b>PERSONAS</b>	<b>%</b>
Los Puntos del Amor	120	30
Sociedad de Acomar	80	20
Coralí	100	25
Águilas de América	60	15
Amaral	40	10
<b>TOTAL</b>	<b>400</b>	<b>100</b>

De los encuestados, el 30% contestó que prefieren a los puntos del amor *por que es el grupo número uno de la cumbia sureña con su talento y clase han paseado por todo el Perú y parte de Latinoamérica un grupo muy disciplinado con un repertorio propio y la frase sírvete lleno es netamente de ellos*. El 25% que prefieren al grupo coralí *porque sus canciones son tan melodiosas, inspirados en la realidad del poblador juliaqueño*. El 15% que gustan al grupo águilas de américa, *porque sus canciones son tan románticas dedicada a las mujeres*. El 20% prefieren al grupo sociedad de acomar *porque es grupo que siempre está en el corazón de los juliaqueños*. Y por último el 10% gustan del grupo Amaral *uno de los grupos que tiene mucha repercusión y presencia en los pobladores del vecino país de Bolivia entre el 2011 y 2012, entre sus éxitos están: Ella, con mis hijos, mala mujer, por ti, entre otros*.

**Gráfico 2: Preferencia musical por la cumbia sureña**

Se puede observar, que los pobladores de la ciudad de Juliaca prefieren a los puntos del amor como grupo número uno de la cumbia sureña, seguidamente del grupo corali, motivados por sus canciones en los conciertos que realizan semanalmente en diferentes locales de la ciudad de juliaca.

### 5.3.5. Lo socio-cultural en la cumbia sureña.

Elementos como la tienda, la plaza, el licor el músico son parte del fenómeno musical; no importa que ritmo se interprete, en este caso la cumbia sureña, lo que interesa es lo que se construye alrededor del ritmo musical, como son: los lazos de compadrazgo, solidaridad, afectividad y sobre todo la posibilidad de canalizar la energía a través de la fiesta.

Entender los problemas de la cultura lejos de esta lógica es entenderlos a medias; por ello los estudios culturales muchas veces fracasan, debido a que las lecturas que se realizan son incompletas y carentes de significado; se detienen en particularidades o incluso generalizan fenómenos en una suerte de descripción social de un suceso y no de un verdadero estudio.

El fenómeno de la cumbia sureña parte del análisis contextual de una cultura popular que lo alimenta en un proceso moderno de comprensión del mundo; ligado a la estructura económica, y a un proceso ideológico de alineación que induce al consumo. Por ello es imprescindible una entrada simple al de la modernidad y sus distintas formas; pues el fenómeno musical se desenvuelve en ella.

En nuestro estudio abordamos de manera concreta el pensamiento estético de la cultura relacionada con la producción de formas artísticas, y los hacemos en miras a ubicarnos en el ámbito del derecho, dador de la identidad en la cultura. Intentamos delinear una identidad musical, a partir del estudio del fenómeno musical de la cumbia sureña. Partimos de que la cumbia sureña como fenómeno musical tiene sus orígenes en otros ritmos musicales nacionales como el huayno y la cumbia chicha; pero que los sub divide cuando importa elementos musicales del extranjero como es la cumbia y la villera. Aunque como fenómeno musical no se encuentra mayor cambio, no por el hecho de escasez de originalidad; sino más bien, porque la matriz de la identidad musical popular no ha cambiado, así como no ha cambiado el grupo social que gustaba antes de la chicha y que hoy se ha convertido en el público de la cumbia sureña.

La música por lo tanto, es parte de la vida de los hombres desde siempre, y se encuentra íntimamente ligada a la cultura; por ello para comprender un fenómeno musical, es

necesario comprender las formas culturales en las que se desarrolla, y sobre todo comprender la identidad que genera el ser mestizo.

Se considera entonces al mestizo como un ser despreciado tanto por indígenas como por los españoles; forja una identidad a partir de la negación, estigmas y prejuicios provenientes de ambos grupos. Su espacio de asentamiento es la ruralidad donde históricamente ha estado sometido al poder de los dueños de la tierra aunque también ha sido el espacio en donde ha construido una forma de ser campesina.

Como ritmo musical la cumbia sureña posee su grupo base en las zonas campesinas zona mayoritariamente indígena, que construye una lógica distinta de la cultura y los hace desde la tierra; su vida social, política y cultural se construye en torno a los procesos de producción, consumo y reparto de las riquezas de la tierra, inclusive la fiesta, espacio privilegiado de socialización, permite hacer evidente la participación, organización y despliegue comunitario. La fiesta por si sola muy poco tiene que decir, son todo el conjunto de sus elementos los que determinan su importancia y lo hacen porque son portadores de identidad; gran parte de las fiestas populares en nuestro país son míticas, por que corresponden a la cultura barroca de la América conquistada por españoles.

#### **a. La Identidad de la Cumbia Sureña.**

Por supuesto no podemos desmerecer todos los rasgos del fenómeno pues estos permitieron su desarrollo y de hecho fortalecen una identidad que podemos llamarla sureñista, que reproduce algunos rasgos de la identidad juliaqueña matizada desde los distintos avances tecnológicos, lógicas culturales y hasta procesos migratorios. Una nueva

identidad que fortalece lo andino, aunque este no se halle evidente, pero que se encuentra en el discurso, y que también se manifiesta en el apoyo de un grupo determinado de gente; sin que este ritmo sustituya a otros ritmos que por memoria histórica se encuentran en el pueblo como el huayno y la saya.

Lo urbano en la cumbia sureña y la chicha y el huayno se constituye en su eje trasversal, ya que un grueso de emigrantes son su base social inicial, la modernización del estado y la industrialización, la migración y la urbanización; hicieron que la ciudad se convierta en el eje cultural popular donde nació el huayno y sus consecuentes ídolos. Luego se alimenta de grupos emigrantes de indígenas principalmente andinos que asimilan a este tipo de expresión y que enriquecen la canción popular con sus lenguajes musicales tradicionales.

Las músicas populares juliaqueñas actuales-tradicionales no son el producto de relaciones interculturales cuyo escenario social es la gran ciudad. Las culturas musicales homogéneas o auténticas tiene fronteras permeables; lo urbano parece conflictuar aún más esta realidad. Las culturas urbanas son las que viven con mayor fuerza estos procesos. Sus conductas artísticas no son puras ni al margen de contaminaciones; son el producto de relaciones en conflicto que nos han hecho pensar que conceptos con la nacional, lo popular, lo tradicional son referentes siempre en evolución.

