

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



Rossy War y el Espejismo Amazónico de la Tecnocumbia

Tesis para obtener el grado académico de Maestra en Musicología que
presenta:

Maria Fernanda Ortiz Ballarta

Asesor:

Victor Alexander Huerta-Mercado Tenorio

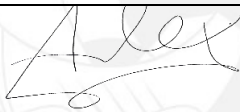
Lima, 2023

Informe de Similitud

Yo, Víctor Alexander Huerta Mercado Tenorio, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada "Rossy War y el Espejismo Amazónico de la Tecnocumbia" de la autora Maria Fernanda Ortiz Ballarta, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 16 %. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 29/08/2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 01 de Setiembre 2023

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Huerta Mercado, Tenorio, Víctor Alexander</u>	
DNI: 07866707	
ORCID: 0000-0002-6754-6847	
Firma	

Como diría Rossy War:

“No lo puedo creer, no lo puedo creer...”



RESUMEN

Uno de los conceptos que suelen encontrarse frecuentemente al leer sobre tecnocumbia peruana, es su condición de amazoneidad. La producción académica sobre el género, indica que la tecnocumbia nace en la selva peruana y que además, sus características sonoras y performativas son de profunda influencia amazónica. Asimismo, presentan a la cantante Rossy War como la figura que resume la tecnocumbia y su representante más exitosa. Dicho esto, lo previsible sería encontrar aquellos atributos amazónicos en la propuesta musical de la cantante. Sin embargo, estas condiciones parecen no encontrarse presentes. Para estudiar los motivos de este descalce, esta investigación propone la metáfora de “espejismo amazónico” como una forma de aproximarse a la disonancia entre el discurso académico sobre la tecnocumbia y el hecho musical. El primer capítulo, presenta los discursos existentes sobre la tecnocumbia desde tres ejes: modernidad, amazoneidad y performance. En el segundo capítulo, se contrastan los discursos anteriormente mencionados con la propuesta musical de Rossy War y su Banda Kaliente a través de un análisis musical estético de temas seleccionados y videoclips. Finalmente, se discuten los motivos por el cual la imagen amazónica de la tecnocumbia podría haber sido hasta entonces, un espejismo que se desvanece al acercarse.

SUMMARY

One of the concepts that are often found when reading about the Peruvian variant of technocumbia is its condition of amazoness. The academic production about the genre points that technocumbia was born in the Peruvian jungle and that, in addition, its sound and performative characteristics are deeply influenced by the Amazon. Likewise, they present the singer Rosy War as the figure that sums up technocumbia and its most successful representative. That being said, the foreseeable thing would be to find those Amazonian attributes in the singer's musical proposal. However, these conditions seem not to be present. To study the reasons for this mismatch, this research proposes the metaphor of "Amazonian Mirage" as a way of approaching the dissonance between the academic discourse on technocumbia and the musical fact. The first chapter presents the existing discourses on technocumbia from three axes: modernity, amazoness and performance. In the second chapter, the previously mentioned speeches are contrasted with the musical proposal of "Rosy War y su Banda Kaliente" through an aesthetic musical analysis of selected songs and video clips. Finally, the reasons why the Amazonian image of technocumbia could have been until then, a mirage that vanishes when approaching, are discussed.

ÍNDICE

RESUMEN	4
ÍNDICE	6
ÍNDICE DE TABLAS	8
ÍNDICE DE FIGURAS	9
INTRODUCCIÓN	10
CAPÍTULO I	
MODERNIDAD, AMAZONEIDAD Y PERFORMANCE A TRAVÉS DE LOS DISCURSOS HISTORIOGRÁFICOS SOBRE LA TECNOCUMBIA EN EL PERÚ	13
1.1 Cumbia con prefijo	13
1.1.1 Antecedentes y contexto sociocultural	15
1.1.2 La tecnocumbia peruana desde la academia	17
1.2 Lo amazónico como categoría	21
1.2.1 Ser o parecer amazónico	22
1.2.2 De la selva su sonido y del sonido su cumbia	25
1.3 Bailar, así conquistar	29
1.3.2 Nativas, sensuales y ardientes	30
1.3.1 Una nueva movida sobre los escenarios	33
CAPÍTULO II	
LA TECNOCUMBIA PERSONIFICADA: ANÁLISIS DE LA PROPUESTA MUSICAL DE ROSSY WAR Y SU BANDA KALIENTE	36

2.1 Para entrar al espejismo	36
2.1.2 El relato de la tecnocumbia a través de Rossy War	37
2.2.1 Analizar una ilusión	40
2.2 Dentro del espejismo	43
2.1.1 Más que Guerra: Rossy War y su Banda Kaliente	43
2.2.2 Lo Mejor de la Ronquita de la Tecnocumbia	47
CAPÍTULO III	
EL ESPEJISMO AMAZÓNICO DE LA TECNOCUMBIA	61
3.1 Una amazónica ilusión de modernidad	62
3.2 La construcción visual de la sensualidad	66
3.3 Rossy y la Guerra de la representación	72
CONCLUSIONES	77
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	78

ÍNDICE DE TABLAS

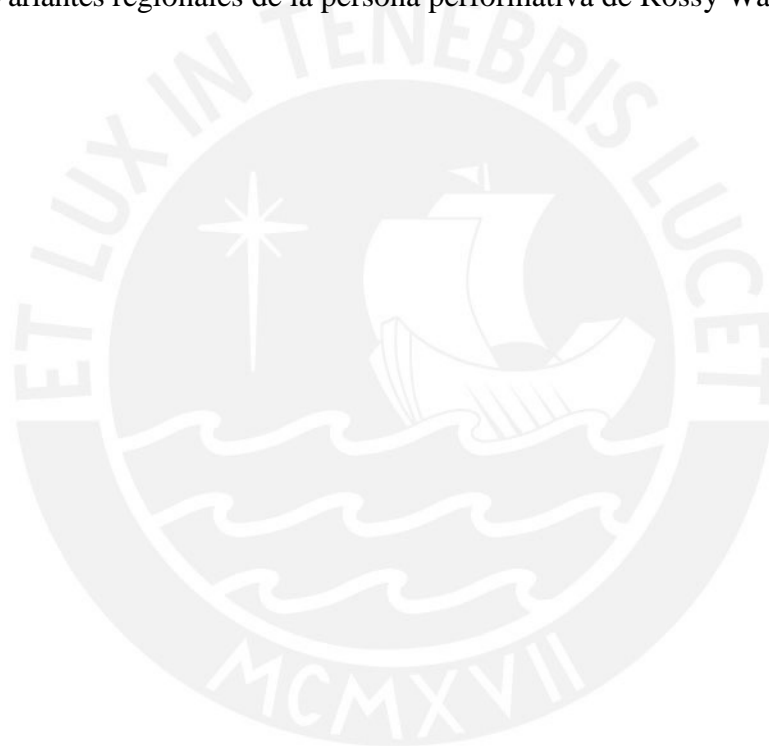
Tabla 1: Créditos y temáticas del álbum: “Lo Mejor De La Ronquita de la Tecnocumbia”

47



ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Rossy War en Concierto (1997)	53
Figura 2: Rossy War en Villa el Salvador (1998)	53
Figura 3: Rossy War en Medellín, Colombia (1999)	54
Figura 4: Capturas del Videoclip “Que te Perdona Dios”	55
Figura 5: Capturas del Videoclip “Nunca Pensé Llorar”	57
Figura 6: Capturas del Videoclip “Amor Prohibido”	59
Figura 7: Ana Kohler y Ruth Karina	69
Figura 8: Indios en la isla de Cuba	70
Figura 9: Moria Casán	70
Figura 9: Bailarina con traje típico polinesio	71
Figura 9: Variantes regionales de la persona performativa de Rossy War	75



INTRODUCCIÓN

Los años 90 y sus dramáticos cambios en la economía nacional fueron interrumpidos por una ronca voz, sombrero texano y una cumbia que por primera vez era interpretada casi exclusivamente por mujeres en trajes que mostraron la mayor parte de sus cuerpos. La pionera de este género que parecía gritar “somos un país moderno” era Rosa Guerra Morales y consecuentemente con la globalización en que el Perú se sintió repentinamente incluido, cambió su nombre a Rossy War. Una nueva y fugaz variante de la cumbia sedujo al país al presentar una propuesta en la que lo femenino, el baile y el cuerpo tomaron un rol protagónico. Estos nuevos elementos, tradicionalmente asociados con lo amazónico en el imaginario de la nación, convirtieron a la tecnocumbia en una nueva forma de entender la selva.

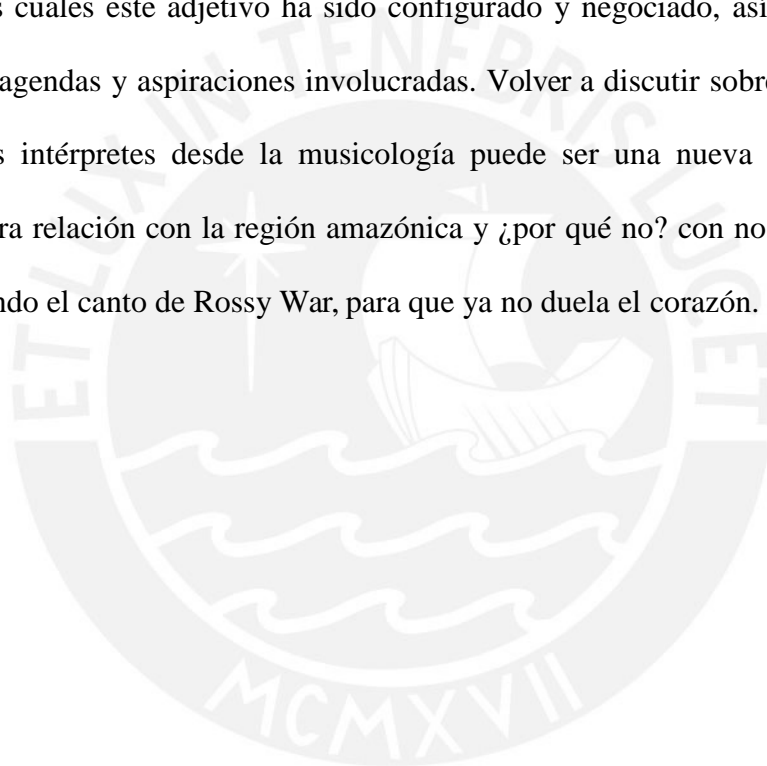
Como alguien que pasó significativa parte de su infancia escuchando los CD 's de “La reina de la Tecnocumbia”, experimenté cierta inquietud al revisar la bibliografía disponible sobre este género musical. En los textos, se plasma una visión sobre los elementos constitutivos de la tecnocumbia, su sonoridad y su estética; siendo el concepto más recurrente su condición de amazoneidad. A la par, los mismos autores destacan la figura de la cantante Rossy War como la pionera del movimiento y cuyo origen amazónico parece encarnar la esencia de la tecnocumbia misma. Ante la insistencia de ambas ideas, es de esperarse que la trayectoria musical de la intérprete demuestre las características de amazoneidad mencionadas, sin embargo, ante los oídos de quienes escuchamos sus canciones, estas condiciones parecen no encontrarse presentes. Aunque los textos sean escasos, da la impresión de que lograron consolidar este concepto y con el tiempo, se convirtieron en incuestionables.

Esta disonancia fue la que motivó esta tesis y su título. La metáfora de “espejismo amazónico” es una propuesta para ilustrar aquel efecto selvatizante que han tenido las narrativas académicas sobre la percepción de la tecnocumbia. Como todo espejismo, es formado por circunstancias fortuitas del contexto y desde lejos, se ve lo suficientemente convincente como para asumirlo real. De esta manera, la propuesta musical de Rossy War, será el caso de análisis que nos llevará de la mano con el objetivo de definir de qué manera se han construido estos discursos y su prevalencia. ¿Será que, si nos acercamos lo suficiente al espejismo, desaparece?. Para responder a esta pregunta, esta investigación propone 3 momentos de interacción con aquella quimera: contemplar el espejismo desde lejos; adentrarse en él y por último, salir para desvanecerlo.

Respectivamente, el primer capítulo, presenta los conceptos encontrados sobre la tecnocumbia en los apartados de: modernidad, amazoneidad y performance. La modernidad funciona como contextualización histórica y presentación de los principales textos sobre el tema. Luego se busca introducir la problemática de la etiqueta de “amazónico” en el imaginario nacional y cómo esto se expresó posteriormente en el supuesto antecedente de la tecnocumbia: la cumbia amazónica. Esta sección termina con el estudio de la agencia femenina y los estereotipos que terminan por afianzar la imagen bailable de la tecnocumbia. En el segundo capítulo, se introduce a Rossy War y su Banda Kaliente y la narrativa que acarrea como aquel oasis donde se pretenden validar los espejismos amazónicos. A través de la metodología de análisis de la música popular que propone Phillip Tagg, se analizan los principales éxitos de su álbum recopilatorio “Lo mejor de la Ronquita de la Tecnocumbia” junto a una revisión estética de sus videoclips. Finalmente, en el tercer capítulo se discuten los motivos por el cual la imagen amazónica de la tecnocumbia podría haber sido una ilusión formada por estereotipos que se acarrearán como sociedad, entre ellos, la perspectiva estética y

visual de las mujeres, la idea de amazónico y el deseo de integración que nos caracteriza como sociedad.

A modo de cierre, quisiera mencionar que mi propuesta de acercarnos al espejismo amazónico es una invitación a refrescar la forma en la que, desde la academia, definimos expresiones musicales tan queridas como son todas las variantes de la cumbia en el Perú. Lo que busco con esta tesis es problematizar “lo amazónico” a través de la discusión de los procesos por los cuales este adjetivo ha sido configurado y negociado, así como identificar sus actores, sus agendas y aspiraciones involucradas. Volver a discutir sobre la tecnocumbia, su sonido y sus intérpretes desde la musicología puede ser una nueva oportunidad para cuestionar nuestra relación con la región amazónica y ¿por qué no? con nosotros mismos. Y así, como aliviando el canto de Rossy War, para que ya no duela el corazón.



CAPÍTULO I

MODERNIDAD, AMAZONEIDAD Y PERFORMANCE A TRAVÉS DE LOS DISCURSOS HISTORIOGRÁFICOS SOBRE LA TECNOCUMBIA EN EL PERÚ

Una de las ideas más importantes sobre la tecnocumbia es su condición de amazoneidad. Los textos indican que la tecnocumbia es un género musical que nace en la selva peruana y que sus características sonoras son de profunda influencia amazónica. A la vez, se asocian los factores extra-musicales como lo estético y performativo como portadoras de influencias selváticas. Todo esto dando paso a una narrativa que hoy parece indiscutible.

En este primer capítulo se exponen tres ejes que se replican en cada aparición escrita de la tecnocumbia: la modernidad, la amazoneidad y el performance. En el primer subcapítulo se sitúan sobre el escenario del Perú moderno, todos los discursos académicos existentes sobre la tecnocumbia, su contextualización histórica e ideas que evidencian su ascunción como un género amazónico. Estos supuestos encaminan al siguiente apartado: lo amazónico, un adjetivo aún pendiente de resolver a nivel social, que resalta estereotipos a nivel teórico y aún es un misterio a nivel musical. Finalmente lo performático, que parece reflejar la sed amazónica de un elemento que integre la sociedad en medio del desierto de cambios estructurales y desvaríos políticos que fueron los años noventa en el Perú. A través de este capítulo se exponen aquellos argumentos historiográficos que originaron ese vapor caliente que desde lejos se divisa como un espejismo amazónico en la tecnocumbia.

1.1 Cumbia con prefijo

En la década de 1990 la cumbia peruana, conocida hasta ese entonces como chicha o música

tropical-andina, experimenta un nuevo cambio léxico. El término “cumbia” había dejado de ser suficiente para una expresión musical que se estaba dejando seducir por los cambios que el mundo globalizado ofrecía. Modernos instrumentos llenaron el mercado mientras que la aparición del CD hizo más accesible la música y su distribución. Para representar esta nueva forma de hacer y vivir la cumbia, emerge un prefijo que manifiesta el salto hacia una nueva generación en términos sonoros, sociales y culturales.

“Tecno-” se suma a la cumbia para representar ese cambio. La tecnocumbia se desarrolla en latinoamérica a través de la implementación del concepto de modernidad en su propuesta. Cumbia con tecnología: nuevos instrumentos, recursos y estrategias para sonar en un mundo globalizado. Huerta-Mercado (2004), menciona que la modernidad latinoamericana es producto de la convergencia de lo popular, lo tradicional, lo masivo y lo culto; es decir, es el resultado de fuerzas que se hibridan continuamente (p.134). Es así que un fenómeno popular como la cumbia, la cual ya se había asimilado como una expresión masiva, se “moderniza” al incluir y combinar nuevas tendencias antes inalcanzables.

