
globalización y cultura en contextos nacionales y locales: de la chicha a la tecnocumbia*

arturo quispe lázaro

El tránsito al siglo XXI nos alcanza inmersos en un contexto de tensiones y conflictos en todos los órdenes. Uno de ellos es la tensión entre la globalización y la cultura nacional y/o local: ¿avasallamiento u homogeneización cultural, versus resistencia, adaptación y/o revitalización de las culturas locales y/o regionales? En medio de esta tensión analizaré el surgimiento de la tercera etapa del fenómeno sociocultural de la música chicha —la tecnocumbia—, que emerge con una propuesta musical, un contenido temático y una imagen diferentes, y de mayor cobertura respecto de la «tradición chichera» anterior. La intención es ver, a través de la tecnochicha o tecnocumbia, cómo la globalización cultural se interconecta con lo nacional y/o local de las creaciones culturales.

En tal sentido, se pretende puntualizar que, inmersas en un contexto de globalización, en las culturas locales y/o nacionales se ha producido una suerte de dinamización de ciertas creaciones artístico-musicales. Este proceso ha influido e insuflado una atmósfera de cambio y renovación a la música chicha en el Perú, generando una nueva etapa: *la tecnocumbia*. La música chicha adquiere actualmente un renovado protagonismo en el escenario social respecto de sus etapas anteriores. En aquellas épocas estuvo circunscrita a los sectores socioeconómicos bajo y muy bajo, y fue menospreciada por los sectores medio y alto de Lima. Hoy en día se ha extendido hacia estos sectores, que la aceptan y la bailan.

¿Cómo surgió la tecnocumbia? ¿Qué ocurrió para que ingresara a los sectores sociales medios y altos? ¿Cuál es el papel que en esta reinserción social de la chicha cupo a los procesos de globalización, vistos a escala nacional y local? En otras palabras: ¿cuál es la relación entre la cultura

* Ensayo corregido y aumentado respecto a la primera versión (ponencia seleccionada para la Conferencia de ILASSA febrero 2000, Universidad de Texas, Austin). Agradezco los valiosos comentarios de Guillermo Rochabrún, quien contribuyó a enriquecer el texto en esta segunda versión.

global y la nacional y/o local en el resurgimiento de la chicha-tecnocumbia? ¿Por qué es aceptada por los medios de comunicación masiva (radial y televisiva) si hasta hace unos años era marginada? ¿Qué nos está diciendo esta sintonía del futuro mediato de la cultura del país, aun sabiendo de la persistencia de las profundas diferencias sociales, étnicas y culturales? En este ensayo intentaré abordar algunas de estas interrogantes.

La renovación de la chicha-tecnocumbia ha sido calificada por los medios masivos de comunicación como «la revelación de fin de siglo». Este movimiento se acentuó el año 2000 con la aparición de nuevas agrupaciones musicales de varones y de mujeres. Es un movimiento que se insertó muy bien en los medios de comunicación: prensa escrita, hablada y televisada, un hecho que no había ocurrido antes. Hace algunos años la chicha llegaba a las planas de los medios «serios» solo para ser criticada; hoy la reciben con halago y sorpresa.¹

El impacto de este movimiento musical en el contexto local y nacional se extendió a partir de su participación en la televisión. En los últimos dos bimestres de 1999 fueron invitados a diversos programas, en Lima y en provincias. Acudieron a la mayoría de los ocho canales de televisión de señal abierta de la capital —cuatro de los cuales transmiten a escala nacional—² para ser entrevistados (contar su vida y develar los secretos de su fama y de cómo adquirieron popularidad en poco tiempo) y cantar sus piezas más pedidas. Sin embargo, esto no fue siempre así.

El Perú, sus diferencias y la música chicha

El Perú es un país de profundas diferencias sociales, étnicas y culturales que se expresan —también— en las creaciones musicales. En Lima, por los años sesenta, el huaino ya tenía una audiencia: gente estrictamente andina, migrante, ubicada en sectores de barrios pobres, y algunos seguidores de clase media. La cumbia, la guaracha, el son y el mambo tenían sintonía en sectores de clase media y populares. El rock era cultivado sobre todo en sectores medios y altos (Quispe 1993: 191). Por esos años aún no existía la música chicha, pero sí un gran sector popular que vivía en los barrios populosos, hoy conocidos como periurbanos.

¹ Sin embargo, también se constata en algunos segmentos del sector social alto de la población de Lima una expresa discriminación hacia este género musical. Así por ejemplo, el sábado 11 de noviembre del 2000, el grupo de tecnocumbia *Zona Franca* fue impedido de cantar en una función benéfica que se realizaba en el Centro Comercial Jockey Plaza. El argumento fue que este lugar —sector social alto de Lima— no tiene público para la tecnocumbia. El representante legal del grupo señaló que «el hecho se produjo justo cuando estaban a punto de subir al escenario, en que se les negó hacerlo, indicándoles que en dicho local no se admitía la tecnocumbia» («Botan a patadas a "Zona Franca" de show», diario *El Chino*, martes 14/11/2000, p. 7).

² Agrupaciones tecnochicheras como Rossy War y su banda *Kaliente*, Ruth Karina, el grupo *Euforia* con Ana Kohler, Ada y *Los Apasionados*, *Agua Marina* y *Armonía 10*, entre otras, participaron en los *talk shows Maritere* del Canal 2, *Laura en América* de Canal 4 y *Mónica* del Canal 5. De igual modo, en programas de espectáculo como *Magaly Medina* del Canal 2 y en Canal A, en especiales del Canal 9 y en el canal 15 de programación musical, así como en *La movida de los sábados* de Canal 5 y *El show de Coco Giles* de Canal 2, etc.

Es en los sectores «bajo», «muy bajo» y «muy bajo extremo» donde a fines de los años sesenta (Lima con 3 millones de habitantes) surge la música chicha. Sectores no solo de escasos recursos económicos sino además étnicamente cholos, andinos o amazónicos. En suma, migrantes provincianos llegados a la capital en busca de un futuro mejor. La chicha emerge en este contexto, sin proponérselo, como un género que expresa las nuevas circunstancias socioculturales por las que atraviesan el migrante andino y sus descendientes en la capital.

Con más de tres décadas de existencia, este género recibe la influencia de los contextos sociales y culturales de cada época. En los años setenta recoge esa mezcla inicial que se va dando desde fines de los cincuenta. La música chicha fusiona dos vertientes musicales: la tradicional de las diferentes regiones del país (andina, costeña y amazónica) y géneros tales como la cumbia colombiana o venezolana, la guaracha y el mambo, entre otros, con un soporte instrumental adaptado de los grupos rockeros (guitarras eléctricas, timbales, baterías, etcétera). De este modo tuvo lugar la creación de un nuevo ritmo que no era huaino pero que tampoco era los otros; era la mezcla de todos que se hizo uno: la música chicha. Desde sus inicios se translucen en ella tres vertientes: la chicha costeña, la andina y la amazónica, emparentadas con regiones culturales del país.