Cuando un nuevo ritmo musical aparece en escena, se masifique y desarrolle una cultura de masas, como lo ha hecho el huayno la saya y ahora la cumbia sureña, sabremos exactamente que la música es un elemento identitario que se inserta en el grupo social y que lo explora de tal forma que pone en evidencia la necesidad de encontrar los elementos que los hacen sentir parte de algún lugar.

## **b. Una Cultura con Múltiples Manifestaciones.**

Usualmente la denominada cultura popular ha sugerido en su propio nombre una suerte de jerarquía en donde lo “culto” se alza como superior o aceptable frente a lo masivo y complaciente, que es lo “popular”. Los conceptos de “cultura popular” han estado asociados a una industria cuya producción promueve la conformidad con las relaciones sociales propias del sistema capitalista. Lo popular también ha sido asociado con una relación de poder en donde la dominación se esconde bajo la apariencia de libre albedrío y la coerción toma la forma aparente de libertad de consumo en una sociedad que tiende a la estandarización. Lo popular ha sido igualado también a lo masivo, en donde el gusto general determina la producción a manos del grupo dominante en una paradoja de democracia en un primer momento y dominación en sus consecuencias.

Comparto la idea de una relación estrecha entre el manejo del poder y la manipulación del consumo considerado “popular”, sin embargo esta perspectiva puede ignorar la agencia que tiene el consumidor que constantemente establece una negociación con quienes poseen los medios de producción de las manifestaciones culturales. No creo que lo “popular” sea una creación destinada a la manipulación por parte de los grupos de poder sino que, al gozar de convocatoria, las manifestaciones populares son aprovechadas políticamente según el caso, en el marco de un mutuo aprovechamiento entre los intérpretes populares y los agentes de poder.

Me he cuidado de usar el término “cultura popular” porque prefiero definir a la cultura como una dimensión y no como una sustancia que puede ser poseída por unos e intercambiada. Prefiero entender que una cultura se proyecta sobre distintos contextos

dando lugar a manifestaciones que no están delimitadas entre sí, sino que se conforman en constante diálogo.

Prefiero hablar de manifestaciones culturales que ocurren en los medios urbanos y se proyectan a lo largo del territorio nacional. Este nuevo panorama urbano del país es el espacio en que se forman y desarrollan estas manifestaciones culturales como la cumbia sureña. Me parece importante subrayar que las características de las distintas manifestaciones culturales urbanas son cruzadas e influidas por las diferencias de clase social, pero es precisamente este aspecto el que las interconecta, al estar los distintos estratos sociales conviviendo en un mismo espacio, tiempo y sistema económico.

#### **5.4 LA TEMÁTICA DE LOS TEXTOS DE LAS CANCIONES DE LA CUMBIA SUREÑA QUE AYUDAN A SU CRECIENTE POPULARIDAD EN LA CIUDAD DE JULIACA**

Los compositores de estas letras, buscan reafirmar los valores tomados como su realidad en los integrantes de la cumbia sureña, así como también en quienes gustan de esa música.

Nuestros estilos de vida señalan que somos seres sociales necesitados de la compañía y la aprobación de los otros, por tal motivo creemos que las letras enuncian gran parte de las vivencias amorosas.

##### **5.4.1. El Tema Amoroso.**

El amor fiel: la madre, la novia, el «dulce hogar», los hijos, la pena de amor;

La traición de amor: traición y venganza, traición y perdón, traición y nostalgia, traición y regocijo, traición y alcoholismo. Se trata, en general, de mujeres que abandonan al hombre a menudo, por otro hombre de clase alta;

La seducción, el amor y la amistad.

#### **5.4.2. Tipología Masculina.**

El bailarín compadrito, el muchacho rico, el mujeriego, el bacán, el otario, el traicionado, el guapo encarna el coraje y de ahí su prestigio, que mantiene por su destreza en la pelea y la sumisión de la mujer que le pertenece como objeto y quien, muy a menudo, es motivo de duelos. Este personaje va perdiendo sus características originales en tanto empieza a frecuentar el cabaret y la ciudad va desplazando al suburbio.

#### **5.4.3. Tipología Femenina.**

La milonguera: mujer del suburbio que abandonó el barrio natal encandilada por “las luces del centro” y que ahora, por su trabajo en el cabaret, ha adoptado un estilo de vida abocanado. En las letras, se suele criticar de su ubicación social y se le asigna un futuro nefasto.

La madre: representante de valores morales positivos. La adhesión a la madre implica la adhesión a un pasado donde ella representaba la estabilidad y la protección. La idealización de la madre se da, en especial, cuando el hombre o la mujer han desandado el camino que aquella le había trazado.

#### **5.4.4. El Tema Filosófico.**

Filosofía general de la vida que incluye temas como: amargura, tristeza, dolor, cinismo, agresividad, despecho, desengaño, indiferencia, olvido y soledad. Actitudes ante la muerte. Valorización del presente y la axiología cotidiana. Evocación del dorado ayer: nostalgia, recreación, retorno. Presencia y ausencia de Dios.

#### **5.4.5. El Tema Urbano.**

Calles, sucesos y arquetipos humanos de la ciudad; el barrio y su evocación (con la transformación de la Ciudad de Juliaca surgen poetas populares que reviven sus barrios ahora urbanizados).

Todos estos temas forman parte del patrimonio cultural y de la identidad de los Juliaqueños. Casi todas las letras tienen una entonación apelativa, que da realce a ese carácter dramático. Como manifiesta el análisis, ese sesgo sentimental está estrechamente relacionado con la mujer-traición. El sujeto que canta fue objeto de una traición que repercute en la mayoría de las letras de la cumbia sureña.

Como se puede apreciar, son temas dedicados al amor en un sentido peyorativo describiendo fracasos, desencuentros, engaños, traiciones, abandonos, decepciones que tienen fatal consecuencia, invitando al refugio o desahogo en las cantinas. Las alusiones a la cerveza, a libar licor o a la vida de un borracho son comunes en casi todos los cantantes. Las letras de estas composiciones de la cumbia sureña, en su mayoría, son reacomodadas, plagiadas o sencillamente improvisadas, pobres en poesía y exageradas al resaltar problemas sentimentales con los que atraen a los migrantes que se sientan identificados con ellos.

En el contenido de las letras de la cumbia sureña, se evidencia una pérdida de valores culturales identitarios: no solamente se trasmite una cultura de pobreza, de sumisión, de

sufrimiento y de conformismo, sino que también se incita a la borrachera, a la desesperación, encerrando así al migrante en un mundo de tristeza y resignación. Se ilustrará esto con las opiniones de los propios fanáticos.

#### 5.4.6. Letras de las canciones de los grupos musicales.

##### ➤ Los Puntos del Amor

###### Por tu culpa tomare

Hoy te alejas de mi lado

No comprendo la razón

Que tragedia que dolor

Me lastima mi corazón

Cuando estabas a mi lado

Todo era muy feliz

Pero nunca valoraste el amor

Que yo te di.