En las siguientes páginas se exponen las ideas de los autores que han dado luces respecto a este fugaz fenómeno musical desde la academia. En sus investigaciones se explican los antecedentes del género, el contexto sociocultural, su relación con la política, etc. Todos con importantes coincidencias que dan cuenta de una consistente reiteración de ideas que, con el tiempo y ausencia de discusión académica, ganaría aceptación prácticamente unánime. Es en las definiciones sobre este género musical donde se empezó a divisar por el horizonte lo que se denomina en esta investigación: espejismo amazónico.

1.1.1 Antecedentes y contexto sociocultural

La muerte de Chacalón en 1994 anuncia el fin de una era y el nacimiento de otra, de nuevas migraciones y creaciones musicales. Para 1997, la televisión y las radios poseídas por el nuevo consumismo neoliberal enloquecen por producir un nuevo producto para las masas; es la época más demencial del fujimorismo y de su influencia en la sociedad del espectáculo y las chicas compiten por mostrar más carnes, traseros y tetas, y mezclarlos con ritmos selváticos, brasileños y mexicanos y sintetizadores ridículos (Villar, 2002 p.91).

Tal y como lo resume Villar, aquella nueva era fue el resultado de múltiples cambios a nivel político, instauración del neoliberalismo, revitalización tecnológica-cultural, construcción de nuevas identidades nacionales y una constante tensión entre la cultura local y global. Sobre este moderno escenario noventero se produjeron dos procesos que captaron la atención del público peruano: “Uno fue el ascenso y caída del régimen corrupto de Fujimori, una década de una dictadura política encubierta y violaciones sistemáticas de los derechos humanos. La otra, fue el ascenso de la tecnocumbia” (Romero, 2002 p.217). Ambos aspectos (lo político y lo musical) empezaron a configurarse mutuamente de manera insólita.

Durante este período, lo político es considerado como un elemento operante entre la vida musical: configura sus esferas de producción, mediatización y de recepción musical. El régimen fujimorista toma ventaja del alcance mediático de la tecnocumbia estableciendo vínculos económicos y publicitarios. Es así que la instrumentalización política de este género musical es uno de los motivos que explica el apresurado éxito de la tecnocumbia. Se genera una gran ola de múltiples producciones que buscaban sacar provecho del momento mediático. Los mítines de campaña fueron escenario estelar de grupos tecnocumbieros donde, en su mayoría, protagonistas femeninas se presentaban e interactuaban con el dictador. La exposición promovida desde el gobierno logró “romper las barreras étnicas y fue aceptada

por casi todos los peruanos, hasta el punto de que se la utilizó como cortina política de la última campaña presidencial de Alberto Fujimori” (Cosamalón, 2022 p.187). Esta relación tecnocumbia-política alcanza su punto más álgido con “El ritmo del Chino”, canción creada para la campaña de Fujimori rumbo a su reelección para el año 2000.

Diversos autores coinciden en que la tecnocumbia es de alguna forma posterior a la chicha, todos con matices respecto a los motivos y el contexto en el cual se empieza a desarrollar esta nueva variante. Para Quispe Lázaro (2001), la tecnocumbia se gesta en un plano nacional donde una acelerada vida política y los cambios en el contexto internacional impactaron en la forma de hacer música. Llorens (1999) sostiene que la chicha sufre una revitalización cultural como una forma de enfrentarse a la creciente globalización del mundo. Esta renovación se debe a: 1) Acceso a nuevos recursos tecnológicos, entre ellos, instrumentos musicales antes inaccesibles; 2) Descentralización, donde la producción musical se diversifica en diferentes regiones y 3) Ideación de una nueva “parafernalia” de fuerte imaginario amazónico que impacta principalmente en lo estético.

Para Bailón (2004), la caída de la chicha e ingreso de la tecnocumbia tiene que ver con una saturación de mercado con productos de baja calidad y fórmula repetitiva. La influencia andina había llegado a su techo mientras que una respuesta musical se empezaba a gestar desde la selva, cediendo paso a la transformación que los nuevos públicos exigían. Además, la crisis económica de la primera mitad de los noventa hizo emigrar a la mayor parte de chicheros, “dejando el campo libre para las bandas norteñas y amazónicas que se fueron instalando y cambiando el gusto musical de una ciudad que durante una década vivió fascinada por el fenómeno de la chicha” (Villar 2022, p.91). En un nuevo discurso global, la tecnocumbia sumada a las políticas neoliberales del estado peruano crearían un nuevo

discurso aspiracional (Romero, 2007). Este cambio temático logró que el migrante ya no desee ser representado como pobre y, con ello, los temas y letras que promovía la chicha comenzaron a decaer.

Así fue como la tecnocumbia saltó al escenario del Perú moderno. Variopintas agrupaciones, videoclips, artistas y performances desbordaron los medios de comunicación masivos libres de teorizaciones o cuestionamientos sobre los orígenes, características o musicalidad de la misma. Sería unos años después que este fenómeno musical captó la atención de los investigadores que intentaron definirla.

1.1.2 La tecnocumbia peruana desde la academia

La investigación sobre este hecho musical tuvo espacio en revistas académicas de antropología (en su mayoría) y solo un par explícitamente desde el campo de la musicología. Estos abordajes académicos, aunque muy breves, lograron consolidar discursos sobre la tecnocumbia que dan cuenta de diversos atributos; entre ellos, dos constantes musicales: el concepto de modernidad y el origen amazónico del género. Las ideas e investigación de cada uno de los autores hasta el día de hoy lograron confirmar el primer atributo. Simultáneamente, formaron en su constante repetición, una idea amazónica sobre la tecnocumbia. A continuación, se exponen las definiciones y características de la tecnocumbia planteadas a través de los años.

Las nociones académicas sobre tecnocumbia empezaron a formarse en la década del 2000, después de la inminente caída del género. Quispe Lázaro (2001), define la tecnocumbia como un género musical multclasista, multiétnico, pannacional e internacional que involucra a

todos los grupos étnicos, además de ser una nueva faceta de la cumbia “a la que la globalización ha permitido renovarse, con unas nuevas melodías, desde una cuna selvática” (p.17). Para Bailón (2004), a pesar de también significar una continuidad de la chicha, la tecnocumbia es una nueva “arremetida musical” (p.10) proveniente de la selva que hizo de la fusión de géneros una marca registrada. Para Romero (2007), la tecnocumbia es la tercera variante estilística de la cumbia peruana, que por sus características amazónicas “evolucionó a ser la músicaailable dominante; de cultura restringida a cultura masiva” (p.38).

A partir de la década del 2010, se suman nuevas definiciones: un artículo especializado de musicología y otras dos publicaciones de carácter historiográfico. En el artículo de Metz (2015), donde resume un estudio de campo desde la ciudad de Iquitos, se describe la tecnocumbia como un género musical peruano popular reciente que surge a finales de los noventa como un género “estrictamente amazónico” (p.382) logrando mayor popularidad que la chicha a nivel nacional. Por otro lado, para Cosamalón (2022), la tecnocumbia es un renacer de la cumbia que rompe barreras étnicas al ser “desandinizada, menos agresiva y con menos contenido social” (p.187). Asimismo, Villar (2022), también menciona una “resurrección mediática” de la cumbia a través del sonido tecno con influencias amazónicas, aprovechada por la industria y de origen puramente comercial (p.102).

La tecnocumbia es una expresión musical que vive de dos características: modernidad y amazoneidad. La primera, por presentar una propuesta que rompe con lo chicha, su masividad mediática y uso de tecnologías musicales como elementos integradores y, hasta cierto punto, homogenizadores. Y la segunda, una amazónica ilusión que justifica su origen y da cuenta de aspectos no estrictamente sonoros. Estas dos premisas fueron desarrolladas por los autores, y

sistematizadas como características. Quispe Lázaro (2002), construye las características de la tecnocumbia a partir de comparaciones con su predecesora, la música chicha:

La tecnocumbia fue concebida por gran parte de la población de Lima como una música diferente de la chicha por su ritmo, y sobre todo por tener raigambre amazónica. No tenía la melodía ahuaynada que caracterizó a la chicha andina de la década de los años 80. La tecnocumbia tuvo una gran aceptación en todo el Perú, y una gran acogida en la juventud de todos los sectores sociales de Lima y se bailó en fiestas de personas procedentes de distintos sectores sociales y culturales. (p.1)

El autor, presenta las continuidades como similitudes y las tradiciones como diferencias. En cuanto a las continuidades señala: a) en el plano instrumental: un mantenimiento de la estructura de la chicha pero con inclusión del sintetizador y baterías electrónicas; b) en el plano musical: influencia amazónica y una mezcla de tradición con modernidad; c) en la producción musical: músicos, disqueras y productores autogestionados que buscan la efectividad comercial renovándose constantemente; d) difusión: mayor alcance a los medios de comunicación; e) distribución: alternativas económicas en zonas populares y f) público: nacido en sectores urbano marginales pero también de clases altas. En cuanto a las diferencias de la tecnocumbia con la tradición señala: a) Surgimiento en zonas amazónicas y una conquista del Perú “de la periferia al centro”: primero triunfa en provincia para llegar consagrado a Lima. b) No hay vocación de exclusión: a diferencia de la chicha, están abiertos a todos los géneros musicales debido al baile. c) Búsqueda de imagen internacional a partir del cuidado de la apariencia física y cambios de nombre. d) Protagonismo femenino: cambio de expectativas en las mujeres en la música (2001, p.128-133).

A nivel sonoro, el mayor cambio que implementa la tecnocumbia es quitarle el protagonismo a la guitarra eléctrica y dárselo al sintetizador (Romero 2007; Quispe Lázaro 2001; Metz,

2015). Este instrumento se convierte en el emblema del sonido tecnológico y pasa a interpretar las líneas melódicas principales por su versatilidad y posibilidades, entre ellas, la de emular el timbre de instrumentos de viento como la trompeta, el trombón y el saxo; lo cual libera a las agrupaciones de la necesidad incluir más miembros instrumentistas entre sus filas. La guitarra eléctrica, pasa a ser un acompañante armónico y resalta o solea en momentos muy puntuales de algunas canciones, especialmente las más cercanas a la balada o el rock.

La percusión se renueva con las baterías electrónicas, que junto a la clásica percusión tropical (timbales, congas, güiro y bongó) crea nuevas texturas y un sonido característico. En el aspecto vocal, suele presentar una voz única principal cuya interpretación e inflexiones revelan influencias del pop, especialmente el estilo mexicano. La tecnocumbia es cercana al estándar de la música tropical internacional de la época, pero con una melodía que sintetiza influencias regionales. Las temáticas son honestas y alegres, en su mayoría sobre el amor, sin atisbos de melancolía ni rasgos de contrariedad con su entorno social. (Romero, 2007; Quispe, 2014, p.3). Las influencias musicales más evidentes, según todos los autores consultados, son las versiones más comerciales de la toada, la samba y el tex-mex que se desarrolló como una forma de canción híbrida.

En el aspecto performativo, se resalta una coincidencia importante: todos los grupos tecnocumbieros solían ser conformados por mujeres jóvenes que cumplían un canon de belleza latina. Esta particularidad, documentada por cualquiera que haya escrito alguna vez sobre tecnocumbia, es la consecuencia del elemento característico de la tecnocumbia: la inclusión del baile en la performance. Como destaca Bailón, “el ingrediente esencial de la tecnocumbia es el baile: complejas coreografías de ritmo frenético, vestuario amazónico sugerente y de evidente influencia brasileña.” (2004, p.9).

En resumen, los autores comparten una noción unánime: la tecnocumbia es una nueva presentación de la cumbia en Perú, continuidad de la música chicha, moderna, de alcance nacional y de origen amazónico. Esta última característica obliga a revisar las nociones sobre el oriente peruano donde, por la lejanía y el calor, más de un atributo podría verse distorsionado.

1.2 Lo amazónico como categoría

Pese a que la historia del país se ha dedicado a establecer marcados tópicos regionales, la selva se ha mantenido como el territorio de lo misterioso. Tanto costeños como andinos lograron consolidar discursos sobre sus culturas hasta obtener cierta regularidad en lo que se escribe sobre las mismas. Sin embargo, los conceptos de amazoneidad disponibles en el ámbito académico también han sido, en su mayoría, contruidos desde la costa y sierra. La musicología peruana no se escapa de esta omisión, sin embargo, es posible encontrar el término “amazónico” para definir algunas expresiones musicales asociadas a este espacio geográfico, su cultura o sus prácticas creando un halo de atributos muy difuso. Siendo evidente la escasez de recursos sobre el tema, queda en duda si lo que se conoce sobre amazonía realmente es suficiente para catalogar fenómenos culturales más allá del asociarlos a su espacio geográfico.

Esta circunstancia también tiene impacto en la investigación musical, en este caso, en el estudio de la tecnocumbia. Por ejemplo, Metz (2015), en su investigación sobre el género, realiza una revisión histórica y cultural de la ciudad de Iquitos, identificándola como una ciudad global que, al involucrarse con países vecinos amazónicos, se vio forzada a construir su identidad sobre sí misma al ser excluida del imaginario de nación. Su relación con Brasil y

Colombia “generó un fuerte regionalismo cuya expresión de modernidad se basó en la comunicación fluvial y el comercio que resultaron en una identificación más grande con la amazoneidad en oposición a la peruanidad” (p.377). Esto último, sugiere que los conceptos sobre amazonía creados en espacios académicos no necesariamente corresponden a la autopercepción de quienes habitan la región amazónica.

La insistencia del adjetivo amazónico en textos pide con urgencia aclarar la neblina que se forma al leer sobre tecnocumbia. El concepto de amazoneidad parece históricamente oscilar entre lo nativo, salvaje y misterioso; y lo moderno, globalizado y aprovechable. Esta dicotomía también aparece cuando se define lo amazónico musicalmente: contiene temáticas ancestrales y sonidos salvajes pero a la vez suena, canta y baila con modernas influencias internacionales. Para intentar definir lo amazónico en la tecnocumbia, se expondrán las narrativas que han definido la selva a lo largo de la historia peruana. Posteriormente, se hará una revisión de lo que se ha catalogado hasta el día de hoy como sonido amazónico y su más importante expresión popular documentada: la cumbia amazónica.

1.2.1 Ser o parecer amazónico

Para definir lo amazónico en términos musicales es necesario empezar por revisar los estudios sobre la cultura amazónica, específicamente, lo que constituye a la persona, sus prácticas, valores y su relación con el territorio. Según Espinosa (2009), las nociones que se manejan sobre la persona amazónica, más allá de su vínculo territorial, responden a dos prejuicios en torno a los indígenas: “que son primitivos, salvajes, opuestos al desarrollo y la modernidad; o bien, que son ignorantes, ingenuos o influenciados, y por lo tanto, fácilmente manipulables” (p.127). Esta dicotomía, también puede concebirse como dos momentos en la

historiografía de la selva: cuando se construyó la idea de lo que parecía la amazonía en base al descubrimiento de su territorio; y lo que actualmente se puede decir que es la persona amazónica.

Parecer amazónico

La impresión de lo que parece amazónico se formó desde el siglo XIX, con los primeros contactos de occidente con la región hasta aproximadamente 1960. La narrativa de un territorio alejado, desconocido e inhóspito llevó a que se le considere un espacio de poco interés, ausente de agentes relevantes para el juego nacional. Pese a ello, la idea de ser una posible despensa de recursos naturales, tierra de aventuras y abundancia se quedó en el imaginario social. Para Hermoza (2016), “esta ha sido siempre la relación ambivalente del Perú y el resto del mundo con la Amazonía, que deambula entre la negación y algún interés específico.” (p.67). No fue hasta que iniciaron los procesos de colonización amazónica que se cayó en cuenta que, pese a su difícil acceso, la selva ya era una tierra habitada.

Así fue como inició la ideación del “otro” amazónico. Las descripciones elaboradas por los científicos viajeros contribuyeron a reforzar la noción de la Amazonía como un espacio exótico, no habitado por personas sino por nativos. De este escenario, salen las características con las que se asocia al indígena: salvaje, violento, peligroso y con un fuerte instinto defensor de su territorio. A este carácter, se le suma un particular vínculo con la naturaleza que difiere del pensamiento occidental. Para los nativos la naturaleza no es algo externo y opuesto al conjunto de relaciones sociales que establecen sino algo relacional estrechamente vinculado a su vida biológica y social (Rivera, 1994). Mientras que para occidente la relación con la naturaleza es de oposición, instrumentalización y dominación.