En los años ochenta los «nuevos limeños», migrantes provincianos de primera y segunda generación, se asentaron en la ciudad en un entorno en el que prevaleció el *ahuainamiento* de la música: se impuso la chicha andina ahí donde había un ritmo y un sabor predominantemente andinos.

Los años noventa fueron una época de transformaciones; hubo una aceleración de la vida política y los cambios en el contexto internacional impactaron en el país. En el ámbito musical, ya desde mediados de los ochenta ingresaban otros ritmos y vertientes, de modo que el *ahuainamiento* de la chicha se fue diluyendo ante la oleada de nuevas propuestas; el mercado musical se diversificó y la chicha *ahuainada* empezó a compartir su espacio.

Insertos ya en procesos de globalización que involucran no solo lo económico sino además lo cultural, emerge una nueva etapa de la chicha. De fines de los años noventa a la fecha, la chicha amazónica toma la posta, pero esta vez en un nuevo contexto social, cultural y tecnológico. Se trata de la tercera fase de la música chicha: *la tecnocumbia*; que ha sido posible en un contexto de globalización.³ El análisis de la relación de la globalización cultural con la cultura nacional y/o local da luces para la comprensión de este fenómeno musical (véase cuadro 1).

³ De ese modo tenemos tres fases de la música chicha: años setenta, chicha costeña; años ochenta, chicha andina; y desde fines de los noventa a la actualidad, chicha amazónica y mixtura melódica. Entre ellas tenemos dos etapas de reflujo: la primera —de fines de los setenta hasta inicios de los ochenta—, en un contexto en que la chicha adoptó una melodía más *ahuainada* y dio paso a la chicha andina; y la segunda, —de fines de los ochenta hacia finales de los noventa—, que sirvió de puente hacia la etapa actual de la chicha amazónica y otros grupos (para mayor detalle, véase Quispe 1991).

Cuadro 1: Cronología de la música chicha desde fines de los sesenta hasta el 2000

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

Lo global y lo local/nacional en la cultura

Nos encontramos inmersos en un mundo que se interconecta a pasos agigantados. Los diferentes ámbitos sociales y geográficos se estrechan cada vez más. La globalización permite ingresar a un nuevo contexto a escala mundial básicamente a través de las innovaciones tecnológicas que provienen de la informática, las telecomunicaciones y los medios de comunicación, que facilitan y vehiculizan la información y el conocimiento a una escala planetaria. De este modo nos enfrentamos a nuevos escenarios que nos ubican en un ámbito mayor más allá de nuestro entorno social inmediato.

En este contexto se produce el debate acerca de si la globalización avasalla a las culturas locales, si las influye a tal punto de convertirlas en una suerte de mala copia de lo foráneo, o si las culturas locales se adaptan, se reciclan o se revitalizan. Esto remite a una discusión de décadas pasadas: alienación versus identidad de un pueblo o una nación, en la cual se acuñaron términos como «asimilación», «aculturación», «sincretismo» o «hibrida-

ción», entre otros, con el objeto de analizar y esclarecer el nexo entre lo foráneo y lo autóctono. Con la globalización estos temores se han acrecentado, porque se piensa que si antes la cultura local solo era alienada, hoy puede desaparecer, homogeneizándose con lo extranjero. Sin embargo, inmersos en tiempos de rápida articulación son impensables las «robinsonadas» y la insularidad de la vida de los pueblos y las naciones.

Más allá de esta discusión, lo importante es ver qué trae de nuevo este contexto de cambios denominado globalización en cuanto a ideas, creación e innovación, y cuál es su significación para la vida en cada zona, región, localidad o país. Ni lo foráneo ni lo nativo es bueno de por sí; lo será en tanto permita vivir y entender mejor lo que ocurre alrededor. Del mismo modo, las teorías no son buenas o pertinentes por ser nativas o foráneas; lo serán en tanto permitan entender y explicar mejor la vida y las relaciones sociales y, de ser posible, prefiguren las acciones que de ellas se desprenden.

Pero ubicados frente al mundo no es que seamos receptores pasivos sino que el flujo de información nos abre innumerables posibilidades antes impensadas, no vividas en nuestra localidad, al punto de convertirnos en agentes de nuevos cambios. Como dice Lloréns, «[...] en lo local, se desatan diversas reacciones, como la revitalización cultural para protegerse de la homogeneización cultural, o el resurgimiento étnico para enfrentarse a la creciente globalización del mundo» (Lloréns 1999: 148). O sencillamente se retoma lo foráneo de un modo creativo; es decir, se recrean los productos culturales locales bajo el influjo de lo global, de modo que —conscientemente o no— nos convertimos en partícipes, sumidos dentro de un espacio local, de la corriente global de esta época.

Como señalan distintos autores, lo global nos *descentra* en espacio y tiempo;⁴ esto quiere decir que no importando las coordenadas en las que nos ubiquemos, podemos no solo comunicarnos con cualquier parte del planeta sino que además podemos asimilar los productos provenientes de otras latitudes. Este hecho despierta y/o provoca en algunas personas un cúmulo de deseos, ambiciones y expectativas, dejando fluir su imaginación y creatividad. En esta misma dirección, Jesús Martín-Barbero señala que la globalización genera otras tres situaciones que afectan no solo los aspectos de la realidad social sino también la vida de las personas: 1) el descentramiento social; 2) la secularización, en la que se manifiesta la autonomía del sujeto, donde el principio de autorrealización o felicidad está presente; y 3) el carácter atomizado y desencantado de los lazos sociales (Martín-Barbero 1999: 44-46).

En este sentido, hay dos dinámicas que se encuentran y generan cambios. Por un lado, la apertura hacia lo nuevo que hay en los sectores andinos locales;⁵ por otro, el actual contexto signado por la expansión de los medios de comunicación y los adelantos tecnológicos que han insuflado nuevos vientos y/o revitalizado los espacios concretos, locales. Este encuentro genera un

⁴ «La globalización afecta las categorías básicas de nuestra percepción de la realidad en cuanto transgrede la relación tiempo-espacio y la reinventa bajo condiciones de *aceleración* exponencial: se comprimen ambas categorías de lo real por vía de la microelectrónica...» (Hopenhayn 1999:19).

⁵ Los cambios de este sector se inician en los años cincuenta, cuando la radio, la televisión y el cine van llegando hacia lugares cada vez más alejados de la capital. Incluso algunas provincias gozaron más temprano, a inicios de siglo, de los aparatos que provee la modernización. Raúl R. Romero apunta que «La radio y las películas llegaron a las

cambio tanto en el ámbito individual como en la localidad. Muchas veces la voráGINE externa compele a insertarse a aquellos que están fuera, so pena de quedarse al margen de la «civilización». Los campesinos, al insertarse en la globalización desde sus propias localidades, adquirirán una doble identidad. Así lo explica Nelson Manrique: «A medida que se incorporen a la sociedad virtual que se está desplegando, terminarán compartiendo una doble identidad: una planetaria, construida en el contacto con el resto del mundo, a través de las redes, y otra alimentada por los contactos primarios, cara a cara. Es posible que su identidad no se pierda, pero sin duda se transformará profundamente» (Manrique 1999: 243).

