

Stony Brook University



OFFICIAL COPY

The official electronic file of this thesis or dissertation is maintained by the University Libraries on behalf of The Graduate School at Stony Brook University.

© All Rights Reserved by Author.

Cholibiris Chicha Madeinusa Warmi: performance andina de los *Zorros* de Arguedas en los medios y las artes del Perú: Tulio Loza, Lorenzo Palacios “Chacalón” y Magaly Solier (1960-2010)

A Dissertation Presented

by

Ericka Dabel Herbias Ruiz

to

The Graduate School of

in Partial Fulfillment of the

Requirements

for the degree of

Doctor of Philosophy

in

Hispanic Languages and Literature

Stony Brook University

December 2016

The Graduate School

Ericka Dabel Herbias Ruiz

We, the dissertation committee for the above candidate for the
Doctor of Philosophy degree, hereby recommend
acceptance of this dissertation.

Dr. Paul Firbas – Dissertation Advisor
Associate Professor, Hispanic Languages and Literature

Dr. Kathleen Vernon – Chairperson of Defense
Associate Professor and Chair, Hispanic Languages and Literature

Dr. Adrián Pérez Melgosa
Associate Professor, Hispanic Languages and Literature

Dr. Lena Burgos La Fuente
Assistant Professor, Hispanic Language and Literature

Dr. Silvia Nagy-Zekmi
Professor, Hispanic and Cultural Studies, Villanova University

This dissertation is accepted by the Graduate School

Charles Taber
Dean of the Graduate School

Cholibiris Chicha Madeinusa Warmi: performance andina de los Zorros de Arguedas en los medios y las artes en el Perú (1960-2010)

by

Ericka Dabel Herbias Ruiz

Doctor of Philosophy

in

Hispanic Literature

Stony Brook University

2016

My dissertation focuses on the Andean cultural contribution of three Peruvian *massmedia* artists: Tulio Loza, TV star comedian; Lorenzo Palacios Quispe “Chacalón [Big Jackal]”, *chicha* music star, and Magaly Solier, a film star of the late 20th and early 21st century. This dissertation is based on an interpretation of Andean writer José María Arguedas’ novel *The Fox From Up Above and the Fox From Down Below* (1971) as a theoretical/poetic approach to modern Andean culture. Therefore, the first chapter presents the phenomena of Andean migration to the capital, starting in 1940, as a main component of its transformation. In the novel, the mythological characters of “Foxes” portray the personification of “Migrant” agents that accompany the Andeans to the coast. That cultural display, seen as “writing”, is called *Andean performance*.

The second chapter analyzes the figure of Loza. Associated with the “cholo” –Andean migrant–, Loza won popularity from the 1960’s until the 1980’s by performing a new cosmopolitan and *picaresque* image of the Quechua speaker in the “modern” Spanish speaking city. Loza’s characters drew a polarized identity of Peruvians as *criollos* (western urban subjects) and as “indigenous” (Andean cultural subjects).

The third chapter explores the career of “Chacalón”, who reached fame after a marginal childhood coming from an Andean migrant family in Lima. The urban idol of the *masses* became a figure of quasi religious devotion after his death in 1994.

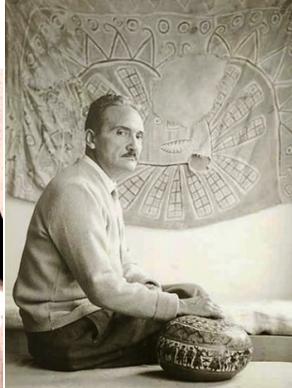
The fourth chapter examines the career of Solier, “discovered” as an actress by Peruvian filmmaker Claudia Llosa in 2005. The partnership of a Quechua young talent and a director of hegemonic *criollo* group caused controversy among the national audience while obtaining several international awards.

The fifth chapter presents Arguedas' novel as a theoretical tool envisioning the physical and cultural "invasion" of Lima by Andean migrants, as represented in this study by the artists who convey three attributes of the "Foxes": humor, music, acting.

This dissertation links Performance and Andean studies: *identity* is observed as 'agencies' in migration rooted in the body. Research also involved field works and several interviews. An appendix includes unpublished interview transcripts and visual material.

A Ruth y Barry,
a los migrantes del mundo,
a sus amigos y familiares.

Cholibiris Chicha Madeinusa Warmi



Los Zorros de Arguedas

Table of Contents

Introducción	ix
Capítulo I: Zorros mediáticos y migrantes	1
I.1. Tiempo circular andino: mito, utopía, Taki Onqoy	6
I.1.1 El “problema” de lo andino	9
I.2. Performance	10
I.2.1. Texto estelar	12
I.2.2. Bipolaridad contra Comunicación: la figura performativa del mestizo	14
I.2.3. Códigos de performance en el mundo andino	17
I.2.4. Massmedia: migrar de la performance	17
I.2.5. Origen performativo del waqcha migrante	18
I.2.6. El lenguaje como función visual performativa	18
I.2.7. Performance en el mundo andino	19
I.2.7.1. La Marcha de los Cuatro Suyos como acto performativo	21
I.2.7.2. La intervención femenina como acto performativo andino	22
I.3. Lima, ciudad de ficción	23
I.3.1. Crisis de Lima como arcadia colonial	24
I.3.2. Lima, ciudad migrante andina	24
I.4. Artistas mediáticos y migrantes	25
I.4.1. Abriendo caminos	27
I.4.1.1. Tulio Loza en la TV	27
I.4.1.2. La chicha y Lorenzo Palacios Quispe “Chacalón”	28
I.4.1.3. Magaly Solier en el cine	29
I.4.2. Las vueltas de tuerca	30
I.5. Los <i>Zorros</i> y la escritura	31
I.5.1 La esfera de la ciudad como escritura	33
Capítulo II: <i>Cholibiris</i>. Tulio Loza	37
II.1. Nemesio y Camotillo: los <i>alter ego</i> de Tulio Loza	44
II.2. <i>Allpa Kallpa</i> o <i>La fuerza de la tierra</i>	46
II.3. The Sixties	51
II.4. El cholo pícaro	51
II.5. El cholo, personaje de comedia	53
II.6. El quechua es la lengua	56
II.7. Los divos latinoamericanos y los comediantes del pueblo	58
II.8. Orgulloso de su “cholería”	61
II.7. La yuxtaposición como metamorfosis convulsiva	64
Capítulo III: <i>Chicha</i>. Lorenzo Palacios “Chacalón”	67
III.1. Migración andina	70
III.2. La cumbia peruana	71

III.3. La chicha llega a Lima	74
III.4. La chicha de Chacalón y La Nueva Crema	79
III.4.1. El mito de Chacalón	81
III.4.2. El canto de Chacalón	82
III.4.3. Chacalón en sociedad	85
III.4.4. Chacalón en la TV	89
III.4.5. Papá Chacalón	93
Capítulo IV: <i>Madeinusa Warmi</i>. Magaly Solier y Claudia Llosa	96
IV.1. Ruta migrante	99
IV.2. <i>Madeinusa</i>	100
IV.3. El cine de Claudia Llosa	105
IV.4. <i>La teta asustada</i>	115
IV.5. La imagen de Magaly Solier	122
Capítulo V: Los Zorros y las escrituras de performance andina	125
V.1. Los tres personajes	129
V.1.1. Cholibiris: Nemesio Chupaca Porongo y Camotillo el Tinterillo	129
V.1.2. Lorenzo Palacios Quispe “Chacalón”: el faraón de la cumbia peruana	129
V.1.3. Magaly Solier: <i>Madeinusa Warmi</i> y la teta migrante	130
V.1.4. Los Zorros	130
V.2. Migración	132
V.3. Identidad	134
V.4. Diálogo es danza y danza es resistencia	137
V.5. Lengua	139
Conclusión	148
Bibliografía	150
Anexos	170
Entrevista a Tulio Loza	170
Entrevista en la Romería 2013	180
Entrevista a Los Juveniles de la Cumbia	184
Entrevista a David Sandoval “chacalonero”	185
Entrevista a Magaly Solier	188
Material gráfico	194
Material del Trabajo de campo en DVD anexo.	

Introducción

*Ningún indio tiene patria, ¿no?
(El zorro de arriba y el zorro de abajo)*

*Y porque no tenemos nada, lo haremos todo.
(Lema de Villa El Salvador)*

Estudiar la literatura del Perú, quizá más tarde que temprano, me confrontó con la idea de dejar de lado un grupo importante de expresiones culturales de largas y elaboradas tradiciones, generalmente producido por círculos no intelectuales. Me refiero al legado que podemos, a través del trabajo académico, llamar “andino” presente en las artes del país (Salman y Zoomers xiv). La condición andina de las prácticas culturales en el Perú se ha visto comúnmente problematizada por la bipolaridad que constituye la escritura de Occidente frente a la oralidad de las oriundas civilizaciones americanas ágrafas. El sujeto andino comporta falencias económicas que se arrastran varios siglos desde la instauración del poder colonial en sus tierras (Cornejo Polar, J. 19).

Indico como cultura andina aquel concepto que, a mediados del siglo XX, toma impulso con la intervención del escritor peruano José María Arguedas (1911-1969), dentro del formato de las letras y la investigación universitaria. El drama bilingüe: hispano/quechua hablante; geográfico: costeño/serrano del Ande; social: señor/sirviente; o cultural: doctor/analfabeto activado entre las clases occidentalizadas del país (Lambright 2006: 331), contrasta en Arguedas con la dimensión que provenía de su lado “indio” rebautizado en lo “andino” como una cultura actual. A la disociación espacio temporal: antiguo/moderno de los peruanos, su obra descubre vínculos entre el poder de civilizaciones pre-hispánicas y el presente, atravesados de experiencia colonial. Fruto de dichas exploraciones, después de su suicidio se publica póstumamente un texto que redefiniría lo andino en la literatura peruana: *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971).

A partir de la estética y el lenguaje cifrado de la novela (desde ahora, *Zorros*), actuando como intertexto de los personajes míticos rescatados por Arguedas del texto colonial *Dioses y hombres de Huarochiri* (¿1598?), intentaré abordar el estudio de tres figuras principales de los medios de comunicación y las artes en el Perú, concretamente la televisión, la música y el cine. Tomo como punto de partida la década de 1960 cuando se inicia la televisión en el Perú y es Tulio Loza (Abancay, 1939) quien bautiza la comedia nacional bajo expresa identidad andina, convirtiéndose en uno de los primeros divos de la *massmedia* (Sánchez León 25, Vivas 112). La década de 1980 testimonia una revolución musical en Lima y provincias con la popularización de la “chicha” o cumbia peruana que es la intervención del huayno en formas tropicales y electrónicas del rock. Con ella, Lorenzo Palacios Quispe “Chacalón” (Lima, 1950-1994) se convierte en ídolo del pueblo, cuya canción simboliza la fuerza de los provincianos en la capital (Quispe 7, Hurtado 30, Bailón 82). Hacia el 2005, el cine nacional presenta a Magaly Solier (Huanta, 1986), una joven quechua hablante de la sierra sur peruana, dirigida por la cineasta también peruana Claudia Llosa, en una saga filmica andina que les valió a ambas el éxito internacional con el premio a la mejor película en el Certamen de la Berlinale 2009 y la nominación a mejor película extranjera en el Oscar 2010.

Propongo el término *performance andina* para designar formas culturales adquiridas, propias y foráneas, así como despliegues que activan fuerzas y negociación en el contexto andino, que los tres artistas de este estudio estarían activando por su identidad bilingüe y geográfica, con la excepción del cantante Lorenzo Palacios, pero quien es hijo limeño de migrantes andinos quechua hablantes. Asocio sus performances humorísticas, melódicas, dramáticas con las letales y fantásticas experimentadas en los *Zorros*, como formaciones de discurso. En ella, el conocimiento y el proceder andino entra en contacto con tendencias epistemológicas occidentales, en las cuales se opera una dirección cultural del país a través de los aparatos de producción artística e ideológica de consumo. De ahí tenemos que el sector empresarial en la actualidad haya adoptado como ícono de productos nacionales la “caligrafía” colorida de los carteles que promocionaban los conciertos de música chicha en las calles resquebrajadas o precarias del cercado de Lima y sus periferias, considerada la más impresentable estética de masas por la opinión respetable de los años 80, y que ahora es promovida por el capital privado como firma de nacionalidad¹.

Los capítulos de esta tesis son cinco. El capítulo uno demarca las zonas conceptuales de esta disertación: lo andino entendido como performance y la ciudad como espacio textual. A fin de trabajar dichas categorías me he valido de los trabajos de Judith Butler y Hélène Cixous sobre género y literatura. Asociados a dichos temas enfoco el contexto histórico y sociocultural de cambios producidos en Lima, a raíz del fenómeno de migración andina que empieza con fuerza hacia la mitad del siglo XX (Matos Mar 1984), en el cual se insertan los personajes mediáticos en Lima y la atmósfera de los *Zorros* en el puerto de Chimbote. Desde la dicotomía semántica: andino/criollo, que funciona sobre todo a nivel académico, revisaré designaciones del habla común por las que se conocen a los migrantes en la ciudad: *cholo*, *serrano* y *motoso*. Una lectura complementaria me llevará a revisar vocablos andinos que contemplan la condición del migrante pero que encierran polisemias propias de textos ceremoniales de rito, donde las palabras adquieren función metalingüística como las figuras literarias de la poesía o las cifradas de las formas oraculares. Así, estudiaré los conceptos de *waqcha*, en la figura del huérfano y *huaca*, en la de los dioses tutelares.

Teniendo en cuenta que este estudio intenta articular la dinámica estética del lenguaje en el espacio mediático de los tres artistas, es preciso aclarar cómo se concibe la naturaleza de dicho lenguaje, emparentado con un idioma desconocido o censurado por una parte importante del país. Me refiero al quechua, en el que comúnmente interviene el español, y al castellano andino, de influencia gramatical quechua. Ambas variantes son asociadas con una oralidad, que al parecer, como intentaré demostrar, es más impuesta y adjudicada que real, de modo que se mantengan correspondencias dicotómicas constantes: quechua = oralidad / español = escritura.

El lenguaje operado por la novela y que se rescata a través de la función espectacular de los tres artistas de este estudio propone un tipo de lenguaje excedente conectado con una simbología andina. Solo un conjunto de tres elementos de lo que presumo un vasto campo de registros serán tratados, espero de modo satisfactorio: performance del humor, el canto y la actuación. Aun cuando los tres artistas despliegan simultáneamente los tres registros me interesó en este estudio “separar” aquellas dinámicas en que cada uno sobresale. Para la leer a los mismos

¹ El portal *Mercado Negro*, promoción y marketing en el Perú, muestra la caligrafía-logo inspirada en los carteles “chicha” como ícono de la campaña Marca Perú. Ver: “‘Más peruano que’: conoce la nueva campaña de Marca Perú”. 28 abril 2015. Web. 15 julio 2015.

actores como personajes de ficción me he valido de los trabajos sobre texto estelar de Richard Dyer.

En el capítulo dos estudiaré la performance andina del humor en la figura de Tulio Loza, comediante quechua hablante de la TV peruana. De una carrera de medio siglo, el marco de mi análisis cuenta desde sus primeros años en la televisión en 1963 hasta el año 1988 (Vivas 200) en que sale del aire por una buena temporada y concluye poco más o menos una etapa de apogeo del “cholo de acero inoxidable”². Su personaje original e icónico, Nemesio Chupaca, representaba al migrante andino, al serrano que en la capital costeña se “acriollaba”. Pocos años después, junto al libretista Augusto Polo Campos, compositor de música criolla, se crea el segundo personaje cúspide de su carrera, el candidato político de la TV, Camotillo el Tinterillo, orador criollo que causó polémica por sus discursos panfletarios contra los gobiernos de turno (Vivas 115). Loza interpretó una variedad de personajes exitosos, incluso femeninos, casi todos de propia autoría que merecen cuidadoso estudio, pero por motivos de espacio y discusión, solo me enfocaré en los dos mencionados. De su paso por el cine, rescato el filme peruano *Allpa Kallpa o La fuerza de la tierra* (Bernardo Arias, 1974), imprescindible en la formación de su personaje migrante a nivel latinoamericano. Loza también montará en Miraflores, Lima, a fines de la década del 70 un café-teatro llamado “Cholibiris”, término que acusa satíricamente ser la forma latina para “cholo”, pero igualmente me abstendré de tocar esta faceta teatral que rezuma valor para cualquier investigación sobre el mundo del espectáculo en el Perú. Los trabajos de Agnes Heller sobre *joke culture* me servirán de apoyo a fin de modelar un eje de discusión sobre la comedia andina en Loza.

El capítulo tres estudiará la performance del canto en la figura de Lorenzo Palacios Quispe “Chacalón” (Lima, 1950-1994), cantante de música chicha o cumbia peruana quien junto a su agrupación se hizo nacionalmente conocido como Chacalón y la Nueva Crema (1978-1994). Dentro de lo que fue el fenómeno de la música chicha en el Perú, interesa enfocar los grupos sociales que la hicieron posible así como el giro cultural, que puede ser entendido como crisis pero también como renovación, de los registros musicales tradicionales en la capital. En este contexto, es claro que nos referimos al practicado por los sectores populares, pero que desplegaron una inventiva artística de recepción, apertura e incursión, procesando elementos considerados distantes como el folklore, la cumbia y el rock and roll. Si bien el factor común entre ellos proclamaba una ruptura con las generaciones previas, estos nuevos hijos de provincianos en Lima auspiciaron en muchos sentidos los visos de un tiempo nuevo, sin perder del todo sus propias formas (Romero 2007: 28-29).

También conocido como el “Faraón de la cumbia peruana”, Lorenzo Palacios “Chacalón” inicia su carrera profesional en la década del 70 con el Grupo Celeste. El marco de análisis enfocará sus primeros años en esta agrupación pero se centrará en la década del 80 cuando forma su propia agrupación La Nueva Crema, hasta su muerte en 1994. El presente estudio conforma una selección de canciones que declaran un discurso migrante y andino.

Paralelamente, la figura de Lorenzo Palacios concita interés por la intensa carga social que representa como clase popular. Además de la asociación con una condición migrante, que es entendida como pobreza y ausencia cultural, en “Chacalón” empieza a revelarse una atmósfera subterránea y letal de la delincuencia y el poder traducidos en la clasificación del género musical de los “chicheros” para referir marginalidad. Frente a dicho espacio, el mismo cantante se presenta, desde una lectura popular nacida de su propio público y captada luego por los medios, como

² Tulio Loza se autodenominaba y era conocido en tanto personaje como el “cholo de acero inoxidable”.

protector del pueblo, los provincianos, los pobres y los niños, por lo que es llamado “Papá Chacalón”. Sus conciertos masivos en la carpa Grau, zona “brava”, hoy desaparecida, de lo que fue el cercado de Lima en la década del 80, indican, igual que el lugar de origen del divo, el mercado mayorista de la Parada, el crecimiento de un sector popular que marcaba su territorio. Ambos eran pasajes de la ciudad por donde el tránsito estaba rodeado de peligros en el imaginario del poblador común, y sobre todo para las clases medias y altas criollas.

Entender la vigencia de Lorenzo Palacios en la dinámica cultural del país se hace evidente toda vez que los aniversarios que se celebran en su honor desde el 24 de junio de 1994, fecha en que los fans “chacaloneros” se transformaron en una multitud de 60,000 personas que rebalsó el cementerio El Ángel para despedir a su ídolo musical, funcionan como la memoria cíclica de ese punto en el tiempo, cuando el despliegue de las masas entierra además la anuencia con la fantasía de las clases limeñas interesadas en marcar distancia con las provincias y sus migrantes o descendientes en la ciudad, y se “pronuncia”.