Las representaciones visuales (pinturas, dibujos, grabados, fotos, etc) durante este período alimentaron estereotipos que impactaron profundamente en los discursos oficiales del Estado peruano sobre la región (Vidarte, 2018). Las imágenes de una vida tribal y salvaje, así como las costumbres, vestimenta exótica y rituales se utilizaron posteriormente para justificar el uso de una violencia “civilizadora” hacia pueblos originarios incluyéndolos al sistema capitalista mediante abusos y esclavitud. Esta idea de amazoneidad definió la narrativa de todos los procesos históricos amazónicos desde el siglo XIX con la colonización europea, el Boom del Caucho a inicios del siglo XX y los subsiguientes procesos de federalismo, migraciones e intentos de inclusión al proyecto nacional hasta fines de 1960.

Ser amazónico

La idea del nuevo ser amazónico, se construye con la llegada de la modernidad y la “civilización” de la amazonía. Los intentos de inserción política de la amazonía al drama nacional cambiaron la imagen del “salvaje” por la de un ser que se deja seducir por los beneficios de la modernidad y que puede integrar sin más, nuevos y diversos elementos a su cultura. Como menciona Espinosa (2009):

Junto a la imagen del indio salvaje y peligroso que hay que controlar o combatir con violencia, coexiste también la imagen del indígena manso y dócil que es fácil de engañar y manipular. En realidad, ambas imágenes vendrían a ser como las dos caras de la misma moneda, y corresponden a una visión maniquea de la realidad. (p.135)

Durante la década de 1960, se intensificaron dos procesos que transformaron la realidad amazónica: la migración andina y la construcción de carreteras (Molina et al, 2019). El estado

peruano promovió la migración como una forma de aliviar la puja por tierras que existía en la costa y la sierra. Este proceso fue alentado por el pensamiento de élites políticas y económicas que creían que el oriente peruano sufría de una abundancia desaprovechada por los indígenas que la habitaban. Esto generó una serie de conflictos sociales donde la resistencia amazónica ante la colonización se vio como un rezago de su condición nativa.

Por otro lado, la construcción de la carretera Marginal de la Selva, un proyecto multinacional que buscó conectar las regiones amazónicas de Colombia, Ecuador y Perú por vía terrestre, creó nuevas dinámicas de acceso a la tecnología y con ello, una nueva identidad amazónica moderna. Una identidad caracterizada por su comunicación fluvial que suscitó intercambios con otros países. A esto se sumó el optimismo social de las zonas urbanas reafirmado con el *boom* de la industria petrolera y maderera que inyectaba dinero a la región, convirtiéndola en una gran promesa económica (Hermoza, 2016, p.65). De esta manera, el habitante amazónico pasó a ser uno globalizado, accediendo a nuevos recursos culturales, algunos incluso insólitos para la capital y el resto del Perú.

1.2.2 De la selva su sonido y del sonido su cumbia

A principios de los setenta, en una nueva realidad regional, la radio mantenía actualizados a los miembros de diversas comunidades amazónicas mientras que el resto del Perú, por primera vez tuvo acceso a la música amazónica. Las formas en las que se había imaginado la selva empezaron a reconocerse en la música de grupos como “Juaneco y su Combo” que, con su éxito, lograron que los investigadores definan hasta el entonces desconocido, sonido amazónico. A continuación, se revisan cómo los dos conceptos de identidad amazónica (salvaje y moderna) se extrapolan en sonido y se consolidan en la cumbia amazónica.

En términos musicales, lo “nativo” fue la etiqueta que portaron las prácticas sonoras de las comunidades o grupos étnicos. El considerable subregistro de las expresiones rituales, cánticos e ícaros de estos grupos originarios consolidó un estereotipo de sonido selvático genérico. Es decir, hasta más o menos 1960 la idea de sonido amazónico era la de una jungla de película donde las dinámicas sonoras del espacio -cantos de pájaros, animales, sonidos ambientales, grillos, etc- se combinan con irreconocibles expresiones vocales. Al día de hoy existen conceptos como el de acustemología (Feld, 1992) que describen mejor la relación acústica entre la persona amazónica y la naturaleza.

Años después, gracias a la conexión promovida por la Marginal de la Selva, se escuchan nuevos géneros o estilos musicales amazónicos que además de tropicales, costeños y andinos; contaban con influencias de países limítrofes como Brasil, Colombia y Ecuador. Según Ramirez-Rodriguez et al. (2021), se reafirma el concepto de una música amazónica joven, llena de vigor y de ritmo alegre. Esto debido a que en la mayoría de temas, el tempo de ejecución es rápido (p.123). La base rítmica fue reconocida en estos géneros por Holzmann (1989) como binaria o ternaria. Siendo binarias las marchas, movido típico, corrido, danzas llanas, chimaychi, mientras que en la forma ternaria están las pandillas, el changanakuy y la kajada. Todos importantes antecedentes de la cumbia amazónica.

Desde fines de los años 60, las bandas tropicales de la amazonía peruana emprendieron un camino de experimentación y fusión de ritmos gracias a las favorables circunstancias sociales, políticas y económicas que vivía la región como el boom petrolero y la explotación maderera (Hermoza, 2016, p. 64-65). Es así que en 1966, el grupo pucallpino “Juaneco y su Combo” se convirtió en la piedra angular del sonido amazónico. Su éxito fue tal, que toda

definición académica sobre cumbia amazónica fue construída en base a las características de su propuesta. Estas ideas pueden resumirse en tres apartados: 1) Hibridación sonora: la inclusión de elementos considerados típicos y modernos; 2) en el aspecto narrativo o lírico: presencia de imaginario amazónico en las canciones; y 3) el aspecto performativo: una fuerte caracterización típica amazónica desde la performance y lo visual.

En el aspecto sonoro

La cumbia amazónica se caracteriza por la hibridación de sonidos típicos y modernos. Cosamalón (2022), menciona que en Juaneco y su combo es posible apreciar las influencias de la música tropical y el imaginario sonoro de la naturaleza. Si bien en su primer disco *Oriente Tropical* (1966) su estilo era similar a las cumbias instrumentales de moda, Zevallos (2015), agrega que las posteriores giras internacionales consolidaron en su música una fusión de ritmos brasileños (ritmo xaxado), regionales (percusión tawanta), cumbia colombiana y psicodelia estadounidense (guitarra distorsionada).

A nivel instrumental resalta la fuerte presencia del órgano electrónico que, a la par de la guitarra, protagonizan las líneas melódicas. Su uso fue aún mayor con la llegada del sintetizador a fines de los 70 y su capacidad por imitar y tecnificar los sonidos del ambiente selvático (Villar, 2022). Otro grupo importante en este proceso fueron *Los Mirlos* que con su LP *“Los charapas de Oro”* (1975), reflejan el sonido de la cumbia oriental, repitiendo la estrategia instrumental cumbia con mucho énfasis en presentarse como provenientes de una tierra tropical, caliente y salvaje (Cosamalón, 2022). Otros grupos como Los Wemblers de Iquitos resaltan en su estilo sonoro la percusión tropical y el característico repique de bongós.

La voz, más que protagonista, ayudaba a construir un ambiente amazónico reconocible con guapeos, silbidos e inflexiones vocales heredadas de los ícaros y demás cantos tradicionales.

En el aspecto narrativo

Cuando las letras de la cumbia amazónica empezaron a tener mayor relevancia, se afianzó una narrativa de orgullo amazónico basado en sus costumbres y vivencias propias de la región pero también en su creciente importancia para el país. Sería en temas como “*La Danza del Petrolero*” (Los Wemblers de Iquitos, 1970) que se consolida una relación entre la modernidad material, en este caso, la producción de petróleo y los instrumentos electrónicos; y la tradición, representada por el estilo de la cumbia amazónica y sus influencias típicas (Cosamalón, 2022 p. 134). Esta identidad amazónica fue eje para la lírica de muchas producciones de la región.

Para Hermosa (2016), los títulos de sus álbumes y temas compuestos durante este período certifican este sentimiento. Por ejemplo, otro disco de Los Wemblers: *La Amenaza Verde*; de Juaneco y su Combo: *El Gran Cacique*, *El Brujo*; de Los Mirlos: *El Sonido Selvático* , *El Poder Verde* , *Los Charapas de Oro* y *El Milagro Verde*. Estos títulos, además, narran el imaginario mitológico amazónico como la Yacuruna, la Ayaymama, la Runa Mula, las sirenas de río, etc.; así como el imaginario social conformado por petroleros, madereros, inmigrantes, brujos, la diversidad de la flora y fauna de la selva, y el espíritu festivo y la manera de afrontar la vida y el amor del habitante de la amazonía urbana (p. 65). Esta nueva “sensibilidad étnica” (Villar, 2022) presente en las letras de los conjuntos ratificó la identidad de una sociedad que se percibía diferente.

En el aspecto performativo

La identidad amazónica de los grupos de cumbia se reforzó por medio de la performance. Juaneco y su Combo fue el grupo pionero en expresar su orgullo regionalista al presentarse con atuendos típicos de la región. Los músicos vestían ropa típica del lugar (cushmas shipibas-yaneshas, sombreros de plumas y accesorios), se caracterizan con pintura facial nativa y narran sus experiencias con pueblos originarios de la amazonía para remarcar su origen amazónico (Zevallos, 2015). Cosamalón (2023). define la presentación visual y performática del grupo como una “estrategia” (p. 132) que consiste en presentarse como herederos de un pasado ancestral que, sumado a la euforia de los candentes ritmos modernos, triunfaría rápidamente en la región y los haría reconocibles en otras partes del país.

Esta práctica también fue adoptada en menor medida por otros grupos como Los Mirlos que si bien vestían moda de los años 70 (pantalones acampanados y camisas con motivos) buscaban siempre tener algún distintivo típico en sus presentaciones como collares de semillas. Otra forma de expresión visual del imaginario amazónico se puede ver en las portadas de discos; por ejemplo, en La Danza del Petrolero, donde una mujer caracterizada con parafernalia amazónica reposa provocativamente sobre la cuenca del río Amazonas. Esta última imagen, cual presagio, anuncia la característica más frecuente cuando se lee sobre tecnocumbia, un componente que hasta el momento no había sido explotado: la sensualidad.

1.3 Bailar, así conquistar

“Hoy
yo 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”

(Euforia, 1994)

Con este hit, el grupo Euforia de Iquitos daba inicio a la presentación de su “Euforia Mix” en el programa “Campaneando” emitido en un programa de señal abierta en 1999. La melodía daba cuenta de una marcada influencia selvática mientras la letra, invitaba a los espectadores a disfrutar de un ritmo cuyo objetivo era hacerlos bailar. Esta aparición se convirtió con el tiempo en la más arraigada imagen en el imaginario colectivo sobre lo que es la tecnocumbia. En la voz, una joven Ana Kohler actuaba acompañada de quienes, como ratifican diversos autores, son el ingrediente fundamental de toda performance de tecnocumbia: bailarinas de sensuales atributos, plumas y diseños tribales.

La tecnocumbia utilizó el baile para conquistar literalmente. Se apoderó de todo el territorio nacional y de forma insólita, de todas las clases sociales con este atributo que rompió con toda referencia a sus predecesores en términos de performance. En los subcapítulos anteriores se han revisado las concepciones sobre tecnocumbia y sus supuestos antecedentes sonoros. En este apartado se presentan los supuestos sobre la performance en la tecnocumbia pero sobre todo su cambio de agente: la presencia femenina. Para responder a la pregunta de cómo lo amazónico pasó a interpretarse como sensual, primero se analizará la construcción histórica de la mujer amazónica y luego, cómo estas conjeturas se vieron reafirmadas a través de las descripciones planteadas por los autores que han escrito sobre la tecnocumbia.

1.3.2 Nativas, sensuales y ardientes

La incursión de las mujeres fue clave desde los inicios de la tecnocumbia. Asumieron un rol protagónico en el desarrollo de este género, formando sus propias agrupaciones e imponiendo un nuevo paradigma de mujer que generó un gran impacto en todo el Perú y, sobre todo, en Lima (Quispe Lázaro, 2002). Entre los atributos con los que renovaron la escena musical, está el aprovechamiento de los adjetivos con los que históricamente ha sido representada en el oriente peruano: nativas, sensuales y ardientes. La tecnocumbia explotó un imaginario basado en la fuerte estereotipación de carácter sexualizado a la que respondía la mujer amazónica. Para comprender los elementos que se extrapolan posteriormente a la tecnocumbia es necesario hacer un repaso de aquellos estereotipos.

En la sección anterior se describió cómo la imagen de la selva peruana se divide entre una percepción externa (salvaje) y otra interna (moderna). En el caso de la mujer amazónica, la percepción externa sobre sus corporalidades parece responder a la salvaje ilusión de una poderosa guerrera amazona. Investigadoras como Belaunde (2014), aseguran que si bien la corporalidad es un elemento fundamental para el entendimiento de la amazonía, debe ser analizado desde una perspectiva más amplia que considere el cuerpo como algo más que una entidad biológica. Es un fundamento que en el ejercicio de sus habilidades, sexualidades y transformaciones “han servido de apoyo a las identidades y papeles sociales que constituyen a la persona amazónica” (p. 77).

Motta (2011) asegura que la concentración de características de hipersexualidad que acompañan la figura femenina amazónica responden a una mirada casi exclusivamente masculina en el registro de la región a lo largo de su historia. Desde los primeros acercamientos a la amazonía, las descripciones sobre las mujeres han evidenciado un carácter exotista. Asimismo, los registros visuales de aquél periodo, dibujan a las mujeres amazónicas

desnudas, con una anatomía desproporcionada y exuberante, resaltando principalmente sus actividades sociales. Estas representaciones serían evidencias de las particulares ansiedades vinculadas con el control de la sexualidad femenina. La autora agrega que la definición de la “otra” salvaje desde Europa ha llegado a lugares comunes donde los tópicos son: la supuesta correlación entre el calor y la degeneración, lujuria y ociosidad.

Este sesgo acerca de la mujer amazónica ha evolucionado conforme la relación del Perú con la amazonía se hizo más importante y mediática. La imagen que derivó de aquellos primeros acercamientos es el constructo de “charapita ardiente”: Una mujer amazónica moderna que representa “patrones culturales referidos al cuerpo y la sexualidad como la exposición de ciertas partes del cuerpo, la poligamia, la transitoriedad de las relaciones conyugales y las diferencias de edad entre los cónyuges, por ejemplo, habrían constituido aspectos importantes en la definición de su carácter excesivo y pecaminoso” (Motta, 2011, p. 34). Los medios consolidaron esta imagen en el imaginario peruano representando en sus programas a la mujer amazónica a quien el éxito le espera en cuanto aproveche su cuerpo y personalidad simpática para generar deseo. Al igual que la definición actual de amazonía, el constructo de charapa ardiente es el resultado de combinar las nociones de lo que parecía la mujer amazónica y la autopercepción.

Tanto la imagen salvaje de amazona como la narrativa de charapa ardiente fueron ampliamente aprovechadas por la tecnocumbia y, para muchos autores, la razón de su éxito pues trajeron al escenario un espectacular imaginario selvático además de calmar la sed de un público (en su mayoría masculino) ansioso por conocer un nuevo arquetipo de mujer.

1.3.1 Una nueva movida sobre los escenarios

Como se ha visto, la gran novedad que propone la tecnocumbia es la performance. No solo fue Euforia, sino múltiples agrupaciones que vieron en el baile y la sensualidad, una matriz para el éxito. Mucho después, los breves registros académicos de estas vivencias musicales sumadas a las circunstancias sociales, avivaron el calor que terminaría formando un espejismo amazónico. Cabe resaltar que ninguno de los autores delimita un concepto específico sobre performance ni una metodología para su análisis, sin embargo, es de suponer que sus teorizaciones responden a una observación participante de la puesta en escena y presentaciones en vivo de la tecnocumbia en los 90's hasta la primera mitad de los 2000. Si bien como dice Madrid la intersección entre los estudios de performance y música no siempre presenta las mismas coordenadas (2009), es interesante notar que los autores sí llegan a conclusiones bastante similares.

La puesta en escena de la tecnocumbia es la encarnación de la modernidad, sensualidad femenina y selva imaginada mencionada en los apartados anteriores de este capítulo. La modernidad expresada en tecnología era un elemento integrador y hasta cierto punto, homogenizador (Romero, 2007). Los nuevos instrumentos musicales, más allá de su potencial sonoro, fueron reordenados en el escenario para llamar la atención sin quitar protagonismo a los intérpretes. Empezaron a utilizarse múltiples sintetizadores con parantes de varios niveles. La batería electrónica o percusión híbrida se localizaba en el medio ganando mucho espacio y vistosidad. Estos cambios, para demostrar ser poseedores de la última tecnología y por consiguiente, de los ritmos más modernos.

Por otro lado, la sensualidad coreográfica y la selva imaginada son elementos que van de la mano en las descripciones encontradas. No se trata de una amazonía real, sino una del espectáculo que, en algunas variantes, está influenciada por países limítrofes.