Y ahora por tu culpa tomare

En las cantinas yo te olvidare (Bis)

En las cantinas yo te olvidare

Hoy te alejas de mi lado

No comprendo la razón

Que tragedia que dolor

Me lastima mi corazón

Cuando estabas a mi lado

Todo era muy feliz

Pero nunca valoraste el amor

Que yo te di.

Y ahora por tu culpa tomare

En las cantinas yo te olvidare (Bis)

En las cantinas yo te olvidare

Y ahora por tu culpa tomare

En las cantinas yo te olvidare (Bis)

En las cantinas yo te olvidare

**Perdóname**

tanto amor que me diste

nunca lo he valorado

siempre te he tomado como una diversión

tarde me he dado cuenta

y lejos de tu amor de tu amor

que tú eres la única que me hará muy feliz

perdóname perdóname

te necesito para amar

te necesito junto a mi perdóname(Bis)

tanto amor que me diste

nunca lo he valorado

siempre te he tomado como una diversión

tarde me he dado cuenta

y lejos de tu amor de tu amor

que tú eres la única que me hará muy feliz

perdóname perdóname

te necesito para amar

te necesito junto a mi perdóname (Bis)

PERDONAMEEEEE

perdóname perdóname

te necesito para amar

te necesito junto a mi perdóname (Bis)

➤ **Sociedad de Acomar**

**SINCERIDAD**

siento tu perfume en mi amanecer

cándida y serena niña encantadora

quiero yo tenerte muy cerca de mii

para así amarte con sinceridad

siento tu perfume en mi amanecer

cándida y serena niña encantadora

quiero yo tenerte muy cerca de mii

para así amarte con sinceridad

quiero tenerte cerca de mi

quiero tenerte junto a mí

y vivir solo para ti

por tiii

quiero tenerte entre mis brazos

acariciar tu lindo cuerpo

y vivir solo para ti

por tiii

solo por tiiii

siento tu perfume en mi amanecer

cándida y serena niña encantadora

quiero yo tenerte muy cerca de mii

para así amarte con sinceridad

quiero tenerte cerca de mi

quiero tenerte junto a mí  
y vivir solo para ti  
por tiii  
quiero tenerte entre mis brazos  
acariciar tu lindo cuerpo  
y vivir solo para ti  
por tiii  
solo por tiiii

### CASUALIDA

Qué casualidad fue una triste y simple casualidad....  
yo te engañe también te mentí  
me burle de ti  
nunca pensé que escondidas  
salías con otro  
qué casualidad también tú me engañabas a mí  
que casualidad también tú te burlabas de mi  
yo te engañe también te mentí  
me burle de ti  
nunca pensé que escondidas  
salías con otro  
qué casualidad también tú me engañabas a mí

que casualidad también tú te burlabas de mi

tú me engañas y siempre me mentiste

y te burlaste

sin embargo yo a escondidas salía

con otra

que casualidad también yo

te engañaba yo a ti

que casualidad también yo me

burle de ti

tú me engañas y siempre me mentiste

y te burlaste

sin embargo yo a escondidas salía

con otra

que casualidad también yo

te engañaba yo a ti

que casualidad también yo me

burle de ti

que fatalidad también tú te burlabas de mi

es que en realidad también yo me burle de ti

que casualidad que fatalidad

que casualidad

que casualidad fue una triste y simple  
casualidad...