Con este punto nos adentramos en el tema de la *identidad cultural*. Hopenhayn señala que la globalización ofrece una «[...] oportunidad inédita de recrear y pluralizar nuestra identidad con las señales que otros nos envían a distancia y que nos hablan de otras formas de ver el mundo [...]», al mismo tiempo que se da el «[...] debilitamiento de las identidades por su exposición al flujo incesante de señales que las recubren, las interpelan y las disuelven. La globalización no tiene, por tanto, un signo único. Por el contrario, conjuga todas las opciones en un guión de final abierto. Al menos por ahora» (Hopenhayn 1999: 17). Definitivamente la globalización trastoca los elementos identitarios locales, pero no los niega ni los suprime sino que los matiza. Como indica Manrique, no se perderán, pero sí se transformarán como producto de la interpelación de que serán objeto.

Efectivamente, es en este hervidero de hechos, situaciones e ideas novedosas donde se producen los desapegos a costumbres y tradiciones; así como en el nuevo contexto hay nociones que pierden su significación y su capacidad simbólica. Los referentes sobre la identidad propenderán a cambiar conforme se modifiquen los aspectos del entorno. La identidad no es algo fijo, inmutable, sustancial e imperecedero; por el contrario, es una construcción con referentes sociales y culturales concretos, lo cual indica que dadas las modificaciones que se produzcan en dicho entorno, los referentes de la identidad tenderán a modificarse.⁶

capitales de las provincias andinas a principios de siglo, y los "ritmos" transnacionales que eran populares en Nueva York, Londres y París eran conocidos y contemplados por las elites regionales, pobladores urbanos, indios y mestizos por igual, aunque en diferentes grados. Todos aquellos que tuvieron acceso en algún momento de sus vidas a un cinematógrafo o a una radio estuvieron involucrados en la globalización de los medios de comunicación» (Romero 1999: 175). Si bien aún no se conocía el término por aquellos años, es factible señalar que dichos adelantos *mundializaron* diversas perspectivas e inyectaron otras, lo cual indica que los pueblos, por muy alejados que se encuentren, se van integrando a un mundo mayor a través de estos transmisores modernos. Además, según indica Romero, los habitantes andinos no eran personas cerradas a lo proveniente de fuera; por el contrario, «la cultura andina mestiza no solo está atenta a lo que sucede más allá de sus fronteras, sino que la incorporación de la modernidad ha sido y aún es uno de sus rasgos fundamentales» (Romero 1999: 177).

⁶ En ese sentido, el vehículo de transmisión de lo nuevo son los medios de comunicación. Jesús Martín-Barbero lo indica con claridad: «Hoy los medios de comunicación configuran el dispositivo más poderoso de disolución del horizonte cultural común a la nación pasando a constituirse en mediadores de la heterogénea trama de imaginarios que configuran la identidad de las ciudades, de las regiones e incluso del espacio local y barrial. Atravesando el movimiento de homogeneización que implica la globalización económica y tecnológica, los medios masivos y las redes electrónicas transportan una multiculturalidad que hace estallar los referentes tradicionales de la identidad» (Martín-Barbero 1999: 47).

Por ello, para un análisis de la cultura no se puede separar ambas dimensiones (lo global y lo local), dado que los efectos de una idea —una imagen transmitida por los medios televisivos, por ejemplo— llegan a todos los linderos de cada localidad. Robertson, citado por Ulrich Beck, sostiene que «Lo local y lo global no se excluyen. Al contrario, lo local debe entenderse como un aspecto de lo global. La globalización no solo significa deslocalización sino que además presupone una re-localización; significa también acercamiento y mutuo encuentro de las culturas locales, las cuales se deben definir de nuevo en el marco de este *clash localities*» (Beck 1998: 79).

Para relacionar lo global con lo local, Robertson acuña el neologismo 'glocalización', indicando que no es posible dar una mirada a lo global si no lo hacemos en un contexto concreto, particular: «La globalización es asible en lo pequeño y lo concreto, *in situ*, en la propia vida y en los símbolos culturales, todo lo cual lleva el sello de lo 'glocal' (neologismo formado con las palabras globalización y localización)» (Beck 1998: 80).

Es en ese contexto de cambios que abordo el estudio de la tecnocumbia. Los cambios tecnológicos vienen acompañados de una atmósfera que involucra a la sociedad en su conjunto. Por tanto, como han señalado los autores antes mencionados, en la presente época existe una estrecha relación entre lo global y lo local en virtud de los nexos establecidos a través de las innovaciones tecnológicas ligadas a los medios de comunicación (televisión por cable, antenas de largo alcance; además de la informática y telemática, etc.). Este hecho ha permitido que existan vasos comunicantes entre ambas esferas, y el influjo de algunas características de la primera ha recreado los patrones de valoración e identidad de la segunda, es decir, de cada localidad; ha inyectado nuevas ideas para la creación. Esta situación ha generado nuevas mixturas, nuevos sincretismos entre lo existente como rasgo cultural —la música de cada región— y lo foráneo —los géneros musicales de otras tradiciones culturales—.

La tecnocumbia y el nuevo contexto de cambios

Los cambios en el ámbito musical de la chicha no solo se producen por la inclusión de nuevos equipos de música sino además por la atmósfera de nuevas ideas: de individuación, sensualidad, apertura hacia todos los ritmos musicales, ausencia de conflictos, etc. Estas pautas fueron configurando una nueva vertiente de la chicha. La tecnocumbia surge, así, con una melodía suave y edulcorada; con una temática intimista, individualizada y sensual, que convoca a la diversión y está desprovista de conflictos y temática social.

La tecnocumbia se ha expandido con mucha rapidez por todos los espacios locales y regionales del país, convirtiéndose en un gran movimiento musical que aflora de todos los espacios locales y que a su vez los trasciende. Es decir, resulta ser un movimiento multilocal que se «desborda» hacia otros espacios locales y regionales, así como hacia espacios macrorregionales. Como dice Guillermo Rochabrún en una sugerente idea, la tecnocumbia se ha convertido en un movimiento «supra-local». Los «rasgos (en este caso musicales) identificados con ciertos lugares, son fusionados y dan origen a una modalidad aceptable en una región amplia sin límites definidos. Es decir, desde lo local se constituye algo que puede trascenderlo «desterritorializándose» hasta

cierto punto. Lo local es redefinido y convertido en «supra-local». Algo así como una «globalización andino-tropical»⁷ o más precisamente una «globalización amazónico-andino-tropical», en tanto que los iniciadores de este movimiento provienen de la Amazonía, llegan al Ande y luego a la capital. El otro recorrido parte de la Amazonía hacia la costa norte y luego se dirige al centro del país.

En todos los casos se constata la participación de las culturas regionales amazónicas, costeñas y andinas, expresadas en las composiciones musicales y en la formación de agrupaciones en todo el país. En suma, las creaciones musicales de los grupos de tecnocumbia tienen una aceptación multilocal que abarca no solo al país en su conjunto sino que además se extiende hacia los países de la región, así como hacia contingentes latinos en los Estados Unidos.

