

Me gusta cuando callas*

De la *chicha* a la *tropicumbia*: los conflictos en el espacio social limeño

Miguel Ángel Salinas S. **

A Meike, por tantas cosas que no puedo callar

INTRODUCCIÓN

Si la *tropicumbia*¹ es la muestra de la proximidad, del diálogo y el acercamiento que experimentan los diferentes sectores de la sociedad nacional², como se puede inferir de los siguientes comentarios:

«Nunca hasta ahora había habido un género integrador en el Perú.

Fenómenos como el de Rossy War sirven para darnos cuenta de que los peruanos estamos más juntitos de lo que creemos.» (Anónimo, 1999: 5)

Es pertinente preguntar ¿por qué en los distintos medios de comunicación, como la radio o la televisión, no se difunden, igualmente, las propuestas musicales de *Vico*, las del propio *Chacalón*, *Pascualillo Coronado*, o las del voluminoso *Tongo*, que son, también, exponentes de aquella música que logró, a decir de algunos «especialistas», integrar a los sectores “A” y “B” con los pobladores aledaños a las autopistas en los conos?

Intentando ensayar una respuesta, nuestra reflexión se encuadró dentro de lo que Llorens (1997:47) denomina una “visión pesimista de la globalización”, en la que planteo que la actual configuración del espacio musical limeño, se debe a que cantantes como *Tongo*, *Vico*, *Pascualillo*, etc. a diferencia de *Rossy War*, *Ada*, *Euforia* o *Aguamarina*, son conocidos y asumidos como *chicheros*³ y no como difusores de la actual *tropicumbia*.

Al respecto, en este ensayo intentaremos dar una explicación del proceso que Leyva Arroyo (1995) denomina «estandarización»⁴ de la música popular en el Perú, y específicamente en Lima. Asimismo, pretendemos demostrar que este desarrollo genera mayor diferenciación local, lo que, a su vez, multiplica la exclusión cultural y promueve la fragmentación en la sociedad limeña (Llorens, 1997: 58)

Para tal fin, en este trabajo no se pretende realizar un análisis discursivo de la canción “Amargo amor” de Rossy War (1999), interpretada originalmente por Lorenzo Palacios Quispe, «Papá Chacalón», con el título «Este amargo amor», debido a que en ambas versiones el texto literario no varía considerablemente, por lo que el análisis comparado serviría de poco. Lo que tomamos en cuenta para el análisis de la «estandarización» de la música popular en Lima se circunscribe en lo denominado extra-lingüístico, es decir, los modos y estilos de ejecución, las voces y los sonidos, más allá del lenguaje hablado propiamente dicho. En ambas interpretaciones se pueden evidenciar los “ajustes” operados en la música popular en Lima, con el tránsito de la *chicha* a la *tropicumbia*.

EL ESPÍRITU DE «BOB LÓPEZ» EN LA MÚSICA POPULAR

En este sentido, lo que estaría «uniendo» los diferentes sectores de Lima y del interior del país, sería finalmente el consumo de un tipo determinado de producto cultural: la *tropicumbia*⁵ y no, necesariamente, el diálogo

** Antropólogo, MAA-UNMSM.



Rosa Guerra Morales: *Rossy War*

entre los grupos culturales diversos, ni la adscripción y reconocimiento de los individuos a una sociedad heterogénea.

A manera de hipótesis, planteamos que la actual complacencia con la que se escuchan a los diferentes exponentes de la *tropicumbia*, puede deberse, antes que al desarrollo y despliegue de altos niveles de tolerancia, a sofisticados procesos de control y dominio sociocultural -vía la "estandarización musical"- . Éstos, configurados a partir de instrumentos escondidos de selección social (Ribas, 1999), promueven, finalmente, la exclusión y fragmentación sociocultural interna, como en el caso de la sociedad peruana, antes que su integración efectiva.