➤ **Grupo corali**

**QUINCE DIAS**

Un día tu vienes y luego me dejas

15 días más sin verte

amarte de lejos

es amor de ciegos

si feliz lo seré no lo sé

Si serás o no serás

fiel no lo sé

caras podemos ver

corazones jamás

Un día tu vienes y luego me dejas

15 días más sin verte

amarte de lejos

es amor de ciegos

si feliz lo seré no lo sé

Si serás o no serás

fiel no lo sé

caras podemos ver

corazones jamás

### **LIBRE QUEDARAS**

Lamentablemente hasta que lo pierdes

nuestro amor se acaba

solo por tu culpa

eso no lo niegues

Ahora que eres libre

queda resignarme

sé que me costara

y tú no lo sabrás

todo lo que siento

Ahora libre quedaras

libre yo seré

te doy tu libertad

dame mi soledad

Lamentablemente hasta que lo pierdes

nuestro amor se acaba

solo por tu culpa

eso no lo niegues

Ahora que eres libre

queda resignarme

sé que me costara

y tú no lo sabrás

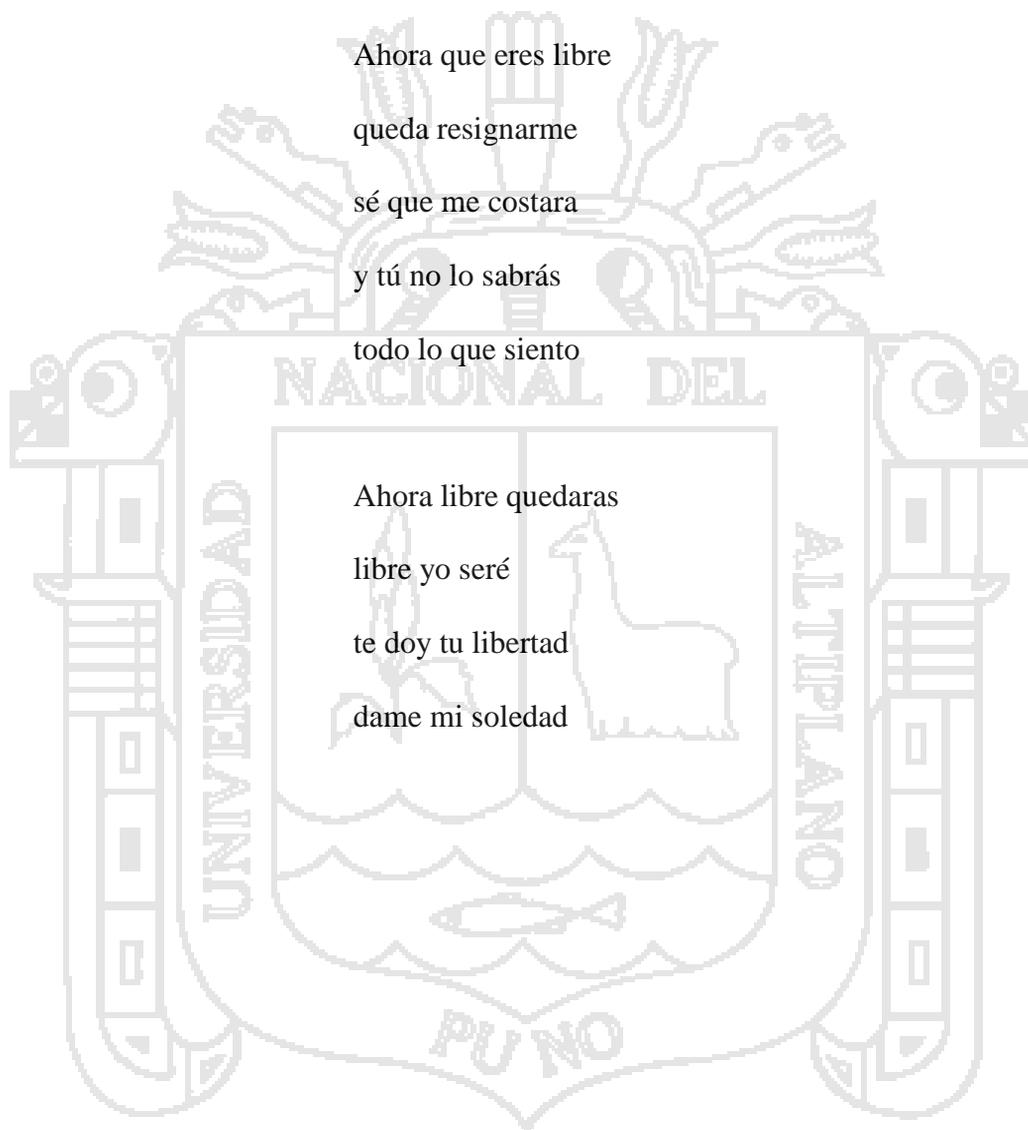
todo lo que siento

Ahora libre quedaras

libre yo seré

te doy tu libertad

dame mi soledad



#### **5.4.7. Sírvete lleno, sírvete lleno, es una frase inmortalizada.**

##### **Entrevista al grupo los puntos del amor**

“Sírvete lleno, sírvete lleno”, es una frase inmortalizada por sus integrantes. Su música suena en todas las radios tropicales, y se baila en todas las fiestas, en todos los estratos; en Juliaca, en Puno y el Perú entero. Bolivia, Argentina, Ecuador y otros países de Latinoamérica también se mueven al ritmo de “Los Puntos del Amor”.

Ese mismo swing escuchaba en el vehículo que me transportó a su base de operaciones, el ritmo ahora se prolonga en la amplia sala del productor Alberto Salazar en Juliaca; allí están ellos, son los ocho puntos, los que hacen cantar y bailar a miles; ahora quietecitos para conversar. En realidad “quietecitos” es sólo un decir, estos chicos son inquietos también fuera del escenario.

“Un artista es como un payaso, que pese a estar triste, sobre el escenario tiene que mostrar su mejor sonrisa. Es verdad que este trabajo nos da muchas alegrías cuando la gente disfruta lo que haces, pero también implica mucho sacrificio, porque no sabemos cómo es pasar un año nuevo o un cumpleaños con nuestros familiares”, dice Lewis Paiva, conforme va hablando, va demostrando lo sensible que es.

Pero el sacrificio tiene su recompensa, por ello tienen bien merecida la denominación de “Los taquilleros de América”. Los Puntos le cantan a su público desde hace más de 14 años, cuentan con 12 producciones grabadas y más de 150 temas compuestos por todos sus

integrantes. Actualmente vienen preparando el lanzamiento de su décima tercera producción, que será estrenada en unos días, el 28 de diciembre.

Al preguntar por la mente creativa de sus video clips, inmediatamente los dedos señalan a DennysCoasaca, que explica los contenidos, “nosotros como grupo buscamos hacer algo diferente, por ejemplo con el tema “Silvia” quisimos vernos ya mayores, asimismo, fuimos extraterrestres, cavernícolas, y otros. Lo importante es que todos apoyan con sus ideas”.

La agrupación juliaqueña está conformada por ocho talentosos jóvenes: Anthony Araya (Voz), Edgar Yucra (Guitarra), Héctor Yucra (Congas), Lewis Paiva (Teclados), DennysCoasaca (Bajo), Henry Coronel (Batería) y William Vargas (Animación), quien es uno de los de mayor trayectoria, en “Los Puntos del Amor”.

“Ay, ay, ay, amorcito destrozaste mi corazón y fue por culpa de tus engaños”, es un fragmento de la canción “Amorcito”, que se anima a entonar Anthony Araya, a quien sus compañeros lo catalogan de ser uno de los más sensibles. “A veces es bueno llorar, porque desahogamos nuestras penas y más aún si estás lejos de tu familia, yo ya vengo acompañando al grupo tres años y medio y me siento feliz, porque aquí veo mucha unión y entrega por su trabajo”, dice Anthony.

“Los Puntos del Amor” cuenta con innumerables canciones que se convirtieron en éxitos e himnos para muchos y muchas, a pesar del tiempo transcurrido no pasan de moda, “Quién fui yo”, “Yola”, “Silvia”, “Llorando regresarás”, son sólo algunas.

“En nuestro grupo las anécdotas son infaltables, tenemos esa costumbre de hacer vivir nuestras canciones, por eso hacemos imitaciones y saltamos sobre el escenario, un buen día

de tanto saltar, Anthony y William cayeron directo al suelo, fue durante una presentación en distrito de Phara (Sandia)”, cuenta a carcajadas Edgar mientras dirige la mirada a sus compañeros, que celebran la anécdota.

Con las ganas y el deseo ferviente de seguir llevando la música juliaqueña a diversos países, “Los Taquilleros de América”, han puesto la mira a los Estados Unidos para el 2013. Mientras llega el momento de alzar vuelo hacia el norte el próximo año, y lanzar su última producción a fin de mes. Los Puntos del Amor, dan un grito motivador y de aliento a sí mismos, agradeciendo a todos sus seguidores por identificarse con su música, y por consagrarlos en el competitivo mundo de la música pachanguera, dejando en la cima el nombre de Juliaca.

#### **5.4.8. Una vieja leyenda musical.**

##### **Entrevista al grupo sociedad de acomar**

Abel Cotacallapa Marín, director de la agrupación “Sociedad de Acomar”, grupo que hoy es una leyenda musical de Juliaca. “En la actualidad, existen varias agrupaciones musicales. Ahora cualquiera puede hacer música, con la tecnología algunos afinan su voz, pero son muy escasos los que tienen éxito”, dice mientras nos invita a subir a su camioneta, donde nos esperaba Keli, su hija.