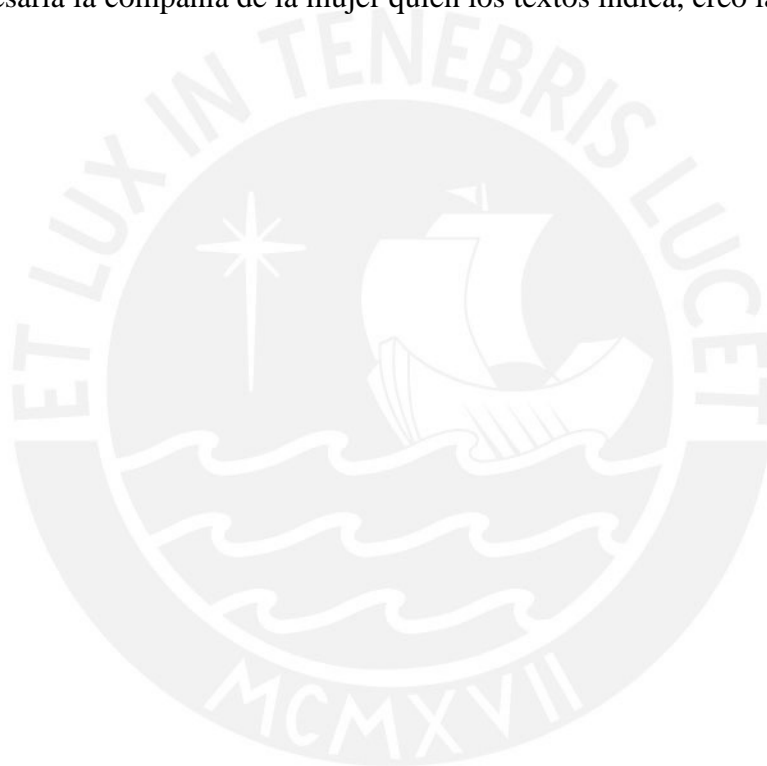
Así pues, se representa esta dinámica con el término “parafernalia amazónica” como parte de una performance sensual. Quispe Lázaro (2000), sostiene que “en el plano cultural, la tecnocumbia nos acercó a la Amazonía. Su origen es amazónico.” (p. 128). Por otro lado, Bailón resalta una coincidencia importante: todos eran grupos conformados por mujeres jóvenes que cumplían un canon de belleza latina. Además reafirma que “el ingrediente esencial de la tecnocumbia es el baile, complejas coreografías de ritmo frenético, vestuario amazónico sugerente y de evidente influencia brasileña.” (2004, p. 6). Sobre esto, Romero (2007) destaca la superioridad coreográfica en la propuesta de baile de la tecnocumbia por sobre la música chicha. El autor resalta el uso de vestuario ligero y “expresivos movimientos pélvicos e intensos movimientos de caderas” (p. 39) reforzando la cualidad erótica de los conciertos. Este último apunte, para Villar (2022), constituye el motivo del éxito de la tecnocumbia ya que apuntaba (con escasa ropa y sensualidad) a un mercado machista y lujurioso.

Dicho todo esto, entre la reiterativa mirada amazónica de los textos, destacan unas líneas que Quispe Lázaro escribió un año después. A pesar de confirmar que las artistas utilizan atuendos distintivos e indumentaria típica del oriente peruano, especifica que la tecnocumbia de otras regiones expresaba sensualidad de otras formas y experimentó con formas musicales distintas con moderado éxito a lo largo del país:

Las iniciadoras y exponentes de este género fueron dos mujeres que provenían de aquella zona: Rossy War y su Banda Kaliente y Ruth Karina del grupo Euforia. Sin embargo, se extendió hacia otras regiones, en el norte, el centro y sur del país,

ampliando su cobertura, matizando su origen y enriqueciendo el género. Se crearon numerosas agrupaciones de diversos estilos y sonidos por todo el país, principalmente en las ciudades de Piura y Chiclayo, en el norte; Lima y Huancayo, en el centro; Ayacucho y Puno, en el Sur; y Amazonas, Iquitos y Pucallpa, en el Oriente. (2001, p. 3-4)

Al cierre de este capítulo, se han expuesto los argumentos que forman lo que esta investigación llama “espejismo amazónico”. Para empezar a adentrarse en él y revelar su origen, será necesaria la compañía de la mujer quien los textos indica, creó la tecnocumbia.



CAPÍTULO II

LA TECNOCUMBIA PERSONIFICADA: ANÁLISIS DE LA PROPUESTA

MUSICAL DE ROSSY WAR Y SU BANDA KALIENTE

En el primer capítulo, se identificaron los tres ejes que constituyen a la tecnocumbia según los relatos académicos. La exploración de la bibliografía disponible reveló un fuerte concepto de amazoneidad que persuadió cual espejismo la visión de una expresión musical que parece ser mucho más. Lo que se revelará en este capítulo, es que en los textos consultados aparece la figura de Rossy War, la aclamada “Reina de la Tecnocumbia”, cuyo éxito (así como sucedió con Juaneco y su Combo y la cumbia amazónica), guió a los autores para describir el género. Su origen e historia convencería a cualquiera de vivir una amazónica ilusión pero, ¿qué sucede si cerramos los ojos? En este capítulo, se propone “ingresar al espejismo” de la mano de Rossy War y su Banda Kaliente.

2.1 Para entrar al espejismo

Como preparación para ingresar al espejismo es necesario completar la historia. En el capítulo anterior, se presentó un marco teórico sobre la tecnocumbia con el fin de establecer sus características generales. Sin embargo, aquellas teorizaciones tienen, por así decir, un “lado B” y ese es Rosa Guerra Morales (Madre de Dios, 1966). Casi en su totalidad, las características, atribuciones e incluso el génesis de la tecnocumbia han sido construidos en función a la carrera de la intérprete. Así que, en primer lugar, se completan los discursos de los autores con su visión sobre “La Reina de la Tecnocumbia”. Seguido de ello, se presentará la metodología de análisis musical para confrontar la narrativa amazónica.

2.1.2 El relato de la tecnocumbia a través de Rossy War

El espejismo amazónico de la tecnocumbia empezó a formarse en una sección del número 125 de la Revista *Quehacer* llamada “El ritmo de la Época”. El periodista Jose María Salcedo publica su nota “La misma Chicha con distinto Tecno” (2000) donde se refiere a la tecnocumbia como una tercera ola de la chicha que sale desde la selva marginada y cuya representante es Rossy War, “la cantante peruana más exitosa de todos los tiempos y la de más potencia exportadora” (p. 6). Páginas más adelante, se encuentra el artículo del investigador Arturo Quispe Lázaro. “*La tecnocumbia en un mundo globalizado: Rossy War y la Chicha Amazónica*” (2000). A lo largo del texto, el autor enfatiza que Rossy War proviene de la región amazónica y tras consolidarse en provincia, su llegada a Lima convierte la chicha en tecnocumbia o “chicha amazónica” (p. 2). Asimismo, agrega que la innovación musical del género radica en la creatividad, fuerza y contundencia de la amazonía.

El año siguiente, Arturo Quispe vuelve con “*La tecnocumbia: ¿Integración o Discriminación Solapada?*” donde cambia su versión de una tecnocumbia amazónica por una globalizada en una nota al pie:

“La tecnocumbia, en sus inicios, era identificada con una melodía ostensiblemente amazónica, por lo cual no dudamos en denominarla chicha amazónica. Posteriormente su impacto se extendió hacia otras regiones del país, ampliando su cobertura melódica de influencia caribeña, ecuatoriana y andina, creándose nuevas agrupaciones de tecnocumbia en todo el país. Pasó de ser chicha amazónica a chicha globalizada, en la que confluyen todas las vertientes musicales de todas las regiones del país y sus respectivas fusiones en cada región.” (2001, p. 3)

Más tarde ese mismo año, publica “*Globalización y Cultura en Contextos Nacionales y Locales: De la Chicha a la Tecnocumbia*”, un artículo de mayor extensión donde elabora más sobre las características de la tecnocumbia al compararla con la música chicha. No obstante, el autor ratifica el origen amazónico de la tecnocumbia y elabora un cuadro donde clasifica a distintos grupos tecnocumbieros por área geográfica (2001, p. 11), colocando en el apartado de Oriente a Rossy War y su Banda Kaliente. Este último texto de Quispe Lázaro, se convirtió en canónico y desde entonces, no ha dejado de ser citado en los subsiguientes abordajes sobre el género.

El año 2004, Jaime Bailón, comunicador, publica una crónica llamada “*La Chicha no Muere Ni Se Destruye Solo Se Transforma*”. El autor señala el origen de la tecnocumbia a partir de Rosa Guerra Morales quien junto a Tito Mauri crea el concepto de Rossy War a través de una serie de elementos estéticos amazónicos y mexicanos: “La chica selvática adoptó nueva vestimenta, muy parecida a los artistas patrocinados por Televisa (sombrero de vaquero, pantaloncitos cortos y botas altas) y además un nombre gringo” (p. 9). El autor concluye que la cantante personifica una nueva realidad peruana menos excluyente que hasta 1999 vivió bajo un “hechizo amazónico”.

Renato Romero publica en el 2007 “*Andinos y Tropicales*”, el primer libro sobre cumbia de manifiesto carácter musicológico. En su apartado “*Rossy War y la Ascendencia de la tecnocumbia*”, después de una breve biografía de la cantante, construye las características del género a partir de su éxito y con evidente referencia a lo postulado anteriormente por Quispe Lázaro. Estas son: 1) Desandinización: Se deja de lado cualquier referencia al huayno andino. Su estilo vocal estaba influenciado por Ana Gabriel. Musicalmente, deja de sonar andino y se añaden elementos más tropicales y caribeños.; 2) Sensualidad: Rossy War enfatiza con

orgullo su herencia amazónica y entre sus vestuarios favoritos está una estilización de un vestido nativo selvático; 3) Globalización: En cuanto a la estética, si bien era amazónica/nativa estilizada, War utilizó atuendos similares a Selena, la internacional estrella pop tejana. Su estilo vocal con referencia mexicana también hizo que la gente la viera como “una cantante con cualidades globales” (p. 39). Su autoproclamado amazonismo realza su personalidad global, y la ayuda a trascender las fronteras nacionales con una cualidad “exótica”; 4) Masividad mediática: Gracias al éxito de Rossy War, otros artistas fueron descubiertos por la industria. En los videoclips se resalta fuertemente el imaginario amazónico: sensual, alegre yailable (p.36-40). El texto de Romero rápidamente se convirtió en el punto de referencia predominante para los autores subsiguientes al abordar el tema.

La próxima mención a Rossy War llegaría recién en 2021. Miguel Laura, reconocido arreglista y productor de cumbia saca su libro “*Historia de la Cumbia Peruana*” alegando tener una mirada “desde adentro” del género. El autor menciona la salida del disco “Como la Flor” (1994) de Rossy War, dirigido por Tito Mauri como un hito de los 90 's al proponer un ritmo similar al tex-mex.

Al siguiente año, Alfredo Villar saca “*Yawar Chicha*” (2022), un libro de carácter más comercial donde dice tener una opinión que difiere de lo académico al ser un coleccionista de discos de cumbia. Para el autor, los precursores del sonido tecno son los grupos Armonía 10 y Aguamarina mientras que la propuesta de Rossy War pertenece a otro tipo de tecnocumbia que sólo busca satisfacer el deseo y placer masculino. En el capítulo “Tecnoshocks” parafrasea la biografía de Rosa Guerra y Alberto Mauri sin olvidar mencionar que la primera proviene del “alejado y oriental departamento de Madre de Dios” (p.103).

Por último, Jesús Cosamalón de la mano del Instituto de Estudios Peruanos publica: *“Historia de la Cumbia Peruana: De la Música Tropical a la Chicha”* (2022). Debido a los límites propuestos en su investigación, dedica a manera de cierre, un significativo párrafo a la tecnocumbia donde cita a Romero y por lo tanto, su origen amazónico y su avance global y su influencia como el renacer de la cumbia (p. 187).

2.2.1 Analizar una ilusión

A lo largo de esta investigación se han expuesto los argumentos amazónicos sobre la tecnocumbia y a la par, la complejidad del adjetivo amazónico y su problemático uso para definir cualquier tipo de expresión cultural. En aras de no convertir el análisis de la propuesta musical de Rossy War en una lista de cotejo de cualidades amazónicas, se propone dejar de lado los constructos que forman el espejismo y, simplemente, atravesarlo. Para ello se tendrá en cuenta la metodología de Phillip Tagg (1982) para el análisis de la música popular y la propuesta de análisis de la “canción popular grabada” de Moore (2012). Ambas aproximaciones permiten cruzar el espejismo teniendo en cuenta las variables que constituyen a la tecnocumbia: lo narrativo (historia y temáticas), lo performativo (presentaciones en vivo), y lo sonoro (grabaciones musicales).

Tagg (1982) asegura que el estudio de la música popular es una materia de carácter interdisciplinario (p.40). Según el autor, el musicólogo debe valerse tanto de la investigación desde las ciencias sociales como del análisis de la música misma. Sin embargo, en el devenir de la historia, los estudios han tendido a privilegiar uno u otro camino.

“En el marco del simposio internacional Including Music in Music Studies celebrado en 2015, Tagg criticó la continuidad de la tendencia a situar el análisis musical en un plano marginal, argumentando los dos tipos de exclusiones actuales en los estudios sobre música: «nothing but the music» -el estudio exclusivo de la «música en sí misma», relegando cualquier tipo de atención cultural, social, política, etc.; y «everything but the music» -el estudio exclusivo de factores culturales, sociales o políticos en la música, atendiendo de manera residual cualquier tipo de acercamiento a lo sonoro.” (García, 2019 s.p.)

En el caso de la historiografía de la tecnocumbia, priman los estudios de tipo “Todo menos música”, es decir, abundan las descripciones de factores paramusicales que se cree dieron pie a la aparición del espejismo amazónico. Si bien el mismo Tagg reconoce que “ningún análisis del discurso musical puede considerarse completo sin la consideración de los aspectos sociales, psicológicos, visuales, gestuales, rituales, técnicos, históricos, económicos y lingüísticos pertinentes al género” (p.40-41); esto significa que, hasta cierto punto, se tiene ese lado cubierto. Lo que falta es reconciliarlo con el lado “nada más que música”. Para ello se tendrán en cuenta la guía de su análisis hermenéutico-semiológico donde se han de revisar el tempo, aspectos melódicos, los arreglos instrumentales, los aspectos de tonalidad y textura, las dinámicas de volumen, lo acústico y la producción musical.

Mucho de lo que se ha escrito sobre tecnocumbia parece venir de la vivencia musical de los autores en su contexto. Sin embargo, para hacer un análisis contemporáneo y definir el origen o motivos del espejismo amazónico, solo se puede recurrir a grabaciones de la artista en su apogeo. Es por ello que se toma la propuesta Allan Moore (2016), quien sugiere utilizar el término “canción popular grabada” ya que de esta manera, se puede analizar la relación entre lo actual y la música que se analiza.

Analizar una canción popular es, por su propia naturaleza, ofrecer una interpretación de la misma, determinar qué rango de significado tiene, darle sentido. Tal determinación, tal toma, es una operación posterior al evento. Sin embargo, después, si así lo deseamos, la reflexión sobre esa experiencia puede producirnos una comprensión de nosotros mismos dentro de esa experiencia, y una orientación para adoptar al escuchar la canción nuevamente. (Moore, 2016, Analysis Section)

Para ofrecer una nueva interpretación de la tecnocumbia de Rossy War, será necesario entonces, reflexionar sobre la experiencia que escribieron los autores y escuchar nuevamente las canciones. Según Moore (2016, Methodology Section), los aspectos a tener en cuenta para esta nueva escucha son: Primero, identificar el timbre y la textura de la canción. Ambos ítems, junto a la instrumentación componen lo que él llama “la sensación” de una canción: aquella percepción sonora “única” a la que se le pueden atribuir múltiples significados. En este caso, se buscaría esa “sensación” amazónica. Segundo, la forma. En términos más formalistas sería entender la música misma a través de su estructura, ritmo y la armonía. Tercero, la voz. Para el autor, uno de los aspectos más importantes ya que la canción popular vive de la pregunta ¿A quién escuchamos? Tal es su importancia que se evidencia que, en la tecnocumbia, sin la voz de Rossy War no habría nada que sentir ni nada que analizar. Cuarto, la temática y el personaje que la canción presenta. Al interactuar con la canción popular, la escucha se centra en la identidad de la cantante. Como oyente, la recompensa está en percibir mejor la “personalidad” de quien escucha. Esto en parte podría justificar el excesivo énfasis en Rosa Guerra. Por último, quinto, las ideas gemelas de autenticidad e intertextualidad. Es decir, las asociaciones que se realizan al reflexionar sobre a quién le pertenece la interpretación de la canción grabada.