Con ello queremos decir que, si bien se puede aceptar el estilo de *Rossy War*, que canta como mexicana los temas cumbiamberos, es muy difícil que por el filtro de la selección y depuración cultural, pueda admitirse a Rosa Guerra, la chica de Madre de Dios, cantante de música chicha. En esa misma línea, resulta digno de análisis el caso de la cantante Ada, "La voz que acaricia", que como el personaje *Bob López* del cuento "Alineación" de Julio Ramón Ribeyro, trata de "arreglar" su apariencia y sofisticar su «look». Usa lentes de contacto cosméticos, en el afán de volver ambiguos sus rasgos andinos .

Somos conscientes que la posición asumida con respecto al concepto de «estandarización» puede ser asociada a visiones esencialistas de la cultura, es decir, que se muestre reaccionaria a la plasticidad de un género artístico cultural y subestime su capacidad de reconfiguración en el tiempo y espacio frente a la introducción de nuevos

elementos sociales. No obstante, creemos que los cambios operados en la canción «Amargo amor», nos pueden mostrar formalmente las necesidades que han sabido (¿debido?) operarse, tanto en la ejecución, rítmica, interpretación y género del cantante, como respuesta a los requerimientos de los nuevos públicos.

MÚSICA ÉTNICA Y GLOBALIZACIÓN

Si tomamos como base la opinión de Leyva (*op. cit.*), sobre la «producción» de la música *chicha*, vale decir la representación del imaginario popular en las canciones, así como el contacto de los «empresarios culturales» con modelos foráneos de industria cultural en Latinoamérica (Colombia, Venezuela, Bolivia, Argentina o México), podemos entender el actual éxito de la *tropicumbia* peruana. Esto debido a que su gesta obedeció y obedece a un contexto de amplio consumo planetario de música étnica⁶.

Se pone en cuestión, así, los intentos doctos de explicación localista, que aseguraban un acercamiento con niveles de mutuo reconocimiento y tolerancia entre los sectores populares y los sectores hegemónicos. Acercamiento que, aseguran aquellos eruditos, consolidarían la verdadera esencia del ser peruano a finales del siglo XX, sin tomar en cuenta que estos fenómenos pueden ser producto de las simples exigencias de un sistema social global, que reconfigura los sistemas de consumo, de los cuales el Perú no se halla ajeno.

Son oportunas las siguientes citas de Wallerstein, que ilustran el ámbito y los propósitos en los que se configuran los diferentes productos culturales dentro de industrias hegemónicas: "Los capitalistas deben crear los canales culturales que favorezcan tales redes monopolísticas, y para eso, necesitan el apoyo de los creadores y mantenedores de patrones culturales (...) en una sociedad en la que el problema principal de los capitalistas es optimizar sus beneficios y, colectivamente, asegurar la acumulación continua de capital." (Wallerstein, 1995: 7-9).

Lo que intentamos plantear es que esta solicitud, propuesta y disposición de los valores musicales tradicionales en las culturas latinoamericanas por parte de las productoras transnacionales, son los requerimientos que, como cuotas de diferencia, originalidad y exotismo, garantizan la incorporación de determinados artistas (y culturas) a un sistema mundial de mercadeo cultural (aunque efímero) ahora hegemónico, y en donde se ofertan las diferentes propuestas musicales, pero bajo reglas y patrones estéticos establecidos. Entre éstos podemos hallar: el vallenato, la bachata, el texmex, la *tropicumbia*, la salsa, el son cubano, la bailanta, etc.

En ese contexto, violentar las reglas de juego, es decir, incorporar temáticas no estandarizadas en las canciones, comentarios u opiniones contra-hegemónicas o el uso de instrumentos no convencionales para el criterio estético-mercantil de las productoras, aseguraría el desafuero del grupo "insubordinado". *"La influencia que algunos cantantes puedan tener gracias a la popularidad es limitada. Su 'protesta' sigue restringida a los parámetros de lo que es culturalmente inteligible en el capitalismo de libre mercado, donde la cantidad manda sobre la complejidad."* (Franco, 1997: 67).