La particularidad de esta nueva fase tiene que ver con los siguientes elementos:

- a) **La inclusión de nuevos instrumentos musicales.** Esto es, el paso de la guitarra eléctrica a los sintetizadores y el teclado. Tales instrumentos proporcionan un sonido particular, melodioso, dulce y agradable, cercano al *gusto estético moderno*, a diferencia del sonido un tanto chirriante de las guitarras eléctricas. Son instrumentos de mayor sofisticación y tecnificación (el sonido que emiten es denominado «tecno»), que requieren un conocimiento más elaborado por parte de los nuevos grupos. Además estos instrumentos tienen un costo elevado; demandan recursos de los que carecen algunos grupos chicheros.
- b) **El efecto multiplicador de la tecnocumbia.** En distintas partes del país han surgido muchas agrupaciones musicales del mismo estilo con variantes regionales. Inicialmente fueron Rossy War y su Banda Kaliente junto con el grupo Euforia (con Ruth Karina en su primera etapa), ambas de la zona amazónica, siendo la primera de ellas conocida en el extranjero (véase cuadro 2).
- c) **La parafernalia característica de sus cantantes.** Al igual que en los años ochenta, ellas usan atuendos distintivos: las amazónicas, indumentaria típica del oriente; y las de otras regiones, vestimenta moderna, desprovista de elementos típicos, pero esta vez —a diferencia de años anteriores— con atuendos breves, como el pantaloncito corto muy ceñido al cuerpo, que dan un aire de sensualidad a bailarinas y cantantes. La tecnocumbia llegó a Lima el primer semestre de 1999. Desde entonces se fue imponiendo en la ciudad, al tiempo que conseguía cobertura en los medios de comunicación. Sin embargo, la historia de este movimiento se inició en la segunda mitad de los años noventa. Sus creadores en el Perú, Rossy War y Tito Mauri, dieron los primeros pasos en 1995, al grabar en Chile su primer disco compacto: *Como una flor*. Al año siguiente grabaron en Bolivia *Cositas del amor*. Solo después de percatarse de su sintonía formaron el grupo Banda Kaliente, a mediados de 1996. En 1997, aproximadamente, se inició el reconocimiento

⁷ Comentarios y apuntes críticos respecto a una versión previa del presente texto (22 de octubre de 2000).

del grupo y de la nueva «asonada». Mientras tanto, recorrían las provincias amazónicas, norteñas y sureñas.

Así, a más de tres décadas de existencia, la música chicha, renovada como tecnocumbia, se ha convertido en un género musical «multiclasista», multiétnico, pannacional e internacional. Surgido en varios puntos del interior del país, trasciende todos los sectores sociales al tiempo que involucra a todos los grupos étnicos: amazónicos, andinos y costeños; y está presente en todas las regiones del país. Elementos novedosos son también su incursión en los sectores medio y alto de la sociedad —por lo general renuentes a toda creación popular— y haber llegado a la prensa escrita, hablada y televisada.

En las dos últimas décadas la música chicha llegó a algunos países de Europa y a los Estados Unidos y se extendió por los países limítrofes de la región. En los últimos años arribó a Ecuador, Colombia, Brasil y Chile. Se trata, pues, de un género internacional. Pero el país donde tiene mayor impacto es Argentina. Esto se remonta a la década de los ochenta, cuando los grupos peruanos encontraron un mercado musical apropiado y emigraron a ese país en busca de nuevos horizontes. La música chicha «pegó», dejó su rastro en Argentina, y fue así que se crearon agrupaciones musicales chicheras argentinas. El símil de los chichódromos peruanos (lugares de las fiestas chicha) son las «bailantas» argentinas. Actualmente, ya en época de la tecnocumbia, grupos y cantantes de Argentina (Macarena, Karla...) llegan al Perú y encuentran también un mercado propicio para el desarrollo de su música. Los grupos argentinos con gran acogida en el país son «Ráfaga» y «Complot». Bolivia es otro país influido por la música chicha. Un grupo de este corte musical es «Los Ronish», que también encontró un mercado musical en el Perú.

Las líneas de la tecnocumbia

Tratando de hacer una clasificación inicial de la tecnocumbia podremos decir que hay varias líneas de esta nueva faceta de la chicha que proviene de todo el país. Su rápida aceptación ha propiciado la creación de la gran mayoría de grupos en menos de dos años, que va desde mediados del 1999 al 2000 (véase matriz de grupos musicales). Esto se corresponde también con la ampliación de su audiencia, básicamente juvenil, en todos los sectores sociales de Lima.⁸

⁸ La preferencia musical por la tecnocumbia «[...] el año pasado no alcanzaba un porcentaje de menciones significativas, y en solo un año ha logrado imponerse como un ritmo que goza de las simpatías juveniles. En promedio, el 46% de jóvenes escuchan habitualmente la tecnocumbia, de los cuales escuchan: el sector A: 17%; el sector B: 17%; el sector C: 44%; el sector D: 60%; el sector E: 56% [...]. Más mujeres que hombres: 51% y 41% respectivamente» (Apoyo 2000: 46).

Cuadro 2: Grupos y cantantes de tecnocumbia por área geográfica

PERÚ	
Norte	Oriente
Piura, Chiclayo, Sechura Agua Marina, La Verdad, Armonía 10, Los Caribeños, Caña Brava, Grupo Real, El Grupo 5, <i>Dilber Aguilar</i> , Agua Bella, Grupo Mariluna, Agua Dulce, Bella Luz. Chimbote - Johnny Chávez y grupo La Magia.	Puerto Maldonado, Iquitos, Pucallpa <i>Rossy War</i> y su Banda Kaliente, Grupo Euforia, <i>Ruth Karina</i> , <i>Karolyne</i> , Grupo Explosión, New Point. Eva.
Centro	Sur
Lima, Huancayo - Néctar, <i>Yaneth y su grupo</i> , Skándalo La Red Band, Zona Franca, Magnesio, Los Aliados, Ritual, Tornado, X-tasis, Joven Sensación, Las Chicas Daya, Las Románticas, La Niebla, Huracán.	Tacna <i>Ada y Los Apasionados</i> . Puno <i>Sociedad de Juliaca</i> , <i>Impacto de Yunguyo</i> .
ARGENTINA	BOLIVIA
Ráfaga, Los Sultanes, Karla, Los chicos de al lado, Red, <i>Macarena</i> .	Cochabamba Los Ronish.

La mayoría de las agrupaciones desarrollan sus actividades en Lima Metropolitana y se presentan en los centros de baile y recreación ubicados fundamentalmente en los sectores barriales, los conos de la ciudad de Lima.