El último punto de Moore, que cierra el aspecto narrativo y performativo del análisis de la canción grabada, será complementado con la revisión de videos musicales de la cantante. Para mantener la misma línea crítica para el análisis, se empleará el método de Vernallis descrito en su libro *Experiencing Music Video* (2004) donde sugiere que más allá de detalles técnicos, cuando se analiza un video en función de otro tipo de análisis, es mejor considerarlo bajo sus propios términos:

“Lo que un video tiene que decir se ubica en la relación de todas sus partes a medida que se desarrolla en el tiempo, en un juego entre los códigos visuales y musicales. Esto se encuentra en el gesto o la expresión facial de la figura en una sección, y su relación con otra en otra sección, en lo que la música está haciendo en un lugar y en otros lugares, en lo que quien realiza el video encuentra musicalmente digno de énfasis y en lo que elige.” (Vernallis, 2004, Analytical Methods section).

2.2 Dentro del espejismo

Una vez establecidos los parámetros para el análisis musical de la tecnocumbia de Rossy War, es momento de atravesar el espejismo. Para ello será necesario dar dos pasos entre el vapor Kaliente. Primero, reconstruir la historia del proyecto musical en busca de sus referencias musicales, visuales y culturales. Segundo, analizar un álbum representativo y videoclips con el objetivo de identificar y comparar cuáles son los motivos, objetivos o alcances de la creación del espejismo amazónico desde Rossy War y su Banda Kaliente

2.1.1 Más que Guerra: Rossy War y su Banda Kaliente

El objetivo principal de este apartado, más que redundar en la vida de Rosa Guerra, es hablar del origen de su propuesta musical. Los textos parecen enfocarse en la figura de la cantante

pero esta tesis postula un análisis de la propuesta musical: “*Rosy War y su Banda Kaliente*” aclarando que es una agrupación establecida por dos agentes: La misma Rosa (intérprete) y su esposo Alberto Mauri (director musical y compositor) siendo la persona musical de ambos lo que influye en la creación de su proyecto. Lo que se busca tantear, es la relación de ambos personajes con el concepto de amazoneidad y sus influencias como músicos, compositores e intérpretes.

Para empezar, la protagonista. Rosa Aurelia Guerra Morales, nació en el Caserío de Lago Valencia, provincia de Madre de Dios en 1966. Su gusto por la música fue alentado por su padre, quien en ese entonces era un conocido cantante local apasionado por la música ranchera mexicana. La “chamaquita” (como le llamaba su padre) cuenta en una entrevista para TVPerú (2019) que soñaba con interpretar rancheras ya que no gustaba tanto de la música tropical. Sin embargo, desarrolló su talento durante toda su etapa escolar abarcando diversidad de géneros hasta llegar, a los 15 años, a la agrupación Los Fenders de Puerto Maldonado. A los 17 años, migra a Lima para estudiar en un instituto. Pero pronto lo deja para empezar a estudiar guitarra, teoría musical y prepararse para ingresar al Conservatorio Nacional de Música. Debido a la necesidad económica, empieza a trabajar en una imprenta hasta que, por insistencia de una amiga suya, hace caso a un anuncio en el diario El Comercio para audicionar a una banda llamada Los Bio-Chips.

Alberto Federico Mauri Almonacid nació en Lima en 1958. Alentado por su hermano mayor, aprendió a tocar la guitarra con canciones tropicales y grabó su primer disco a los 16 años en el estudio de grabaciones Zúñiga en la avenida Tacna en Lima. Gracias a esa experiencia fue invitado por los dueños del estudio para aprender producción musical grabación, edición y mezcla (Laura, 2021). Según el propio Mauri (2022), su principal influencia fue The

Ventures, grupo americano de Surf Rock durante los 60 's y Los Beatles. Su gusto por el rock, hizo que fundara Los Keltons de Chaclacayo, una agrupación familiar que a falta de contratos rockeros, cambiaron al estilo tropical alcanzando el éxito a nivel local. Su técnica para la guitarra era tocarla con pluma, pero cambió a los dedos y uñas al ver tocar a Lener Muñoz del grupo *Los Selenicos de Ñaña*. Otras influencias para su ejecución musical fueron Los Destellos, Los Pakines y Los Ecos. Después de tocar en distintas agrupaciones de sonido chichero o tropical, Teodoro Arellano le propuso trabajar en Cielo Gris. Mauri se convirtió en el director musical, arreglista y compositor de varios éxitos del grupo incluyendo el disco *Sensación Tropical* (1982) que se convirtió en emblema de la música chicha. Su talento no pasó desapercibido para el sello INFOPESA, quien desde 1981 lo llamaría para grabar con grupos como Agua Maria, Armonía 10 y El Cuarteto Continental (Laura, 2021). En 1982 logró protagonismo en *Los Chipis* donde conoció un nuevo socio para crear su nueva banda: Los Bio-Chips.

En 1984, Los Bio-Chips, dirigidos por Tito Mauri y Nilo Segura realizan un casting en busca de vocalistas para el grupo. Este suceso fue el encuentro de ambos personajes. Guerra realiza el casting cantando rancheras y es escogida por Mauri, quien relata en su cuenta de facebook (2022): “Me di cuenta que tenía buena entonación, compás y era muy afinada. Pero nosotros buscábamos alguien que cante cumbias o salsa. Y le pregunté ¿No sabes cantar cumbias?”. Así inicia el viaje de unos renovados Bio-Chips que alcanzaron la fama con un variado repertorio en zonas del norte del país: Trujillo, Piura y parte de la selva. Algunos temas como Teleparranda, Carmín o Corazón de Piedra, se convirtieron en éxitos a nivel nacional.

Rossy War y su Banda Kaliente es antes que nada, una historia de amor. Dos años después de conocerse, en 1986, Tito Mauri y Rosa Guerra Morales contraen matrimonio. Aún tocando

con los Bio-Chips, Alberto vió en Rosa “un talento desperdiciado”, así que decide producirle un disco como solista. Es así que en 1994, inspirados por la modernidad (y por escuchar cantar a Selena en los Grammys), Tito Mauri crea Fama Records y Rosa Guerra se convierte en Rossy War.

Su primer disco sale en 1994 en Perú y Chile y se titula “Como la Flor” siendo la mayoría covers. En 1995, se suma Bolivia a los países de lanzamiento con “Vol.II: Cositas del Amor”. En 1997 por iniciativa de Mauri, deciden independizarse y formar su propia agrupación tropical: La Banda Kaliente, emprendiendo giras a nivel nacional e internacional. Tuvieron gran acogida en provincias del sur del país, posteriormente en la región norte ganando seguidores con cada presentación. Fue su tercer álbum “Como un dulce poema” (1997) con el que con el que conquistaron la siempre complicada Lima.

En 1997, Rossy War y su banda Kaliente ya tenían grabados discos compactos e ingresan al mercado limeño con dos canciones que se volverían himnos femeninos del sufrimiento: “Nunca pensé llorar” y “Que te perdone Dios”. Ese mismo año, una cuarta producción y un nuevo single llamado “Amor Prohibido” haría aún más conocida la voz de Rossy War. Su peculiar estilo vocal le ganaría el nombre de “la Ronquita de la Tecnocumbia” capaz de cantar al dolor, al desprecio, a la liberación, a la pasión como ninguna otra cantante femenina de aquel entonces. (Villar, 2022 p.104)

El fenómeno creado por Tito Mauri y Rossy War trascendió las barreras sociales. Su popularidad alcanzó países limítrofes como Chile, Argentina, Ecuador, Colombia, Venezuela y Brasil pero también México. Tuvieron un alcance mediático insólito para una banda de su época donde el título de “La Reina de la Tecnocumbia” a finales de los 2000 llamó la atención del Fujimorismo y fueron contratados para cantar en un mitin que promocionaba la

ilícita reelección del ex-dictador Alberto Fujimori. Hecho que, para la opinión de todos los autores que han investigado el tema, significó la muerte de la tecnocumbia.

2.2.2 Lo Mejor de la Ronquita de la Tecnocumbia

“*Lo Mejor de la Ronquita de la Tecnocumbia*” es un álbum recopilatorio editado por el sello IEMPSA el año 1999. En la narrativa sobre la tecnocumbia, los temas de este disco representan el período de auge de Rossy War y su Banda Kaliente y por consiguiente del género mismo (1995-1998). En el siguiente análisis, se identifican los elementos musicales y paramusicales que componen estas canciones a través de los apartados de tema, musicalidad y performance. Para ello, se realiza una sistematización de la información temática del disco y los aspectos de producción musical; así como el análisis de grabaciones, presentaciones en vivo y videos musicales, para construir las relaciones que permitirán esclarecer el espejismo amazónico.

(Tabla 1)

Sistematización de créditos y temáticas del álbum: “*Lo Mejor de la Ronquita de la Tecnocumbia.*” IEMPSA (1999) Elaboración propia.

#	TÍTULO	AÑO	DURACIÓN	LETRA	TEMA
1	Nunca Pensé Llorar	1996	4:05	Federico Mauri	Dolor ante una ruptura amorosa. Desamor
2	Mujer Solitaria	1996	3:30	Neil Diamont	Preferencia por la soledad a un amor disfuncional. Añoranza por un amor que ya no está
3	Amor Prohibido	1997	3:47	Federico Mauri	La tentación de una relación extramatrimonial desde una

					perspectiva femenina
4	Que te perdone Dios	1996	4:13	Rodolfo Chavez	Rechazo a la reconciliación después de una ruptura amorosa producto de una infidelidad.
5	Carta de Dolor	1998	4:29	Federico Mauri	Dolor ante una ruptura amorosa anunciada a través de una carta.
6	Las Huellas de tu Amor	1997	4:08	Federico Mauri	Referencia al recuerdo y nostalgia y soledad ocasionados por un amor que decidió irse
7	Mi Destino	1997	5:02	Federico Mauri	Una mujer que desea aislarse debido a una traición amorosa. Referencias despectivas hacia el hombre
8	Me Engañaste	1998	4:13	Federico Mauri	Dolor ocasionado por una infidelidad y rechazo a la reconciliación por parte de la mujer
9	Sin Ti No Puedo Vivir	1996	3:49	Federico Mauri	Sufrimiento y nostalgia de una mujer por el recuerdo de un amor ausente
10	Amargo Amor	1998	3:49	Augusto Loyola	Dolor después de una ruptura amorosa y rechazo a la reconciliación por parte de la mujer
11	Por Esa Mirada	1997	4:04	Federico Mauri	El presagio de una ruptura amorosa producto de una infidelidad. No hay perdón de parte de la mujer
12	Como un Dulce Poema	1996	4:27	Federico Mauri	Metáfora de un amor recíproco del que aún se conservan dudas.
13	Capullo de Rosa	1995	4:00	Federico Mauri	Canción dedicada a su hija recién nacida.
14	Hacer el Amor con Otro	1998	3:47	José Ramón Flores-Di Felizatti	Cover del tema lanzado por Alejandra Guzman (1991)

Producción y Temáticas

En este cuadro se apuntan los aspectos de producción musical y temáticos a lo largo de 4 años de trayectoria. No se incluyeron los ítems de intérprete y producción ya que, en su totalidad, las canciones son ejecutadas por Rosa Guerra Morales y la producción musical es realizada por Tito Mauri en el estudio Fama Records (Lima). Las letras fueron compuestas en su mayoría por Tito Mauri. Neil Diamont, Rodolfo Chavez y Augusto Loyola son músicos y compositores de cumbia con los que Mauri trabajó a lo largo de su carrera y eventualmente colaboraron con algunas letras.

Como se puede apreciar, el tema predominante en las canciones es el amor y las experiencias relacionadas a su vivencia desde una perspectiva femenina. También se hace referencia a cómo la sociedad percibe el amor y la situación del personaje que las canta. Las letras no presentan escenas o paisajes de la vida cotidiana más allá de la mención frecuente al uso de cartas como medio para comunicar los desvaríos de sus relaciones. A diferencia de los estándares de la música amazónica donde era común el uso de imaginario y experiencias urbanas de la región, el tema aquí se concentra en describir sentimientos amorosos.

Vale la pena mencionar - aunque no forme parte del álbum escogido para el análisis- que en el período de auge de la cantante (1995-1999), se lanzó “*Puerto Querido*” en el disco “Las Huellas de Tu Amor” (1997). Esta canción, es la única de toda la discografía que explícitamente trata algún tema relacionado con la amazonía, en este caso, la añoranza por el lugar de nacimiento de la cantante: Puerto Maldonado en Madre de Dios. La canción es una balada pop que narra pasajes como *extraño tus lluvias / mi tierra mojada / el cielo estrellado* correspondientes al paisaje tropical de la selva. Sin embargo, esta canción no se encuentra

como un argumento amazónico en la bibliografía de los autores. No se presenta registro sobre su acogida ni su presencia en los setlist de presentaciones en vivo durante ese período.

La innovación musical de Rossy War y su Banda Kaliente radica en 2 principios: 1) La destreza de Tito Mauri para combinar diversos géneros musicales dentro de una misma canción utilizando la cumbia como pegamento y 2) La interpretación de Rossy War y la persona musical que proyecta.

La Música

Para interpretar el primer fundamento será útil deconstruir la propuesta musical en base a los apartados propuestos por Tagg. Para empezar, en el aspecto instrumental, la Banda Kaliente está compuesta por bajo eléctrico, sintetizador, una sección de percusión protagonizada por la batería electrónica acompañada de percusión caribeña y guitarra eléctrica. Sobre las características de la guitarra eléctrica, el mismo Tito Mauri menciona que a nivel personal prefiere el sonido de la guitarra sin ningún efecto, en plano y sin ecualización. En el caso de presentaciones en vivo, su pedalera constaba de pedales análogos como el Wah Wah, flanger y delay (Tony Mauri, 2021).

En el apartado de *tempo*, la mayor parte de canciones mantiene la estructura rítmica de la cumbia, oscilando entre los 90 bpm a los 110 bpm. En el aspecto melódico es notoria la presencia de tonalidades menores, posible herencia de la chicha. En la mayor parte de sus canciones, la “sensación” (Moore, 2015) es la de una cumbia romántica, con fuerte presencia de la guitarra donde destaca especialmente el timbre de la voz de Rossy War. La fusión de géneros que propone la Banda Kaliente define la estructura de la canción. Las introducciones suelen ser extensas y cuentan de dos momentos marcados, una línea melódica presentada por

la guitarra seguida de un cambio rítmico donde entra la base de cumbia con el sintetizador o viceversa. Otros cambios se perciben en algunos pre-coros donde se agregan montunos o texturas de huayno. Estas fluctuaciones se desarrollan a lo largo de todas las canciones del disco. Por ejemplo, *Mi Destino* inicia con una base de cumbia hasta un corte que marca el cambio rítmico a montuno y sobre esta base, unos vientos sintetizados de quena y zampoña. *Como un Dulce Poema* y *Capullo de Rosa* utilizan una base rítmica de balada rock muy similar al estándar de la época mientras la cantante opta por una interpretación más melódica. *Mujer Solitaria* inicia como una balada lenta y acelera a cumbia después de un corte. En ninguna de las canciones del álbum son perceptibles matices musicales ni instrumentales que puedan remitir a lo propuesto en la cumbia amazónica.

Lo performativo

En este apartado recae la segunda fortaleza y es la construcción de todas las dimensiones de Rossy War. Philip Auslander considera la performance como parte esencial de la producción musical. El autor construye en base a Frith los 3 estratos visuales de la performance de un cantante pop: la persona “real” (el cantante como ser humano); la persona performada (“performance persona”: el performer como un ser social) y el personaje (el narrador implícito de la canción o un sujeto descrito en la canción encarnado por el intérprete) (2016, *Person, Persona, Character* section). Por consiguiente, parte del éxito de Rossy War es la habilidad de Rosa Guerra Morales para alternar cómodamente entre estos roles.

La persona “real” Rosa Guerra ha sido definida a lo largo de los textos como una mujer trabajadora, migrante selvática, y madre de familia en un matrimonio estable y feliz. Sin embargo, es imperativo tener en cuenta que “la persona real es la dimensión del performance a la que se tiene menos acceso. Las apariciones públicas y entrevistas no constituyen una

fuente confiable para definir a una persona real” (Auslander, 2016). En vista de ello, los datos biográficos de la cantante son sólo una manera de entender cómo se interpreta a la sucesiva dimensión de su performance.