Desde el 25 de mayo de 1990, la agrupación “Sociedad de Acomar”, empezó sus andanzas en el mundo musical salsero y del merengue. Regresando al pasado de Sociedad, encontramos instantes de delirio en los seguidores de la agrupación juliaqueña, cuando al compás de la voz de Franco Rojas, Julio Rojas, Samuel Belisario, Rubén Vélez o Milton

Huamaní, cantaron sus tradicionales temas. Como para no alejarnos de la historia, Abel Cotacallapa también rememora que, alguna vez, Edgar Yucra, Lewis Paiva, Darwin Cancino, Fidel Sanca y otros grandes músicos, esculpieron la historia de Sociedad con las canciones que interpretaron.

Durante la entrevista, el timbre de su celular nos interrumpe y mientras cuelga su teléfono, comenta “nuestro estilo es original. El 90% de temas que grabamos fueron compuestos por Felipe Ramos, uno de los integrantes, claro que todos aportamos durante los ensayos”.

“Yo me siento muy orgulloso de ser añejo en la música. Pisé agrupaciones como Los Chicles y Destino Perú, luego empecé a trabajar de forma independiente; se podría decir que la música corre por mis venas, mis abuelos y tíos también hacían música”, dice mientras juguetea con la llave de su carro. Abel, tuvo la oportunidad de haber dirigido otros cinco grupos: Karisma, Sociedad, Chicas Cales, Las Sureñitas y Nuevo Amanecer; esta última tenía un estilo musical ayacuchano Al finalizar esta entrevista, Abel le da un consejo a los jóvenes que vienen incursionado en la música, “este arte debe nacerles, para que le pongan mucho empeño, pero no deben ir de grupo en grupo”

#### **5.4.9. El éxito se logra no olvidando el principio.**

##### **Entrevista a Alberto Salazar**

Alberto Salazar, un hombre de pocas palabras, le tiene amor a la música y ese amor lo encaminó a dirigir los grupos y cantantes más reconocidos de la región y del Perú; Los Puntos del Amor y Yarita Lizeth.

En su amplia sala, en un televisor de 42 pulgadas revisa su última producción musical. Muestra su obra, hermosas canciones interpretadas por sus promovidos cantantes. Se muestra feliz por lo que ha logrado, por la grandeza que alcanzaron sus artistas.

Con parpadeante mirada por algunos momentos y una sonrisa algo tímida, dice que “muchos jóvenes que van incursionando en la música, al ver dinero de por medio se nublan y creen que son dueños de todo, pero siempre deben recordar cómo iniciaron”.

A puertas de cumplir 26 años en el ámbito musical, Alberto Salazar, inicia en la música a los 18 años con la agrupación Caramelo, como guitarrista y a los 29 años decide formar su propia empresa a la que denomina ALSA Producciones, junto a los taquilleros de América, “Los Puntos del Amor”.

“Muchas veces los músicos están contigo cuando estás en la cima del éxito, y cuando descendes, se apartan, es por eso que Los Puntos del Amor cuenta con cuatro generaciones, que vienen integrando agrupaciones como Sagrado, Cariño, Sociedad, entre otros”, cuenta, mientras dirige la mirada a uno de los posters colgado en la pared.

“Para conseguir una entrevista en programas nacionales como ‘Dos Sapos y una Reyna’, ‘Amor Amor’, ‘Risas de América’, se requiere de un arduo trabajo, más aún si se representa a un departamento como Puno. A mí me gustaría que surjan más grupos sureños, a fin de apoyarnos mutuamente”, dice.

Al preguntarle por su familia, agacha por un momento la cabeza como si una tristeza profunda lo invadiera. “Lo peor que me pudo haber pasado fue haber perdido gratos momentos con mis tres hijos, a quienes de cierto modo les molesta mi trabajo, que requiere

de una entrega total. Sólo mi hijo Yoel, es quien sigue mis pasos junto a Vanessa y los Reyes del Sur, por eso ahora trato de pasar mayor tiempo con mi familia”, cuenta.

Una característica de Alberto Salazar y que le llena de orgullo, es que se considera un hombre fiel en el tema laboral, para sus presentaciones sólo trabaja con una empresa a nivel nacional y fuera del país, como Bolivia, Chile y Argentina, quienes se encargan de promocionar sus presentaciones.

“Hace ocho años atrás quisimos llevar nuestra música a países como EEUU y Europa, pero sólo nos dieron cuatro visas y el grupo estaba conformado por ocho integrantes, por lo que decidimos no viajar por un tema de compañerismo, ahora tenemos proyectado llevar nuestra música a las colonias latinas de la ciudad de los rascacielos (Nueva York)”, narra mientras va sacando de una maleta una guitarra de color verde.

“Hace cinco años pensé en retirarme del ambiente musical, sin embargo, la relación con los integrantes de las agrupaciones que dirijo se hizo muy cercana, y muchas veces siento que no tengo tres hijos, sino más de 19 hijos”, dice el hombre con mucha humildad y en cada paso que da, recuerda cómo inició en la música.

## CONCLUSIONES

En un inicio el trabajo de investigación arrojó dudas sobre su vigencia y su importancia en los estudios artísticos. Los debates de las escuelas artísticas generalmente recaen sobre la falta de un objeto definido de estudio, y de la carencia de una definición exacta de la ciencia que se preocupe de este objeto aun indefinido. La discusión parte de la necesidad de realizar investigaciones que no se inclinen hacia el lado de la sociología, psicología o la antropología, por mencionar algunas ciencias a fines a lo artístico; y se pierda la esencia de la investigación artística.

Esta tesis es un planteamiento todavía inacabado de un modelo metodológico de análisis contextual de un ritmo musical. Podemos atrevernos a afirmar que mucho de los ritmos musicales de la ciudad de Juliaca mantienen una misma dinámica de crecimiento y de apropiación, que ahora evidenciamos en la cumbia sureña; lo que quiere decir, que al igual que otros elementos de la cultura, la música forma parte de la construcción individual y colectiva de nuestra identidad.

**PRIMERO:** El fenómeno musical de la cumbia sureña y su popularidad se produce gracias a las estrategias de comunicación empleadas en su despliegue, tanto en medios formales como: la radio, el más importante por su alcance popular; la televisión por la transmisión del video clips de los grupos, en casi todos los canales Juliaqueños; los medios impresos con afiches, volantes y pancartas. Pues el círculo de la cumbia sureña va de un espectáculo a otro. Pero sobre todo se reproduce por las estrategias de divulgación del fenómeno que abarcan, la conversación cotidiana, el comentario y hasta el chisme de las relaciones cotidianas entre los sujetos que forman parte del público.

**SEGUNDO:** Los elementos musicales de la cumbia sureña como la Melodía, Armonía. y el Ritmo, son las características principales para el fenómeno musical; donde la: Melodía está formada principalmente con notas reales del acorde y algunas notas de paso, la melodía es lo que hace sentir las emociones a los que gustan de la cumbia sureña.