La tecnocumbia en el ámbito de la chicha

Continuidad de la chicha a la tecnocumbia

La tecnocumbia es la tercera etapa de la música chicha. Como tal, retoma elementos de las etapas anteriores y aporta otros que la diferencian:

- En el plano instrumental.** La tecnocumbia tiene como punto de partida la estructura instrumental de los grupos de música chicha. Es decir, guitarras eléctricas, timbales, batería, huero, tumba y bongó. Sobre esta estructura han incorporado los sintetizadores, el teclado y una batería sofisticada, entre otros instrumentos.
- En el plano musical.** En sus inicios la melodía fue evidentemente amazónica y aun lo sigue siendo. En la chicha se ha producido, desde

sus orígenes, una mixtura entre las tradiciones musicales de Colombia, Brasil, Ecuador y Venezuela, con las tradiciones culturales de cada región del país. En el mismo sentido, la tecnocumbia tiene claramente melodías amazónicas, andinas y costeñas. De esta última toma un gran impulso la tradición norteña, no solo poniendo en vigencia agrupaciones antiguas sino creando nuevos grupos. En suma, no es posible entender las coordenadas musicales de la tecnocumbia sin remitirse a las tradiciones musicales regionales de la chicha y imbricación con las tradiciones musicales de los países vecinos.

c) **En la producción musical.** En este ámbito hay que señalar tres componentes: los músicos, las disqueras y los organizadores de fiestas y reuniones «tecnochicheras».

– *Los músicos.* En su gran mayoría son jóvenes que provienen de los sectores populares, de sectores medios bajos. El acicate para la creación de grupos musicales tiene un doble carácter: uno podemos llamarlo social, que es el caso de jóvenes que impulsados por la carencia económica y los deseos de notoriedad se lanzan a crear sus grupos; y el otro es el 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 espacio en el nuevo movimiento. Se convierten así en una empresa musical.

Pero también hay grupos de las tradiciones chicheras anteriores que se han ido adecuando a la etapa actual. Es el caso del *Grupo Alegría*, el *Grupo Guinda*, etc. Aún no tienen la aceptación de años anteriores, pero hay un claro esfuerzo por adaptarse al medio. El *Grupo Guinda* ha renovando su *staff* de cantantes: son jóvenes, bien parecidos, de mediana estatura, con la cabellera larga a semejanza de los grupos argentinos, y han incluido instrumentos musicales como el teclado y el sintetizador. Es decir, los grupos de antaño también se renuevan en función del nuevo contexto de renovación. Sin embargo, falta conocer con más detalle cuántos de estos grupos asumen los cambios en los planos instrumental y temático; y saber cuál es su público en este contexto.

– *Los productores discográficos.* Desde sus etapas anteriores, el movimiento musical de la chicha se ha desarrollado merced a la existencia de empresas discográficas nacidas en su propio ambiente. *Rosita Producciones* se ha convertido en una empresa disquera que apoya e impulsa a los artistas de la tecnocumbia. Rosita era una comercializadora de cassettes de música, que desempeñaba su oficio en un puesto de venta del mercado «Mesa Redonda». Con buen olfato empresarial, ella decidió dar un salto hacia la constitución de su empresa disquera. En la actualidad produce discos compactos de la gran mayoría de grupos musicales de la tecnocumbia, y últimamente también de música salsa.

– *Los productores de fiestas y festivales.* Al igual que en años anteriores, hay productores que organizan fiestas y festivales. En la etapa actual hay dos tipos de productores: unos hacen fiestas semanales en los locales de baile y otros organizan grandes reuniones a partir de los medios de comunicación televisivos (el Canal 5 con *La Movi-*

da de los Sábados, por ejemplo, o el Canal 15), algunas emisoras radiales (*Kebuena* y otras, con ocasión de celebrar sus aniversarios, por ejemplo) y medios escritos (*El Chino*, *El Men*). Se trata de una suerte de festivales con la participación de ocho a diez agrupaciones, reuniones que generalmente no son bailables y se realizan en sectores populosos de la gran Lima.

- d) **En los circuitos de difusión.** El primer circuito son los medios de comunicación (programas de radio y televisión, y medios escritos); el segundo, los lugares de baile y diversión conocidos como chichódromos u otros apelativos, ubicados en las zonas populares de la Gran Lima: el Cono Este (carretera Central, Vitarte, San Juan de Lurigancho...), el Cono Norte (Los Olivos, San Martín de Porres, Comas...) y el Cono Sur (Villa El Salvador, Villa María del Triunfo, San Juan de Miraflores...).
- e) **En los lugares de distribución musical.** Al igual que las anteriores tradiciones de la chicha, este renovado movimiento tiene en los mercados populares su centro de distribución de grabaciones por excelencia: «Mesa Redonda», «Polvos Azules», La Parada, Gamarra y sus inmediaciones, etc.
- f) **En el público.** Empezó siendo de los sectores urbano-marginales, como siempre en la tradición chichera. Sin embargo, el espectro se ha ampliado a los sectores medios y altos de la ciudad (véase nota 8). Las bases de la tecnocumbia están inscritas en la tradición chichera en todo su circuito: producción, circulación y difusión musical. Por ello, la tecnocumbia no es otra cosa que la tercera fase de la música chicha, con características propias del hecho de emerger en un contexto de cambios de la sociedad en su conjunto.

Diferencias con las tradiciones anteriores de la chicha

- a) **La tecnocumbia surge en la zona amazónica.** La oleada de este nuevo giro surgió fuera de la capital. Aquí hay una diferencia respecto de los movimientos anteriores, tanto el andino como el costeño, que surgieron en Lima y se proyectaron a las provincias y los países vecinos. Con la tecnocumbia ocurrió lo contrario: sus creadores, Rössy War y Tito Mauri, recorrieron las provincias del norte, la zona amazónica y el sur, y después ingresaron a la capital. Rössy War llegó consagrada como «la reina de la tecnocumbia». La importancia de este hecho radica en que en la creatividad, la fuerza y la contundencia de la renovación provienen de las provincias, en específico de la Amazonía. Lo bullente no solo está en lo popular urbano y capitalino sino también en las provincias, que esta vez arrebataron la iniciativa a la capital.
- b) **No hay vocación de exclusión.** Rössy War y otros exponentes de la tecnocumbia, como Ruth Karina, están abiertos a todos los géneros musicales; no son anti nada, no propenden a la exclusión ni desdeñan a unos géneros musicales respecto de otros. Su gusto es amplio y diverso, al mismo tiempo que son tolerantes con las distintas vertientes musicales. Esto tendría una doble explicación: una primera de carácter personal, pues muchos de sus cultivadores provienen de otros géneros

musicales; y una segunda más social, que responde a procesos ocurridos en la última década.

Desde fines de los ochenta, en el Perú confluyeron grupos musicales extranjeros de diversos géneros. Al mismo tiempo, los medios de comunicación ampliaron su cobertura y su llegada a lugares más alejados, transmitiendo las diferentes ofertas musicales. Fue una época de mayor apertura hacia diversas propuestas musicales, en la cual los oyentes tenían una gama más amplia para elegir la música de su preferencia. Lo más frecuente era que la gente no solo consumiera todas las propuestas, sino que gustara de todas ellas. Es decir, se amplió la posibilidad de elección y el gusto de la gente. De este modo se fue construyendo un espacio en el cual cohabitaran todos los géneros y se compartió el gusto por ellos. En suma, se generó una tolerancia entre todas las propuestas musicales sin menoscabo de alguna.