La persona performada por Rosa Guerra Morales es Rossy War. Según Auslander “el intérprete (influenciado por la industria musical) construye a la persona performada en base a convenciones existentes. La personalidad, el vestuario, el baile, la expresión y el gesto son formas de realzar o cuestionar estos modelos” (2016). De esta manera, se puede decir que *La Reina de la Tecnocumbia* es la respuesta a un público que pedía cambios a nivel musical. La construcción de Rossy War atendió todos los pedidos, empezando por el nombre. Según la información disponible en la página web de la artista (s.f) “el nombre artístico de Rossy War, se lo debe a su hermana Marlene, quien en sus cartas se despedía cariñosamente como "Lely War" influenciada por el idioma inglés. La personalidad de Rossy se presenta como un nuevo arquetipo de mujer migrante pero moderna que expresa su vulnerabilidad y sufrimiento en el amor con una interpretación vocal dolorida. A la par, su lenguaje corporal corresponde al de una mujer empoderada que, pese al sufrimiento que narra en sus canciones, muestra rechazo a la adopción de un rol sumiso o ceder a una propuesta de reconciliación por parte de los personajes masculinos.

Otro cambio, fue su estética característica. La artista detalla en una entrevista (TVPerú, 2019) que construyó su atuendo característico inspirada por la ropa de su madre (sombrero, botas y guantes) que solía probarse cuando actuaba de niña. La mayor parte de sus atuendos constan de variaciones de un vestuario de dos piezas (blusa escotada y shorts o falda cortos), guantes y variados accesorios. La inclusión del sombrero negro vaquero fue producto de un obsequio que le hizo una señora al subirse al escenario en Písaq, Cusco. Rossy War agrega que ponerse

todo lo que le obsequiaron mientras actuaba en el escenario se convirtió también en parte de su estética y una manera agradecer el cariño de sus fans.



Rosy War en concierto (1997)
Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=COcoff3Hu3g>



Rosy War en Villa El Salvador. Grabación por Tello Producciones (1998)
Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=fnbXhwelzUU>



Rossy War en Medellín, Colombia (1999)
Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=Xeg_EZIMH8E

La propuesta musical, estética y personalidad de Rossy War se desarrollaron de forma consistente. Acorde con Auslander (2016) el escenario es el punto donde las representaciones se cruzan con convenciones y contextos sociales más amplios, ya que todo lo presentado en el escenario debe ser legible para una audiencia específica. En otras palabras, sobre el escenario se contrastan las expectativas de los asistentes con la propuesta. Esta interacción genera nuevas significaciones sobre la música y la persona performativa. Tras revisar el archivo disponible de tres presentaciones en vivo entre 1997 y 1999 se pueden confirmar ciertos elementos constantes como: su vestuario representativo (primordialmente negro); la disposición de la banda Kaliente con un Tito Mauri como actor de soporte performativo; la presencia de al menos dos bailarinas uniformadas con minifalda o pantalones ajustados realizando coreografías establecidas para cada tema. Rossy War abarca un gran espectro de emociones como son un halo de sufrimiento, sensualidad, empoderamiento femenino, fuerza, religiosidad, amor y calidez al interactuar con su público. Si bien adopta diferentes personajes en cada canción, los intermedios evidencian una relación artista-público más afectuosa que sexualizada.

En el año 2000 se hizo conocido sobre los escenarios el “Rossey Mix”, un compilado de sus canciones más famosas *Amor Prohibido*, *Que Te Perdone Dios* y *Nunca Pensé Llorar*. En pleno auge del acceso a la tecnología, los videoclips se hicieron fundamentales para la promoción de sus canciones en los medios. Para analizar la última dimensión de la performance “el personaje” y a manera de cierre, se revisan los videoclips de estas canciones.

Que te perdone Dios (1996)



Capturas del videoclip *Que te Perdone Dios*. *Complubesa - Macrovision Perú (1996)*
(De izquierda a derecha) Min. 0:24, min. 0:32, min.0:53, min. 3:57

El videoclip inicia con la llegada de un cartero en bicicleta a una zona urbana. Una niña le anuncia su llegada a Rossey War, quien en esta primera escena encarna a una mujer común que, al abrirle la puerta al cartero y con un gesto de preocupación, da inicio a la canción. La banda Kaliente ejecuta una cumbia a 105 bpm donde el sintetizador presenta el primer motivo de la canción en una tonalidad de re menor durante dos compases hasta que se acopla la

guitarra con un punteo armónico que va creciendo en distorsión. Rossy War lee con un gesto triste la carta en su habitación hasta que la batería electrónica hace una llamada al segundo motivo de la canción donde el bajo, la guitarra y los sintetizadores acompañan los primeros planos de la protagonista. En el mismo corte, el videoclip presenta una serie de paisajes urbanos limeños contextualizando el escenario donde al parecer, transcurrirá la historia. Son reconocibles la Vía Expresa Paseo de la República de Lima llena de autos, la Municipalidad de Lima y ciertas fuentes de agua del mismo centro de la ciudad.

La estrofa de la canción presenta al personaje Rossy War quien canta y baila alternando entre una escenas campestres vestida con su traje negro y sombrero característico y paisajes urbanos nocturnos vestida de un traje dorado escotado y guantes largos. El arreglo musical hace interactuar a la voz y a la guitarra donde cada verso de la cantante es respondido con un adorno de guitarra que, a través del uso del pedal de distorsión, acentúa el carácter melancólico de la letra. Rossy War con un gesto sufrido pero firme expresa: *Basta de pedir perdón / Si siempre lo volverás a hacer / Ya no quiero más sufrir / Me engañaste / ¿Qué voy a hacer?*. El motivo 2 de la canción reaparece en forma de puente musical hacia el coro creando tensión al caer en la frase que da sentido a la narrativa del video: *Una carta me llegó un viernes por la noche / en ella me decías que estás arrepentido*. La guitarra crece como acompañamiento melódico en un segundo plano con adornos que usan mucho trémolo y distorsión similares a los estándares de rock de la época. En el coro, la cantante responde a la infidelidad que la carta sugiere: *Que te perdone Dios / Porque yo no te perdono*. La misma estructura tanto visual como musical se repite hasta el final de la canción.

Nunca Pensé Llorar (1996)



Capturas del videoclip *Nunca Pensé Llorar*. Fama Records (1996)
(De izquierda a derecha) Min. 0:24, min 0:43, min.0:49, mín.1:36

Lo particular de la propuesta visual de este videoclip es que Rossy War comparte el protagonismo con Tito Mauri performando diferentes roles a través de tres escenarios marcados. La primera escena muestra a ambos personajes recreando una discusión de pareja en un parque de una zona urbana limeña. Esta secuencia marca la pauta para la narrativa del video donde Rossy War es quien interpela a Tito Mauri mientras con gesto dolido en un ad-lib expresa: *Estoy llorando y es por ti / No lo puedo creer*. Diversos momentos de la discusión atraviesan el video hasta que al final un abrazo da a entender una reconciliación. El otro escenario es la grabación de una presentación en vivo donde una cámara contrapicada se utiliza para abarcar a la cantante en su vestuario representativo y a sus dos bailarinas vestidas con un top y una falda de color entero. El ángulo sugiere mirar hacia las piernas de las intérpretes mientras realizan la coreografía icónica de esta canción compuesta por algunos saltos y giros lentos y sensuales. El otro plano que la cámara sugiere es una vista frontal de

Rosy War sobre el escenario, sosteniendo un ramo de flores y mostrándose vulnerable mientras canta. La última escena utilizada es presentar diferentes miembros de la agrupación performando su rol sobre una pantalla verde que proyecta animaciones de luz. Lo resaltante de este último recurso es que se puede percibir una intención de mostrar los modernos instrumentos que caracterizan la tecnocumbia. Tito Mauri en los sintetizadores y en la guitarra eléctrica mientras otros integrantes tocan el octapad y la batería eléctrica.

En el aspecto musical, la canción se encuentra en la tonalidad de Sol menor con una velocidad de 105 bpm. Son notorios 3 motivos que se presentan sucesivamente y se repiten a lo largo de la canción. Primero, un conjunto de trompetas sintetizadas, seguidas de una melodía punteada de guitarra con trémolo, finalmente un montuno donde regresan los vientos sintetizados hasta que un corte los devuelve al ritmo de cumbia y marca el inicio de la estrofa.

La estructura armónica, la textura rítmica y timbres utilizados en la composición corresponden al estándar de cumbia tropical de la época. Lo que irrumpe el estándar, es la interpretación de Rosy War quien mantiene ese timbre ronco, quejumbroso y por momentos sollozante. La estructura de esta y la mayoría de canciones de Rosy War tanto musical como líricamente responde a la lógica A-B-C-A-B-C. Es decir, mientras que el verso puede sugerir una narrativa en desarrollo, la repetición del coro mantiene la tensión del sufrimiento, para demostrar que nada ha cambiado "realmente".

Amor Prohibido (1998)



Capturas del videoclip *Amor Prohibido*. AyC Producciones (1998)
(De izquierda a derecha) Min. 1:16, min 2:01

El videoclip presenta una estructura más sencilla que los anteriores. Solo se alternan dos escenas donde la artista lleva una variación blanca de su traje característico. Por un lado, Rossy War en un ambiente campestre al borde de una piscina. Y por el otro, una presentación en vivo sobre el escenario de algún recinto de (presumible) carácter urbano-amazónico. Este último tiene de fondo un mural de un paisaje amazónico. Lo que más llama la atención de esta composición es la figura femenina vestida con atuendo nativo que guarda gran semejanza con la cantante. En lo coreográfico se realizan movimientos de carácter sensual, lentos y con saltos de bajo impacto. El vestuario de las bailarinas consta de una vestido corto mientras el bailarín usa pantalones anchos y una camiseta ceñida. El video parece estar más enfocado en mostrar modernidad, los instrumentos y la interpretación en vivo.

La complejidad de esta canción radica en la gran variedad de ritmos y texturas musicales que han sido fusionados a lo largo del tema. La canción inicia con una base rítmica de cumbia sobre la que Tito Mauri irrumpe con su guitarra distorsionada y con vibrato al estilo de rock.

Inmediatamente después, una trompeta sintetizada marca el motivo de la canción que se repite en lo que se van sumando texturas melódicas. De pronto se suma una frase de queñas y zampoñas que repiten el motivo pero con una sensación de música andina estilo latinoamericano. Al inicio de la estrofa, la voz de Rossy War manda a toda la Banda Kaliente de regreso a la cumbia. El personaje interpretado por la cantante cuenta sus dilemas morales al haberse enamorado de alguien que ya se encuentra en una relación: *Nuestro amor es prohibido / No me busques por favor / No me quiero interponer / Pero ya me enamoré Dios mío ¿Qué voy a hacer? / si ya es parte de mi ser*. Seguido de ello, para el coro la canción cambia al ritmo de montuno caribeño mientras la voz repite durante 8 compases: *Quiero un poquito / Un poquito de tu amor / Dame un poquito / No me tienes corazón*. Esta estructura de repetición también es característica de muchas canciones de War. En síntesis, introducciones largas (de 2 secciones, cuanto menos) frases melódicas por la guitarra o el sintetizador, y texturas rítmicas variadas para el coro. Amor Prohibido se repite y finaliza nuevamente con la guitarra rockera de Mauri.

En conclusión, al haber revisado la propuesta musical de Rossy War y su Banda Kaliente desde variadas perspectivas, tomando en cuenta los factores musicales y paramusicales de su trabajo, no es posible afirmar la presencia de características amazónicas. Ergo, al ser la representante sobre la que se divisa el espejismo amazónico, tampoco es posible confirmar una relación tan estrecha o contundente entre la tecnocumbia y lo amazónico en el discurso performativo de la cantante. Al terminar de atravesar el espejismo, queda intentar explicar los motivos por los cuales se formó aquella ilusión.

CAPÍTULO III

EL ESPEJISMO AMAZÓNICO DE LA TECNOCUMBIA

La tecnocumbia de Rossy War y su Banda Kaliente se presentó sobre el escenario de un Perú deseoso de encontrar su lugar en un mundo globalizado. La antesala del nuevo milenio cambió las aspiraciones de un público que había superado los conflictos de la migración cantando chicha y ahora deseaba cantarle al amor. Las composiciones de Rosa Guerra y Tito Mauri respondieron a estas circunstancias con una síntesis de modernidad, sensualidad y romanticismo como nunca antes se había visto en el Perú. Su trabajo fue la inspiración para sucesivas agrupaciones que le agregaron sus propios matices regionales a la fórmula.

Años más tarde, la supuesta caída del género a manos del poder político llamó la atención de algunos investigadores que desde diversos campos de conocimiento abordaron brevemente sobre el género en libros, revistas, artículos y crónicas. Entre las ideas propuestas, la etiqueta de amazoneidad se presentó como un recurso atractivo para definir aquella nueva manera de performar la cumbia que parecía valerse de la sensualidad y el protagonismo femenino. Los mismos autores, no dudaron en colocar a la “Ronquita de la Tecnocumbia” como pionera del movimiento debido a su gran éxito y alcance mediático. Ante la aparente solidez y persistencia de ambos argumentos, esta investigación se propuso cuestionar los mismos renombrando su relación con una metáfora.

Un espejismo (en sentido figurado) es una imagen, representación o realidad engañosa e ilusoria. Lo que esta tesis postula es que las definiciones planteadas a través de los años sobre Rossy War y la tecnocumbia calentaron el horizonte académico creando un espejismo amazónico que, al ponerse bajo la luz del análisis musical, desaparece. Dicho de otro modo, la catalogación de la tecnocumbia como un género amazónico después de escuchar la

propuesta musical de Tito Mauri y Rosa Guerra es, cuanto menos, debatible.

Al haber conseguido atravesar el espejismo, en este tercer capítulo queda elaborar sobre los alcances de esta interacción. En primer lugar, es necesario identificar los lineamientos que siguieron los autores para definir el género y sus objetivos. En segundo lugar, establecer los alcances de los elementos paramusicales en la tecnocumbia y discutir los tópicos amazónicos que construyeron la narrativa de sensualidad. Por último, revisar el rol de Rossy War como hito en la historia de la cumbia.

3.1 Una amazónica ilusión de modernidad

El primer paso para entender la formación del espejismo amazónico es reconocer que lo problemático no es la tecnocumbia en sí misma, sino cómo se ha escrito sobre ella y los efectos que ha suscitado la repetición de conceptos musicales sin análisis musical. Sobre todo cuando una expresión que parecía tener la intención de expandirse, termina asociada a un espacio geográfico. Como sugiere Mendivil (2016):

“Las relaciones de la música con lugares son tan variopintas como las expresiones musicales que las testimonian. Algunas regiones o ciudades del mundo, por ejemplo, han pasado a nombrar un sonido característico (...). Este tipo de delimitaciones, hartamente complejas al momento de precisarlas verbalmente, suele servirnos de manera inconsciente como referente conceptual para clasificar la música con que nos topamos en nuestra vida cotidiana. Es por ello que incluso musicólogos de toda estirpe esbozan demarcaciones estilísticas para determinar procedencias y contactos y elaborar en base a ellos, cartografías musicales. Las músicas, como las personas, suelen portar pasaportes.” (p. 88)

En el caso de la tecnocumbia y como se ha demostrado con Rossy War, estas limitaciones parecen decir más sobre quien escribe, que de la música en sí. Para descifrar este descalce

entre discurso y sonido, será necesario establecer cuáles fueron las circunstancias bajo las que los autores definieron la tecnocumbia. Es decir, explicar qué los llevó a prestarle atención a ciertas características y otorgar el pasaporte selvático a la tecnocumbia a pesar de un admitido desconocimiento sobre las expresiones culturales amazónicas.

Como se presentó en el primer capítulo, los textos académicos sobre tecnocumbia se construyeron a partir de los 2000 en un contexto posterior al auge del género. Según Danilo Martucelli (2015) es a partir de esta década que las ciencias sociales peruanas ingresaron en un nuevo momento interpretativo gracias a la caída del régimen fujimorista, la entrada a un nuevo período global y búsqueda de un nuevo proyecto nacional. Este momento supuso la búsqueda de nuevos circuitos de pensamiento en el que se buscaba dotar a los hechos culturales peruanos (en este caso la música) con algún rasgo que los ubique dentro de un contexto globalizado.

Asimismo, la mayor parte de los discursos sobre tecnocumbia revisados en esta investigación, fueron elaborados desde las ciencias sociales con una perspectiva posmoderna e interdisciplinaria que utilizó la música para cuestionar y evidenciar las tensiones internas del país después de un período de profundos cambios. Pero a su vez, buscaron enfrentar estas tensiones con los sucesos del contexto global. Esta época constituye un sesgo reivindicador de identidad nacional y regionalismos (lo local) frente a un discurso mediático (lo global). Portocarrero (2001) sostiene que se buscaba constituir el nuevo sujeto en el Perú, en base a otras características para superar la identidad criolla “frágil e insegura” que había quedado después de las masivas migraciones andinas.

De esta manera, la presencia de lo amazónico en la tecnocumbia funciona como una estrategia. Los discursos sobre este género ofrecían un nuevo panorama que ya no era andino,

sino que tenía aspiraciones de convertirse en hegemónico utilizando otro imaginario: lo amazónico. En el caso de la cumbia, lo amazónico era ese elemento que aún faltaba añadirse al imaginario de nación y que podría ser la puerta de entrada a un discurso más global debido a que el imaginario selvático tiene alcance internacional (Thieroldt, p. 208-209). Al ser evidente que las regiones amazónicas no habían sido consideradas políticamente hasta ese entonces, la música se vio como esa cohesión a ser tomada en cuenta y no precisamente como una insurrección amazónica.