El capítulo cuatro estudiará la performance andina de la actuación en Magaly Solier, teniendo como marco temporal el lanzamiento de su primer filme protagónico, *Madeinusa* (Perú-España) en el 2005, y su segundo protagónico *La teta asustada* (Perú-España 2008), dirigidos por Claudia Llosa, hasta el 2010 en que aparece *Amador* del cineasta español Fernando León de Arana (España, 2010), filme protagónico sobre la inmigración ilegal sudamericana en España. “Descubierta” y dirigida por la cineasta Claudia Llosa, Solier se presenta como un proyecto fílmico andino de éxito. Andino porque la actriz es en la vida real una persona quechua hablante de la sierra sur del Perú y su medio fue principalmente rural asociado con la agricultura y la crianza de animales. Andino porque su primer filme está rodado en las alturas de Huaraz, sierra norte del país y el segundo en Lima, en uno de los asentamientos humanos localizado en los elevados arenales de la periferia de la ciudad, área comúnmente tomada por los migrantes. Andino porque el mundo representado es el de un pueblo andino, con tradiciones y fiestas religiosas o el del cerro de viviendas precarias, de difícil acceso y bullente comercio informal de las modas “chicha”³ de la ciudad emergente como es retratada la modernidad de los conos⁴. Sus personajes actúan de acuerdo a códigos andinos de performance como el canto quechua, la vestimenta colorida y sincrética, además de lenguajes corporales que contrastan con la imagen de la gente de la ciudad. Magaly Solier se ha destacado en ese sentido, por la toma de identidad andina, ya sea asignada por otros como por la actriz misma, casi de manera uniforme en todas sus entrevistas. Procedente del departamento de Ayacucho, principal área azotada por la guerra civil interna (1980-1992), Solier también se proyecta como un personaje testimonial que posibilita continuidades de lectura en sus personajes fílmicos, casi como estar actuando sin líneas divisorias entre la ficción y la realidad, explotando mundos separados por el lenguaje. Mi interés es abordar la relación aparentemente contradictoria que se establece entre la identidad andina de Solier y su contraparte necesaria, la ilustrada, limeña o extranjera de Llosa. En la ficción, la contradicción entre la naturaleza inocente (y hasta sagrada de sus personajes) y sus actos condenables incluso legalmente, es decir, criminales. En este capítulo, el contexto lo dará la intervención de las corrientes de nacionalidad

³ Quispe Lázaro habla de las dimensiones estético culturales de la “moda chicha” asociadas a la mezcla y el mal gusto (2000). De hecho, la “cultura chicha” es la adjudicada a la población migrante en Lima.

⁴ Áreas periféricas de la ciudad donde los migrantes construyeron sus asentamientos informales (Matos Mar 2012: 228-230; De Soto 11, 17; Bailón y Nicoli 12).

expresadas a través de la violencia y los medios de comunicación de la era global, tomados de los estudios de Arjun Appadurai sobre el “desborde” de la modernidad.

El capítulo cinco consistirá en la aplicación de la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* en la dinámica estética que activan los tres personajes, esto es, en su performance andina. Recogiendo una primera aproximación sobre los *Zorros*, hecha por Alberto Flores Galindo, me interesa vislumbrar este texto literario en su función de teoría de la novela (2006: 180), una que posibilite la lectura poética de un imaginario de la sociedad peruana representada a través de estos personajes mediáticos, que no por casualidad son asociados con una identidad andina. Y en tanto atributo andino, entiendo la presencia de los personajes míticos de Huarochirí, recogidos por Arguedas como acto sumo de comunicación. En este caso buscaré que la obra sea la que provea sentido a personajes extraídos de otras ficciones que en el caso particular de este estudio se encuentran muy cerca a la realidad, en tanto referentes del sector migrante en Lima.

El título de la tesis atiende a la nominación como superficie textual ejecutante. Los tres artistas poseen una identidad/performance textual: no es el “cholo” sino su forma irónica y latinizada “cholibiris” con estilo. La chicha, género musical híbrido, es bastión cultural de las clases populares. Dice Chacalón: Nos vamos desde Lima hasta el oriente peruano. El contraste de identidad en Solier, como Madeinusa, o sea producto capitalista de alienación y como Warmi, mujer en quechua muestra contradicción. Estos agentes estéticos declaran que el discurso andino opera desde la movilidad, y además movilidad entre realidad y ficción.

Empezaré el análisis teniendo en cuenta la agencia de los tres artistas en articulación. Cada uno de ellos conforma personajes-signo de una performance ficcional y autónoma que sería la novela de condición migrante (los órganos de un cuerpo sin órganos, diría Deleuze), de identidad que varios críticos han llamado fragmentaria, yuxtapuesta (Cornejo Polar 1995: 104), movable, ajustable: maquinal. La poética del texto literario me permitirá emprender una tentativa de aprehensión formal y filosófica del imaginario andino. Los compartimentos en que esta trabazón novela-performance-personajes se resolverá será la consideración de la agencia doble, múltiple o contradictoria que se activa en el cuerpo del artista y la lengua como espacio estético de goce y resistencia. Para dicho proyecto he recurrido a los trabajos críticos de William Rowe, Antonio Cornejo Polar, Emilio A. Westphalen, Ángel Rama, Anne Lambright y Martín Lienhard.

El estudio acerca de los tres personajes del espectáculo nacional comprometió sin duda una práctica de tarea antropológica. El trabajo de campo duró tres inviernos en Lima, 2013, 2014 y 2015, con los siguientes materiales obtenidos: una entrevista al comediante Tulio Loza (junio 2013), a Magaly Solier (agosto 2013), y tres reportajes de los aniversarios de Lorenzo Palacios, “Chacalón” (junio 2013, 2014 y 2015), el que consiste en una misa en la iglesia La Merced hacia el mediodía seguida de una Romería a su tumba en el cementerio El Ángel que dura hasta la última tarde; el aniversario concluye con la “fiesta”, un concierto que se abre hacia la medianoche en un local de Lima Norte o Este, donde se presenta su hijo José María Palacios, “Chacalón Jr.”, quien se encarga de continuar la tradición de su padre. Compartir las misas y las tres romerías me brindó oportunidad de entrevistar y conversar con fans, familiares y amigos del cantante. Adicionalmente, pude llegar al área del Cerro San Cosme, barrio de la infancia de Lorenzo Palacios “Chacalón” y al distrito de San Juan de Lurigancho, cuya extensión y comercio forman un mundo aparte en Lima Norte, donde actualmente vive la familia del artista. Visité ambos lugares en el invierno de 2013.

El invierno de 2014 conocí el famoso pasaje Bondy en el distrito de la Victoria, en medio del mercado mayorista de la Parada, donde se exhibe el mural de las figuras de cuerpo entero de dos personajes del barrio: el futbolista de Alianza Lima Tomás Farfán “Pechito”, y Lorenzo Palacios “Papá Chacalón”. El seguimiento de las Romerías y recorridos de puntos clave en el universo popular me ha permitido constatar que se trata de un fenómeno vigente en amplios sectores de la población. La Romería del vigésimo aniversario fue atentamente cubierta por los medios de prensa y TV.

Este trabajo pretende examinar el espacio literario que puede distinguirse como la poética establecida por una experiencia de performance, equivalente a la ejecución de un lenguaje artístico en los medios de comunicación pero entendida en tanto ocurrencia estética ligada a las pasiones de un escritor en el tiempo de crisis de las formas literarias mismas⁵. En la medida en que tanto los artistas y el escritor rozan y elaboran identidades andinas de nación en crisis, encuentro productivo leer dichas dinámicas mediáticas a través de las reflexiones de un escritor que atraviesa distintas etapas de identidad y gráfica con su última novela la declaración de una hecatombe de identidad, abierta a las influencias de otras culturas en el Perú y Latinoamérica pero que se declara ferozmente vinculada con formas culturales milenarias propias. No queda del todo descartado que el objetivo del hombre andino a volverse “criollo” o “extranjero” venga a conformar un elemento que colapsa el pacto de resistencia colonial, ejecución que encaja y recuerda la negociación de la filosofía andina, reconocida por la crítica como *razón andina*, por la cual se entiende una estrategia socio-política de apertura (Urbano 1991: 275)⁶. Tanto los personajes en los medios y la novela estudiados nos ilustran el anhelo de competencia y prestigio. Un modo de ingresar al mundo de la realidad actual, donde se sienten dichas formas culturales, ha sido estudiar a estos artistas cercanos a las masas, heridos en su identidad pero tenaces para recordar en cada acto vínculos y traiciones con los que conforman la presencia andina abrumadora del pueblo peruano.

La gran ironía que envuelve la situación cultural del Perú conecta con el cristianismo en su primera etapa. La frase profética cristiana: “la piedra que desecharon los edificadores ha venido a ser cabeza de ángulo” (Mateo 21: 42) se puede aplicar a la lectura del fenómeno de la migración andina en la década de 1950 que marcó el fin de la Lima colonial. Los agentes protagonistas del paso de la sierra a la capital costeña fueron en su mayoría campesinos desplazados, masas empobrecidas que llegaban con la esperanza de buscar mejores condiciones de vida. Ellos se asentaron en las periferias y áreas desocupadas y por lo general de difícil acceso de la ciudad. Sin mayor apoyo estatal, contra prejuicios y maltratos sociales, estos grupos llegaron a ubicarse dentro de la dinámica urbana y laboral, logrando en años de constante trabajo ser los nuevos limeños (Portocarrero, 1993), lo que necesariamente se tradujo en solvencia económica y presencia política en las instituciones del Estado y espacios públicos. A este grupo pertenecen en el imaginario popular los personajes mediáticos de este estudio, cada uno convertido en alter ego de su respectivo intérprete, los artistas migrantes que cobraron fama y ascenso social: Nemesio Chupaca Porongo (1963), interpretado por Tulio Loza quechua hablante, quien se presenta a través de la tonada del carnaval de Abancay “Puka polleracha”; el personaje de la canción considerada himno

⁵ Ver la introducción de Ángel Rama en Arguedas, *Formación* (XII).

⁶ Enrique Urbano, creador de la frase, identifica dicha estrategia de apertura “a todo lo ajeno que en los andes hubo como costumbre en el hombre prehispánico y a la cual se le opuso el discurso dogmático y sectario del español del siglo XVI”. Por ello concluye Urbano, que nada impide al hombre del Ande volverse “moderno”. Para Urbano sería más conveniente hablar de “modernidad en los Andes” que de “utopía andina” (1991: 275).

chacalonero “Soy provinciano” (1978), interpretado por Lorenzo Palacios “Chacalón” confirma la identidad migrante del pueblo peruano y las protagonistas *Madeinusa* (2005) seguida de *Fausta* (2008), interpretadas por Magaly Solier, son invocadas por la actriz en sus primeras entrevistas: “Soy Madeinusa”⁷ y en la premiación de la Berlinale, donde “Fausta” se dirige en quechua al público europeo⁸.

La ironía presenta a los migrantes en su rol marginal siendo los llamados a edificar la nación peruana. En su camino de soledad y reterritorialización, los migrantes son huérfanos forasteros del mundo de arriba y del mundo de abajo. Sus hijos también llevan esa carga de memoria como “nuevos” limeños. De esa condición de marginalidad se producen otras que son emparejadas por una relación antagónica de balance para depositar poder en el seno de los oprimidos. Así, vemos a Tulio Loza convertido en el rostro y la voz de la comedia nacional; Lorenzo Palacios Quispe, niño pobre de la Parada en el Faraón de la cumbia peruana, y Magaly Solier en estrella de cine internacional aclamada en Europa y Estados Unidos.

Pero ¿cómo se articulan estas historias en los *Zorros*? El nexa apunta la caracterización de los personajes. Empiezo por el loco Moncada, a quien se le encarga la refinada tarea de la oratoria por la justicia social. El compadre Esteban de la Cruz, ex minero indio desahuciado que tose carbón, ejecuta una escritura indeleble sobre las páginas oficiales de los periódicos, ya que su pensamiento fue confinado al silencio, y a él se eleva en una patria ‘ajena’. El escritor suicida sin fuerzas, sin claridad y sin tiempo, se embarca en la ciclópea tarea de crear al Perú, de examinarlo hasta sus entrañas, dejando una obra aparentemente inconclusa y trunca. El escritor se inmola apenas concluye su labor, dejando el huérfano el texto nacional (y huérfano también) más incluyente de todas las zonas sociales y culturales del pueblo peruano una constitución poética del Perú⁹.

La reflexión sobre lo andino fue el punto que originó esta tesis. Del aporte de Arguedas en la formación de la cultura peruana surge el puente que conecta el pasado y el presente andino en la dinámica de celebraciones y modos de vida como fuente cultural autónoma y vigente. En contra de la distancia que la sociedad, los gobiernos, y las mismas clases políticas e intelectuales veían entre los incas y los pobladores de la sierra peruana contemporáneos, Arguedas emprendió una revolución poética documentada. En ella, también llegó a la conclusión de que la cultura andina estaba integralmente conformada por elementos occidentales que habían llegado a través de España. El mundo del hombre serrano estaba indiscutiblemente ligado a prácticas culturales europeas aunque no se podía decir que el “indio” hubiera desaparecido; culturalmente, ese personaje dictaba el ritmo de una nueva forma cultural (Cornejo Polar, A. 1995: 101).

Para el antropólogo José Matos Mar, dicho fenómeno se trata de una gesta: la epopeya del migrante andino en la creación de su lugar en la ciudad: la barriada (*Las barriadas de Lima, 1957*,

⁷ ErimiliTV. “Reportaje a Magaly Solier protagonista de Madeinuda (part3)”. Videoclip. *YouTube*. YouTube, 18 Oct. 2006. Web. 20 Ago. 2014. [Reportaje de Luis Miranda. Programa: Cuarto Poder. Archivo en América TV].

⁸ Idealterna Peru. “Berlinale 2009: La teta asustada gana el Oso de Oro”. Videoclip. *YouTube*. YouTube, 14 Feb. 2009. Web. 15 Set. 2014.

⁹ Las constituciones del Perú no revelan el carácter multilingüe de la sociedad. El castellano se presenta el idioma oficial de la República. Cornejo Polar, J. *El Estado peruano y la cuestión del pluralismo cultural*, 1991 (4,16, 159).

1977; *Perú: estado desbordado y sociedad nacional emergente*, 2012) que luego tendrá los nombres de “pueblos jóvenes” o “asentamientos humanos”. Como vio Alberto Flores Galindo, los migrantes no ocuparon necesariamente los peores barrios de la ciudad, ellos tuvieron que crear su ciudad (2006: 199). Matos Mar establece que la barriada “acabó con el Perú colonial y creó al Perú nacional”. Allí para 1990, “los provincianos serranos ignorantes”, sostiene, implantan una “revolución cultural” sin afiliarse a ningún partido, a ninguna revolución armada; ellos solo “optaron por migrar”.

Cuando Arguedas escribe que los provincianos están llegando a Lima removiéndola con su música se atisba una performance cultural del andar en función espectacular masiva, como sería vista poéticamente su filosofía migrante. Allí es donde se activa la figura del huérfano “waqcha”, pues asociado al forasterismo, ese individuo ya no pertenece más a ningún lugar, de lo que parte su figura trágica pero “agencial”. Él deambula, como dicen huaynos y testimonios migrantes, “como pelota de acá pa’ allá”, viendo y asimilando mundos por los que camina y que lo golpean, construyéndose (que no otra cosa es el “informarse” de los zorros migrantes del mito y de la novela) como seres de saber y aplicación de su saber, porque cuando Huatyacuri, héroe andino del mito colonial, recibe la verdad, debe “actuar” y “curar” con ella, al hacerlo, se torna una filosofía inquietante pues él mismo se ve “curado” de su condición de waqcha, al formar parte de una familia. Los migrantes andinos, como el héroe, bailan, cantan, afianzando el poder de dicha “verdad” ya que esa verdad sin performance muere.

En la danza de las tijeras, el vestuario y los instrumentos musicales son tomados de occidente pero los actores y el público eran todos “indios” (Arguedas 1989a: 151). El cronista Guaman Poma que da la alarma sobre los mestizos era un indio “ladino” catequizado. El cronista mestizo Inca Garcilaso era casi un “español” que había mamado el quechua de su madre “india”. Entonces, tres siglos después, cuando Arguedas se presenta como “un demonio feliz”, porque siendo hijo de “blancos” se siente “indio”; o cuando Tulio Loza, se presenta como “cholo”, en camino a “indígena” siendo “blanquito”; o cuando Lorenzo Palacios “Chacalón” canta “Soy provinciano” siendo “criollazo” de la Parada; o cuando Magaly Solier graba su disco (como su identidad) *Warmi* siendo “Madeinusa” la que le da la vida artística, se presenta una contradicción que muy difícilmente se presta a engaño, como se verá más adelante en el capítulo cinco. No se trata de cualquier hijo de blancos, de cualquier criollazo o de cualquier producto hecho en USA. En estos casos, como en los campos semánticos latentes de las palabras, se explora una forma de identidad en movimiento, cambiante pero altamente identificable. Las formas andinas son performances, espacios vacíos de ejecución, cuya mecánica “fagocita” y prueba elementos poniendo énfasis en su funcionamiento eficaz, olvidando su procedencia.

Dentro de las clasificaciones culturales en el Perú, le ha tocado al mundo andino asumir una apariencia miserable a partir de la historia colonial y sobre todo republicana. En la disociación fatal entre esplendor inca, como el pasado y la pobreza extrema del poblador “indio” de la sierra en el presente, el país andino se ha negado cultural y trágicamente. Tanto su lengua como la última de sus tradiciones fueron marginadas en favor de legitimar un acervo colonial, cuyo mayor crimen fue la incapacidad de acceder a un sistema de comunicación “andino”. Jorge Basadre señala que el gran aporte del siglo XX es el descubrimiento del indio (1976: 196) pero aún la división territorial entre costa y sierra proclamaba a occidente y su cultura enfrentada a la “indiada” con su atraso, su sombra y su pobreza (Millones 2004: 60). Las prácticas culturales definían el proceso

de identidad: hablar quechua y bailar huayno era mal visto en la ciudad colonial de Lima (Arguedas 1989b: 8). Donde lo colonial se asumía con prestigio (Salazar Bondy 12-22).

Ése fue el ambiente que le tocó vivir a Arguedas, el escritor quechua hablante en Lima, cargando entre los “señores” una condición andina de desprestigio. Más tarde, también lo vivirá Tulio Loza, recibiendo discriminación frontal en Lima por “cholo”. En los 80, los prejuicios de una sociedad limeña verá en el fenómeno de la chicha solo música de “cholos” y en Lorenzo Palacios “Chacalón” un símbolo de osadía de las clases bajas. Con el nuevo milenio, Magaly Solier interpreta a una quechua hablante en un par de filmes que declaran un pronunciamiento sobre la migración y los años de posguerra en la experiencia de la mujer andina; pero también se cierra la primera década del siglo XXI, cuando Lima cuenta con un 80% de población migrante, usando el despectivo de “serrana” como identidad de la actriz. Lo que se advierte es que la “cultura” andina interviene bajo una censura social que da como resultado el bloqueo de la comunicación, condenando propuestas estéticas y negando autoridad artística; recordemos sino a Arguedas, considerado por los demás intelectuales, sino por él mismo, como el que había leído “menos” y “tarde” (Moraña 110). Contra la *normal* superioridad de clases occidentalizadas, estos artistas se *cubren* de locura, picardía, osadía, santidad y crimen para competir con sus lenguajes en la “escritura” de los medios. La performance en estos tres casos ha sido exitosa.