En principio, si bien algunos grupos o cantantes "independientes" (sin sello discográfico o productora) obtienen cierto éxito con algunas canciones⁸, éstos son inmediatamente reclutados y asimilados por alguna compañía productora pero bajo ciertas condiciones o líneas de acción, como es el caso de los cantantes Wajaja y Pedro Suárez Vertiz, reclutados por la compañía disquera internacional Sony.

EL AMARGO AMOR... ENTRE CHACALÓN Y ROSSY WAR

La comparación intenta demostrar que los cambios operados en la chicha no son un encuentro entre las clases subalternas y las hegemónicas, en un intento incipiente de consolidación de una cultura e identidad peruana. Son más bien la muestra del dominio de una cultura oficial, que ordena, congratula y/o sanciona a una cultura subalterna, mediante mecanismos de incorporación de elementos, que son asumidos por la cultura oficial con el propósito de reproducir un sistema, que trata de mantenerse vigente.

Si bien es cierto que la síntesis de la lucha en los espacios simbólico y cultural, entre una cultura hegemónica y otra subalterna, no es necesariamente la superación del conflicto, lo importante es observar cuáles son los mecanismos desplegados por la cultura dominante para no perder el control y asegurar la reproducción del sistema. Del mismo modo, se hace necesario observar cuál es el rol que juega la cultura subalterna en el avatar de los sucesivos conflictos.

Sin embargo, en este ensayo nos preocupamos, antes que por lo subalterno, que vive feliz su espejismo de incorporación étnico-cultural al sistema, por lo hegemónico y sus mecanismos de control y dominación, hechos de los cuales no se hablan.

Lo observado hasta el momento son "sueños de opio", en los cuales la cultura oficial se muestra como tolerante, sin reconocer que, para esta parodia, "sugirió" a los músicos, la reconfiguración de sus productos para que éstos sean aceptados. Mientras que del lado

subalterno, esta adscripción tardía a la modernidad (posmodernidad) por parte de los músicos, los devuelve a su público como modelos de éxito.

"Amargo amor" es una canción que no presenta los ribetes de "canción social" del muchacho provinciano, del migrante, que denota la incorporación de una conciencia histórica en la propuesta. Antes del: *"Soy un muchacho provinciano, me levanto bien temprano, para ir con mis hermanos a trabajar..."* la canción arma la historia sobre la siguiente idea *"Ya no quiero ser, dueño(a) de tu amor, vete para siempre y no vuelvas más. Tú dejaste en mí, este gran dolor, que me tiene herido(a) y no te quiero ver..."*.

La confrontación de las versiones de Chacalón y Rossy War, en tal sentido no será presentada, para efectos del análisis, como la muestra de la ausencia de la perspectiva histórica de la actual *tropicumbia* (peculiaridad de la época posmoderna), debido a que ésta característica, estuvo también presente en diversas canciones denominadas y conocidas como *chicheras* de la década del 70 y 80.

En la versión de Chacalón, podemos notar que el ritmo es acelerado, en términos musicales, es decir que acelera su *tempo*; mientras que en la propuesta de Rossy War, el ritmo se vuelve lento y se confunde con el de la balada.

En la versión de Chacalón, *"Este amargo amor"* se inicia con el sonido de un sintetizador, que intenta ambientarnos en un contexto de "era láser"; al parecer, es un sonido que trata de mostrarnos acústicamente cómo suena la modernidad. Para los seguidores de Chacalón, esta canción era una de las más representativas del ídolo, por su estilo interpretativo, mientras que en el repertorio de Rossy War, ésta no es una de las más solicitadas ni difundidas.



Lorenzo Palacios Quispe: "Papi" Chacalón.

La propuesta de Rossy War está más ligada a la balada, incluso, a veces, su voz se asemeja a la de Ana Gabriel, cantante mexicana. La versión de Rossy War recurre poco a los tonos agudos anulando la guitarra como acompañamiento de la voz, que en el caso de Chacalón se manifestaba como la segunda.