Este fenómeno, es algo que Merriam (1963) describe desde la musicología como un uso social de la música. En este caso, el componente amazónico en la tecnocumbia, obtuvo la función de convertirse en el discurso de representación simbólica (p. 291) de un imaginario. A esto, se le suma la necesidad de dar un fundamento étnico a la música con un ánimo reivindicativo. Si bien el principal elemento de la tecnocumbia venía siendo lo tecnológico, este atributo no era suficiente como diferenciador. Así, la cumbia se fue asociando geográficamente a la selva y la tecnocumbia, aparecería como ese elemento homogeneizador y democratizante que contendría todas las identidades unificándolas a través del acto performático, baile y la parafernalia amazónica.

No sería justo invalidar los abordajes existentes sólo por ser escritos desde campos de conocimiento distintos a la musicología ya que la construcción de un género musical consta de múltiples variables. Así lo reconocen distintos musicólogos como Guerrero (2009) quien entiende el género musical como una práctica cultural, de carácter fluido y pragmático, asociado a un trabajo cultural que no sólo se identifica con la música sino también con rituales, territorios, tradiciones y personas. Martí (2004) afirma algo similar: “El fenómeno musical no nos debe interesar tan sólo como cultura, sino también como elemento dinámico

que participa en la vida social de la persona, y que al mismo tiempo, la configura” (p. 51). Incluso el mismo Romero (2012) afirma que: “La música consiste no solo en su producto final (los sonidos estructurados) sino que es construido socialmente convocando a personas y grupos humanos. Por un lado, está su aspecto sonoro, y por el otro el aspecto sociocultural que deviene de su proceso de producción, que constituye un hecho social que afecta a las personas” (p. 312). Lo paradójico es que (como se revisó en el punto 1.2) no se cuenta con la certeza teórica sobre qué es la amazonía ni a qué suena. Dentro de este panorama, La tecnocumbia parece ser un gran vacío incluso en los relatos históricos de la música amazónica:

“La historia de la cumbia amazónica continúa siendo la asignatura pendiente. Este desconocimiento llega al punto de que no se tiene tan claro el camino por el que entró la cumbia en las zonas urbanas de la Amazonía del país; es decir, si el recorrido de la cumbia selvática peruana pasó en verdad por una influencia de la moda limeña entregada al rock, los ritmos tropicales caribeños y la cumbia de estilo peruano con guitarra eléctrica, o si más bien pudo haber desembarcado directamente por la frontera peruano-colombiana, a través de los inmigrantes que llegaban a trabajar en las zonas petroleras.” (Hermoza, 2016 p. 66)

Pese a todo, podría decirse que el espejismo amazónico sí funcionó como una forma de expresar modernidad. Así lo determinaron los autores que construyeron el espejismo. Quispe Lázaro (2001) concluye que las creaciones musicales de los grupos de tecnocumbia tuvieron una aceptación multilocal capaz de ser una síntesis de todas las identidades regionales del Perú. Por otro lado, Bailón (2004) sostiene que la tecnocumbia representó un mayor éxito a nivel comercial que logró sobreponerse a la exclusión al ofrecer un producto competente con otras propuestas musicales extranjeras modernas.

3.2 La construcción visual de la sensualidad

El segundo factor que refracta la percepción de la tecnocumbia y crea el espejismo amazónico, es la manera en la que se construye la lógica condicional de selva-feminidad-sensualidad al narrar el aspecto performativo del género. En la revisión de textos, la idea de mujeres amazónicas, sensuales y con tribales atuendos es la constante para definir la tecnocumbia. Sin embargo, el análisis realizado en el capítulo anterior demuestra que la propuesta musical de quien se dice su máxima exponente no echa mano de los mismos recursos performativos amazónicos. En este contexto, surge la pregunta ¿Cómo se construyó esa imagen de amazonía sensual para la tecnocumbia?. Para empezar a responder a la pregunta, será necesario revisar el género a través de los conceptos que maneja la musicología respecto a la performance. Esto no sólo para describir las acciones asociadas a lo amazónico, sino para entender cuál ha sido el efecto de dichos estereotipos en la práctica cultural del género, en los espectadores y el imaginario de nación.

Como es de suponer, lo amazónico no es una característica intrínseca a la tecnocumbia; por el contrario, se trata de una asignación que los sujetos efectúan al escucharla. Esto es validado desde la musicología ya que “el performance no abarca solamente cuestiones propiamente musicales, sino también la posibilidad de concebir el hecho musical y su correspondiente escucha como un acto en el que intervienen distintos sujetos” (Guerrero, 2009 p. 8). Es así que la ficción amazónica, aceptando lo señalado por Guerrero, no está determinada por la forma o el estilo de la música en sí misma sino por la percepción de la audiencia, definida en el momento de la performance sumada a las variables sociales, históricas, de la industria y el mercado. En la tecnocumbia la performatividad es una cualidad del discurso que pudo dar a los académicos la posibilidad de enfocarse una gran variedad de fenómenos dentro de actividades musicales. Sin embargo, parece que se enfocaron solo en uno.

Nuevamente, la forma en la que se juzgó la tecnocumbia dice más de quienes escriben sobre ella que de los cultores. Esto no necesariamente tiene una connotación negativa ya que los autores entienden textos musicales e interpretaciones musicales en sus propios términos de acuerdo a contextos culturales y sociales específicos (Madrid, 2009). Si bien la vivencia musical de la tecnocumbia era acaparada por Rosa Guerra y Tito Mauri, es evidente que la performance de otros artistas tecnocumbieros fue la que influyó finalmente a los autores. Más allá de Rossy War, la tecnocumbia constaba de múltiples variantes que se extendieron pasados el año 2000, no necesariamente femeninas y no necesariamente de origen amazónico. Tal es el caso de Ada Chura y los Apasionados (Tacna), Skándalo, La Joven Sensación, Tornado, Zona Franca (“boybands”). Agua Bella, Alma Bella, Bella Bella, Grupo Mariluz, Grupo Maryluna, Las Chicas Daya, Agua Dulce (“girlbands”). Pero fueron Ruth Karina y su Grupo Pa’ Gozar y el grupo Euforia de Iquitos en su etapa con Ana Kohler quienes captaron la atención de los académicos. Ambas bandas provenientes de la región amazónica que presentaban parafernalia amazónica en su propuesta.

Dadas las circunstancias, no parece ser una casualidad el perenne énfasis en describir a una mujer amazónica sensual cuando se revela que el 90% de textos existentes sobre tecnocumbia han sido escritos por autores masculinos (precisamente, el público objetivo de la tecnocumbia). Sin embargo, sería injusto afirmar que la construcción visual de una selva sensual es efecto exclusivo de los académicos. El sujeto que intervino en la conformación de esta idea es la industria misma (conformada por productores y consumidores). Ambos actores expresaron el carácter de la sociedad de dos formas: 1) Completar el imaginario y el deseo al hacerte partícipe de una experiencia tribal y corporal a través del baile y; 2)

perpetuar los roles de género en la música.

En cuanto a la disposición de corporalidades en la performance y el baile de Euforia, es posible identificar dos funciones que cumple según la clasificación propuesta por Lopez Cano (2005). Por un lado, funciona como “actividad motora que acompaña la producción de sonido musical.” Esto incluye a la gesticulación, los movimientos sensuales y saltos interpretativos del imaginario amazónico que acompañan la ejecución musical. A su vez, “en la música popular urbana, el desarrollo motriz de la performance suele erigirse en recurso de interpelación que colabora en la construcción de identidades” (p. 9). Por otro lado está la “actividad motora manifiesta en la percepción musical” que acusa directamente al baile y al componente coreográfico tanto en el despliegue de Ana Kohler como en el público. “El baile es mucho más que un movimiento asociado a la escucha musical. Es una instancia fundamental dentro de las prácticas de socialización, comunicación y ritualización de un grupo. Posee una carga simbólica y entidad social autónoma” (p. 19). Es así que los elementos amazónicos utilizados por la cantante funcionan a la vez como recursos semióticos capaces de producir signos musicales para representar y consolidar identidades. Por otro lado, el baile “de-sexualiza” las referencias con la que se construye la imagen, legitimando lo sensual y atrevido.



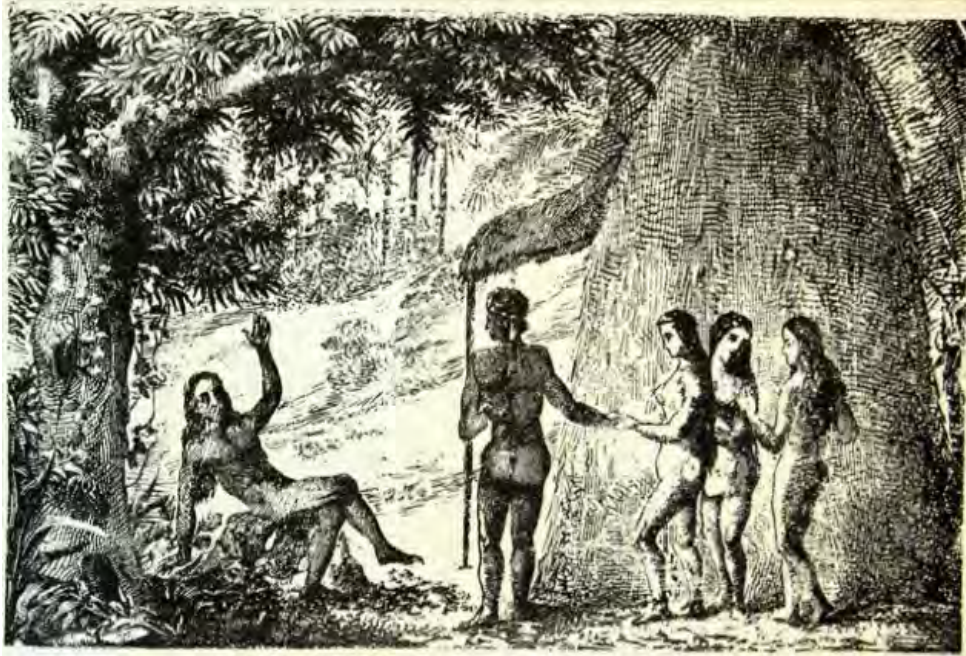
(De izquierda a derecha) Captura del videoclip *Euforia - Mix Euforia* (Ana Kohler) 1999. Min 0:09 y Ruth Karina y su grupo Pa'gozar.

Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=GwlCCvd9Ohk>,
<https://www.angelfire.com/pe/Perufriend/MusicaChicha.html>

Lo problemático, es que esta construcción de identidades parte de una selva imaginada que ni los productores de esta música, ni quienes escribieron sobre ella buscaron reformular para romper los estereotipos como el de la “charapita ardiente” o las construcciones europeas sobre la amazonía. Metz (2015), al analizar el caso del grupo Explosión de Iquitos, describe cómo se adaptan múltiples referencias locales e internacionales para crear una estética de amazoneidad:

“Las actuaciones de toada amazónica adaptan un amplio indigenismo imaginado en sus presentaciones sobre el escenario. Las bailarinas, a menudo descalzas, llevan trajes no muy diferentes de los que usan las coristas de Las Vegas, con sofisticados tocados y bikinis de plumas, guantes decorados y lentejuelas; los hombres usan taparrabos que coinciden. La mayoría usa plumas de guacamayo, ave nativa de la región, así como patrones shipibos en la decoración de los bikinis de las intérpretes. Bailarines de géneros posteriores como la tecnocumbia adoptaron tales trajes en sus propias actuaciones elaboradas. Las bailarinas

también se convirtieron rápidamente en esenciales para el éxito de la actuación de un grupo de tecnocumbia. ” (p. 381-382)



"Indios de la isla de Cuba" (1893) Madrid: El Progreso Editorial. Recuperado de: <https://www.flickr.com/photos/fdctsevilla/4383848723>



Moria Casán, Buenos Aires 1973. Recuperado de:
https://es.wikipedia.org/wiki/Vedette#/media/Archivo:Moria_Cas%C3%A1n_vedette.jpg



Bailarina con traje típico polinesio.

Recuperado de: <https://i.pinimg.com/originals/fa/9c/b5/fa9cb5e052662587093be5dd13f293c9.jpg>

Al igual que la música, lo amazónico como categoría performativa es ambigua ya que la imagen amazónica se construye en base a un imaginario estereotipado. Esto último puede conectarse directamente con la forma en la que se mantienen los roles de género en la música. Como se puede apreciar, las referencias con la que se inventa la amazonía provienen de múltiples fuentes. La corporalidad, por ejemplo, es rezago de la imagen colonial exotista que mira a la selva como un elemento congelado en el tiempo y a las mujeres como desproporcionadas y ardientes guerreras Amazonas. Ya lo señalaba Motta (2011): La

representación hipersexualizada de la región amazónica y sus mujeres adquiere sentido en la geopolítica de relaciones de poder, que entrelaza regiones del Perú a partir de una escala jerárquica, en la que nociones de género ocupan un lugar de importancia (p. 32). El siguiente componente del imaginario, es darle un protagonismo controlado a la mujer al presentarla como una vedette. En otras palabras, una estrategia a lo Carmen Miranda: lo suficientemente llamativo como para generar una sensación de empoderamiento femenino y a la vez lo suficientemente sexualizado para que aún sea consumible. Por último, la parafernalia amazónica no es necesariamente típica de la región de proveniencia de las cantantes, sino adaptada de los llamativos atuendos de los bailes polinesios que podían verse en películas de la época. Cabe destacar que, la caracterización amazónica recae únicamente en las bailarinas. Es decir, los músicos están “acompañados por” más no “constituidos por” la amazoneidad. Todo este catálogo de referencias, complació la necesidad de entretenimiento, exotismo y cosmopolitismo populares.

3.3 Rossy y la Guerra de la representación

Para terminar por disipar el espejismo amazónico, esta investigación propone revisar una vez más a la figura que ayudó a salir del mismo: Rossy War. La influencia de Rosa Guerra Morales nunca podrá ser pasada por alto al escribir sobre tecnocumbia. Sin embargo, después de presentar las ambigüedad que supone etiquetar la tecnocumbia como amazónica, toca desatar los nudos que atan a la Ronquita de la Tecnocumbia como una representante de la amazoneidad tradicionalista y reimaginar nuevos discursos de representación a partir de la nueva musicología. Para ello, se propone analizar a Rossy War a través de la musicología feminista. Esta propuesta puede sonar a atrevimiento en medio de una academia masculina que, aunque escasa, logró consolidar el discurso amazónico de la tecnocumbia. Ahora bien,

en la sección anterior se ha probado la capacidad que tienen las expresiones musicales a la hora de configurar identidades. Ante el inminente revival de la tecnocumbia, urge proponer una versión que ya no avive el calor del espejismo no sólo por darle otra mirada a este género musical, sino por el respeto a una región que ha tendido históricamente a ser olvidada.

La musicología feminista de enfoque histórico tiende a reivindicar el lugar de las mujeres en la historiografía de la música. Aunque la mayoría de casos trate cuestiones de mujeres olvidadas en la historia, también puede reparar en los constructos que se forman alrededor sobre ellas, sobre todo si alguna ha tenido un protagonismo insólito pese a haber sido escrita por hombres. El análisis de Pilar Ramos (2003) sobre la obra de McClary, brinda dos alcances a tomar en cuenta si se desea analizar a Rossy War bajo esta perspectiva. Primero, que la hermenéutica musical (como el análisis realizado en el segundo capítulo) no se puede prestar a interpretaciones neopositivistas que intenten definir la veracidad del sonido basados en el género de quien participa en el mismo. Esto quiere decir que el género de la cantante y, por lo tanto, su lugar de procedencia no funcionan como argumentos para validar amazónicamente las características musicales presentes en la tecnocumbia, sino que se entretrejen, configuran y modifican entre sí.

El otro alcance, es que ya no se puede considerar a las músicas populares como autosuficientes o totalizadoras dentro de un contexto social. Analizar a Rossy War, por lo tanto implica “reconstruir los sentidos sociales de la música, antes que deconstruirlos” (p.140-141). De esta manera el análisis desde una musicología feminista permite reconstruir los significados que tuvo la tecnocumbia en su contexto para explicar el por qué una figura femenina destacó después de tantos años de protagonistas masculinos en la cumbia. También ayuda a explicar el énfasis de los autores en la representatividad de Rosa Guerra.