Con ello me propuse refrescar la idea que se tiene sobre cultura andina, no como aquella que está a un viaje interprovincial de distancia sino como la que pertenece al día a día de las calles del centro, donde están las áreas financieras, plazas públicas e instituciones gubernamentales de la capital, donde se transita hacia al colegio o a trabajar, donde la gente se divierte los fines de semana y se enamora. Desde hace mucho los migrantes andinos están en la ciudad, mezclándose y sembrando su descendencia hasta hacerla suya. Lima es migrante y los migrantes son Lima. Las tres Limas que rodean el cercado: Lima Norte, Lima Sur y Lima Este fueron creadas a partir de esteras y piedras pero se convirtieron en medio siglo en áreas prósperas. Ahora, como recuerda Loza, ya no se habla de “conos”, con carga peyorativa¹⁰. Es ese espíritu de la Lima emergente, del “otro” Perú, que sostiene al Perú “oficial”, desde su comercio informal hasta sus fiestas patronales, el que trato de rescatar en la performance de artistas asociados a la migración y a su movimiento emergente. Así, el estudio de Loza, Chacalón y Solier implicó trabajar no solo discursos de personajes andinos sino también el estrellato de los artistas. Escoger esta colección de divos, tuvo como finalidad, evitar miradas “paternalistas” sobre el sujeto andino migrante.

Irónicamente, no encontré mejor modo de pisar “tierra” que traer a la mesa de discusión las fuentes de los imaginarios del pueblo: personajes de la televisión, la música y el cine que dirigen la ficción de las clases nacionales y a partir de ellos encontrar sus referentes fuera de la ficción. Se trataba de entender que la población migrante estaba instalada en “personajes” ficcionales que operaban desde Lima la “literatura” de los medios, un lenguaje consumido por una sociedad cada vez más global. Se vio que en el Perú, dicho lenguaje se articulaba principalmente de personajes mediáticos que trasmitían una performance andina. Sus formas lúdicas y trágicas, nacidas de la misma desventaja eran portadoras de su arte. Ir al encuentro de una identidad asediada había fortalecido vínculos de representación social necesarios, cambiando de giro apariencias menoscabadas. Desde el espacio comercial del show popular, se busca indagar de qué modos estas tres figuras se acercan al legado cultural andino del que hablaba Arguedas desde la literatura (y

¹⁰ Entrevista personal a Tulio Loza. Junio de 2013. Ver anexo.

desde Lima) para un público occidental, continuando el trabajo en torno a las dinámicas de comunicación nacional, como no ha ocurrido bajo ninguna otra forma “cultura” de las artes con tanto éxito. En la performance de Loza, Palacios y Solier se activa una propuesta andina mediática pero altamente identificable y propia.

Agradecimientos

Esta tesis no hubiera sido posible sin el apoyo y orientación de Paul Firbas, asesor de esta tesis, quien aceptó la propuesta del tema y me guió durante el tratamiento académico del mismo. A él mi eterna gratitud. De igual modo, a los profesores que me respaldaron con la lectura y revisión de la presente disertación, les estoy sumamente agradecida.

Mención especial requiere la población de fans, amigos y familiares de Lorenzo Palacios Quispe “Chacalón”, a quienes conocí en las Romerías dedicadas a su memoria. De ellos, he aprendido mecanismos culturales capaces de acceder a un conocimiento de la felicidad en los medios considerados más adversos de la sociedad peruana. Mi profundo agradecimiento, entre ellos a Gabriel Peña Minaya, David Sandoval Lancha y Arturo Quispe Lázaro.

De fundamental apoyo fueron las dos figuras artísticas de la presente tesis: Tulio Loza y Magaly Solier, quienes accedieron de modo grato a la entrevista y me animaron tan generosamente en la ruta de mi estudio. A ellos les debe este trabajo sus más caras ambiciones. Igualmente, a la figura de Lorenzo Palacios Quispe y José María Arguedas, quienes a través del entendimiento andino de dioses tutelares, nos siguen siendo propicios desde el umbral que nos separa y nos junta con la zona filosófica de la muerte.

Quiero expresar mi total gratitud a las bibliotecas: Frank Melville Library, Van Pelt Library, Falvey Memorial Library, Samuel L. Paley Library, Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Lima y la Biblioteca de Letras de San Marcos. Asimismo a los canales Panamericana y América Televisión. Al personal humano que en alguno u otro momento atendió mis consultas en dichas instituciones les debo mucho.

Me queda por agradecer a Barry Martin por su apoyo los cuatro años de preparación de esta tesis y a Ruth Ruiz, quien me reportó sistemáticamente una información actualizada de lo que iba ocurriendo en Lima y por quien sustancialmente, pude reconstruir una perspectiva andina a partir de los datos y testimonios que como migrante me fue proporcionando durante toda la experiencia de escritura. En las eternas conversaciones con ellos se forjó esta investigación.

A todos los amigos y profesores que me animaron siempre, gracias.

Capítulo I: Zorros mediáticos y migrantes

Nos hemos metido usted en mí y yo en usted.

-¿Pa' qué, amigo? Tú todo sabes.
(*El zorro de arriba y el zorro de abajo*)

Uno de los primeros cuestionamientos que conforman esta tesis fue considerar la experiencia de la escritura sobre el tema andino como la fragilidad de un espacio textual del dolor. Se escribe sobre el dolor. Pero un dolor que tiene como fuerza complementaria la alegría de la fiesta como arte y mecanismo vital. La saga de los migrantes andinos¹¹, tal como la llamó José Matos Mar, antropólogo peruano, atiende ambas dinámicas históricas: la “herida” y la celebración de una identidad constantemente en ciernes. Frente a la mirada colonial de la capital peruana del siglo XX, la población del Ande llegó a la ciudad, como escribe José María Arguedas, removiéndola con su música¹². Desde la pobreza y la inhabilitación de cerros y arenales, donde se acomodó al llegar a la ciudad, el migrante se convierte en el agente de transformación que hizo crecer a Lima del millón de habitantes en 1950 hasta los más de ocho millones en el año 2010¹³. Dinamizando ritmos de vida, creando redes económicas y vinculando mundos culturales, hombres y mujeres andinos le dieron a la capital una atmósfera cosmopolita.

Alimentando una nutrida cultura popular y excluidos de los textos escolares, los personajes que llegaron a Lima desde las alturas del Ande formaron al margen de la historia oficial, en palabras de Matos Mar, el “otro Perú”. Desde las esferas de la escritura poética y los medios de comunicación, este trabajo busca indagar el legado cultural de artistas y migrantes andinos que declaran en su performance la capacidad de articular una “contrahistoria” nacional. Desde la televisión, la música y el cine, Tulio Loza (Abancay, 1939), Lorenzo Palacios “Chacalón” (Lima, 1950-1994) y Magaly Solier (Huanta, 1986), respectivamente vueltos personajes de cámaras, nos presentan a través del testimonio de sus propias vidas, un ápice de los medios ante la evasión de la historia. Como *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), desde la literatura vanguardista andina de José María Arguedas, aquellos artistas se tornan magia y manifiesto migrante.

Este trabajo es un estudio de figuras del espectáculo que adquirieron fama a nivel nacional e internacional en formatos propios de la modernidad global como son la industria de la televisión, la música y el cine. A la vez, representan a una población quechua hablante y sus descendientes en la ciudad de Lima, los que salieron de sus pueblos a “conquistar” la capital: los migrantes andinos, para muchos –recordando el trabajo de Aníbal Quijano– la clase “chola” del Perú (“La emergencia”, 1965).

¹¹ En una de sus últimas entrevistas televisivas, Matos Mar describe así la gesta andina en Lima (Álvarez Rodrich, “Buenas Noches”, en “Entrevista José Matos Mar”, *YouTube*, 13 abril 2012. Web. 30 julio 2015).

¹² Arguedas, “A nuestro padre creador Túpac Amaru”, 1962.

¹³ Perú INEI, *Población 2000 al 2015*. Web. 22 octubre 2015. Sobre la migración andina como factor determinante del aspecto demográfico de la capital peruana, ver Matos Mar 1986: 20, 35-36; De Soto 8 y Hurtado 8.

La temática del “cholo” inunda el imaginario social peruano para designar a todos aquellos que no son de valía pero que a la vez modelan un criterio de nación (Sánchez 1929, Varallanos 1962, Quijano 1965, Nugent 1992). Desde la institución del libro, *Comentarios reales* (1609) del Inca Garcilaso, se encuentra registrada su casta espuria de “perro chusco” (Garcilaso 536). Desde la leyenda en *Tradiciones peruanas* (1872) de Ricardo Palma, se entona de gracia en la figura de la amante “limeña” del Virrey Amat del Perú, la “Perricholi”. El cholo es ambivalente, y como menciona Tulio Loza, tiene su “dosis”¹⁴ de español. Pero es asociado a la asumida “inferioridad” del indio de la sierra, es decir, el Ande. Desde el siglo XX, aparece en crónicas y estudios ocupando el espacio de la ciudad (Sánchez, 1929) y a fin de milenio, operando movimientos emergentes masivos y activando corrientes nacionales.

Teniendo en cuenta un criterio poético, como instrumento de conocimiento, he tratado de implementar una lectura y un acercamiento al proceso cultural de una ciudad capital que se desdobra en sendos imaginarios, una Lima criolla, asociada aún con lo colonial y el “extranjero” como marca de identidad, frente a una Lima migrante, de asociación quechua hablante y marcada aún por una ciudadanía de orfandad, la del “waqcha”, término quechua para el “desvalido”¹⁵. Ambas clamando nacionalidad y presentándose, quizá más aparentemente de lo que se pueda imaginar, irreconciliablemente divididas (Salazar Bondy, *Lima la horrible*, 1964).

José María Arguedas desarrolla a lo largo de su obra narrativa la zona semiótica del *waqcha* como el personaje intensamente privado de la protección familiar, signado por una soledad cósmica, que vaga por el mundo cargando sus nostalgias por el camino. Compensado de los dioses, el *waqcha* generalmente presenta un virtuosismo artístico con el que encanta a los hombres aunque su mala estrella no siempre brille. En una entrevista, Arguedas define el término quechua, ya en camino a su forma castellanizada: huacho¹⁶. Así, habla del “huak’cho”:

La traducción que se le da a este término al castellano es huérfano. Es el término más próximo porque la orfandad tiene una condición no solamente de pobreza de bienes materiales sino que también indica un estado de ánimo, de soledad, de abandono, de no tener a quién acudir. Un huérfano, un huak’cho, es aquel que no tiene nada. Está sentimentalmente lleno de gran soledad y da gran compasión a los demás. Tampoco puede alternar con los que tienen bienes. Entonces no puede hacer trueques y está al margen de la gente que puede recibir protección a cambio de dar protección. Un huak’cho es en este sentido un sub-hombre, no está dentro de la categoría de los hombres que son tales (Cit. en Murra-López-Baralt 33)¹⁷.

Equivalente al caso peruano, Octavio Paz, en su tratado sobre la cultura mexicana *El laberinto de la soledad* (1950) también se refiere al mexicano como el huérfano, aquel que en el

¹⁴ Entrevista hecha por Ericka Herbias. Junio 2013. Ver anexo.

¹⁵ El lingüista peruano Rodolfo Cerrón-Palomino define “wakcha” como el “desvalido” (Conversación personal en “Thinking Andean Studies”, Keynote Speaker, Quechua Penn, University of Pennsylvania 2015).

¹⁶ Obtuve esta observación del lingüista Cerrón Palomino en la conferencia mencionada. Así, en el habla coloquial se puede decir: “es o está huachito”.

¹⁷ Testimonio grabado por Sara Castro-Klarén. En: Julio Ortega, *Texto, comunicación y cultura*, 1982: 106-107.

seno de su propia tierra sufre la falta de protección y encara desventuras desde la tragedia de la conquista, cuando los mexicanos se quedaron sin sus dioses padres. Distinguiendo el protagonismo que le tocó a la diosa madre Tonantzin vuelta en Guadalupe, la *virgen india*, que nacida del contexto colonial se convierte en símbolo nacional, señala: “Todos los hombres nacimos desheredados y nuestra condición verdadera es la orfandad, pero esto es particularmente cierto para los indios y los pobres de México. El culto a la Virgen no sólo refleja la condición general de los hombres sino una situación histórica concreta, tanto en lo espiritual como en lo material” (223).

Las Actas del XXXIX Congreso del IILI 2012 en Cádiz, España, “Diálogos culturales en la literatura iberoamericana”, rescatan como centro de interés la inclusión social no solo en tanto fenómeno cultural sino en tanto fenómeno poético. Desde la poesía, dice Juan Carlos Mestre, “[se] escribe para hacer de la lengua la memoria oral de las víctimas que siguen habitando las zonas indefensas del lenguaje como una silenciosa exigencia ética” (35). Los poetas y los pobres estarían compartiendo en la sociedad de libre mercado un lugar de exclusión. Ahí donde las Humanidades se alimentaron en el siglo XX de un fragor social que se consumió pronto, Mestre habla de “las voces de la poesía ambiguamente necesarias, [de] los ecos de su incontestable argumento contra el exterminio, una hospitalidad para con el huérfano, el extranjero, la viuda y la víctima” (43). El poeta como el loco, y por extensión el marginal, ejerce una “conciencia (que) no tiene gramática” (49). Ligados a las utopías, ellos “siguen reclamando a través de los remotos símbolos de la tribu” (38). Para Mestre, la poesía se vuelve “un argumento más en el intento de restauración de los derechos civiles a la felicidad” (39).

Eduardo Subirats, filósofo español, rescata, en su prólogo de *Las poéticas colonizadas de América Latina*, el atractivo de Latinoamérica como espacio central de modernidad cultural iberoamericano. En relación a la “Península”, sostiene que el continente se presenta como “su centro más conflictivo, más rico cultural y lingüísticamente, más crítico intelectualmente” (10). Él entiende “[la] modernidad como la expresión de un pensamiento reformador [...] La modernidad del movimiento antropófago” (10). Citando al escritor brasilero Oswald de Andrade, Subirats propone la libertad y el exceso del mundo cultural latinoamericano en su ejercicio creador. Mencionando la modernidad literaria de Arguedas o Rulfo, enfoca las zonas ásperas y poéticas de una práctica condenada del lenguaje, la del uso “indio” y los vinculados a éste.

Dialogar con las dos posturas arriba mencionadas, implica, sin embargo, además de recordar momentos de goce por los vínculos de estudiante que me unen a dichos textos, suponer para el inicio de este trabajo, importantes deslindes sobre los que mi aproximación al tema de investigación va tomando forma y complejidad, *and the plot thickens*.

Cuando Mestre implica que los poetas son los excluidos del mundo de libre mercado, igual a los pobres y a los “revolucionarios” sociales, víctimas pero luchadores a contracorriente dentro del sistema capitalista, explotador del consumo, casi convertido en otra dictadura, no puedo menos que cuestionar el espacio comercial desde el cual se proyectan las figuras mediáticas y andinas de mi estudio. Al ser productos de la cultura popular, “venden” la imagen del “pueblo” andino, pobre y negado, para hacer de él una industria del consumo, un negocio con fines lucrativos, del que se benefician sobre todo los empresarios (no necesariamente andinos) pero también los artistas (andinos) a su cargo.

Una respuesta honesta en relación al aspecto comercial que envuelve el protagonismo de dichos artistas debe tomar en cuenta las condiciones bajo las cuales operan dichos discursos como productos de mercado. Distingo un juego doble de dinero y discurso en el mensaje masivo que dichos artistas han contribuido a fortalecer desde los medios: a través de ellos, el quechua hablante serrano, el hijo y la hija de migrantes o el cholo de la ciudad, comúnmente menospreciados social y culturalmente en Lima, se visten de magia e ingresan al escenario de la modernidad mediática, ataviados de poder. Artistas sin importancia: un cómico, un chichero, una chica serrana constituyen la fascinación de la impronta andina en el espacio mediático que mueve fama y valor. Este trabajo rescata también esa ironía como forma ejecutante de conocimiento. Por un lado, la que se establece entre los artistas más “occidentales” y ellos, ante los cuales son vistos en desventaja aunque obteniendo en muchos casos, un éxito que supera a los primeros; y por otro, la que se establece críticamente entre la “seriedad” del arte en la cultura andina frente a la cual quedan como falsos agentes artística y culturalmente¹⁸. Este trabajo recoge estos desvíos e intenta alimentarse de la banalidad que los caracteriza porque vislumbra detrás de ellos un gesto no solo andino sino también mestizo, el fruto menoscabado que engloba a unos y a otros, en identidad migrante. Algo que queramos o no, se entiende mejor en la faceta andina ligada a la negociación cultural.

El siguiente punto de mi descargo se dirige al cuestionamiento medular de Eduardo Subirats sobre el travestismo y la falta de espíritu de las modas académicas y el humanismo en el estudio de la obra de arte:

Rediseñar y redefinir la literatura y la obra de arte como *performance* cultural es una empresa asociada a su travestismo como mercancía, *entertainment* y ficción de ficciones en el medio de una cultura de simulacros sacramentalmente administrados por el académico global. Eso explica [...] la trivialización de las humanidades en una Academia intelectualmente vacía donde las literaturas se pueden clasificar [...] con arreglo a las mismas categorías que aparecen en los catálogos de paquetes turísticos. Y donde, del pop a los posts, todo está permitido (36).

Mi descargo frente a lo que representaría el “jaque mate” de esta investigación estriba en considerar que la crítica del filósofo español se dirige a la sólida tradición occidental mientras que el tema que me ocupa pretende insertarse en una formación de la tradición mestiza en ciernes. La aproximación de este estudio encuentra en la propuesta artística andina muchos puntos vinculantes con la dinámica del arte como acto de *performance*, muy caro a los *performance studies*, en boga en el mundo académico. Al tratar del arte que se infiltra en los medios de comunicación y se “contamina”, este trabajo también se asocia a los intereses académicos de los *cultural studies*. Al chocar con fuerzas del mundo global, mi estudio cae en el hibridismo y el *entertainment*, en “ficción de ficciones” y si fuera poco, pretende algo del concepto de “metamorfosis” y de las “líneas de fuga” esbozados por Gilles Deleuze y el goce cálido de la “contracomunicación” de la escritura de Roland Barthes. Todo esto para declarar de antemano que se trata de un estudio

¹⁸ De la música andina, considerada popular, el huayno cantado en quechua, tiene un valor de pureza frente al cantado en español (Arguedas 1992: 53-54). La chicha que es recibida por la cultura oficial además como música “marginal” suscita interrogantes válidas sobre su valor frente a la tradición quechua, señalan Rodrigo Montoya y Raúl Romero (Hurtado xiv). Expandiendo la invalidez del género musical, el término “chicha” ha pasado a designar en el Perú, todo aquello que no es formal y se ha registrado, al mismo tiempo de expresar una celebración cultural de la mixtura, como antónimo de cultura en la irónica frase: “cultura chicha” (Romero 2007: 29).

condenado pero en vías de desarrollo. Con lo cual, solo tomo distancia para prevenir de lo que puede resultar en el travestismo de este trabajo que se presenta como la etapa primaria de un proyecto difícil pero necesario: tomar la obra de arte como modelo teórico para estudiar el fenómeno migrante, tanto en la realidad como en la ficción, especialmente, en una zona estética que empieza a confundir ambas. Dentro de los marcos disciplinarios que me permita la investigación doctoral de la tesis, intentaré abordar dicho camino opuesto.

Éste es un estudio del movimiento y la comunicación, activado por la fascinación de las masas, que en el Perú, tienen profundos vínculos con lo andino. Hablando del acto de escritura y el papel del estilo en la literatura, reflexiona Barthes que:

Lengua y estilo son fuerzas ciegas; la escritura es un acto de solidaridad histórica. Lengua y estilo son objetos; la escritura es una función: es la relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social, la forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la Historia (2006: 22).