Este es un contexto diferente al de inicios de los ochenta, cuando los chicheros andinos encontraron una mayor resistencia en la sociedad limeña. En aquella época se produjo un enfrentamiento de los limeños contra la chicha y los chicheros neolimeños. Eran épocas duras de enfrentamiento y de exclusión de ambos sectores; el medio social limeño y los géneros musicales establecidos fueron (aún lo son, pero menos que antes) poco receptivos y tolerantes.

En este ambiente enrarecido, los chicheros andinos se encerraron en sí mismos; buscaron un medio, un espacio, una música donde asirse; autodenominaron a la música chicha como la «auténtica expresión» de una música peruana, frente a lo que ellos denominaban «música extranjera» —como el rock—. Chicheros y rockeros se enfrentaban e insultaban (aún hoy persisten esas diferencias, aunque solapadas), en un enfrentamiento que polarizó las preferencias, los gustos y el pensamiento. Fueron anti- otros géneros musicales y se autodefinían segregando, debido a la dureza e inflexibilidad de los tiempos. Incluso había controversia entre los propios chicheros: los de ritmo costeño hacían sentir su diferencia no solo en el ritmo sino también en el discurso; criticaban a los de ritmo andino. Con desprecio, los llamaban «chicheros» mientras que ellos se autodenominaban «cumbiamberos». Sin embargo, el mayor enfrentamiento de los chicheros en general fue con los cultores de otros géneros —quienes no consideraban a la chicha como música— y con el entorno social limeño.

c) La búsqueda de una imagen internacional. Aquí hay dos aspectos a considerar: la apariencia física y el cambio de nombre.

– *La apariencia física.* El vestuario fue una innovación introducida por «Los Shapis», el grupo chichero de tendencia andina de mayor trayectoria en los ochenta. El colorido de su vestuario, tomado del arco iris, y sus coreografías sentaron las bases de la chicha andina. La identificación con el arco iris traía cierto halo «andino». Es decir, el producto creado por «Los Shapis» encerraba una alegoría claramente andina, asentada en la capital.

En cambio, a fines de los noventa, con la tecnocumbia, la propuesta es diferente. Rossy War, por ejemplo, apuesta por un vestuario moderno, con aires sensuales —shorts ceñidos al cuerpo y de color negro— y completa su atuendo con un sombrero mexicano que le

da una imagen cosmopolita, al estilo de algunos artistas de ese país como Garibaldi y Thalía). Sin embargo, matiza su imagen con atuendos claramente amazónicos, no solo para marcar su origen o su identidad sino sobre todo para impactar a una ciudad a la cual le son ajenas y distantes la zona amazónica y su gente. Se diferencia también de las agrupaciones chicheras de vertiente costeña, quienes han buscado imitar el vestuario de los grupos salseros.

De acuerdo con Campodónico, en un contexto global las empresas ya no consideran a sus mercados nacionales como los espacios más relevantes e importantes para el proceso de acumulación del capital, pues estos han sido sustituidos por un espacio superior: el mercado mundial. Esta sería, hoy en día, la característica más importante de la economía mundial (Campodónico 1995: 8). Y Rossy War apuesta por la internacionalización de su producto.

La diferencia del vestuario va por el lado de las mujeres (y entre ellas las cantantes y las bailarinas del grupo) y los grupos juveniles. La pauta la dio Rossy War y fue seguida por el grupo *Euforia* y otros que buscaron incluir mujeres. En la actualidad en todo grupo de tecnocumbia con bailarinas y cantantes mujeres, el atuendo de ellas es un short muy corto, ceñido al cuerpo, con botas largas, y en algunos casos *tops* (una suerte de sostén) o polo muy corto igualmente ceñido. En el caso de los grupos amazónicos, el atuendo de las mujeres (básicamente bailarinas) es a la usanza del folklore amazónico, con escarpines y copetes hechos de plumas, taparrabos y dos plumas en la cabeza, también diseñado para proyectar una imagen de sensualidad.

En los grupos juveniles el vestuario es semejante al de los grupos mexicanos como *Menudo* o *Magneto*: de colores fuertes y encendidos; con saco, casaca, camisa larga, polo o una combinación de todos ellos; zapatos especiales o zapatillas; y cabellera larga, en algunos casos teñida de castaño. Sin embargo, en los grupos conformados por varones de mayor edad, los uniformes son saco y corbata del mismo color. Estos grupos guardan una mayor semejanza con los de chicha de las etapas anteriores.

- *El cambio de nombre.* El nombre forma parte de la identidad de una persona y, para el ámbito que nos ocupa, identifica el espacio social y cultural de origen del artista. En consonancia, el cambio de nombre implica un cambio de identidad. En el mundo de la chicha no hay antecedentes de dicho cambio; por el contrario, los chicheros andinos buscaban identificarse con sus raíces culturales, y cambiar de nombre implicaba un atentado de lesa cultura y la posibilidad de ser mal visto por el medio y sus pares. Hoy en día, en tiempos de cambio y de flexibilidad, esas restricciones no existen; de tal manera que Rosa Guerra Morales no tiene obstáculos para convertirse en *Rossy War*. Es más: con ello amplía sus horizontes y sus expectativas.

Aquí habría que señalar una nueva diferencia con los chicheros de antaño. Los chicheros de los años setenta buscaban *querer ser en la ciudad, ser reconocidos*; los de los ochenta quisieron, además, *conquistar la capital*. A fines de los noventa la mirada ya es internacional y el empeño es llegar a la «Meca», a los Estados Unidos. Por ello,

el nombre en inglés significa la ampliación de las expectativas de un grupo de gente que piensa como los tiempos: globalmente. La diferencia con los grupos de antaño radica en que ellos pensaron primero en lo local, lo nacional y luego lo internacional; ahora se piensa en lo internacional copando lo local. Con Rossy War se inaugura el cambio en busca de lo internacional: vestuario ligado a una imagen cosmopolita y nombre o seudónimo en inglés para ingresar a un mercado exigente y altamente competitivo.

Sin embargo, no todos han seguido esta pauta. Es decir, no todos han cambiado de nombre y menos al inglés. Otros grupos o intérpretes de chicha-tecnocumbia, mujeres o varones, han buscado imponerse con su nombre original.