El ritmo es otro elemento importante para la cumbia sureña, vale decir de que este género es una variación de la cumbia boliviana, solo que la adhesión de instrumentos netamente electrónicos la hacen más llamativa y más rítmica, El ritmo en la mayoría de grupos es similar, pero el juego de los sintetizadores y batería electrónica que realizan estos grupos, es espectacular.

Y por último la armonía también es uno de los elementos que enriquece a la cumbia sureña, empleando dos acordes (I m) y (VII natural), y algunas veces (V mayor).

**TERCERO:** Las letras son referencias a traiciones amorosas, malas mujeres, hombres perversos, etc. Alguno resalta más que otros. Es importante destacar que la cumbia sureña, al igual que la mayoría de la música popular, no está concebida desde la escritura, y que sus ejecutantes son músicos intuitivos, “de oído”. También es interesante el dato de que en la cumbia, como género musical de nuestra “movida tropical”, no se desarrolla la composición de obras puramente instrumentales. Al preguntarnos el porqué de la sencillez del estilo, nos estamos preguntando, también, en qué reside la sencillez de algo. Cada ámbito estético se expresa a su manera, en su tiempo y espacio. A la cumbia sureña, como estilo musical, no le interesa la ornamentación. Desde su simplicidad es genuina y coherente y nos obliga a oír más allá de su forma concreta de expresión.

**CUARTO:** La cumbia sureña permite evidenciar prácticas de participación comunitaria, organización política e incluso identidad cultural, elementos indispensables del desarrollo; es parte de la génesis popular con modernas transformaciones musicales, en sectores con características suburbanas, y que por ello comparten sus relaciones con lo urbano y lo rural. Junto con la modernidad y la globalización llegaron a los pueblos y ciudades del Perú.

**QUINTO:** La cumbia étnica colombiana fue transformándose, e ingreso a nuestro país donde por causas socio-económicas da origen a un estilo urbano que se arraiga tan profundamente para llegar a imprimir un carácter distintivo a la cultura en la que se desarrolla. Nunca debemos perder de vista el papel y la influencia que tuvo el mercado en este proceso, es decir, los medios masivos de comunicación y las empresas discográficas, pero el mercado existe para hacer negocios, lo que no puede hacer es milagros. Puede crear de la nada un producto pasajero y redituable pero no una manifestación cultural de la magnitud de la cumbia sureña que no fue, como ya vimos, un producto del mercado y tuvo, a pesar de su extrema simplicidad estilística (o quizás a raíz de ella) una trascendencia y una fuerza testimonial y comunicacional que pocos fenómenos culturales alcanzaron en tan poco tiempo.

## RECOMENDACIONES

1. Para llegar a un nivel altísimo como grupo sureño, hay que tener bastante disciplina como grupo y con un repertorio propio y ser muy creativos y no copiones como se dice se copia lo bueno pero ser más originales y que tengan su propia identidad. Por otro lado también se necesita el apoyo de los grandes empresarios Juliaqueños como para los gastos de la producción discográfica y la campaña publicitaria; como también el apoyo de los medios de comunicación como la radio, la televisión, medios impresos.
2. A pesar de la discriminación, la cumbia sureña continúa batallando ante un régimen de exclusión mediático y social que se torna invisible. Podemos decir que la cumbia sureña es uno de los emblemas de los pobres del Perú, Bolivia, Chile, Colombia, Argentina y Ecuador. Es el reflejo, de la presencia de la cultura andina permite fortalecer la identidad popular. La cumbia sureña es una producción artística que contagia, ilusiona, hechiza y enamora, por eso debemos sentirnos orgullosos de tener esta cumbia en nuestra ciudad.
3. Los que gustan de la música Cumbia Sureña, son perseverantes, trabajadores y son el sustento de la economía nacional mediante la agricultura, ganadería, construcción de casas, edificios, carreteras, artesanía lo cual debemos valorar verdadera toda esta obra de arte.
4. A los jóvenes adolescentes seguir practicando la cumbia sureña, no sean influenciados negativamente por aquellos personajes que dicen que esa cumbia es para los cholos.

**BIBLIOGRAFIA****TEXTOS:**

1. SCHOENBERG, Arnold (1963). *El estilo y la idea*. Madrid. Taurus Ediciones.
2. ADELL, J. E. (1997). *Música i simulacre a l'era digital* (L'imaginari social en la cultura de masses).Lleida: PagèsEditors.
3. ATTALI, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI.
4. SERRAVEZZA, A. (1980). *La sociología dela música*. Torino: EDT.
5. LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Labor (Enfoques).
6. NAGORE, María. «El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica», *Músicas al sur*, n° 1, enero 2004.
7. SUSANA TIBURCIO SOLIS, “*Teoría de la probabilidad en la composición musical contemporánea*” Benemérita Universidad Autónoma de Puebla Escuela de Artes.
8. SARLO, Beatriz. (1991) “*Un debate sobre la Cultura*”. Nueva Sociedad N° 116, noviembre-diciembre de 1991.
9. VELAZCO AGRAMONTE, George “*Fundamentos sobre arte, música y educación*” Editorial, Arequipa Perú 2010.

**REVISTAS:**

1. MANUEL MASSONE Y MARIANO DE FILIPPIS (2006) “Origen, influencias y análisis musical de la cumbia villera” Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso (volumen 6 número 2) pg. 21.
2. Revista Aspectos Geográficos de Juliaca.
3. VELAZCO AGRAMONTE, George “la música y un elector en la sociedad” Revista arte cultura No. 01, Chuquisaca, la Paz Bolivia 2010.
4. VELAZCO AGRAMONTE, George “La música como arte de la vida cotidiana en puno” Revista cultural de la facultad de ciencias sociales, Universidad Nacional de Puno 2010.