¿Cómo relacionar la literatura con personajes mediáticos y migrantes? Precisamente, como parte de esos grandes discursos de la vida contrahistórica de mi país, dejados al silencio y a la espera eterna (pienso en los personajes poéticos arguedianos) pero que explotan de vez en vez a través de elementos insospechados. Al ser la escritura “moral de la forma”, el escritor activa una “elección de conciencia”. Para decirlo a través de Barthes, mi estudio responde a “un modo de pensar la Literatura” (23-24).

Me queda por articular quizá la parte más compleja de mi empresa que es la discusión sobre lo andino. Para lo cual tomaré como guía el tratado de Ton Salman & Annelies Zoomers, *Imaging the Andes: Shifting Margins of a Marginal World*, en cuyo prólogo a cargo de Efraín Gonzales de Olarte, queda establecido que la denominación se funda sobre un criterio geográfico (xiii). Dicho concepto además es intrínseco a una identidad sociocultural que proviene a la vez de su “margen” y de su “distancia” con respecto al mundo occidental que provee las pautas culturales del dominio epistemológico, ellos se encuentran en las “alturas”. Ante la pregunta de qué es lo andino o si existe lo andino, ciertamente nos vemos en la encrucijada de volver sobre nuestros pasos y considerar que lo andino no viene de aquello o aquellos a quienes llamamos andinos sino de una mirada externa que se encarga de conformar este grupo, vasto como el término “indio”. ¿Pero cómo se inicia? Para Gonzales de Olarte, lo andino se crea en los círculos intelectuales: “*Lo andino* thus emerges as an intellectual construction made by intellectual mestizos, who attempted to generate an ideology in a country socially fragmented by colonization, and dominated by whites and mestizos” (xiv). Asimismo, es de suma importancia considerar que lo andino “would not have been possible without migration and urbanization, and thus identity developed in relation to others identities” (xv).

A resultas de estas premisas lo andino no es tanto una identidad asumida por las poblaciones culturales que habitan los Andes, sino una que muestra fuertes vínculos con la clase mestiza. Por ello, el mestizo es ante todo, un ser caracterizado por su bilingüismo (Arguedas 1989a: 25-27)¹⁹, el que comparte la experiencia “andina” en los Andes y que migra, no solo territorial sino

¹⁹ Arguedas lo define como un ser “angustiado”. Para Rama, el mestizo es gestor de una cultura “propia” (IX).

también culturalmente al área occidental del país: la ciudad y sus aparatos de poder. Por tanto cabe considerar también que lo andino es creación de la sociedad colonial, implica siempre una doble presencia: mundo indígena y cultura metropolitana²⁰. De ahí que el mestizo se vuelve el encargado “político” de diseñar un espacio “propio” frente a un dominio excluyente de profundas raíces coloniales. En tanto “political identity”, lo andino constituye una noción capaz de articular en la era global la reivindicación de poblaciones postergadas por los planes de gobierno estatal, toda vez que “globalization facilitates the emergence of ethnic and cultural identities before national identities” (Salman & Zoomers xvi). Estamos pues frente a la crisis del Estado-Nación, concepto clave de modernidad desbordada desarrollado por Arjun Appadurai (1996). Sin embargo, queda por recordar que “The Andes are still largely excluded from wealth globalization” (Salman & Zoomers 5).

Alentándome con la idea de un presente cultural que me ha servido de orientación en la escritura de esta tesis, propongo pensar en los migrantes andinos como figura clave del proceso actual de cambios socioeconómicos en el país, que no solo vive en los Andes alejados sino que comparte los espacios de la ciudad vertiginosa, cuyo movimiento fue originado por su agencia. Frente al mundo de la antropología queda el mundo de la fraternidad que celebra, entre conciudadanos, el gesto migrante de una comunicación cultural, casi inexistente en el Perú. Como señalan Salman & Zoomers, “The study of the Andes should not be restricted to highlands peasants and villages but should stretch to streets of Lima” (3). Así pues le queda al mestizo, hijo de la colonia y al migrante, hijo de la modernidad, decidir esas dobles vías colapsadas en la ciudad, donde se efectúan más identidades y competencias. Quizá allí se encuentre la contribución final de los artistas comerciales y sin pretensiones culturales de este estudio, que aparecen desde los espacios “frívolos” y de entretenimiento popular de la industria mediática y no desde la institución del libro, pero que consiguieron prestigio precisamente festejando la propia identidad que iba construyéndose con su propio trabajo artístico.

I.1. Tiempo circular andino: mito, utopía, Taki Onqoy

La utopía andina, el retorno a una autonomía cultural regida ya no por criterios occidentales sino por la impronta “pre-conquista” (o “pre-Historia”), efectúa, a través del mito, formas de representación que operan imagen y movimiento. Desde el primer encuentro y la primera etapa de la colonia pues lo anterior no tiene “escritura” o sea “historia”, las formas culturales andinas ya no pueden estar conectadas sino a la función del espectáculo porque hay que actuar registros ambivalentes. El concepto andino es una trabazón con la conquista pero también con su resistencia (Flores Galindo, *Buscando un inca*, 1986).

La zona “chanca” de Huancavelica, Ayacucho y Apurímac, la misma área de procedencia de los tres personajes mediáticos de este estudio, podría definir el trazo geográfico y el devenir de una línea utópica “espectacular”. Desde la hegemonía inca, los pueblos chancas eran territorios rebeldes (Rostworowski, 1998: 44-55) y si empezamos a considerar la sistemática sucesión de levantamientos contra el orden colonial veremos que la resistencia inca de Vilcabamba en el Cusco ocurre simultáneamente al fenómeno del Taki Onqoy, el movimiento mesiánico colonial de

²⁰ Agradezco la observación a Paul Firbas.

retorno a las huacas²¹ y asociada de raíz con performances y ritos andinos pero también impregnada de milenarismo cristiano (de la Torre 14-15; Millones 1990: 18). Rafael Varón Vidal nos da sus señas en sus trabajos de 1990:

El escenario era la sierra peruana alrededor de 1565, precisamente al sur de la región de Huamanga, en parte de los actuales departamentos de Ayacucho, Huancavelica y Apurímac, hoy la zona más pobre, despreciada e injustamente maltratada del país. En la actualidad, también en momentos de conmoción profunda en el sur andino, mantiene vigencia el estudio de un fenómeno que optó por una solución radical en respuesta a la violencia del poder central (331).

Así, entre esta etapa temprana de resistencia en 1560-1570 y la siguiente insurgencia que reúne Bajo y Alto Perú en 1780 con la rebelión de Tupac Amaru se dieron permanentes levantamientos asociados a fuertes imágenes culturales. O'Phelan habla de la fuerza icónica de los lienzos cuzqueños que representaban incas ideales, no necesariamente de acuerdo a un criterio historiográfico como a una visión imaginada desde el contexto cristiano colonial (61-62, 159). Del mismo modo, se cubre de interés considerar el reclamo de la investidura europea del cacique Tupac Amaru, quien se proclamaría “Virrey” del Perú, después del triunfo de la rebelión (26-27). Dos siglos más tarde, en 1980, otro levantamiento armado toma forma bajo el nombre de Sendero Luminoso²² en los Andes de la zona chanca, con la figura de un líder comunista de aparato más occidental que andino, quien se constituye desde la representación de la imagen de las gigantografías soviéticas y chinas de los gobernantes en lienzos rojos. El “marxismo leninismo maoísmo pensamiento Gonzalo”²³ activó simbólicamente –aparte de ideales de justicia social– un carácter plástico: el color rojo. Las guerrillas quechuas que marcharon con banderas rojas llevaban otra vez el color del “ayrampo”, mosquito de tinte colorado que fue el color usado por los seguidores de la “secta” del Taki Onqoy de símbolos rojos (Varón: 344, 358), como se verá más adelante. En mi hipótesis no se estaría operando la comunicación pues se ejecutan códigos separados. Las naciones andinas que cambian para mantenerse dan cuenta de un discurso del espectáculo cultural y étnico que pasa desapercibido.

La *performance* de resistencia andina puede ser rastreada en las fiestas religiosas y carnavales de provincia, como lo sugiere Luis Millones o como lo presenta Sara Castro-Klarén en la imagen del Rasu Ñiti de Arguedas, el *danzaq*, ambos de origen chanca, vinculados al Taki Onqoy (1990: 419). La operación que resulta es satisfactoria porque nos emparenta con actos que en tanto tradiciones no se efectúan como proyecciones de la ficción sino que atestiguan su ocurrencia en el marco real y actual de festividades. Arguedas puede así transmitir una literatura efervescente que “hierve” por el mismo derrotero del cual se valen las tradiciones afincadas en danzas y rituales. De ahí su enlace atento y veraz con un ejercicio cultural andino.

²¹ Para la voz huaca, Rostworowski, registra lo “sagrado”, pero como se verá, en oposición a lo abstracto, la huaca se reviste de materia (2000: 9-10).

²² Véase Degregori, *El surgimiento de Sendero Luminoso*, 1990; Flores Galindo y Manrique, *Violencia y campesinado*, 1985.

²³ Los senderistas adquirirían el apelativo de “camarada” seguido de un nombre. Gonzalo era alias de Guzmán.

Ingresando a la colonia, la escritura y la religión en el cronista indio Guaman Poma crean un espacio operativo en medio de un mundo que ya no funciona (Adorno, 1992: 232-270). En su “función” de acompañante “doctrinero” de las visitas anti-idolatrías, pareciera que la actitud condenatoria del cronista hacia el Taki Onqoy (Estenssoro 161; 171-172) alude específicamente a fiestas provocadas por “borracheras” que juzga como actos sacrílegos. La incidencia en la falta de conciencia del hombre en estado de ebriedad induce a pensar en la separación del cuerpo sano y el de su alteración por medio de efectos alucinantes “exógenos”, que no residen en el hombre en sí sino en lo que desde la lectura cristiana se trata de un vicio externo a él. Millones menciona para los danzantes de tijeras, que “una vez que el ritmo del baile adquiere la calidad de trance su cuerpo (como el de los poseídos del Taki Onqoy) ya no le pertenece” (1990: 17).

La interpretación de Castro-Klarén sobre la pervivencia de niveles epistemológicos andinos en ritos y pasajes en la figura del *danzaq* a través del relato de Arguedas activa más de una gran idea. Así, la división del cuerpo del danzante se manifiesta en partes heterogéneas que testimonian la conquista y la convivencia casi yuxtapuesta de la colonia con su destrucción-resistencia, en las cintas de colores andinos de su atuendo y en los espejos del traje de torero (1990: 421). Espectacular resulta así la concepción de hombres andinos metamorfoseados que recuerdan perfectamente recursos dadaístas de composición. Por ejemplo, en la imagen de hombres de posguerra con piernas de metal o mascarillas antigases que los convierten en seres de otro mundo (Dickerman 1-9). Similar opción es la composición de personajes de ciencia ficción mitad humanos y mitad robots que almacenan poderes diferentes y recientes para adecuarlos mejor para la supervivencia en un mundo desigual (Blomkamp, *Elysium*, 2013). Lo supranatural del hombre de raíces andinas es sugerido, sin embargo, en la capacidad de su *performance*, en el baile frenético para el cual ha nacido un elegido, la “huaca” (Millones, 1990: 17).

Lo cierto es que en el momento mismo del enfrentamiento Taki Onqoy, evocado en el baile del *danzaq*, las huacas “resucitan”, aparecen de donde estaban dormidas y se despiertan. En estos límites de la vida, la imagen común son las huacas. Mientras la derrota se volvía una certeza para las naciones andinas, otra resistencia se operaba, y en ella conservaron (en el sentido de “se quedaron con”) sus secretos. Para enterarse de ellos, habría que haberse convertido en “indio” y bailar con ellos –quizá por algo cuando Kevin Costner/*Dances with Wolves* baila, baila sin compañía en la película *Dances with Wolves* (Kevin Costner, 1990).

Con “La agonía del Rasu Ñiti” entramos a la presencia de Arguedas en el bagaje del universo andino que luego se transforma y se practica concretamente a través de la migración. Aquí cabría recordar a los danzantes en un pequeño cuarto de los callejones de la ciudad, ofreciendo una y otra vez su “vida” en la frase, “te hago una *agonía*, José”²⁴. Como escribe Arguedas, “al inmenso pueblo de los señores hemos llegado y lo estamos removiendo” (1983: 229).

²⁴ Luis Millones, “La fauna sagrada de Huarochirí en Chimbote”. Conferencia magistral en el *V Congreso de peruanistas. Homenaje a José María Arguedas y Emilio Adolfo Westphalen, en sus centenarios*. Tufts University, Boston 2011. Publicada luego en: Millones, Luis y Renata Mayer. *La fauna sagrada de Huarochirí*. Lima: IFÉA-IEP, 2012. Es interesante porque al hablar de los bailes frenéticos también se hace alusión al suicidio de muchos bailarines Taki Onqoy en trance (Millones, 1990: 17).

I.1.1. El “problema” de lo andino

En el 2005, la publicación de las mesas de discusión del Centro de Estudios Bartolomé de las Casas indicaba que la vigencia lo andino, asociado del todo a una realidad rural, se complicaba en tanto categoría cultural puesta en consideración una abrumante influencia occidental. La conquista quedaba establecida como la fase histórica de extinción simbólica y material de lo que se puede tener en mente como lo andino (Ricard 9-21). Frente a dicho balance, el caso del huayno, siguiendo a Arguedas desde su estudio pionero “El wayno y el problema del idioma en el mestizo”, 1940 (1992: 53-55), se reviste de interés como género “tradicionalmente” andino, pero también híbrido, colonial. En él, la carga de elementos occidentales, teniendo en cuenta las divisiones entre lo andino y lo criollo, no libra al producto cultural “andino” del prejuicio que recibe más como producto asociado al Ande que a Occidente. La chicha, por su parte, participa de elementos caribeños y rocanroleros, y en ese sentido es aún menos “andina” que el huayno porque se canta en español, pero es igualmente identificada como producto de “cholos”, que para muchos, se asocia a pesar de su migración y mestizaje a una condición negativa de “serranos”.

Recojo una observación que puede graficar esta disyuntiva en el campo de la música popular. Hacia 1973, Luis Abanto Morales, cantante de música criolla y huaynos de Cajamarca, interpretaba un vals titulado “Cholo soy y no me compadezcas” (1973)²⁵ que se volvió el himno de muchos migrantes, como era su propio caso. Parte de la letra cantaba: “Déjame en la puna, vivir a mis anchas / trepar por los cerros, detrás de mis cabras / [...] y echar a los vientos la voz de mi quena”. Esta canción que declaraba una posición territorial, a pesar de la “invasión” andina en la ciudad, afirmó desde el calor de la jarana, el imaginario del hombre serrano rural vinculado al Ande, añorando el Ande. Está presente en el filme *Allpa Kallpa o La fuerza de la tierra* (Bernardo Arias, 1975) cuando el protagonista Nemesio/Tulio Loza, migrante andino, mira el horizonte al final de una fiesta local desde un cerro de Lima; Chacalón repite la locación del hombre serrano en su canción “El indio”²⁶: “y vaga sobre la puna, sobre la puna, de noche y de día / sin pensar que algún día todo perdería”; Magaly Solier regresa a su provincia de origen periódicamente a trabajar la tierra y dentro del repertorio de su disco *Warmi*, “Para para” registra el llamado de cerro a cerro que se hace la gente para comunicarse en las “alturas” en la marcha con sus animales. Grabó su disco en el 2014. Tenemos entonces que los artistas de la cultura popular coinciden con los intelectuales al darle a lo andino un espacio “rural” pero lejos de perder vigencia, sus personajes migrantes mostrarían lo andino en el espacio urbano de la ciudad, desde el cual ellos mismos, sujetos desterritorializados, cantan.

Del mismo modo, desde el imaginario colectivo, el “serrano” es el personaje que representa la cultura andina, no siempre positivamente. En “La sierra en el proceso de la cultura peruana”, Arguedas señala las intensas marcas culturales de la población originaria en el Ande durante el proceso colonial, a diferencia de los territorios de la costa, donde se afianzaron las costumbres culturales del español, empezando por la lengua. Con un criterio geopolítico, Arguedas ve que en la sierra, asentamiento de poder prehispánico se hace difícil una conquista cultural además por una

²⁵ Edwin Sarmiento. “Perfiles/ Luis Abanto Morales, 30 años de ‘Cholo soy’”. *La República.pe*, 27 ene. 2002. Web. 15 set. 2014. Abanto crea una versión peruana pero el vals procede del compositor argentino Boris Elquin.

²⁶ Compositor Abel Flores. Álbum *Niños pobres del mundo*, 1989. Distribuidora Markahuasi.

geografía ardua que antes de ser incorporada a otra, es agente incorporador de elementos nuevos, como por ejemplo, el ganado europeo que pasó a ser parte de su fauna mitológica (1989a: 9-27).

Desde el gobierno, varios presidentes fueron reconocidos positivamente por la identidad de “cholo”. El caso ejemplar es el del general Juan Velasco Alvarado (1968-1975), quien no solo procede simbólicamente sino que da el paso histórico de la Reforma Agraria en 1968. Las tierras de los hacendados son expropiadas y dadas a los “campesinos”, que fue el nuevo nombre acordado desde el Estado para sustituir la denominación “indio”. Su gobierno militar aspiraba a un balance histórico del poder en el Perú enfocando además el incentivo del idioma quechua en la educación pública. Hacia el fin del milenio, los presidentes Alberto Fujimori y Alejandro Toledo fueron entendidos inicialmente tras un registro similar de reivindicación. El ex presidente Ollanta Humala²⁷, le debe su entrada a la misma lectura popular. El 2011, el caso peculiar del candidato presidencial de cuestionada doble nacionalidad, Juan Pablo Kuczynski, presidente electo del Perú en 2016, fue durante su campaña “el cholo peruano”. En los programas de televisión actual las imágenes de “cholos” apuntan cada vez más al biotipo occidental del país. El aspecto “andino” se recrea ahora entre los cholos estilizados de la TV. En función de mercado y líneas aspiracionales, sostiene Jorge Bruce, el Perú tiende a *desconocerse* (72). Sin embargo, lo que se aprecia es que nominalmente, lo “cholo” activado como marca de “nacionalidad” es el componente cultural que presenta la fuerza de englobar a los demás y no al revés.

En cuanto a la música, las estrellas comerciales del huayno en Lima y a nivel nacional en la década del 60, demuestran un carácter pan-peruano de convocatoria. Peruanos de la sierra norte, centro y sur veían en la Pastorita Huaracina o el Picaflor de los Andes, cantantes de huayno norteño, figuras que acompañaban su periplo existencial dentro y fuera de la capital. Ellos se encontraban activando una suerte de “lengua franca” andina mediante la cual se comunicaban las diversas regiones del país (Romero 2007: 15-20). Para la década del 70, la cumbia peruana y en la década del 80, el género musical de la chicha vendría a unir a las nuevas generaciones, hijos de migrantes en los escenarios de la capital y ciudades de provincia a nivel nacional. Al proyectar una idea de modernidad cuyo origen era “andino”, la chicha se vuelve un rito de iniciación a través del cual los jóvenes, procedentes de padres de distintas partes del país se convierten en los nuevos limeños. Es decir, estaríamos hablando ya de Lima como ciudad capital andina (22-32).

I.2. Performance

Dentro de los estudios de performance, cobra interés para esta investigación, la aproximación filosófica sobre género desarrollada por Judith Butler. En *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (1990), se plantea la condición cultural de los “sexos”, más como actos de performance que como acto naturalmente dado. Del colapso de la identidad entendida como un “cuerpo” coherente, se enfatiza el estilo del acto antes que una esencia significativa en tanto la “natural” clasificación de los géneros estaría siendo operada por la imitación de una ficción de un original que no existe sino como noción cultural. La desarticulación de una ley de heterosexualidad compulsiva estaría siendo develada toda vez que:

Such acts, gestures, enactments, generally construed, are *performative* in the sense that the essence or identity that they otherwise purport to express are *fabrications*

²⁷ Desde la literatura, *Ollantay* es el drama anónimo de finales del siglo XVIII del teatro prehispánico.

manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means. That the gendered body is performative suggests that it has no ontological status apart from the various acts which constitute its reality (136).