Dicho todo esto, el género de la cantante no es producto de la coincidencia y su influencia en la tecnocumbia, tampoco. Su desarrollo en los textos presenta una dialéctica de sensualidad atribuída por su condición de mujer. Además, su origen amazónico no la dejó libre de los tópicos geográficos sexuales relacionados a las experiencia corporal de las mujeres provenientes de la selva. Ese tipo de asociaciones, donde se reduce toda experiencia musical a la corporalidad, al sexo y a los estereotipos es exactamente lo contrario a lo que la musicología feminista propone. Ya que no ha sido posible determinar si Rossy War tenía una intención reivindicadora ni con el feminismo ni con lo amazónico. Ramos propone mantener una mirada crítica ante estas circunstancias:

“Como mujeres, tenemos derecho a reivindicar una historia. Pero no podemos convertir a las mujeres históricas en lo que no han querido o en lo que no han podido ser, inventando esencias y falsas continuidades. Algunas han escrito buena música, otras no. Algunas fueron buenas instrumentistas, directoras o cantantes, otras no. A muchas no las dejaron ser, algunas no quisieron ser. Todas han sido ignoradas por generaciones de musicólogos.” (2003, p. 145).

Rossy War no fue ignorada, pero sí fue convertida en un símbolo amazónico y origen de la tecnocumbia. Valorar el aporte de una participante femenina en la historia de la música no quiere decir convertirla en la referencia para todo un género musical. Al analizar críticamente los discursos escritos, dos cosas llaman particularmente la atención: 1) El énfasis en su proveniencia amazónica a pesar de ser una identidad móvil; y 2) la fecha de caducidad de la tecnocumbia a manos del poder político.



Variantes regionales de la persona performativa de Rossy War.

Recuperado de: <https://www.angelfire.com/pe/rossywar/foto.html>.

<https://ritmosperuanos.blogspot.com/2010/11/rossy-war-la-eterna-reyna-de-la-tecno.html>

Los estudios sobre la tecnocumbia han forzado las cualidades de su música en función al origen de sus intérpretes y sus oyentes. Después de analizar la persona musical de Rosa Guerra se puede concluir que efectivamente, la única atribución que podría definirse como amazónica en la propuesta de Rossy War es su lugar de nacimiento. El personaje performado por la cantante era más bien una identidad móvil y moderna capaz de adaptarse a cualquier escenario. En los textos, se dice mucho sobre la inspiración que tenía Rossy War en Selena Quintanilla en cuanto a la estética. Sin embargo, esta investigación sostiene que su mayor influencia fue algo que Paredes describe al hablar sobre la cantante texana en su libro *Selenismos* (2009, s.p): “La actuación en vivo, por su naturaleza localizada y efímera, ofrece una forma de dar cuenta de la especificidad de la ubicación histórica, geográfica y política. Pero la magia de la interpretación reside en su capacidad para fomentar la trascendencia más allá de los límites temporales discretos.” En símil, lo que definió la trascendencia de Rossy

War, no fue su origen amazónico, sino la riqueza de su interpretación tan cercana al público y su capacidad de adaptarse a las necesidades de representación de los mismos.

La última secuela de colocar a Rossy War al centro de la teoría tecnocumbiera, fue el creer que el género se desvaneció al contacto con la dictadura Fujimorista. Para todos los autores, la tecnocumbia firmó su sentencia de muerte en el momento en que Rossy War y su Banda Kaliente se presentaron en el mitin de cumpleaños del ilegítimo presidente Alberto Fujimori en 1999. La música como fenómeno cultural, no caduca en una fecha específica. Como cualquier otro aspecto de la cultura creado por las personas, les sirve y al mismo tiempo, las determinan (Martí, 2004). Lo que se desvaneció fueron las intenciones de los autores de seguir documentando el curso de la tecnocumbia. Esto podría deberse, en parte, a aquella tendencia de descalificar lo que musicalmente ha sido “manchado” por la política. Otra posible explicación sería que los autores no querían verse determinados por los imaginarios sonoros de aquella dictadura y tampoco deseaban verse involucrarse en las narrativas oficiales de este período. El legado de Rossy War se reflejó en las múltiples agrupaciones que surgieron y se convirtieron en la cumbia que se escucha hasta el día de hoy. Puede decirse entonces que la tecnocumbia nunca murió, la mataron académicamente.

CONCLUSIONES

En julio del 2022, Rossy War y su Banda Kaliente encabezaron el line-up del Festival Selvámonos. La recepción del público fue tan positiva que la misma cantante no se explicaba el entusiasmo de tantos jóvenes que asistieron al concierto. En redes se le menciona como un “ícono del pop peruano” que cuenta con una privilegiada ubicación en el universo cultural del Perú. Este evento llamó tanto la atención que algunos sugieren el resurgimiento del género. A lo largo de este trabajo se han explorado una serie de elementos que, de alguna u otra manera, están relacionados a la construcción del espejismo amazónico en torno a la tecnocumbia peruana anteponiéndola al trabajo de quien se dice su máxima representante. Ante la tarea de conocer el cómo y el por qué se desarrollaron los significados que constituyen dicha ilusión se concluye lo siguiente.

Los recursos académicos disponibles sobre la tecnocumbia peruana han sido escritos bajo la mirada de las ciencias sociales o las comunicaciones. Estos comprenden breves artículos en revistas, capítulos de publicaciones y estudios de campo. En los textos, son dos las ideas que se repiten constantemente: 1) La tecnocumbia es de origen amazónico y 2) Rossy War es la máxima exponente del género. La constante repetición de estos argumentos creó una idea de exclusiva amazoneidad sobre el género. El excesivo énfasis en señalar elementos paramusicales como la performance de sensualidad colmó las definiciones del género dejando muy poco espacio a análisis musical.

La amazoneidad de la tecnocumbia se creó como un espejismo para: 1) Reforzar e incluir a nuevos regionalismos en un discurso nacionalista que busca unificarse a través de este género musical. Es un intento de proponer algún rasgo que logre ser una síntesis de identidades y que

tenga una aceptación multilocal en el Perú. El imaginario amazónico se vio como una respuesta ya que proponía una dialéctica de goce y sensualidad a través de lo coreográfico. La propuesta de Rossy War y su Banda Kaliente fue la abanderada en presentar una temática que trascendió los límites regionales: el amor. Al analizar la música de Rossy War, se puede dar cuenta de que el éxito de su propuesta se debe al gran rango de géneros y estilos que fueron capaces de combinar, logrando siempre tener algún elemento que gustara a todos los públicos.

2) Definir un factor diferenciador que corte con la chicha pero que a su vez pueda incluirse en el mercado global: Lo amazónico tiene como función ser el rasgo identitario de una nueva propuesta musical dentro del país. Pero también funciona como nexo reconocible de entrada a una nueva sociedad globalizada debido a que se comparte con otros imaginarios. Rossy War no echó mano de los recursos amazónicos de la forma en la que se describe en los textos pero la música compuesta por Tito Mauri cuenta con variadas influencias internacionales.

3) Justificar valores extra-musicales en la producción audiovisual y performance de la tecnocumbia: Estas características se encuentran en los aspectos visuales, estéticos y coreográficos de la experiencia musical, más no en la música misma de la mayor parte del género. Este aspecto pudo ser como una oportunidad para entender la tecnocumbia como una experiencia cultural, sin embargo, tiende a repetir estereotipos sobre la amazonía y la mujer amazónica que carecen de vigencia al día de hoy.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAILÓN, Jaime

2004 La chicha no muere ni se destruye solo se transforma. *En Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, (18), 53-62.

BIFFI, Valeria

2012 Notas para la construcción de un archivo sobre historia visual amazónica. En G. Cánepa (ed), *Imaginación visual y cultura en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

<http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/170201>

COSAMALÓN, Jesús

2022 *Historia de la cumbia peruana: de la música tropical a la chicha*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

EL COMERCIO

2022 “La reina de la tecnocumbia se confiesa: el retorno a los conciertos, su mala experiencia en los mítines políticos, el COVID-19 y más” *El Comercio*. Lima 18 de junio.

<https://elcomercio.pe/luces/musica/rossy-war-se-confiesa-el-retorno-a-los-conciertos-su-mala-experiencia-en-los-mitines-politicos-el-covid-19-y-mas-noticia/>

ELVIRA, Luisa

2014 “Propuestas para la interculturalidad a partir del cuerpo, el género y la crianza en la Amazonía peruana”. En Ministerio de Cultura. *Serie diversidad cultural* 7. 72-118

<https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/IndigenismosciudadaniasNuevasmiradas.pdf>

ESPINOSA DE RIVERO, Oscar

2009 ¿Salvajes opuestos al progreso?: aproximaciones históricas y antropológicas a las movilizaciones indígenas en la Amazonía peruana. *Anthropologica*, 27(27), 123-168.

<http://www.scielo.org.pe/pdf/anthro/v27n27/a07v27n27.pdf>

GARCÍA-PEINAZO, Diego

2019 El análisis musical y los estudios sobre música popular urbana: de la doble negación a la educación en las discrepancias participatorias. *Revista internacional de educación musical*, 7 (1), 45-55.

<https://doi.org/10.1177/230748411987863>

GUERRERO, Juliana

2009 El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. Trans. *Revista Transcultural de Música*, (16), 2012, 1- 22. Barcelona: Sociedad de Etnomusicología

HERMOSA, Luis

s/f Gestaciones tropicales en el Perú: sobre orígenes de la cumbia peruana y su sonido amazónico. *Paralelo Sur*. 61-67

https://www.academia.edu/19525745/Gestaciones_tropicales_en_el_Per%C3%BA_sobre_or%C3%ADgenes_de_la_cumbia_peruana_y_su_sonido_amaz%C3%B3nico

KARTOMI, Margareth

2001 “*Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos*”, Cap. 14 de *Las culturas musicales*. Madrid: Trotta Editores, 357 –382.

LAURA, Miguel

2021 *Historia de la cumbia peruana*. Laura Producciones.

LOPEZ, Ruben

2005 *Los cuerpos de la música. Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición..* En *Trans, revista transcultural de música*. (9), 1-40

LUCERO, Guadalupe

2007 *La New Musicology y la deconstrucción de la música absoluta*. En *Revista Argentina de Musicología*. 8, 111-123

MADRID, Alejandro

2009 *¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?.* En *Trans*, revista transcultural de música. (13), 1-9

MARTÍ I PÉREZ, Josep

2004 *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales.* Barcelona: Deriva Editorial SL.

MARTUCELLI, Danilo

2015 *Lima y sus arenas: poderes sociales y jerarquías culturales.* Lima: Cauces Editores

MAURI, Tony

2022 Set y configuración de pedales de Tito Mauri para grabar cumbia. [Archivo de video]. Fecha de consulta:

<https://www.youtube.com/watch?v=hnyA5Hj2MJO>

MENDÍVIL, Julio

2004 *En contra de la música: herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas.* Buenos aires: Gourmet musical ediciones.

MERRIAM, Alan

1964 *Función Social de la música. En The Anthropology of Music.*

METZ, Kathryn

2015 “¡Cumbia! ¡Chicha! ¡“Pandilla”! Música pop en la Amazonía urbana”. En *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*, R. Romero (editor). Lima: PUCP

MOLINA, Ana, Ana VARELA y Jorge LOSSIO

2020 *El río deja de ser. Introducción al estudio de la historia y la cultura contemporánea de la Amazonía peruana.* Repositorio institucional PUCP. <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/172884>

MOORE, Allan

2016 *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song.* 1st ed. Routledge.

<https://www.perlego.com/book/1635390/song-means-analysing-and-interpreting-recorded-popular-song-pdf>

MOTTA, Angélica

2011 La “charapa ardiente” y la hipersexualización de las mujeres amazónicas en el Perú: perspectivas de mujeres locales. *Sexualidad, Salud y Sociedad* (Rio de Janeiro) 29-60.

https://www.researchgate.net/publication/279467255_La_charapa_ardiente_y_la_hipersexualizacion_de_las_mujeres_amazonicas_en_el_Peru_perspectivas_de_mujeres_locales

PAREDEZ, Deborah

2009 *Selenidad. Selenidad: Selena, Latinos, and the performance of memory*. Duke University Press Books.

<https://www.perlego.com/book/1466069/selenidad-selena-latinos-and-the-performance-of-memory-pdf>

QUISPE, Arturo

2001 *Globalización y cultura en contextos nacionales y locales: de la chicha a la tecnocumbia*. En *Debates en Sociología* N° 25-26. Lima: PUCP.

2001 *La tecnocumbia: ¿Integración o discriminación solapada?*
https://www.researchgate.net/publication/319206108_La_tecnocumbia_Integracion_o_discriminacion_solapada

2000 *La tecnocumbia en un mundo globalizado: Rossy War y la Chicha Amazónica*.

<http://www.desco.org.pe/recursos/sites/indice/151/652.pdf>

RAMIREZ, Yon Govy, Nelly RÍOS y Eliana GALLARDO

2022 Quena amazónica: expresión artística y cultural en la música peruana. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, 19, 121-129. <https://dx.doi.org/10.5209/reciem.75752>

RAMOS, Pilar

2003 *Feminismo y música. Introducción crítica.*. Madrid: Narcea

RIVERA, Juan

1994 Pensamiento amazónico: sobre naturaleza, sociedad y hombre. Logos latinoamericano. Año 1, N°1

https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/logos/1994_n1/naturaleza.htm

RODOLFO CHAVEZ (comp.), ROSSY WAR (int.)

1997 Que te perdone Dios. Lima: Fama Records. Recuperado de: ROSSY WAR, QUE TE PERDONE DIOS (Rodolfo Chavez)

<https://www.youtube.com/watch?v=Y7cMWpZuoNE>

ROMERO, Raúl

2007 *Andinos y Tropicales: la cumbia peruana en la ciudad global.* Lima: Instituto de Etnomusicología PUCP.

2002 *Popular music and the global city. Huayno, chicha, and techno-cumbia in Lima.*

https://www.academia.edu/51787584/Popular_Music_and_the_Global_City_Huayno_Chicha_and_Techno_cumbia_in_Lima

Rosy War y su Banda Kaliente. Fecha de consulta: 15 de enero 2023

<https://rosywar.com.pe/>

ROSSY WAR Y SU BANDA KALIENTE

1999 Rosy War Y Su Banda Kaliente – Lo Mejor De La Ronquita De La Technocumbia [Álbum]. Iempsa.

SALCEDO, José María

2000 La misma chicha con distinto tecno. *Revista Quehacer*, 125, 92-97.

<http://www.desco.org.pe/recursos/sites/indice/151/650.pdf>

SCOTT, Derek B

2016 *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Routledge.

<https://www.perlego.com/book/1640282/the-ashgate-research-companion-to-popular-musicology-pdf>

SERKOOOL5

2021 [Serkool5] Euforia - Mix Euforia [Ana Kholer] 1999. Consulta:

<https://www.youtube.com/watch?v=a2Hytkh3fOO>

TAGG, Philip

1981 “Analysing popular music: theory, method and practice”. *Popular Music*. Cambridge, número 2, 37-65.

<https://www.jstor.org/stable/10.5406/musimoviimag.5.2.0009>

Tito Mauri. (s.f). *Inicio*. [Página de Facebook]. Fecha de consulta:

<https://www.facebook.com/titomauri1958>

TITO MAURI (comp.), ROSSY WAR (int.)

1998 *Nunca pensé llorar*. Lima: Fama Records.

<https://www.youtube.com/watch?v=xDbACu6oN4>

1997 *Amor prohibido*. Lima: Fama Records. Recuperado de: ROSSY WAR, AMOR PROHIBIDO (Tito Mauri).

<https://www.youtube.com/watch?v=ihuW6und3KU>

1997 Puerto querido. Lima: Fama Records. Recuperado de:
<https://open.spotify.com/track/5ZaI3EXbFomAZiztBSTHb9?si=e9e9d888b9434e04>

TV PERÚ

2019 *La entrevista (TVPerú Noticias) - Rossy War - 17/05/2019*. Lima. Consulta 09/09/2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=GoM9wBILsKM>

VERNALLIS, Carol

2004 *Experiencing music video: Aesthetics and cultural context*. Columbia University Press.

<https://www.perlego.com/book/775656/experiencing-music-video-aesthetics-and-cultural-context-pdf>

VIDARTE, Giuliana

2018 La actualización de la tradición de representación del paisaje y la flora de la Amazonía peruana en el siglo xxi. El nuevo archivo amazónico de Christian Bendayán. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, no 110, 117-132.

<https://doi.org/10.4000/caravelle.3154>

VILLAR, Alfredo

2022 *Yawar Chicha*. Lima: Cúpula.

ZEVALLOS-AGUILAR, Juan

2015 Transregionalismo musical. Juaneco y su combo y el Grupo Condemayta. *Revista Peruana de Literatura Año XI. (9-10)*, 135-142.

https://www.academia.edu/42219381/Transregionalismo_musical_Juaneco_y_su_combo_y_el_Grupo_Condemayta