**WEBGRAFIA:**

1. Cumbia del momento disponible en: [www.elpopular.com.pe](http://www.elpopular.com.pe)
2. PRADO, David. LA CREATIVIDAD EXPRESIVA INTEGRAL, Disponible en: <http://www.iacat.com/webcientifica/expresarte.htm> 29 de junio del 2012.
3. PACO ZAVALA. Primer Premio Iberoamericano de Composición Musical “Rodolfo Halffter”. Disponible en: <http://www.laprensa-sandiego.org/archieve/halffter.htm>.(30/05/12-08:12)
4. <http://www.baile.us/pasos/social/tipos-de-cumbia/>
5. <http://www.filomusica.com/filo87/analisis.html> (31/05/12-07:12)
6. <http://es.wikipedia.org/wiki/Armon%C3%ADa>
7. <http://es.wikipedia.org/wiki/Melod%C3%ADa>
8. <http://es.wikipedia.org/wiki/Tono>

9. <http://www.definition-of.net/definicion-de-m%C3%BAsico>
10. [http://interculturalidad.org/numero03/4\\_02a.htm](http://interculturalidad.org/numero03/4_02a.htm)[15][http://es.wikibooks.org/wiki/Teor%C3%ADa\\_de\\_la\\_M%C3%BAsica\\_y\\_Armon%C3%ADa](http://es.wikibooks.org/wiki/Teor%C3%ADa_de_la_M%C3%BAsica_y_Armon%C3%ADa)
11. [http://cumbiasoniderossalsa.blogspot.com/2008/07/definicion-de-cumbia\\_23.html](http://cumbiasoniderossalsa.blogspot.com/2008/07/definicion-de-cumbia_23.html)
12. [http://www.xtec.es/centres/a8019411/caixa/m\\_esc\\_es.htm](http://www.xtec.es/centres/a8019411/caixa/m_esc_es.htm)
13. <http://www.musicaperuana.com/espanol/mm.htm>
14. [www.ffyh.unc.edu.ar/archivos/analisis\\_musical\\_i.htm](http://www.ffyh.unc.edu.ar/archivos/analisis_musical_i.htm)
15. [http://rycmusic.arredemo.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=66:tipos&catid=12:cumbia&Itemid=27](http://rycmusic.arredemo.org/index.php?option=com_content&view=article&id=66:tipos&catid=12:cumbia&Itemid=27)
16. <http://historiageografiadejuliaca.blogspot.com/>
17. <http://html.rincondelvago.com/generosmusicales.html><http://html.rincondelvago.com/generos-musicales.html>
18. <http://es.thefreedictionary.com/creciente>
19. <http://www.slideshare.net/Pinstrumental/anlisis-musical>
20. <http://musica.about.com/od/cumbia/p/Que-Es-La-Cumbia.htm>
21. La saya, un ritmo que trasmite la esencia de Bolivia disponible en:  
<http://ritmoslatinosdemoda.wordpress.com/2011/05/03/la-saya-un-ritmo-que-transmite-la-escencia-de-bolivia/>(09/10/2013-12:42)



**ANEXO No.01: FICHA DE OBSERVACIÓN RESPECTO ALA POPULARIDAD  
DE LA CUMBIA SUREÑA**

Fecha: ...../ 06 / 13

Hora: .....

¿Quiénes lo hacen popular?

¿Porque es popular en la ciudad de Juliaca?

--	--

¿Quiénes escuchan la cumbia sureña?

¿Qué tipo de cumbia peruana escuchan?

--	--

**Observaciones:**

--

## ANEXO No. 02 GUÍA DE ENTREVISTA SEMI ESTRUCTURADA PARA EL POBLADOR DE JULIACA

### Datos Generales del entrevistado:

Fecha:.....Edad:.....Sexo:.....

Procedencia..... Ocupación:.....

Lugar de trabajo:.....

Oficios que desempeña:.....

### Preguntas:

#### A: En cuanto al contexto

1. ¿Qué puedes contar acerca de la cumbia sureña?
2. ¿Qué tipo de cumbia peruana escuchas?
3. ¿Por qué crees que la cumbia sureña es popular en la actualidad?
4. ¿En qué momentos y/o situaciones escuchas la cumbia sureña?
5. ¿Cómo te sientes al escuchar la cumbia sureña?

#### B: En cuanto a la música y músicos

1. ¿Cómo aprendiste la cumbia sureña?, ¿con quién(es)?
2. ¿Qué crees que se debe hacer para que la cumbia sureña siga practicándose?
3. ¿En que se inspira usted cuando compone?
4. ¿Cuál es su tonalidad favorita?
5. ¿Qué elementos musicales resaltan más?
6. ¿Cómo los relaciona las letras con la melodía?
7. ¿la grabación de un disco cuánto cuesta?
8. ¿Cuántos discos graban al año?

**ANEXO No. 03: MATRIZ DE CONSISTENCIA**

MATRIS DE CONSISTENCIA								
TEMA	PROBLEMA	OBJETIVO	HIPOTESIS	PROCESO DE OPERACIÓN			TECNICAS	
Análisis musical y contextual de la cumbia sureña en la ciudad de Juliaca 2012?	¿Cómo es el análisis musical y contextual de la cumbia sureña en la ciudad de Juliaca 2012?	Determinar de forma clara y concisa el análisis musical y contextual de la cumbia sureña en la ciudad de Juliaca 2012.	El análisis musical y contextual de la cumbia sureña está compuesto melódica y rítmicamente de forma repetitiva y una esencia invariable, siendo el género con mayor aceptación y popularidad en la ciudad de Juliaca debido a su contexto socio-musical.	VARIA	INDIC	SUB	RECOLECCION DE INFORMACION	ANÁLISIS E INTERPRETACION
				BLES	ADOR	INDICAD		
				ES	ES	ORES		
							TECNICAS	INSTUMENTOS
Análisis musical y contextual de la cumbia sureña en la ciudad de Juliaca 2012	¿Cuáles son los elementos musicales más importantes de la cumbia sureña en la ciudad de Juliaca 2012?	Identificarlos elementos musicales más importantes de la cumbia sureña en la ciudad de Juliaca 2012.	Los elementos musicales de la cumbia sureña que más resaltan son la melodía el ritmo y una básica aplicación armónica.	Variable independiente:	Armonía	Acordes	Entrevistas	Guía de observación y entrevista.
					Melodía	Tonalidades		
Análisis musical y contextual de la cumbia sureña en la ciudad de Juliaca 2012	¿Cómo es la popularidad de la cumbia sureña en los eventos sociales de la ciudad de Juliaca a través de	Determinar la popularidad de la cumbia sureña en los eventos sociales de la ciudad de Juliaca a través de	La popularidad de la cumbia sureña en los eventos sociales en la ciudad de Juliaca representa un 60% de	Análisis musical	Ritmo	Modo menor	Entrevistas	Guía de observación y entrevista.
					Forma	Modo mayor		
					Elementos	Frases Adornos Apoyaturas Bordaduras Cromatismo		
						Allegro Andante Binario Ternario		
						Armonía Melodía Ritmo		



2012?	encuestas y entrevistas estructuradas.	aceptación en forma significativa.	Análisis Contextual.	tos musicales Producción musical Popularidad Difusión musical Consumo musical	Timbre Músicos Productores Discográficos Productores de fiestas Medios de comunicación Spot publicitario Venta de discos Eventos musicales Contratos			
¿Cuál es la temática de los textos de las canciones de la cumbia sureña en la ciudad de Juliaca 2012?	Describir la temática de los textos de la cumbia sureña que ayudan a su creciente popularidad en la ciudad de Juliaca 2012	Los textos de las canciones de la cumbia sureña probablemente reflejan las vivencias del poblador Juliaqueño.	<b>Variabile dependiente:</b>  Cumbia sureña	Instrumentación  Orquestación	Instrumentos melódicos Instrumentos armónicos Instrumentos de percusión Acompañamiento de líneas melódicas. La línea del bajo. La línea armónica. Base rítmica. Acompañamiento básico.	Observación	Guía de observación	

**ANEXO No. 04: MAPA POLITICO DE JULIACA**



ANEXO No. 05: PARTITURA DE LA CUMBIA SUREÑA (LIBRE QUEDARAS DE GRUPO CORALI)

**LIBRE QUEDARAS**

CUMBIA SUREÑA

CLIVER SANCA COAQUIRA  
TRANSCRIPCIÓN: BRUCE WILLIAM Q.P.