En la medida en que la performance vendría a constituir el rasgo que determina el género de un cuerpo, Butler habla de “styles of flesh”, como registro y territorio variables, alternantes. La relación del cuerpo con su identidad no es ordenada por una inubicable interioridad como por pautas y modos ejecutados en la superficie visible del cuerpo. La fabricación se delata en cuanto la anatomía del *performer* no corresponde con su identidad de género ni con el género de la performance que ejecuta. El caso paradigmático para Butler es la compleja identidad del *drag*, al asumir un estilo femenino en un cuerpo “masculino” movido por una identidad en cuestión.

De dicha paradoja, me interesa rescatar el espacio de la parodia frente al pastiche que menciona Butler, citando el trabajo de Fredric Jameson en *Postmodernism and Consumer Society*. En la parodia de imitar un sujeto siendo uno ‘falso’, se espera del mimicry un componente de humor que no debe pasar inadvertido. Por ello, en la dinámica cómica de la parodia, se asume que existe algo ‘normal’ que es burlado por la imitación; es decir, aún se cree en la existencia de un original. Frente a ella, el pastiche a diferencia de la parodia, en una situación de traspaso ‘corporal’ de identidades, ya es indiferente al humor, cuestionando el mismo acto de imitación de un original.

La promesa política de la performance expuesta también por Butler en *Excitable Speech: A politics of the performative* (1997), expone que lo performativo en su mecanismo de reiteración y de control social puede encontrar en determinado momento un agente no autorizado que expropia mediante un acto performativo el poder convencional, abriendo compartimentos que antes estaban vedados para ciertos individuos. De ese gesto de apropiación surgiría una nueva ruta que dramatiza subversión y apropiación, implementando nuevos sujetos que proyectan identidades contrapuestas. Generalmente, dichas identidades fluctúan entre una ubicación de sometimiento anterior, heredada por su “lugar” en sociedad y un traspaso de territorios que arma al sujeto con atributos de control hegemónico y le confiere cierta libertad y goce, propios del dominio recién adquirido.

Continuando la reevaluación de la polaridad “biológica”, que implica una polaridad social y política, es plausible acechar el concepto de performance imbricando polaridades culturales, como las de performantes andinos que actúan como agentes criollos de socialización. Esbozando líneas contrapuestas y complementarias, el sujeto andino activa mediante un traspaso territorial desde el “margen” de un lugar tradicional heredado, una nueva “performance” que lo constituye como sujeto occidental en el acto de la migración a la capital. Copiando formas y ejecutando códigos culturales en el espacio urbano, el sujeto migrante opera un fluir de identidades que se verán luego reflejadas en la misma dinámica de la ciudad, ya transformada por una presencia que la articula con paisajes y discursos propios de otros territorios. La melancolía “europeizada” de la Lima colonial se encuentra ahora atiborrada de enclaves provinciales que detentan el color y la precariedad que caracterizan en el imaginario las realidades andinas.

Del mismo modo, el sujeto migrante traspasa identidades develando que en su constitución ‘racializada’, anatómica para citar a Butler, el estilo de su performance juega un rol cuestionador. En el migrante, el sujeto “indígena” se presenta como el “señor” con la carga latente de su opuesto en cada despliegue de acto y discurso. Se mueve entre tiempos divergentes, alternando un antes y

un después, tradición y modernidad que en su performance compulsiva de adecuación a la ciudad y del recuerdo de su tierra llegan a considerarse simultáneas y confundidas. Ni indígena ni señor, el migrante libera un territorio disidente de flujos de identidad, su correspondencia cultural ejecuta una perpetua postergación mientras “pasa” por múltiples performances.

En su estudio *Cinema and Inter-American Relations. Tracking Transnational Affect* (2012), Adrián Pérez Melgosa habla de un modelo dual del estereotipo para el sujeto en Latinoamérica, después de observar la caracterización femenina del continente. Tomando como referente el filme *Flying Down to Rio* señala la fragmentaria representación de sujetos exóticos:

The film constructs Latin American identity as a fluid act of transformation, shifting at will between primitive and modern characteristics. The cabaret stage, a space where all is possible as long as it is presented as spectacle, renders believable the film's representation of every Latin-American character simultaneously as dim-witted and talented, lazy and highly industrious, primitive and sophisticated, ignorant and cultured (20).

Si conectamos la función del espectáculo requerido como contexto de transformación y la dinámica de la parodia que señalaba Butler, siguiendo a Jameson, podemos sugerir que en el caso de la identidad migrante del sujeto andino y por extensión en la del sujeto latinoamericano, aún resuena una zona franca en la que el convencimiento de la existencia de un modelo “original” que copiar, es decir, un sujeto occidental conformado por una realidad coherente, sigue dictando pautas de correspondencia en relación a una performance de identidad.

La performance andina construye una identidad cultural que, como la de los géneros, se ejecuta en constante trasgresión de espacios. Dichos traspasos territoriales supondrían considerar el acto del viaje en toda identificación de cuerpo coherente como un despliegue de ruta pendular por la que se desbanda la filosofía migrante del agente andino. De su origen colonial y su resistencia, de su textualidad de dolor y zonas festivas, de su lengua cristiana e india, de sus atributos orales y escriturales, del desprestigio y autonomía cultural. De dichas tensiones territoriales se compone una suerte de identidad liada a la burla y el enmascaramiento. Dice Butler acerca del traspaso de géneros que: “The possibilities of gender transformation are to be found precisely in the arbitrary relation between such acts, in the possibility of a failure to repeat, a de-formity, or a parodic repetition that exposes the phantasmatic effect of abiding identity as a politically tenuous construction (141). El migrante andino ejecutará su performance en todo proceso semiótico como soporte textual de su identidad crítica, deformada, paródica, agonizante y letal.

I.2.1. Texto estelar

A fin de abordar la performance modelada por los artistas mediáticos andinos me he valido de los estudios sobre “texto estelar”, desarrollados por Richard Dyer y el British Film Institute²⁸. De dicha aproximación a la performance de las estrellas en tanto “texto” que puede ser leído por los espectadores de un filme o un programa de TV, interesa el reconocimiento de los modos en

²⁸ Agradezco a Kathleen Vernon la oportuna sugerencia de esta línea de investigación en el presente estudio.

que dicha performance comunica sentido al espectador y cómo encaja en el discurso ideológico de una determinada sociedad. En su compilación *Star Texts*, Jeremy Butler apunta que:

This “text” is composed of signifiers, such as bodily gestures of acting –that are patterned into structures that have meaning for the spectator and give him or her pleasure when placed in the larger context of the sign system of an entire movie or television program. When the spectator watches a film or television program, he or she reads this performance text and, without thinking, decodes the language of performance (11).

La conformación de una estrella de cine o televisión es activada por la fama que adquiere principalmente por los filmes o programas que protagoniza pero también por una red mediática que excede los límites de los personajes que encarna, y completa una imagen de ella a partir de su vida “real” o privada:

A star is presumed to have significance beyond that of an unknown actor [...] Stars’ images must be in general circulation in the culture. Performances in film or TV narratives are the spectator’s principal way of “knowing” the star, but stars are also presented to us through magazine articles and interviews, press releases (often printed verbatim in newspapers), new items, television talk shows and so forth –in short, a multitude of media texts. The polysemic construct fabricated by all these texts is what we call a “star image.” Thus, the acting/performance text is one among many that construct the star image (Butler 12).

Del modo en que se acoplan estrella y personaje, los estudios de *Star Texts* o Texto estelar presentan la imagen de la estrella como una entidad compuesta; por ejemplo, tenemos: Gregory Peck/Atticus Finch en *To Kill a Mockingbird* (1962), Vivian Leigh/Scarlett O’Hara en *Gone with the Wind* (1939) o Anthony Quinn/Zorba the Greek en *Zorba the Greek* (1964). Es decir, el público reconoce la carga semiótica y social del personaje alumbrando el estrellato del divo, y viceversa, en un juego intertextual. Y si bien dicho juego implica que por detrás ha habido un criterio comercial del que depende el éxito de las estrellas en términos de mercado y publicidad, para Dyer, cabe distinguir que la “manipulación” de la industria cinematográfica responde sobre todo a una ‘tendencia’ ya presente en la sociedad a la que se dirige: “One can see the stars as a manifestation of the one-dimensionality of advance capitalist society, although I would prefer to see it as a ‘tendency’ of the society rather than a fully worked-through process (Dyer 1998: 13). Del mismo modo, la magia y el talento de las estrellas merecerían ser vistos a la luz de un contexto cultural específico sobre el cual se construyen, más que en:

‘great unique individuals’ as opposed to famous people being ‘the right type in the right place at the right time’ (always remembering that type, place and time are shaped by the same society) [...] Not all highly talented performers become stars and not all stars are highly talented performers [...] talent is historically and culturally specific (Dyer 1998: 17).

I.2.2. Bipolaridad contra Comunicación: la figura performativa del mestizo

Recogiendo la figura “impura” del mestizo, Tulio Loza, Lorenzo Palacios “Chacalón” y Magaly Solier se declaran asociados a una cultura indígena hablando quechua pero también español, siendo de la sierra pero viviendo en Lima, y moviéndose en círculos marcados por el ascenso social aunque representando a la cultura andina de los migrantes. Por ello, la ruta elegida de mi estudio es precisamente apuntar a esa misma condición de identidad paradójica, que exhibe incoherencia –o, en el peor de los casos, engaño– a costo de posibilitar conexiones culturales en crisis, a fin de internarse en zonas liminales.

Al igual que el escritor andino José María Arguedas, el comediante, el cantante y la actriz “andinos” conforman expresiones culturales que “comunican” los mundos divididos de la costa y la sierra peruana en tanto agentes de movilidad entre ambos mundos y portadores de mensaje y difusión. Al respecto, se advierte el rasgo cultural del “cholo” sobre la identidad andina de estos artistas en tanto nos enfrenta con la realidad de las calles de Lima más que con una cultura milenaria de ruinas y mitos, que si bien es activada también por el discurso y representación de estos artistas, es superada por su propia identidad migrante. Frente a las civilizaciones prehispánicas, el cholo de la ciudad es el *hic et nunc*, el “presente”²⁹.

Lo es porque el término sigue concitando aquí y ahora, la desposesión y el aborrecimiento que solía implicar dicho grupo en el seno colonial, así como el servicio y la gracia, ante los cuales muchas veces se rebelaba o peor aún “sacaba ventaja”. Entre la agencia de ellos y la mirada de los otros, se acomoda la identidad del cholo insolente, astuto y sospechoso. Así, el cholo también se carga de poder, como los personajes míticos de los *Zorros*. Aunque en tanto *waqcha*, el cholo es el de menos valor por su apariencia pobre o empobrecida. Y es que de acuerdo al progreso o fracaso material, el cholo se va choleando menos o más (Sánchez 1963: 59, 95).

Lejos de ser una cuestión entre serranos y costeños, el cholo es el despreciado. En la sierra también hay jerarquías, ricos y pobres. En el testimonio de Valentina³⁰, empleada doméstica serrana en Lima, vemos que su esposo es considerado “cholo” porque en su pueblo no poseía propiedad y ella sí. Cuando llegan a Lima, sin embargo, los “serranos” se convierten en “cholos” para los limeños³¹. Para Jorge Bruce, los limeños que van al extranjero, por lógica colonial, también correrán el riesgo de sentir la vulnerabilidad de ser considerados “cholos” por la sociedad norteamericana o europea (52-53).

Desde la conquista, la condición que produjo América fue el mestizaje. Fundadora de la sociedad colonial era una zona que desordenaba la línea entre las Repúblicas de españoles y de

²⁹ En su abordaje de México D.F. como ciudad plural, el novelista Juan Villoro también menciona el lío de las identidades populares mexicanas en su devoción por los aztecas y su reticencia frente al poblador común. En: *Diálogos para una CDMX global*, 19 Set. 2014. Web. 15 Set. 2015.

³⁰ El caso de “Valentina”, una migrante andina en Lima y posteriormente en EEUU, refiere las jerarquías que ubicaron a su esposo Roberto, sin mayores propiedades, como un “cholo” a los ojos de su familia (Mitchell 2008).

³¹ En Lima, Katty García, una modelo de clase emergente, de padres o abuelos migrantes, llama a otra “cholita cualquiera” para indicar superioridad frente a su rival, tan “cholitita” como ella. “Sí estaría con una mujer pero no con una cholita cualquiera”. En: *Correo*, 18 febrero 2014.

indios. En el grupo mestizo, se opera una lógica análoga. Ellos se diferencian del indio por su educación y porque el indio es asociado a una miseria que ellos ya no comparten (De la Cadena 6). Al asociar, estratificación social y “color” de la piel –no se quiere ser indio ni negro–, la idiosincrasia en el Perú confunde al “blanco” por el señor, y en la medida en que “todos” quieren ser señores, el mestizo a pesar de su alianza “simbólica” con el indio establecerá una alianza “dramática” con el blanco. En una se declara culturalmente unido al legado andino y en la otra su representación y prácticas culturales, es decir, su *performance*, compite por un lugar en medio de los espacios privilegiados ocupados por un sector más occidentalizado. Dinámica en la que su lucha no lleva la mejor parte.

Considerando la lengua como principal *performance* cultural del mestizo, se ve que el quechua es usado de modo clave en el espacio libresco de la colonia (O’Phelan 57). Para el Inca Garcilaso de la Vega en sus *Comentarios reales* (1609) era de capital importancia intervenir en la defensa e instrucción de la lengua quechua, tanto para “limpiarla” del mal uso como para decidir su complejidad cultural, no “accesible” para todos (6-7). Como recuerda Efraín Trelles, el primer libro impreso en el Perú y en Sudamérica fue un catecismo, en tres lenguas: aymara, quechua y castellano (Urbano, 1991:153). Una de las crónicas espléndidas de la colonia está escrita en quechua y en un castellano precario, donde se resuelve la tensión del lenguaje en la plástica de las líneas del dibujo y la imagen del arte “gráfico”, *saltándose* la grafía. *Nueva corónica y Buen gobierno* (1615), escrita por Guaman Poma, indio ladino, implicaría la dinámica de la vida colonial como signo de un mestizaje cultural, cuyo espacio medular sería la transformación de las lenguas para lidiar con nuevos conceptos.

En este sentido es interesante apuntar a la agencia lingüística de parejas específicas en la colonia, cuyos papeles pueden seguir simbólicamente vigentes en la actualidad³²: el indio ladino y el orden sacerdotal, por el cual se aprendieron la simbología cristiana y las cosmogonías andinas; el encomendero y el indio sirviente o mitayo (de contacto indirecto a través de un curaca) por las cuales se aprendieron nomenclaturas jerárquicas e interjecciones de mando, y a distinguir el habla de los lacayos, “local” pero ajena: el servicio. En la medida en que el prestigio acompaña a la lengua del grupo dominante, el bilingüismo cede espacio al español, a cuenta de una intensa marca sintáctica quechua, el castellano andino, usado incluso en áreas donde no sobrevivió el quechua (Escobar, *El reto del multilingüismo*, 1972). En la primera mitad del siglo XX, dicho castellano será el habla de los provincianos serranos, razón por la que serán llamados “motosos”³³ en Lima. Desde 1960, por el fenómeno migrante, el castellano andino constituye el habla de las zonas periféricas ocupantes de la mayor extensión del área metropolitana de la ciudad (Flores Galindo, 2006: 185, 190).

³² El sector social que por ‘tradición’ le toca a un individuo se puede observar en otros ámbitos. Spalding habla de una élite mercantil andina cuyos apellidos evocan a los “kurakas” intermediarios de la colonia (1974: 50).

³³ Germán de Granda habla del valor discriminador dado “hace varios siglos a los rasgos integrantes del habla *motosa* (que es como se denomina generalmente en el país [Perú] al español permeado por rasgos estructurales quechuas o aimaras)”, *Estudios de lingüística andina*, 34. Sobre el tema véase: Cerrón Palomino, “La forja del castellano andino o el penoso camino de la ladinización”, 1992 y “Aspectos sociolingüísticos y pedagógicos de la motosidad en el Perú”, 1990; Rivarola, J.L. “La formación del español andino. Aspectos morfosintácticos” y “Parodias de la lengua de indio”, 1990; Pozzi-Escot, “El castellano en el Perú: norma culta nacional versus norma cultura regional”, 1972.

La motosidad como fenómeno de *ladinización* lingüística ocurrida desde fines del siglo XVI y afianzada por relaciones económicas (de Granda 32) presenta las marcas fonéticas y sintácticas del quechua en el uso del español de individuos bilingües y monolingües. El *mote serrano*, aludiendo al maíz como producto alimenticio característico del poblador andino, viene a representar al migrante quechua hablante de modo peyorativo. La pronunciación de las vocales es uno de los rasgos más mentados de dicha diáspora lingüística; así se produce la e por la i, la i por la e, la o por la u y la u por la o. Dicho *shifting* identificado negativamente en Lima, opera sin embargo como norma regional de áreas quechuas (Cerrón Palomino, “La motosidad”, 1975).

De esas zonas oscuras del lenguaje en conflicto, de poder e imagen cultural, incluso en las formas mediáticas de las que se ocupa modestamente este estudio, surge la naturaleza de una escritura destartada. Llena de accidentes (errores), esa lengua mestiza –por eso prefiero el uso doméstico del vocablo “cholo”– se embarca en la empresa de llegar a la escritura, precisamente para instaurar una voz como presencia de “coerción”, negada en la dinámica de origen colonial. Pero ese “viaje” representa un esfuerzo colosal del que el hombre andino no podrá regresar sin salir bien parado. En *El grado cero de la escritura*, Roland Barthes, discute la escritura como contra-comunicación:

La escritura no es en modo alguno un instrumento de comunicación [...] Por el contrario, la escritura es un lenguaje endurecido [...] Lo que opone la escritura a la palabra, es el hecho de que la primera siempre *parece* simbólica, introvertida, [...] está siempre enraizada en un más allá del lenguaje, se desarrolla como un germen y no como una línea, manifiesta una esencia y amenaza con un secreto, es una contra-comunicación, intimida... existe en el fondo de la escritura una “circunstancia” extraña al lenguaje, como la mirada de una intención que ya no es la del lenguaje (26-27).

Esa “intención” de la escritura en el caso del grupo mestizo, opera ambiguamente con marcas de invalidez a cada paso de su gramática tortuosa y simbólica. Porque al igual que la religión cristiana nunca es plenamente admitida en los “indios” (Estenssoro 142)³⁴, aun cuando se convierten en mejores cristianos que sus maestros, la escritura le es preterida al mestizo. Así tenemos al Inca Garcilaso, casi un europeo de sofisticado neoplatonismo pero atacado en su identidad de mestizo, escribiendo desde España, a Guaman Poma, el indio ladino en la frase “Camina el autor”, a Arguedas “hombre quechua moderno” suicidándose porque no podía escribir más. En relación a esos mestizos escritores, los personajes mediáticos de este estudio me permiten pasar a la colosal aventura del pueblo, de cholos, migrantes y serranos interviniendo en la operatividad escritural que se va formando a trotes en el espacio de los medios de comunicación. Loza, Chacalón y Solier fluctúan como demonios felices, diría Arguedas, entre mundos enfrentados. Activando códigos ambivalentes, se vuelven cuerpos desterrados y falsos, pero detrás de su lúdica imagen banal, se constituyen en cuerpos de escritura. Toda vez que la escritura es un “compromiso entre una libertad y un recuerdo”, sus nombres se cargan de “esencia” y sus discursos “amenazan con un secreto” (25-26). En *S/Z*, señala Barthes que “*el personaje y el discurso son cómplices uno del otro*”. El discurso “si produce personajes no es para hacerlos jugar entre ellos delante de nosotros, es para jugar con ellos, obtener de ellos una complicidad que asegure el

³⁴ Ver en Juan Carlos Estenssoro, *Del paganismo*, que el término “indio” implica “no cristiano”.

intercambio ininterrumpido de los códigos; los personajes son tipos de discurso y, a la inversa, el discurso es un personaje como los otros” (150).