La estrofa de la canción “*Ya no aguanto más, me hace daño tu desamor*”, en Chacalón es un grito desesperado, desaforado, en el que alternan la guitarra eléctrica y los timbales, que se fusionan y producen un sonido entre metálico y eléctrico⁹. En Rossy War, al disminuir los “ruidos” se anula la disputa entre la voz y los sonidos emitidos por los instrumentos; ya no existe la pugna por la cual uno pueda imponerse sobre el otro. Hay, en tal sentido, un “equilibrio” entre voz cantante y acompañamiento musical.

En la interpretación de “Amargo amor” por Rossy War, el pulso que se escucha al fondo por un momento convierte a la *tropicumbia* en una «salsa», que en la versión de Chacalón sucede de modo menos evidente, ya que apela a la fusión de los ritmos salseros con “distorsiones” eléctricas, que la alejan de aquella sensación musical.

En la versión de Rossy War, se puede notar una guitarra más dulce, donde el acompañamiento es menos vertiginoso; se siente que la voz cantante es menos “agresiva”, conversa, no grita, no trata de imponerse. La interpretación cuenta una historia a modo de nostálgico relato, es un intento de conversación; posiblemente, porque siente que ahora sí la escuchan, o tal vez, para que por fin, y de una vez por todas, la entiendan.

En Rossy War la canción no es un grito que dice mírenme, aquí estoy, existo; es la voz de la que sabe que la escuchan. Sin embargo, en el sentido generador de “efectos afectivos”, esta propuesta interpretativa pierde fuerza. El tema pierde su temperamento y pasa a ser una simple canción en Rossy War, mientras que en Chacalón continúa siendo una interpretación a nervio expuesto.

A MODO DE CONCLUSIÓN

En comparación con la versión de Chacalón, en el “Amargo amor” de War se puede decir que quien la escucha no se da cuenta que está sonando, ya que no denuncia su existencia con chirriantes sonidos.

Lo que creemos, es que al momento de acallar los denominados “ruidos” musicales en la chicha (ejecución “exagerada” de voces “extremadas”, guitarras, sintetizadores, etc.) se produce *ipso facto* el surgimiento

de la *tropicumbia* y logra, con ello, ser admitida dentro de un mercado de consumo más amplio donde, según su dios ordenador y regidor, se puede tolerar el pecado mas no el escándalo.

No obstante, pensamos que con las propuestas musicales de Chacalón, Tongo, Vico, Pascualillo Coronado y otros, se hace evidente la existencia de ejecutantes diferentes a Rossy War, Ruth Karina, Ada, Euforia o Aguarina. Los primeros, con su atuendo, ejecución y demás características, permiten mostrar la presencia de lo que no quiere verse y de lo cual no debe hablarse porque se presume que atenta contra el buen gusto y lo estéticamente correcto. Rasgos que, al parecer, habrían sido superados por los exponentes de la *tropicumbia*¹², los civilizadores de la chicha.

La *chicha* al convertirse en *tropicumbia* ha bajado de decibeles y se ha vuelto muda, tanto en la temática de sus canciones como en su ejecución. El susurro rosa de la *tropicumbia*, es la musitud de la *chicha*. La *tropicumbia* no grita la existencia de una desigualdad étnica, ni clasista, a veces, ni de género¹¹.

Al pregonar la igualdad de condición en el amor y acallar su perturbadora demanda de atención, la *ex chicha*, hoy *tropicumbia*, anula su capacidad de impugnación y se somete al éxito. De ese modo, al silenciar su presencia, al narcotizarnos con sus amores y al firmar, sin puntos suspensivos, los autógrafos de una actual y bien remunerada popularidad, la *tropicumbia* ahora sí gusta, porque en su actual fama, calla y, en aquel silencio, se muestra como ausente*.

NOTAS

* Verso de Pablo Neruda:

«Me gusta cuando callas porque estás como ausente
y me oyes desde lejos y mi voz no te toca»

(En: «Veinte poemas de amor y una canción desesperada»)

¹ Decidimos emplear el término *tropicumbia*, como sinónimo de *technocumbia* porque es el rótulo con el que algunos cantantes como Ada (...y *La Nueva Pasión*) se autocalifican. De este modo, procuran marcar una diferencia con los cantantes «chicheros» como «Tongo», «Chacalón», «Vico», «Chapulín, el Dulce», Pascualillo Coronado, etc.