- d) **El protagonismo de las mujeres.** En las dos primeras décadas el mundo chichero era un espacio estrictamente masculino. Las mujeres cumplían una función decorativa e instrumental, y establecían relaciones de subordinación frente al varón que tenía los papeles protagónicos (enamorado, director y/o patrón). La mujer se limitaba a ser acompañante en el ámbito de la diversión, es decir, asistían a las fiestas con su pareja. A lo sumo se crearon clubes de «fans» de algunas agrupaciones, mujeres que se reunían y organizaban en torno a un artista o conjunto chichero.⁹

La primera cantante chichera apareció de manera casual: el director del grupo Pintura Roja contrató a una mujer, primero como corista y después como cantante. Nació así una precursora de aquellas que, a finales de los noventa, emergerían en mayor número y como protagonistas: *La Princesita Milly*. Después aparecieron las primeras locutoras chicheras, que laboraban en Radio Inca al servicio de algún grupo chichero: el director las contrataba para difundir su música en un espacio radial. Tiempo después entraron en escena las bailarinas, contratadas por las agrupaciones para acompañar sus presentaciones. Bailando sensualmente con una microfalda —«al vuelo» o ceñida al cuerpo— o un bikini, su función era persuadir e incentivar al público masculino para que ingresaran a las fiestas. En suma, las mujeres cumplieron un papel decorativo e instrumental siempre subordinado al varón.

⁹ El medio musical chichero ha ido cambiando a través de los años. Desde sus inicios fue un espacio un tanto rudo, áspero y difícil, por las condiciones sociales propias de los lugares de ubicación de los chichódromos y de sus concurrentes. Los chichódromos se convirtieron en espacios de encuentro no solo de gente que laboraba en todo tipo de oficios, y de grupos de amigos y parejas, sino, además, de bandas juveniles de barrios en conflicto. Lo que era un espacio de recreación y diversión, las más de las veces terminaba en violencia y pleitos. Cada cual tenía motivos para expresar su sentimiento. Algunos chicheros después de beber licor expresaban sus frustraciones, tensiones y marginación social a través de la violencia. A la par, la conformación de los grupos chicheros exigía cierta capacidad de sus miembros para desenvolverse en dichos ambientes, es decir, saber enfrentar situaciones a veces incontrolables por exceso de pasión de los concurrentes o por violencia explícita. Por ello, era impensable la presencia de la mujer en dichas condiciones. Ahora el ambiente es menos cargado: hay una preocupación por la seguridad de los concurrentes, y los organizadores y promotores de las fiestas chicheras forman cuadrillas para evitar cualquier brote de violencia. Este ambiente también ha favorecido una mayor disposición de las personas a concurrir a esas fiestas, y, en el caso de las mujeres, a participar activamente en ellas.

A fines de los años noventa esta situación cambió, y las mujeres asumieron un evidente protagonismo. Rossy War y el Grupo Euforia con su vocalista Ruth Karina (quien se separó del grupo para armar el suyo, dejando en su reemplazo a Ana Kohler), sirvieron de ejemplo para la formación de otras agrupaciones del mismo corte, lideradas por mujeres: *Ada Chura* y *Los Apasionados*, *Karolyne* y su *Grupo*, *Agua Bella*, *Bella Luz*, *Las Chicas Daya*, *el Grupo Maryluna* y tantos otros.

Lo importante de esto es el cambio de expectativas que se observa en algunas mujeres, no solo por sus deseos de superación y desarrollo personal sino además por asumir roles de dirección. Hoy en día, la mujer emerge a la palestra del mundo chichero como protagonista.

A modo de conclusión

La tecnocumbia se inserta en la tradición de la música chicha con sus continuidades y diferencias. Del mismo modo que el cambio de la chicha costeña a la andina se debió a las transformaciones sociales y culturales por lo que atravesaba en país a fines de los setenta e inicios de los ochenta (la «andinización» de Lima, «el desborde popular», etc.), la chicha hace un nuevo giro, se renueva y revitaliza merced a los cambios tecnológicos y comunicacionales a escala planetaria. Así se crea la tecnocumbia, iniciativa que emerge de las provincias amazónicas.

Si bien la relación entre cultura global y local está inserta en tensiones, también es cierto que dentro de cada país, región o localidad las culturas se renuevan con influjos que llegan de allende sus fronteras. Por ello, la globalización ha permitido la renovación de la chicha, con una nueva melodía y otro apelativo. Algunos rockeros no le auguran mayor futuro, pero lo cierto es que la chicha —hoy tecnocumbia— nunca tuvo un futuro escrito: desde el comienzo, cada agrupación lo ha trazó con su existencia. Antes se la criticaba por emitir «chiridos» y tampoco se le auguraba un futuro promisorio; sin embargo es evidente que hoy tiene un nuevo aire, un nuevo sonido y nuevas expectativas. Así pues, con sudor, esfuerzo, creación y mucha resistencia, sus cultores siguen forjando el futuro de la chicha, aun sin saber qué pasará mañana.

ANEXO

Canciones

Las siguientes canciones, entre otras, obtuvieron una gran sintonía en el año 2000. Pertenecen a grupos de distintas regiones del país y a un grupo argentino.

ROSSY WAR (Puerto Maldonado)

Que te perdone Dios

Basta de pedir,
basta de pedir perdón.
Ya no quiero más,
ya no quiero más sufrir.
Me engañaste, qué voy a hacer...
Una carta me llegó
un viernes por la noche
y en ella me decías
que estás arrepentido...
Que te perdone Dios,
Porque yo, ya no te perdono.

[Hablado]:
¿Que te perdone? Para qué
si siempre lo volverás a hacer.
Ve a pedir que te perdone Dios,
por que yo no puedo.

No lo vuelvas a querer

Si un amor se te va
no lo vayas a buscar.
Si un amor te engañó
no lo vuelvas a querer.
Olvidalo, olvidalo, olvidalo...
Ya verás que a tu lado volverá
Y vendrá a rogar por tu amor.

[Hablado]
Si se te fue, si te engañó
no lo vuelvas a querer,
no lo vuelvas a buscar...

EUFORIA (Iquitos)

Ven a bailar

Una mañana de cielo azul
y una noche de emoción, contigo quería bailar
este ritmo que tiene mucho sabor...
Hoy quiero bailar así, conquistar la alegría
que llevas en tu corazón.
Yo sé que te va a gustar y vas a bailar
este ritmo que suena con mucha euforia...

Ven para acá y vamos bailando,
vamos para allá, seguimos gozando.
Mueve para un lado, mueve para el otro
quiero verte así bailar...

Ven para acá y vamos bailando,
vamos para allá, seguimos gozando.
Mueve para un lado, mueve para el otro
quiero verte así gozar...

[Hablado]
Y vuelve así, así, rico...
Bailando con Euforia...

El siki siki

¡Euforia!
Adivina quién acaba de llegar...
Es tu grupo Euforia
con este nuevo baile
que es el siki, siki, siki, siki, siki, sa,
hey hey hey hey.
Haciendo el siki siki siki, siki siki siki, sa,
es la nueva danza que va a alborotar
hasta hacerte delirar.
Quiero verte a ti moviéndote otra vez,
son de este ritmo es más fácil de aprender,
sigue procurando hasta entender,
Porque con mucha euforia
todos van a enloquecer.

Este nuevo baile se va a presentar,
al son de mi toada todos va a delirar...
Delira, delira, delira que te encantará,
delira, delira, delira al son de mi toada.
Siki siki siki siki ve meneando,
siki siki siki siki la cintura sin parar,
siki siki siki , siki siki siki, sa.