En el quechua ayacuchano “waqtapi chukuchallapas” es una frase festiva para aludir al que va con el sombrero a medio caer, tambaleándose por el camino, pero finalmente llega a su destino. Tengo para mí, que la fascinación de estos tres personajes del espectáculo, tiene mucho que ver con esa condición grave del que va por el mundo con el aire mareado de sus afanes, del que no pretende, del que si pretende, causa gracia. Pero el que llevará a cabo las grandes empresas.

I.2.3. Códigos de performance en el mundo andino

Considero tres aspectos fundamentales de los estudios andinos para esta investigación. En primer lugar el concepto de “dualidad”. Una idea que funda la civilización andina en el orden del mundo es la tensión de los contrarios, sobre ella finalmente se destaca un funcionamiento adecuado de la vida (Rostworowski, 2000: 21-22, 114-115).

El segundo concepto al que da origen la dualidad es el de la negociación cultural. En este ámbito, los andinos demostraron una apertura cultural que demostró poder de lidiar con el grupo occidental que llegó a sus tierras. En cuanto al cristianismo en su función dogmática y evangelizadora calzó dentro de los fines de expansión e invasión cultural y material en América.

Un tercer concepto que alude una suerte de territorio utópico y romántico, y en este sentido, un proyecto estético, puede ser distinguido en movimientos mesiánicos que expresan la visión de un pueblo atado a un persistente sentimiento de reivindicación y reforma. Una muestra de ello es el caudal de mitos populares y narraciones testimoniales de procedencia andina, ambos anónimos presentados en la obra de Antonio Flores Galindo, *Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes* (1986).

Mis pistas van a rondar fenómenos de transformación. El hombre andino es un ser que se “metamorfosea” por rigor, es decir, activa cambios en conexión con las necesidades que implementa en su camino de sobrevivencia. El nexos con la teoría deleuzeana vendría en el sentido en que dentro de la concepción de metamorfosis está sugerida una línea de escape, que en el caso del estudio del cuento kafkiano, solo se da como acto vital, no libre, en el ser de un animal. Para Deleuze y Guattari, la desterritorialización operada en la transformación activa un viaje inmóvil de intensidades que posibilita vida (35). Mediante esta idea, no metafórica, se muestra un aspecto crucial del pensamiento occidental para acceder al sistema epistemológico andino. Siguiendo por la misma vía, creo que la intervención desde la literatura, concretamente la poesía, podría abordar con mejor suerte espacios que guardan distancia de la “razón” de la cultura occidental, algo que quedó manifestado por Carlos Calderón Fajardo en las mesas del encuentro del Centro Bartolomé de las Casas de los años noventa (Urbano, 1991: 185).

I.2.4. Massmedia: migrar de la performance

Este trabajo considera esencial el rol que asumen los medios electrónicos en la configuración de una nueva clase social chola, distinta a la que inicia el viaje migrante. El quiebre de la modernidad trajo consigo la precipitación de procesos de amalgama cultural en lo que Arjun

Appadurai reconoce como diásporas que conducen a la “posnación” de la humanidad (173-185). Parte del discurso comprensivo de la crisis de la modernidad pudo haber sido también la *liberación* de las clases menos favorecidas en las zonas menos favorecidas del orbe. La globalización presentaba finalmente las caras de todas las monedas, ya desde la de la empresa expansionista de los primeros mundos hasta la resistencia receptiva de los terceros. Las masas de las áreas más empobrecidas del Perú por siempre asociadas a sus raíces andinas marcaron en Lima vía la agencia de su migración, la historia de su propio relato de subsistencia que produjo la fascinación de los proyectos antropológicos acerca de los pueblos jóvenes autogestionarios (Matos Mar, *Desborde*, 1984), de la gigantesca red informal de mercado e implementación de procesos y productos de consumo (De Soto, *El otro sendero*, 1998) o el caso de los cómicos ambulantes de la vida urbana (Vich, *El discurso de la calle*, 2001). Los tres personajes de este estudio muestran desde la *massmedia* una declaración de la emergencia de estos grupos migrantes.

I.2.5. Origen performativo del waqcha migrante

El punto cardinal que ve el mundo andino al contacto con occidente es la apertura de un nuevo tiempo. En quechua, se abrió un “pachacuti”, una revolución del mundo (Ossio 182). “Las mujeres indias están pecando con sacerdotes de mal oficio”, denuncia el cronista indio Guaman Poma, están proliferando los “mesticillos” (607 [621]). El cronista bautiza su época como “el mundo al revés”, una idea cristiana que ronda el Nuevo Testamento. Entre indios y europeos “indinos”, la descendencia biológica y cultural dio a luz nuevos individuos, gente no “asumida” por la clasificación de los padres. Ni indio ni cristiano, la identidad del mestizo no tiene referencia paterna y sus lazos familiares se ven problematizados sino enfrentados (Catelli, 2010). En el universo semántico del quechua, se puede establecer una asociación entre el individuo huérfano o abandonado “waqcha” con la idea del pachacuti, pero esta vez para invertir mediante la acción divina la condición miserable del waqcha y hacerle justicia. Negativa pero resarcida por los dioses, la condición errante, pobre y sospechosa del waqcha es sin embargo, afortunada en algo. El waqcha “brilla” por su arte, pero está confinado a andar solitario. Nada alentador en una sociedad basada en la reciprocidad de bienes y protección como la sociedad andina (Murra & López-Baralt, 309).

I.2.6. El lenguaje como función visual performativa

En los *Zorros* de José María Arguedas, se apela a la figura mítica y agencial del zorro para posibilitar conocimiento y comunicación mediante la función del espectáculo. Escogido dentro de la fauna andina, el signo del zorro es poder y gracia. El zorro se mueve de las tierras de arriba a las tierras de abajo y se encuentra con otro zorro que sabe el misterio de la gente y la solución de las cosas. Eligen su cerro y hablan. Ven actuar a los hombres y en ciertos momentos intervienen, se meten en el hombre y le hacen actuar, funcionan como huacas. Los zorros son inmemoriales, no tienen tiempo, pero “van rodando” en un tiempo circular andino, diferente al lineal de occidente. En el mito sobre Huatyacuri, tomado del capítulo V del manuscrito colonial que funciona como intertexto de la novela, el waqcha viajero toma el conocimiento de los zorros y se convierte en el forastero que cura al gobernante falso del pueblo a donde llega.

En la novela, la historia se desenvuelve en Chimbote, principal puerto pesquero donde la industria de pescado ha atraído también a los “serranos” quechua hablantes que no saben “nadar” y no conocen el “negocio” de la prostitución. Ellos se convierten en migrantes “natos” en el mar,

donde aprenden y concursan por el capital, tan igual como costeños, zambos, chinos y blancos. Ellos finalmente completan el discurso efervescente de esta ciudad-puerto, que Arguedas percibe más como un hervidero. Esta idea de la cocción (como un gran caldo de pescado) será importante más adelante para atisbar un fenómeno que se presenta con las características de un proceso químico en el que se opera la transformación para provecho y goce del hombre.

De los *Zorros*, como novela vanguardista andina queda por señalar una naturaleza mecánica que permite considerar a Loza, Chacalón y Solier como tres personajes mediáticos, ligados a discursos andinos que articulan cuerpos performativos a través de los medios, los que capturaron en la historia reciente, la efervescencia de la imagen del rostro “cholo” en el hervidero de Lima.

I.2.7. Performance en el mundo andino

El estudio sobre performance y las formas mediáticas de su participación en las dinámicas culturales del Perú me ha llevado a considerar la existencia de pulsiones de identidad que atraviesan larga data, superando los límites de su registro en la historiografía colonial y su actual vida republicana³⁵. Una de ellas tiene que ver con la concepción de la alegría asociada al trabajo en las civilizaciones prehispánicas andinas. Gonzalo Portocarrero, antropólogo peruano, sostiene que el trabajo:

en la antigüedad peruana tiene como horizonte la fiesta [...] En los Andes centrales el vínculo entre trabajo y fiesta ha conservado una vitalidad visible en las celebraciones patronales y en los conciertos populares [...] La perspectiva de una laboriosidad alegre y colectiva es un legado de la antigüedad peruana que debemos agradecer y valorar como uno de los elementos de nuestra emergente peculiaridad nacional.” (2014: A17).

El ser andino es por antonomasia un ser que celebra. Todas las festividades regionales lo comprueban, señala el musicólogo Rodrigo Montoya (Romero, 2007: documental anexo “Ciudad Chicha”). Al llegar a Lima, sostenía Arguedas, los migrantes iban removiéndola con su música. Aquella tradición andina que les había hablado de su parentesco con los elementos de la naturaleza, como en la asociación con las piedras, tan sensibles como la vida de una mujer, por ejemplo, el huayno “Piedra tirada en el camino” (Manuelcha Prado, 1987)³⁶, ahora iba a marcar el camino a la conquista de la ciudad. Cuando el poblador migrante de los cerros y arenales de Lima empieza a hacer suya la ciudad, adversa pero atractiva, gustando sus modas y formas, se apropia de una ciudadanía que lo “normaliza” frente a los demás. La música es para el migrante el espacio textual donde puede contar su historia, su origen y peripecias en la ciudad.

³⁵ El tema sociocultural del migrante expone interés desde diversas disciplinas; ejemplos famosos son los trabajos de Alberto Flores Galindo en historia, Aníbal Quijano en sociología o Jorge Bruce desde la clínica del psicoanálisis para una de sus connotaciones, el racismo en el Perú.

³⁶ Del álbum *Guitarra y canto del Ande*, “La piedra” habla de un símbolo andino de cimiento musical y ha sido comentada en el estudio de Carlos Huamán, *Atuqkunapa pachan: estación de los zorros. Aproximaciones a la cosmovisión quechua-andina a través del wayno*, 2006: 96.

Hacia la década de los sesenta, la modernidad musical en Lima era representada por el rock de los Estados Unidos y por los ritmos tropicales latinoamericanos, los cuales habían nacido como géneros musicales cuestionados social y culturalmente en sus países de procedencia³⁷. El huayno en el Perú, aunque convertido en la música comercial de los migrantes de las primeras generaciones en la ciudad, nunca llegó a gozar aceptación fuera de dichos círculos. A partir de los años setenta, las generaciones nuevas de migrantes y sus descendientes incursionan a través de un ritmo musical nuevo creado a partir de instrumentos y registros tomados de aquellos géneros de moda que le dieron al huayno una estela de modernidad en la medida en que dialogaba con ritmos internacionales. Uno de los grupos musicales pioneros, inicialmente llamados tropicales, fueron Los Destellos (1968) con la figura icónica de Enrique Delgado, quien hacía música instrumental y cantada. Muchas agrupaciones aparecieron en esta década: Los Ecos, Los Pakines, Los Mirlos. La gran revelación era que los huaynos tradicionales entraban en una fase de modernidad alternativa para las generaciones de nuevos limeños que sabían de los gustos de la capital. La música de los padres resonaba en esa nueva tonalidad de cumbia moderna, andina y psicodélica (Romero, 2007: 21-26). Para 1970, la juventud de migrantes andinos había logrado realizar una contribución musical nacional: la chicha, primer bastión de inclusión popular de las masas costeñas, andinas y amazónicas.

El fenómeno de la chicha recorre un espacio nacional creando un género que no copia sino innova a partir de diversos registros musicales, como había sido el caso del jazz, el mambo y el rock. La chicha además está íntimamente asociada a la experiencia migrante en las historias de sus canciones. Ya no le cantan a una muchacha de ojos verdes y cabellos rubios, aunque en varios casos seguían siendo la constante del *cover* de sus álbumes; ahora cantaban sobre sus propios dilemas, en sus propios espacios.

El posicionamiento del migrante en la lírica acomodó una exigencia de representación que necesitaba construir sus propias esferas frente a la opresión y abandono del Estado, ya que el migrante era el huérfano del poder oficial. El crecimiento económico mediante el cual dichos pobladores se definieron también como agentes de modernidad (Franco 195), propuso una ruta de apertura y de inclusión social. Entonces ya no eran solo el terrateniente de provincia y el banquero de la capital quienes decidían los negocios del país. La intromisión financiera de las masas migrantes en los espacios tradicionalmente exclusivos para las rancias aristocracias limeñas y para los aventureros extranjeros que probaban fortuna, vino a ejercer una dirección en el poder cultural de los gustos por los que se perdía o pasaba la antigua ciudad colonial de Lima (Herbias 1656-1658).

En la televisión de los años sesenta, hubiera sido imposible, sostiene Tulio Loza, haber mostrado un “indígena” real en las pantallas de la TV: “un Tupac Amaru hubiera sido yo”³⁸, afirma. Como en las representaciones gráficas de las crónicas de indias de De Bry, el indio tenía el tipo europeo con la excepción de la vestimenta. La reforma agraria de Velasco en 1968, la guerra civil de los ochenta y la dictadura de Fujimori en la década del 90 con la que se cerró el milenio cambiaron el curso de la historia peruana.

³⁷ CNN Original Series. “The sixties: How music shaped a decade”. *CNN.com*. Web. 15 set. 2014.

³⁸ Entrevista personal hecha por Ericka Herbias, junio 2013. Ver anexo.

I.2.7.1. La Marcha de los Cuatro Suyos como acto performativo

El presidente que inicia el nuevo milenio en el Perú en el 2001 fue Alejandro Toledo, un economista de origen andino muy pobre que en compañía de su esposa, una antropóloga europea, regresaba de los Estados Unidos para llevar a cabo una campaña electoral basada en símbolos incaicos interpretados como emblemas de restauración nacional. Toledo, de la sierra norte hispano hablante, fue proclamado como el nuevo Pachacutec, Inca conquistador, y la “chacana” –o cruz andina, aunque de alguna manera un invento del siglo XX– que representa los cuatro suyos del imperio con un orificio central que representa al Cuzco³⁹, fue su logo de voto. Pero aún más simbólica fue la forma de organización que tomó la resistencia que lideró contra la dictadura instaurada por Alberto Fujimori, de nacionalidad japonesa y controvertida nacionalidad peruana⁴⁰. Se llamó la Marcha de los Cuatro Suyos (julio 2000) y tuvo como punto de encuentro la ciudad de Lima. De total asociación con el Tahuantinsuyo⁴¹, la Marcha, encabezada por Toledo⁴² y otros personajes democráticos, desde políticos hasta artistas, convocaba a la población de las provincias y a sus representantes a llegar a Lima para “recuperar” la patria⁴³. Los reclamos eran verdad, libertad, igualdad, solidaridad y paz (Miró Quesada 2000). El trabajo simbólico despertó casi de inmediato una conciencia de nacionalidad en el país, que logró unir por un momento a limeños y provincianos en un solo imaginario de intensos vínculos precoloniales. Para luchar contra un gobierno “invasor”, los ecos milenarios de la autoridad inca funcionaron esos días como idea de resistencia y unidad nacional⁴⁴. La congregación delataba las fronteras de un país denso que no acababa en Lima sino que comenzaba en sus periferias, allí donde se le habían arrimado los migrantes⁴⁵. De esos vasos comunicantes con las provincias llegaron desde las cuatro direcciones los peruanos de todas las provincias del país.

La historia republicana del Perú desde su independencia en 1821, sugiere el investigador peruano Heraclio Bonilla, puede ser percibida como una “historia de derrotas” por la sistemática

³⁹ Cuzco se le ha atribuido el significado de “ombligo del mundo” en quechua.

⁴⁰ Fujimori es otro migrante. Luis Alberto Sánchez señala que el asiático y el andino experimentaron una suerte de simpatía étnica desde el inicio de la migración japonesa en el Perú. Ambos eran vegetarianos y hasta tenían la misma forma de sentarse. De esa unión entre asiático e “indio”, dice Sanchez, saldrá un producto *nipon* “inteligentísimo” (1963: 78).

⁴¹ Nombre del estado inca y su división estaba dada por los cuatro puntos cardinales: “Tahua” = cuatro y “Suyo” = parte del mundo.

⁴² “Toledo dice que Marcha de los Cuatro Suyos es pacífica” en *El Comercio*. 26 de julio, A4; “Toledo asegura que su prioridad es recuperar la democracia para el Perú” en *El Comercio*, 28 de julio A4.

⁴³ El día 27 de Julio fue pactado para la Marcha. Los puntos de reunión eran Plaza de 2 de Mayo: Grupo Chinchaysuyo (NO), Parque Universitario: Grupo Contisuyo (NE), Plaza Manco Cápac: Grupo Antisuyo (SO), Parque de la Reserva: Grupo Collasuyo (SE). Los cuatro marcharían a partir de las 3 de la tarde para encontrarse en el Paseo de la República a las 6 de la tarde, hora de inicio del Desfile de los Cuatro Suyos, mitin y vigilia. “Prefectura reconoce la legitimidad de la Marcha de los Cuatro Suyos”. *El Comercio*, 26 de julio, A6.

⁴⁴ “Juraron por la democracia” en *El Comercio*, 28 de julio de 2000, A2.

⁴⁵ “Llegaron de todos los rincones”. *El Comercio*, 28 de julio de 2000, A11.

pérdida de casi todas las batallas en las que se ha visto envuelto. En palabras de Heraclio Bonilla, lo que le queda al Perú es hacer uso de su último bastión, el espacio andino que se presenta efervescente y convoca “símbolos de convocatoria y fuerza emocional” (Cit. en Cáceres 25).

La congregación llegó a la Plaza de Armas de Lima la noche del 27 de julio del 2000, vísperas de Fiestas Patrias. El desfile adquiriría dimensión histórica toda vez que partidos políticos, gremios sindicales y civiles que no siempre compartían espacios comunes hicieron acto de presencia, incluyendo Construcción Civil y niños trabajadores de la calle. Estos dos grupos están asociados popularmente a huelgas vandálicas, el primero y el segundo, a la mala fama de los “pirañitas”⁴⁶, ambos leídos como delincuenciales. Sin embargo, esa noche, desfilaron bailando y tocando latas y peines que usan como instrumentos musicales. La marginalidad, la pobreza y la destitución de esos personajes parecían haber adquirido esa noche estelas de heroicidad. Y así fueron aplaudidos y vitoreados⁴⁷. Las plazas del centro “hervían” con tumultos de grupos heterogéneos que se mezclaban unos con otros, algo casi nunca visto en un país muy dividido⁴⁸. Quizá la dinámica masiva de la procesión del Señor de los Milagros en octubre, en su fervor común, podría servir como referente a la atmósfera de devoción “patriótica” de esa noche, aunque en la procesión, la gente participa con un estado de alerta que se había liberado en la Marcha de los Cuatro Suyos. Quién se paraba al costado o qué mano se apretaba esa noche solo podía ser – ésa al parecer fue la sensación– la de otro “hermano” peruano. Deleuze habla de la explosión de líneas de fuerza tomando el caso de la protesta estudiantil que sacudió París, Mayo del 68. En dicho tipo de liberación no era importante examinar qué cambios se habían conseguido sino que, aún si todo continuaba igual, lo crucial había sido la ocurrencia de la explosión misma⁴⁹.

El despliegue proporcionó el contexto adecuado para que meses después se produjera la destitución del gobierno dictatorial. Pero para eso fue necesaria la presencia de las provincias en su mayoría andinas. Paradójicamente, las poblaciones más débiles dieron a la poderosa ciudad el soporte nacional que necesitaba.