² Ésta es la tesis difundida en diversos reportajes periodísticos.

³ Para Carlos Leyva Arroyo (1995) «la chicha es producto de la asimilación de elementos del rock norteamericano e inglés, de la música cubana y puertorriqueña, de los géneros musicales andinos y de la cumbia colombiana. Fue gestada en los barrios limeños urbano-marginales y, por sus características de producción, difusión y consumo, está más propensa a las influencias de la industria transnacional de la música. Finalmente, al representar a sectores populares, «novolimeños», se ha convertido en una expresión literaria y musical que sintetiza el modo en que dichos grupos sociales conciben su relación con el mundo en que viven, tanto objetivo como subjetivo»

⁴ Por «estandarización de la música», Leyva (*loc. cit.*) trata de acuñar un concepto que dé cuenta del proceso de «producción cultural» en el área musical, en el que se puede percibir una regularidad, tanto en la melodía, armonía, técnicas interpretativas, vestuarios, ritmos y temas, como fórmulas que garanticen el éxito de las propuestas.

⁵ Música «Chicha» reelaborada bajo patrones estéticos, difusivos y mercantiles, ajenos a los de su inicial contexto de creación, y que busca copar un vasto mercado potencial, previamente estimulado.

⁶ Por música étnica entendemos a aquella producción musical, que agrega en su estructura, ejecución, y mensaje, elementos distintivos y particulares de espacios locales, que la distinguen de propuestas musicales más estandarizadas.

⁷ Un ejemplo fue el caso del conjunto musical *Cafetacuba*, que fue separado, por un lapso prolongado, del circuito de difusión en razón de su afinidad con los ideales del movimiento zapatista.

⁸ La difusión y aceptación por parte del público de algunas canciones «independientes» se debe posiblemente a aquellas brechas de «libertad», como el internet, donde circulan elementos alternativos denominados de «contracultura»; los cuales logran infiltrarse como propuestas innovadoras. Con el tiempo, ellos serán aprovechados por un sistema donde la «exclusividad» y lo «popular» son negocios rentables.

⁹ Para Leyva (*op. cit.*), los característicos sonidos de la chicha son una emulación de la batalla entre las voces de los individuos y los sonidos de la ciudad, en donde las primeras pugnan por dejarse escuchar entre el caos y el desorden de la Lima moderna.

¹⁰ Asimismo, creo que al obviar la existencia de estos cantantes, no sólo se relega a un modelo de artista, sino también a una «mancha» periférica marginada económica, social y políticamente, a la cual se condena por poseer particulares patrones de belleza (Clifford Geertz lo denominaría «*matriz cultural*» y Pierre Bourdieu «*habitus*»). A estos patrones se adscriben los cantantes, asumidos y reconocidos a sí mismos como «chicheros».

¹¹ Sino veamos quiénes se encuentran detrás de la carrera de Rossy War, quién controla su imagen, quiénes elaboran sus temas y planifican sus giras.

BIBLIOGRAFÍA

ANÓNIMO “Technocumbia: Del ‘cholo soy y no me compadezcan’ al ‘basta de llorar’”. En: “El Dominical”, suplemento del diario *El Comercio*, Lima, 12/09/1999.

FRANCO, Jean
1997 “La globalización y la crisis de lo popular” En: *Nueva Sociedad* N° 149. Pp. 62-73, Caracas.

LEYVA ARROYO, Carlos
1995 **Te digo la verdad: las relaciones entre la chicha y la estandarización de la música.** Manuscrito.

LLORENS, José Antonio
1997 “Tensiones entre cultura y globalización”. En: *Scientia et Praxis* N° 21, Universidad de Lima.

RIBAS, José
1999 Entrevista a Pierre Bourdieu. *Revista Ajoblanco*, pp. 17-25. España.

WALLERSTEIN, Immanuel.
1995 **La reestructuración capitalista y el sistema-mundo.** Conferencia en el XX° Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. México, del 2 al 6 de octubre.