SCORE

ANDANTE ♩ = 80

VOICE

ELECTRIC GUITAR

PIANO

ELECTRIC BASS

PERCUSSION

E. Gtr.

PNO.

E. B.

PERC.



The musical score is written for a band and includes the following parts: Voice, Electric Guitar, Piano (Grand Piano), Electric Bass, Percussion, Electric Guitar (E. Gtr.), Piano (PNO.), Electric Bass (E. B.), and Percussion (PERC.). The score is in 4/4 time and begins with a tempo marking of 'ANDANTE' and a metronome setting of 80. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems, with the first system containing the first four staves and the second system containing the remaining four staves. The percussion part includes a complex rhythmic pattern with many 'x' marks indicating specific drum hits.



2 **PRESTISIMO** ♩=200 **LIBRE QUEDARAS**

E. GTR.

PNO.

E. B.

PERC.

15

1.



LIBRE QUEDARAS

3

The musical score is arranged in a system of eight staves. The top staff is a vocal line with a fermata and a 'c.' (crescendo) marking. The second staff is for Electric Guitar (E. Gtr.), the third for Piano (PNO.), the fourth for Electric Bass (E. B.), the fifth for Percussion (Perc.), the sixth for Electric Guitar (E. Gtr.), the seventh for Piano (PNO.), and the eighth for Percussion (Perc.). The score includes measure numbers 18, 23, and 25. A large, faint watermark of the Universidad Nacional del Altiplano logo is visible in the background.



4 LIBRE QUEDARAS

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for E. GTR., PNO., E. B., and PERC. The second system repeats the same instruments. The score is in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). The guitar part consists of chords and single notes. The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The bass part has a simple melodic line. The percussion part has a steady rhythmic pattern. The score is marked with '23' at the beginning of each system and '55' at the end of the second system.



LIBRE QUEDARAS

The musical score is arranged in two systems. The first system covers measures 37 to 41, and the second system covers measures 42 to 46. The instruments are: E. Gtr. (Electric Guitar), PNO. (Piano), E. B. (Electric Bass), and Perc. (Percussion). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*. The percussion part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The guitar and bass parts provide harmonic support, while the piano part has a more melodic line. The score concludes with first and second endings for measures 45 and 46.



6 LIBRE QUEDARAS

The musical score is for the piece "LIBRE QUEDARAS" and is arranged for voice and four instruments: Electric Guitar (E. GTR.), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), and Percussion (PERC.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 43 to 54, and the second system covers measures 55 to 66. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The vocal line begins at measure 43 with a first ending at measure 54. The instrumental parts provide accompaniment throughout. The second system starts at measure 55 and includes a second ending for the vocal line at measure 66, which leads to a "D.S. AL CODA" instruction. The percussion part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes.



LIBRE QUEDARAS

7

The musical score is arranged in two systems. Each system contains four staves: E. GTR. (Electric Guitar), PNO. (Piano), E. B. (Electric Bass), and PERC. (Percussion). The score is in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines. The percussion part is particularly active, with a complex, syncopated rhythm. The guitar and bass parts provide harmonic support and rhythmic drive. The piano part features a melodic line with some chromaticism. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and includes first and second endings for the guitar and piano parts.



8 LIBRE QUEDARAS

The musical score is for the piece "LIBRE QUEDARAS" and is marked with the number 8. It consists of a vocal line and four instrumental parts: Electric Guitar (E.Gtr.), Piano (PNO.), Electric Bass (E.B.), and Percussion (Perc.). The score is written in a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The vocal line begins with a rest for two measures, followed by a melodic phrase. The instrumental parts provide accompaniment, with the guitar and piano playing chords and the bass and percussion providing a rhythmic foundation. The score includes various musical notations such as rests, notes, stems, and dynamic markings. A large, faint watermark of the Universidad Nacional del Altiplano logo is visible in the background of the page.



LIBRE QUEDARAS

9

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for E. GTR., PNO., E. B., and PERC. The second system includes staves for E. GTR., PNO., E. B., and PERC. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The first system begins with a first ending bracket over the first two measures of each staff. The second system begins with a second ending bracket over the last two measures of each staff. The percussion part consists of a steady eighth-note pattern. The guitar part features a mix of chords and single notes. The piano part provides harmonic support with chords and moving lines. The bass part follows a simple melodic line.



10 LIBRE QUEDARAS

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for E. GTR., PNO., E.B., and PERC. The second system includes staves for E. GTR., PNO., E.B., and PERC. The score is in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). The title 'LIBRE QUEDARAS' is written above the first system. The score features various musical notations including treble and bass clefs, time signatures, and dynamic markings. The percussion part (PERC.) is written on a single staff with a complex rhythmic pattern. The guitar (E. GTR.) and piano (PNO.) parts provide harmonic support, while the bass (E.B.) provides a steady bass line. The score is marked with first and second endings (1. and 2.) and includes repeat signs.



LIBRE QUEDARAS

The musical score is arranged in two systems. The first system covers measures 101 to 105, and the second system covers measures 106 to 110. Each system includes staves for Electric Guitar (E. GTR.), Piano (PNO.), Electric Bass (E. B.), and Percussion (PERC.). The E. GTR. and PNO. staves are in treble clef, while the E. B. and PERC. staves are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The percussion part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes. A Roman numeral 'VII' is placed above the final measure of the second system.

12 LIBRE QUEDARAS



The musical score is for the piece "LIBRE QUEDARAS" and is marked with the number "12". It consists of five staves: E. Gtr. (Electric Guitar), PNO. (Piano), E. B. (Electric Bass), and Perc. (Percussion). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, a key signature of one flat, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). There are also performance instructions in boxes labeled "FINE" at the end of several phrases. The percussion part features a rhythmic pattern of eighth notes.