I.2.7.2. La intervención femenina como acto performativo andino

Desde las vertientes de la cumbia peruana, las mujeres empezaron a tomar las riendas del género musical que irrumpe con fuerza a partir de los años 90: la tecnocumbia, de intenso componente amazónico (Romero, 2007: 33-42). El caso de las cantantes Rossi War y Ruth Karina o agrupaciones como Agua Bella, iniciaron un proceso de la música popular peruana que está lejos

⁴⁶ Se le dio ese nombre a menores de edad que, como los peces, atacaban a la víctima en grupo hasta reducirla al piso y lo despojaban de todo objeto de valor, incluyendo la ropa. Siendo epítome de la marginalidad, en décadas del 80 y 90, estos niños se asocian a la drogadicción, al crimen y a la pobreza extrema.

⁴⁷ Véase nota 42.

⁴⁸ Las encuestas sobre la Marcha reflejaron que el Perú era aún un país polarizado. “Están de acuerdo con la Marcha de los Cuatro Suyos” en *El Comercio*, 26 de julio de 2000, A14.

⁴⁹ A la mañana siguiente de la marcha, el 28 de julio, día de Fiestas Patrias, se hicieron tristemente famosos los saldos de heridos en los ojos por bombas lacrimógenas y muertes de seis vigilantes del Banco de la Nación atrapados en el incendio, al parecer perpetrado por el gobierno. La ciudad se cubrió en su centro histórico de banderas agitadas por grupos de profesionales mal remunerados. “La ciudad fue asolada por el terror” en *El Comercio*, 29 de julio, A3.

de desaparecer. En marzo del 2014, la muerte de la cantante Edita Guerrero Neyra del popular grupo Corazón Serrano irrumpió con fuerza de mito en el imaginario nacional. Sus funerales fueron llorados por miles de fans con una cobertura mediática que recordó a los funerales de Papá Chacalón, veinte años atrás.

En la televisión, las conductoras de “realities” y programas de farándula alcanzaron una conexión con el poder de los medios, asociadas a un público de extracción popular como lo fue el caso de Laura Bozo o siendo ellas mismas de extracción popular, como Magaly Medina.

En este contexto, la figura de Magaly Solier en el escenario mediático, es también resultado de la asociación con la directora Claudia Llosa, que en palabras de la actriz es una mujer que “tiene los ovarios bien puestos”⁵⁰. Lejos de establecer un equipo débil, el cine proporciona a la asociación mujer serrana y mujer limeña, y en ese camino, a la clase andina y clase criolla, una convocatoria que no tendrían por separado. Sobre el cine de género, como la literatura o la pintura, siempre pesa el encasillamiento desde la perspectiva de un orden falocéntrico. Sobre la mujer andina se marca la doble marginalidad de los pueblos tradicionales (Nagy-Zekmi, 2003), aunque la “mestiza” como personaje es generalmente individuo independiente en las novelas arguedianas. Solier cuenta de su deseo de llegar a ser policía antes de conocer a Llosa para castigar las injusticias y abusos cometidos contra las mujeres. Llosa le anima a hacer lo mismo a través del arte⁵¹.

I.3. Lima, ciudad de ficción

Una referencia a los trabajos de Hélène Cixous sobre cómo entender la literatura pasa por su conexión con los restos de una ciudad como espacio acabado y por ello, delirante:

The destruction of the city. Is it a good thing is it a bad thing? It is a bad thing which causes an art. A sorrow that causes. Literature is a field of destruction a field in ruins, the song of ruins, the archive song of ruins (2006: 9).

Una ciudad en ese sentido englobaría más allá de sus límites físicos, la vida asociada a un mar de sensaciones originado por la historia de sus habitantes. De ese rastro extinguido, surgiría como fuente de melancolía y memoria el espacio de la escritura para preservar lo que se va. En el caso de este estudio, Lima convertida ya en la “vieja” ciudad del centro ha pasado a cierto tipo de extinción operada por una lengua migrante que llegó cargando una nueva filosofía de procedencia andina.

⁵⁰ Entrevista personal hecha por Ericka Herbias, agosto 2013.

⁵¹ Entrevista en el programa de TV Perú, “Casa Tomada” de Raúl Tola, *YouTube*, 3 noviembre 2013, Web, 30 octubre 2014. En el 2014, Solier ejerció su “autoridad” contra los ofensores sexuales del transporte público, después de ser víctima de uno de ellos. El caso creó la atención mediática y legal sobre un asunto desatendido en el país hasta el año 2016 en que se han originado marchas como la celebrada el 13 de agosto “Ni una menos”. De trágica mención fue el deceso intempestivo de una dirigente antes del mentado evento, Soledad Piqueras Villarán, hija de la ex alcaldesa de Lima.

I.3.1. Crisis de Lima como arcadia colonial

Lima como escenario del siglo XX fue abordada por Sebastián Salazar Bondy en su ensayo cúspide *Lima la horrible* (1964) que da testimonio del fracaso de la identidad criolla de la ciudad y por extensión del país. Así como el término “cholo” puede ser ratreado en los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso como nombre para designar al “perro chusco” –sin raza pura–, Salazar Bondy, nos recuerda que el vocablo “criollo”, entre el confuso orden colonial de etnias y religiones, corresponde al hijo de esclavos africanos en América (23-29).

Lima la horrible denuncia la existencia de una utopía criolla en el Perú, no solo entre sus clases hegemónicas, sino una que quedó injertada en el tejido costumbrista de la ciudad. La tesis que descubre y cuestiona Salazar Bondy es el intento de un sector de la población de borrar toda injerencia andina en el área de Lima, donde, se intenta sostener que no hubo “nada” antes del asentamiento colonial. Siguiendo la ruta cíclica del tiempo andino, la década de 1960 indica la presencia del “cholo” dominando la ciudad.

I.3.2. Lima, ciudad migrante andina

El espacio de la ciudad en el Perú, como en otras excolonias latinoamericanas, corresponde a la capital del país. Lima, fundada por el conquistador español Francisco Pizarro el 18 de enero de 1535 es representada como bastión occidental del poder colonial a través de la frase: “Lima, la tres veces coronada ciudad de los Reyes”, haciendo referencia a los Reyes Magos porque fue fundada hacia el día de Reyes. Aunque originalmente se refería a la fiesta de Epifanía, de los Tres Reyes Magos, en la cultura popular asocia a la ciudad a un imaginario mayestático metropolitano⁵². Sin embargo, a fines del siglo XX, está conformada por dos terceras partes de población de origen andino que ejerce dominio cultural y económico (De Soto 8). Pero para que la cultura andina pudiera ejercer presencia en una zona marcadamente colonizada por la cultura occidental se efectuaron procesos de migración que se iniciaron en 1940 (Matos Mar, 1986: 31) y cobraron fuerza de penetración. Las primeras carreteras interprovinciales que traían la idea de modernidad, entre 1920-1930, convertirían Lima en una capital superpoblada (Arguedas 1992: 32; Matos Mar 1986: 31). Hacia 1950 empieza a ocurrir el fenómeno de la creación de barriadas en la capital (Matos Mar 1986: 23, Millones, 2004: 47-48, Romero, 2007: 12). Los migrantes andinos empezaban a ocupar las zonas periféricas e inaccesibles de la ciudad, cerros y arenales, dándole una imagen precaria y desordenada, la de una ciudad cosmopolita latinoamericana, marginal pero bullente.

Las condiciones en que se formaron dichos espacios, llamados “pueblos jóvenes” (Matos Mar 2012: 226-227), fueron radicalmente adversas. Las ocupaciones laborales que los pobladores de estas áreas tuvieron que implementar para mantenerse en la ciudad fueron igual de extremas. El medio social en el cual se abrieron paso fue quizá, de entre todos los males, el más nocivo. Ellos afrontan discriminación por proceder de la “sierra” que fue y es en el imaginario colectivo sinónimo de pobreza y atraso. En la capital, sin ser hispano hablantes, sin documentos o dinero para proyectar una imagen de “decencia” o incluso ciudadanía, su identidad se ve problematizada. El estigma social convertía a estos *migrantes* en “extranjeros en su propia tierra”. Desde sus

⁵² Lo que conformaría cierta paradoja en el sentido de que los Reyes Magos podrían haber sido símbolo de mestizaje. Observación y análisis de Paul Firbas. Comunicación personal.

estudios pioneros, Jorge Basadre había hablado de un “Perú profundo” en 1943 para plantear que no se debía hacer historia del Estado sino una historia de la nación (Mayer 477). Desde la literatura, José María Arguedas recalca esta condición en los *Zorros* a fines de la década del 60, mientras que José Matos Mar, establece desde la investigación antropológica, la distinción entre “el Perú oficial” y “el otro Perú” en la década del 80. Pero, ¿cómo pudieron los “serranos” en menos de 50 años lograr ser una mayoría con poder de decisión en la capital del Perú? Una fuente testimonial alemana que recoge dicha empresa puede ser vista en estos tres artistas mediáticos y migrantes que acompañan las narrativas de la odisea andina a través de las pantallas de TV en Lima, en el imaginario de las canciones chicha y en las carreteras que llevan a la sierra andina que llegaron al cine.

I.4. Artistas mediáticos y migrantes

La condición del cronista indio Guaman Poma como “ser fronterizo” es la del que habla en dos idiomas y se mueve en el universo indio y en el cristiano. Siguiendo ese camino el escritor andino José María Arguedas –el demonio feliz que habla en quechua y español, en indio y en cristiano– también conformaría la idea de ser fronterizo. En este estudio me interesa destacar ese vínculo con los tres personajes del espectáculo en el Perú: Tulio Loza, “el cholo de acero inoxidable”; Lorenzo Palacios Quispe, “Chacalón” y Magaly Solier, “huantina de corazón”. Considero a estos tres artistas en tanto zorros migrantes, en la acepción metafórica esbozada líneas arriba. Enfoco su *glamour* en la función mediática de la televisión, la música y el cine. Me interesa grabar textualmente voces andinas de diáspora a fines del siglo XX en Lima como actos escriturales que “hierven”, diría Arguedas. Ellos serían “cholos” desacreditados pero que desde una lectura andina se presentan en público como efluvios de huacas (mediáticas) en restauración. Al decir de Tulio Loza, como partes conglomeradas de “dosis”; al cantar de Papá Chacalón como la “nobleza” del pueblo y al mirar de Magaly Solier como las “espaldas verdaderas” del Perú⁵³.

Nemesio “Chopaca” Porongo y su “Órsola”, una doméstica chola “gringa”⁵⁴ –hablando con el acento quechua, el “mote” de los serranos– eran individuos de identidad cruzada. Pensar que el público consumidor del programa no era necesariamente una clase alta que se divertía en ver caricaturas de cholos a su servicio, sino principalmente los propios migrantes que podían festejar –al menos, íntimamente– una actitud desafiante como la que mostraba Chopaca, era un objetivo mediático ineludible. Y es que Loza operaba el uso de las clasificaciones de la sociedad a la que pertenecía en un doble efecto: la exhibición de los prejuicios y su cuestionamiento a través de la sátira, porque como él mismo confesó, su única arma fue el humor que lo conquista todo⁵⁵. En la medida en que Loza y la televisión ingresan al mismo tiempo en el Perú, el arte de su comedia marcaba la identidad mediática de la nación. El cholo, se independizaba de su estereotipo y se convertía en uno de los fundadores de la modernidad. Pues tradicionalmente, el cholo no tenía picardía y mucho menos humor, era un alma triste. Su novedosa apariencia de “pícaro” con Loza

⁵³ Saco los entrecomillados de sus propios discursos. De las entrevistas personales a Loza y Solier (ver anexos) y de la letra de la canción “La paz y la dicha” (1979) interpretada por Lorenzo Palacios.

⁵⁴ Maricarmen Ureta (1945-2013) fue actriz limeña. De piel clara y cabello rubio simbolizaba junto a su pareja Nemesio, el cholo de acero inoxidable, la hermosura de las cholos “blancas”, “gringas”.

⁵⁵ Entrevista personal de Ericka Herbias, junio 2013. Ver anexo.

también opera en favor de una representación moderna. No olvidemos que el uso más difundido de “criollo” en la jerga callejera es el “astuto” o contaminado por las malas artes y los negocios de supervivencia y status en la ciudad.

La trayectoria de Lorenzo Palacios Quispe entre los años setenta y noventa fue la de una estrella de rock. Su estilo Elvis Presley, su piel cobriza y ojos rasgados ofrecían una imagen heterogénea. Él continuaba una tradición musical familiar que venía de su padre ayacuchano, danzante de tijeras, y su madre, cantante de folklore, tradición que arroja artistas en cuerpos de composición multipartita⁵⁶. Paralelamente, a una imagen icónica, Chacalón arroja una atmósfera de modernidad, sus signos son dinero y prestigio. No se presenta a través de la estampa costumbrista sino del afiche psicodélico. Pero aún el status social está muy cerca de las clases menos favorecidas. Chacalón canta siguiendo la lírica del género musical de la chicha y su mito vende el sueño de todo migrante andino: amor, casa, familia y prosperidad.

Pero aún hasta el 2014, cuando hice el viaje al Cerro San Cosme, hogar de Lorenzo Palacios, es abrumante la pobreza sobre la que los migrantes tuvieron que construir sus vidas⁵⁷. Desde dicho margen, Chacalón llegaría a convertirse en una estrella de la Lima migrante. Sus seguidores se llaman con el adjetivo de “chacalonero”. Así ellos son “chacaloneros”, “pueblo chacalonero” y aseguran vivir y morir en la “ley chacalonera”, por la cual entienden lealtad a su ídolo y a su mensaje de fraternidad y resistencia. El año 2016 celebraron el vigésimo segundo aniversario de su muerte, como cada 24 de junio, y la romería anual en el cementerio El Ángel sigue rotando y manteniendo público⁵⁸ de aniversario en aniversario.

El estreno del filme de Claudia Llosa, *Madeinusa* (2006) presentaba a Magaly Solier, joven quechua hablante de la sierra sur ayacuchana como protagonista de una producción reveladora. La participación de esta actriz en el escenario limeño causó controversia y mientras las miradas descalificaban su castellano mal hablado, la directora fue clasificada como racista de clase alta. La pareja no gustó en la opinión del público local. Todo lo opuesto sucedió con el público internacional, en el que se acogieron la propuesta de la actriz y la empresa de la directora, hasta llevarlas al Oscar con la segunda producción *La teta asustada* (2009). Un fenómeno como éste se torna de suyo interesante al preguntarnos si un producto cultural de asociación andina parece estar más capacitado para asumir globalmente un rostro testimonial del Perú o si es que el Perú es el que no se encuentra en condiciones de asumir un rostro andino. No sin explicación resultan las películas, como las que protagoniza Magaly Solier, un constante acoso de la temática de la emergencia de una clase migrante en todas las etapas, desde la que sale del “interior” del país a la capital, en *Madeinusa*, la adaptación de la migrante en Lima, la capital, en *La teta asustada*; hasta la que llega al “exterior”, concretamente España, en *Amador*, que aunque no es de Llosa parece

⁵⁶ Como ya se ha mencionado, el vestuario del danzaq exhibe la heterogeneidad cultural en las cintas andinas y los espejos de torero. En Klarén, 1990: 421.

⁵⁷ Un reportaje televisivo de junio del 2013 ofrecía una nota positiva sobre el lugar, de cómo habían empezado y cómo finalmente llegaban a mostrar sus fachadas un aspecto alentador. Las continuas referencias a la zona sin embargo, la representan en función a su delincuencia y clandestinidad. La admisión a secciones del barrio es solo a los del lugar. “Cuarto Poder: Mire cómo se embellece el rostro del cerro San Cosme en La Victoria” *YouTube*. 7 julio, 2013. Web.

⁵⁸ Observación de Arturo Quispe, sociólogo peruano. Romería 2015.

seguir la narrativa implícita de los dos filmes. Al respecto se puede vislumbrar ya que el intento de conquistar una ciudad latinoamericana quizá ha quedado saldado el pasado milenio, y de ahí que corresponda al discurso filmico recoger el balance de la lectura de estos fenómenos⁵⁹.

Si una intervención clara de los directores de cine decide el discurso de los filmes en que Solier participa, las propias declaraciones de la actriz han servido para construir una imagen elaborada de ella. La despreocupación y honestidad con la que se mueve recuerdan la dinámica del lenguaje del “reality”. Los ataques a su identidad y sus descargos la construyen como una artista controversial, casi una diva, otra vez, en el marco de constitución heterogénea de la que se hablaba para la descripción de los danzantes huaca: una diva sin lengua oficial. Su intervención resulta en una línea pendular: ingenua hasta el momento en que sorprende con la “frase” que dará qué hablar. Por lo demás, la carrera de Solier continúa en expansión y sus circunstancias han venido a ser de ficción⁶⁰: la “magia” del salto de un puesto de mercado provincial (escenarios arguedianos) a un puesto en las pantallas globales de cine y televisión.

Quedan sin mencionar muchos otros personajes y artistas peruanos, cuyo trabajo y éxito declaran una intensa asociación con las multitudes peruanas. A esos creadores me refiero cuando sugiero que la proyección global del sujeto cultural peruano empezó ya. En el mundo del espectáculo, la contribución de la nación “chola”, más reconocida hoy que años atrás, debe en ese sentido sus primeras etapas a los artistas migrantes que fundaron dichos surcos.

I.4.1. Abriendo caminos

I.4.1.1. Tulio Loza en la TV

El aporte de Tulio Loza es el ingreso de registros culturales andinos al espacio comercial de la televisión. Habló y cantó en quechua, bailó huaynos como una fórmula de “vender” felicidad en respuesta a la discriminación⁶¹. Algo que no era conocido en los medios de comunicación masiva pues la idea tradicional sobre el hombre de la sierra venía de los famosos versos de un vals criollo: “La luz se hizo sombra y nació el indio”⁶². Frente a dicho lema, Loza rompe esquemas con el arte sofisticado del humor serrano, que opera a la vez devoción y sarcasmo. Cuando Nemesio camina con brío y tararea: “mi amor entero de mi novia Popotitos”, para darse de limeño, no se

⁵⁹ Para el papel de la literatura como espacio de procesos culturales en extinción, ver Rama, 1984: 86-93.

⁶⁰ Entrevista a Magaly Solier. En el programa “El Perro del Hortelano” (14 octubre 2013, *YouTube*), el periodista César Hildebrandt le dice: “tu vida es un guión. Tú eres una película”.

⁶¹ El dolor y la alegría como tensiones duales van juntas dentro de una dinámica cultural andina. Arguedas lo remarca no solo en los *Zorros* sino también en su poema “A nuestro padre Tupac Amaru”: “con nuestro regocijo no extinguido, con la relampagueante alegría del hombre sufriente que tiene el poder de todos los cielos, con nuestros himnos antiguos y nuevos lo estamos envolviendo [al pueblo de los señores, o sea, Lima] (229). Franco también apunta que la “migración fue dolorosa pero si revisan las producciones musicales y escritas que produce esa cultura, se dará uno cuenta que el tono nostálgico o recordatorio lentamente cedió el paso a otro tipo de contenidos” (223). El caso de la cultura popular en Latinoamérica está provista de esta peculiaridad: los corridos son alegres pero sangrientos.

⁶² Alicia Maguiña, 1966.

puede dejar de observar que lo que usa es el rock “mexicano”, detectando no solo alienación limeña sino latinoamericana.