RUTH KARINA (Iquitos)

Sangre caliente

Soy de sangre caliente
¡Baila!...
Así, así.
Vengo de una tierra llena de calor
y tengo así alegre el corazón.
Bailando mi canción sé que me sentirás
y que tú cantarás.

De mí siente el ritmo
 que traigo para ti.
 Bailando así todo lo olvidarás,
 con emoción sé que tu gozarás,
 yo soy así, alegre y natural,
 tengo la sangre caliente y mucho sabor.

[Coro]
 Mi sangre caliente
 a ti te está quemando
 y baila mi ritmo
 porque te está gustando.
 Baila mi ritmo,
 goza mi música.

ADA Y LOS APASIONADOS (Tacna)

Te arrepentirás

Cómo estás ahora que estás solito,
 sin amor, eso es lo que tú esperabas.
 Arrepentido volverás a mis brazos,
 como yo, nadie te amaré.
 Ahora estás solito,
 ahora te das cuenta:
 el amor que yo te daba
 no era mentira...
 Hey, hey, hey, hey... hey.

AGUA MARINA (Piura)

Tu amor es una mentira

Sufriendo estoy desde el día en que te fuiste,
 mis ojos lloran al no verte a mi lado.
 Y pensar que te di mi cariño
 y mi amor fue solo para ti.
 Pero siempre, siempre me engañaste,
 jugaste tú, con mi sincero amor.
 Nunca pensé que tu amor fuera una mentira,
 que destrozó mi corazón...

Si tú dices quererme

Si tú dices quererme,
 eso es mentira;

dices adorarme,
es engañar.
Solo vengo a decirte,
a decirte que me alejo;
que me voy para nunca,
nunca más regresar...

Mañana cuando ya te encuentres sola,
tarde cuenta te darás
que este amor es puro y sincero
nunca jamás lo hallarás.

ARMONÍA 10 (Piura)

Juraré no amarte más

Hoy con las manos hacia el cielo estoy
y mi corazón deshecho.
Hoy me golpeo el pecho, juraré no amarte más...
Hoy con las manos hacia el cielo estoy
y mi corazón en duelo.
Soy sincero y lo confieso, juraré no amarte más...
Le he prohibido a mis ojos que no te busquen más,
le he prohibido a mi boca que no te nombre más,
le he prohibido a mis labios que no te besen más,
así tenga que sufrir, así tenga que llorar.
Esta es mi última canción para ti, mi amor.

SKÁNDALO (Lima)

Mi niña mujer

Esa sonrisa me tiene loco,
siempre te veo a escondidas,
tus padres no me han perdonado
que yo a ti te esté amando.
Mi niña mujer, mi niña
te llevo en el corazón.
Mi niña, siempre mi niña
en mi alma te llevaré.

[Coro]

Mi niña mujer, mi niña mujer,
en mi alma te llevaré.
Mi niña mujer, siempre te querré,
en mi pecho y mi alma te llevaré.
Si algún día te olvidas de mí,
no te preocupes
que yo siempre, siempre te amaré.

Colegiala

[Hablado]

Y para todas las colegialas,
Skándalo, Skándalo, ya está aquí.

Lunes en la tarde la conocí,
eres la colegiala con que yo esperaba,
para mí tu sonrisa me ha embrujado,
cada día sueño que estás junto a mí
y solo pienso en ti...
Colegiala, te confieso, si tú me dejas
mi corazón se muere
porque te amo, yo te necesito.
Eres mi dicha, si crees que te miento,
pero soy para ti
tú eres para mí...

[Coro]

Colegiala de mi vida,
yo te quiero y te adoro

[Rap]

Colegiala, colegiala,
yo soy todo tuyo,
tú eres mi lucero, eres mi tesoro,
nuestro amor es tan puro,
tan puro como el cielo,
que cuando tú me besas
casi pierdo la razón.
Por eso te repito,
yo soy todo para ti.

SOCIEDAD (Puno)

Saya morena

¡Sacúdete con Sociedad!

Danzando la saya te descubrí,
con amor, de ti me ilusioné,
me ilusioné...
Danzando la saya te descubrí,
soy feliz bailando junto a ti, junto a ti...

A bailar la saya, a gozar la saya,
junto a las morenas
y los caporales...

RÁFAGA (Argentina)

Ráfaga de amor

Chiquilina, yo te quería,
chiquilina, me dejaste ir.
Aquella noche yo te amé
y te entregué mi corazón,
aquella noche nos amamos
tú y yo...

Chiquilina, yo te quería,
Chiquilina, me dejaste ir.
Al pasar el tiempo te olvidaste
y te fuiste de mi lado, pero igual
yo te sigo amando...
Fue como una ráfaga tu amor,
me enamoró,
después solito me dejó...
y se marchó.

Referencias bibliográficas

APOYO OPINIÓN Y MERCADO S.A.

1998 *Estadística poblacional. Informe General de Márketing*. Lima, enero.

BECK, Ulrich

1998 *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.

BOURRICAUD, François

1989 *Poder y sociedad en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP)-Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA).

BROWN, Richard H.

1999 «El estudio de la cultura en la economía política global». En C. I. Degregori y G. Portocarrero (eds.) *Cultura y globalización*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), UPCI-IEP.

CAMPODÓNICO, Humberto

1995 «El proceso de globalización y los intereses nacionales». *Pretextos* N° 7, Lima: Descó.

HOPENHAYN, Martín

1999 «La aldea global entre la utopía transcultural y el ratio mercantil: paradojas de la globalización cultural». En C. I. Degregori y G. Portocarrero (eds.), *Cultura y globalización*. Lima: PUCP-UPCI-IEP.

LLORENS, José Antonio

1999 «El sitio de los indígenas en el siglo XXI: tensiones transculturales de la globalización». En C. I. Degregori y G. Portocarrero (eds.) *Cultura y globalización*. Lima: PUCP-UPCI-IEP.

MANRIQUE, Nelson

1999 «Los Andes a las puertas del nuevo milenio. El Perú y la sociedad de la información». En C.I. Degregori y G. Portocarrero (eds.) *Cultura y globalización*, Lima: PUCP-UPCI-IEP.

MARTÍN-BARBERO, Jesús

1999 «El miedo a los medios. Política, comunicación y nuevos modos de representación», *Nueva Sociedad* N° 161, mayo-junio.

QUISPE LÁZARO, Arturo

1994 «Las ciencias sociales en el banquillo, entrevista con Ruggiero Romano», *Quehacer* N° 90, julio-agosto.

1993 «La chicha, un camino sin fin». En G. Portocarrero (ed.), *Los nuevos limeños*, Lima: SUR-TAFOS,.

ROMERO, Raúl R.

1999 «De-esencializando al mestizo andino». En C. I. Degregori y G. Portocarrero (eds.) *Cultura y globalización*, Lima: PUCP-UPCI-IEP.

SARLO, Beatriz

1991 «Un debate sobre la cultura», *Nueva Sociedad* N° 116, noviembre-diciembre.