Con Loza, nace la fase promocional del cholo peruano⁶³ porque corresponde a una época –la década del 60– de discriminación aún muy tenaz en el país. Siendo estudiante universitario de clase media, el origen andino habría de resultarle su principal componente de identidad a los ojos de los limeños. Es interesante notar aquí que cuando Loza habla de los patrones de prestigio social en Lima al inicio de su carrera en televisión, no rememora el castellano limeño sino el yeísmo argentino: “tenías que decir “yo” y “caballo”⁶⁴. En una época en que los medios estaban en su mayoría orientados a transmitir productos europeos y norteamericanos, su victoria fue atribuir a la condición de “cholo” la frivolidad de una figura mediática. El héroe moderno⁶⁵, pícaro y cínico se articulaba a partir de un carácter serrano. No es difícil imaginar que los migrantes de entonces se hayan visto representados a través de este ser andino que proyectaba atractivo y reputación no antes vistos en aquella Lima que los discriminaba.

I.4.1.2. La chicha y Lorenzo Palacios Quispe “Chacalón”

Lorenzo Palacios Quispe ha sido fundamental en la representación de las masas populares del país. Desde la televisión, la miniserie titulada *Chacalón: El ángel del pueblo* (2003)⁶⁶, recupera la historia de la “estrella de los pobres”, como mito popular engranado en lo que fue el género musical de los migrantes, la cumbia peruana, conocida como la “chicha”.

La “chicha” como movimiento musical cobró éxito a partir de la década del 70, declarando además la identidad polarizada de peruanos entre cholos y no cholos e hizo que estos últimos la clasificaran como música de delincuentes y gente provinciana no deseada, la pobladora de aquellos pueblos jóvenes que “avergonzaban” el rostro de la ciudad. Sin embargo, los empresarios y la industria de música tropical y andina que apostaron por el género vivieron pronto el éxito en medio de una ciudad que se manifestaba más cercana al pueblo que a las elites. Entre los grupos más famosos destacan Los Shapis,⁶⁷ en la década del 80, cuyo vocalista de la provincia central de Huancayo y bajista compositor de Puno, provincia sur del folklore, hablaban ya de una nación migrante integrada en la capital (Hurtado 21). Más asociado con la marginalidad de los barrios “bravos” de Lima fue el caso de Chacalón y la Nueva Crema. A diferencia de los primeros,

⁶³ Dicha pretensión, la del cholo con prestigio de criollo de ciudad, engendra en la lectura del público costeño la idea del “huachafo”, uno que hace imitación burda y de mal resultado. La vigencia del término es crucial en un texto como *Lima la horrible*, 1964 y llega hasta la década del 80. En el 2000 se hablará positivamente del “cholo power”.

⁶⁴ Entrevista personal hecha por Ericka Herbias, junio 2013.

⁶⁵ Modernidad relativa, porque es un “pícaro”. Agradezco la observación de Paul Firbas sobre pensar la cultura picaresca del XVI como reflejo de la vida urbana de la primera modernidad.

⁶⁶ La productora de la miniserie fue Michelle Alexander y fue transmitido por el canal Frecuencia Latina.

⁶⁷ La fama nacional, también internacional, de Los Shapis no paró con los 80. A la Shapimanía de esa década siguió una carrera sólida y constante. El 2014 auspiciaron la Marca País Perú, otorgada por Promperú a Julio Simeón, Chapulín el dulce, su vocalista, ver Saavedra, *Perú tropical* 121, 8-9. Este año 2016, se celebra el Aniversario 35 de Los Intercontinentales Shapis con giras que llegan a los EEUU, ver “Chicha el Trópico Andino” *El Peruano*, 3 de julio de 2016, 8-9.

Chacalón, como hijo de migrante, era parte de los nuevos limeños de sectores pobres que afirmaban al mismo tiempo un estilo musical y un estilo de vida.

La chicha se canta en español. Lorenzo Palacios Quispe no habló quechua, aunque sus padres eran quechua hablantes. Él se presenta al público a través de su propio look de “cholo criollo” de la capital. En su caso se cumple además el look del “achorado”⁶⁸, porque su identidad ronda el mundo del hampa en el imaginario de la cultura popular y se asocia a la elegancia de los sectores sociales estigmatizados en el país. Desde una lectura social, Chacalón constituiría un sujeto de afrenta. En tanto líder, su solvencia es la de las clases acomodadas y en tanto protector de multitudes, asiste a niños, madres y desvalidos –al *waqcha*. En ese camino, Chacalón haría las veces de un agitador social en la figura de un gánster andino, capaz de robar la tranquilidad a todos, pero a la vez esparce una atmósfera inyectada de justicia.

I.4.1.3. Magaly Solier en el cine

En un país socialmente estratificado como el peruano, la construcción fílmica de Solier corresponde a una etapa en que la imagen del migrante andino de Lima necesariamente ha tenido que conseguir cierta bonanza económica y social, desde la cual poder recrear a través de la retórica del cine la odisea de sus orígenes, teniendo como correlato macro la saga migrante iniciada en 1950. Recordando a una nueva Ima Sumac⁶⁹, ironiza el lingüista peruano Marco Aurelio Denegri, Solier sufre una transformación que la catapulta en el cosmopolitismo del primer mundo, después de formar parte de una nación marginada en su propia tierra.

Con las dos producciones de Claudia Llosa se trataba de un cine no necesariamente comercial que tomaba como ya se ha visto de protagonista a una quechua hablante de la sierra del Perú. ¿Por qué esta película sobre la enfermedad alucinada de una migrante andina pudo llegar a interesar al refinado y cosmopolita certamen de la academia norteamericana? ¿Qué idea podía haber en el primer mundo de esa presencia andina que se introduce en la ciudad como un injerto de áreas tomadas en la forma de asentamientos humanos? ¿Dónde radicaba el interés?⁷⁰

Una conjetura verosímil sería que a través de la narrativa del filme se trataba de comunicar una propuesta estética que pretendía desde su reparto y escenarios principales dejar constancia de una dinámica cultural propia de una realidad latinoamericana. Dinámica que se articulaba a partir de su propio funcionamiento estructural y que remitía a fuentes autónomas de organización e imaginarios. Una parte importante de la crítica que cuestionó el contenido racista de este filme, dejaba de observar que los elementos materiales y culturales expuestos en el filme formaban parte

⁶⁸ Urpi Montoya describe este peruanismo como una actitud agresiva y de ocultamiento para sortear un medio hostil en el que el modelo sería el criollo desafiante. (2002: 101).

⁶⁹ Ima Sumac (1922-2008) quiere decir “Qué belleza” en quechua. Era una soprano peruana de los años 50 a la que no se le dio mucho espacio en el escenario nacional y fue a adquirir fama de diva en los EEUU y el mundo. Carlos Hayre, famoso músico criollo, dirá hace unos años que los empresarios subestimaron una artista etiquetada de “chola” sin percibir más. En: Corcuera. *Sigo siendo*, 2013.

⁷⁰ Dentro de la filmografía de Llosa también se estarían presentando temas de interés “universal” (académico) como el trauma, la memoria o la post-guerra. Comunicación personal con Paul Firbas.

de una realidad familiar que la directora forzaba a aparecer. Así, la lectura de una sociedad racista trabaja necesariamente un contenido racista desde una perspectiva racista. De ahí que la atacada principal terminó siendo Magaly Solier, no por hablar quechua sino por colaborar con la clase dominante y servir a sus fantasías neocoloniales. Hasta donde fue posible entender, Claudia Llosa “solo” podía trabajar con Solier un proyecto de cine testimonial porque la ficción quedaba atacada por la condición real del origen andino de la protagonista y en general, por el tratamiento de una historia en la “sierra”⁷¹. La bipolaridad costa/sierra; escritura/oralidad; ficción/testimonio se traspasaba cuando Llosa se defendía aclarando que lo suyo era “ficción”. De ahí la molestia de la sociedad y el acierto de una directora snob. Porque los referentes, es decir, la “provinciana” además de aludir a Solier, aluden a la cineasta, “limeña” de clase alta prohibida por cierto censor social de tratar “temas” fuera de su competencia, y crear sujetos de complejidad psicológica a partir de quechua hablantes serranos. De esa dupla, fue la figura de Solier quien más prendió la atención mediática. Su continua participación en producciones nacionales e internacionales aparece como el inicio de una carrera sólida. Al momento de la entrevista que me ofreció en el 2013 ya había filmado doce películas. Su mayor mérito al parecer no radica tanto en ser quechua hablante y haber venido de la sierra del Perú como en la posibilidad de estar articulando, a través de dicha clasificación de identidad, un despliegue y resistencia de orden cultural. Solier y su firmeza de convicciones apela a una idiosincrasia desvalida, la del migrante, que emerge como correlato de una marcha casi épica. Es decir, socialmente se construyen desde la orfandad (soledad y pobreza) de origen hasta un tipo de emporio ejecutado por “soberanos” culturales. La conformación de esta actriz se encuentra además íntimamente ligada al canto y la música, en la que los pueblos andinos muestran un poder casi enraizado en la sobrevivencia.

I.4.2. Las vueltas de tuerca

La vuelta de tuerca a la idea enraizada en el imaginario peruano del “indígena” sufrido fue Tulio Loza. El “cholo” de “Abancaisito” venía de la sierra trayendo el humor andino como identidad del hombre serrano, el cual era desconocido y negado en la cultura criolla. Los carnavales andinos que festejan a los personajes más pintorescos de la colectividad⁷² de año en año fueron tomados como carta de presentación en su icónico soundtrack “Yao, yao, puka polleracha” (Oye, oye, pollerita colorada). Los carnavales, asociados a los pasacalles y las “chonguinadas”⁷³, son performances de índole caricaturesca. En ese sentido, es crucial señalar que el idioma quechua presenta una apetencia por vocablos que burlan partes del físico o la personalidad: *senqasapa*, *umasapa*, *arrosapa*⁷⁴ son solo algunos términos comunes de trato. Otra vuelta de tuerca fue operada por Lorenzo Palacios “Chacalón” para la idea del indígena temeroso. Recubriendo la imagen del “cholo achorado” es decir, atrevido y para muchos, delincuenciales, Chacalón constituye la autoridad del mundo subterráneo. Su espacio no es de libre acceso. El “humilde artista del

⁷¹ Ver Juan Carlos Ubilluz, *Contra el sueño de los justos*, capítulo uno, 2009.

⁷² Agradezco a Ruth Ruiz de Huanta-Ayacucho esta observación.

⁷³ Danzas de la ciudad de Huancayo en el Departamento de Junín, sierra central del Perú. Son famosas por el despliegue de atuendos, máscaras, personajes con los que recrean y satirizan desde la visión andina las formas ceremoniales coloniales de costumbres españolas. Ver Romero, “Música urbana en un contexto campesino: tradición y modernidad en Paccha (Junín)”. *Revista Antropológica* Vol. 7, Nº 7, PUCP, 1989.

⁷⁴ Narizón o narizona, cabezón o cabezona y lo que sería la versión femenina del despectivo “huevoón”.

pueblo” como se definía él mismo, circundaba esferas restringidas, tanto si hablamos de su barrio de origen como de sus conciertos en áreas específicas de la ciudad, de tránsito prohibido dentro del imaginario popular. Su atmósfera cargada de glamour y de peligro contrasta con la protección que su nombre evoca entre madres y niños pobres a quienes socorrió. Entre el público conformado por las capas bajas del pueblo, su voz articulaba paz y esperanza. Elegida desde afuera por la idea occidental del indígena peruano, Magaly Solier, ejecuta la tercera vuelta de tuerca contra la idea de la fealdad de la “raza” andina. Ella da testimonio del atractivo de la “campesina” serrana, culturalmente quechua hablante, y de sus formas narrativas de comunicación, en las que se afianzan el canto y la mezcla dramática de ficción y realidad.

I.5. Los *Zorros* y la escritura

Arguedas dedica un capítulo de la novela *Los ríos profundos*, al estudio de la onomatopeya y su gravitación en el idioma quechua. El sonido de las entidades, desde los seres hasta las cosas, viene también ligada a un objeto material de forma y código, el *zumbayllu*. Cuando Juan Zevallos Aguilar apunta que la música es el arte mediante el cual la cultura andina se ha transmitido con más éxito, es algo que no es difícil de atestiguar (Cit. en Nieto Degregori 160). La participación de José María Arguedas en la literatura en tanto escritor andino lucha con formas escriturales en las que su lenguaje no se despliega sin recurrir a la condición material de la poesía. Si el interés por registros musicales y textos que pertenecen al orden del mito aluden a puestas en escena, “El sueño del pongo” es relatado por Arguedas como performance con lo que se evidencia una intención más escritural que oral incluso a partir del cuerpo mismo⁷⁵.

Una de las complicaciones con el espacio de la escritura en el Perú es que se encuentra aún no solo muy regulada por una clase occidental que es finalmente la que más publica sino por tensiones lingüísticas que dividen grupos culturales interesados en intervenir en esta empresa. Dicho espacio estaría activando el desencajamiento de una ‘posibilidad peruana’, de la que hablaba Jorge Basadre⁷⁶. Frente a la “cultura”, la televisión y las modas mediáticas abarcan un espacio que ha mostrado mayor inclusión en el país y son asumidas por las masas populares como medios de transmisión cultural. Después de fenómenos musicales que apuntan al gusto “andino” del pueblo, personajes como Chacalón o Dina Paúcar⁷⁷, cantantes de chicha y folklore, respectivamente, han entrado a la representación mítica del imaginario popular a través de miniseries⁷⁸ que los equiparan

⁷⁵ Los narradores de relatos quechuas suelen poner énfasis en los sonidos que acompañan los eventos narrados. Comúnmente, señalan expresiones que, en la fonética del español, sonarían: “tajlalaj tajlalaj” para indicar el ruido que hacía al moverse un personaje o “leej” cuando ese personaje cae aparatosamente en la historia del relato. Tomado de narraciones quechuas huantinas en las décadas de 1980 y 1990. En el caso de “El sueño”, Arguedas escucha y probablemente adapta el cuento, repitiendo una performance oral que no era originalmente suya. Agradezco a Paul Firbas esta última observación.

⁷⁶ Ver Basadre. *Perú, problema y posibilidad*, 1931.

⁷⁷ Cantante folklórica famosa de la década del 90.

⁷⁸ Las miniseries de Michelle Alexander llevan a la televisión a los personajes del medio artístico popular, por ejemplo, *Dina Paúcar: La lucha por un sueño* (2004) o *Chacalón: El Ángel del Pueblo* (2005). Las miniseries han recibido algunas críticas por vender una imagen simplista del proceso “real” de los personajes (Vich, “Dina y Chacalón: el secuestro de la experiencia”, 2013); aunque la aceptación del público consumidor de dichas estrellas es clara. Actualmente, existe una página en Facebook llamada “Odio las miniseries de Michelle Alexander”.

en importancia a personajes “nacionales”. Las miniseries cuentan las sagas de esos “otros” personajes, que quedaron fuera de la historia, en sus horarios estelares.

Dentro del cine, la figura emblemática de Solier, se reviste de complejidad, porque con ella se abre un espacio tímidamente explorado. En el cine del Perú, ha habido otros destacados actores que fueron asociados a la imagen andina, a los cuales no se les brindó la oportunidad de concursar por un escenario global. Se pueden mencionar los casos de Reinaldo Arenas, quien interpretó a Tupac Amaru en el cine (García Hurtado, *Tupac Amaru*, 1984), Aristóteles Picho, quien interpretó al Sinchi, personaje del filme *Pantaleón y las visitadoras* (Francisco Lombardi, 1999) o Marino León de la Torre que interpretó al protagonista del clásico *Gregorio* (1984) del Grupo Chaski⁷⁹. Este último filme que contaba la historia de un niño lustrabotas en Lima de la provincia de Huancavelica, que era la misma procedencia e identidad del actor quechua hablante. Hoy, sin embargo, dichos artistas que constituyeron auténticas empresas culturales ya no tendrían equivalente en el mar de actores asociados a la “idea” andina o migrante que inundan el mundo del espectáculo. Ahora, cantantes, actores, bailarinas, deportistas y demás farándula se identifican en una mezcla de líneas aspiracionales que imita más el glamour del pop culture norteamericano que cualquier forma andina. De ahí, el acierto de la nominación que le da la TV a los actores actuales, a través de un programa de entretelones de mucho *rating*: “Chollywood”⁸⁰.

Desde 1990, quedó demostrado que la dirección del Perú no estaba marcada por el sector ubicado en zonas exclusivas de la urbe. La decisión de voto presidencial de ese año fue un claro ejemplo de ello (Cameron 142)⁸¹. Desde entonces, los medios de comunicación y su sistema de mercado empezaron una carrera vertiginosa ofreciendo formatos alternativos que apuntaban a un público masivo y migrante. Desde la televisión con producciones locales hasta la construcción de grandes centros comerciales, los “Megás” de Lima Norte y Lima Sur que, como señala Tulio Loza, pasaron a ser consideradas áreas de la ciudad⁸², se declara la creación o conquista de canales de difusión que ahora sirven para transmitir presencias y participaciones eludidas históricamente. La segregación en el Perú, aquella que recordaba a Sudáfrica y sus zonas para blancos y negros, repetidas en toda situación colonial, ha empezado en muchos casos a relativizar los “territorios” privilegiados de la fiesta nacional. Al despliegue de dicho movimiento, la resistencia tradicional que el libro sigue ofreciendo a la “performance andina” apuntaría a otra fantasía de bipolaridad que aquella representa frente a la esfera del “libro”, *La ciudad letrada*, que vislumbró Ángel Rama.

⁷⁹ El Grupo Chaski estuvo compuesto por Fernando Espinoza, Stefan Kaspar y Alejandro Legaspi.

⁸⁰ Me refiero al programa de chismes y farándula dirigido por la animadora Magaly Medina. Salta a la fama al condenar públicamente al animador del legendario programa sabatino “Trampolín a la Fama”, Augusto Ferrando, y por las cirugías cosméticas que se pudo costear gracias al éxito comercial de su programa de TV.

⁸¹ Las estadísticas de las elecciones de 1990, demuestran que el partido conservador de clase alta FREDEMO, liderado por Vargas Llosa perdió por la abrumante mayoría de los distritos populares.

⁸² Las inmensas discotecas de Los Olivos, distrito emergente, supera el número de discotecas en Miraflores, y sucursales en las playas del sur o norte del país, espacios asociados a la clases altas tradicionales.

I.5.1. La esfera de la ciudad como escritura

En el trabajo crítico de Ángel Rama resulta indispensable considerar los puntos básicos de su aproximación sobre el origen de toda ciudad latinoamericana: 1) el orden; 2) la jerarquía; 3) el signo como preconcepción inalterable; 4) el “script” como agente de la “fe” y 5) la distancia entre palabra escrita y hablada (5-9). La fundación de ciudades, realizada por los conquistadores y luego por las autoridades españolas resalta el concepto del orden que corresponde a una época en que la razón es transpuesta a la realidad, lo que viene en concomitancia con la distribución exacta de un espacio jerárquico que delata autorreferencia de la dominación. La ciudad corresponde a través de los signos sellados en papel (planos, escrituras, declaraciones) a un poder incuestionable y autolegitimado. En contraste con el emporio civilizado de sus centros, los contornos y espacios fuera de su órbita son espacios desconocidos, míticos y bárbaros; ellos no usan la escritura sino el habla. Aplicando las observaciones de Rama en el caso de Lima, atestiguamos que es aun de una contemporaneidad dolorosa y caótica.

Las culturas populares en Latinoamérica casi siempre pasan por “no” ser escritas. En ese sentido, sus ámbitos pueden ser la TV, la industria musical y en el contexto de este particular estudio, el cine, aunque quedaría por precisar dentro de éste, el documental. Para entrar al ámbito de la letra, al cual Arguedas entró se necesitaría ingresar a los centros de los focos de civilización y a sus instrumentos clásicos, la universidad y los tribunales, en su plano de autoridad. La naturaleza del producto cultural realizado por las masas no cuenta con la “legitimidad” cultural que es intrínseca en la institución del libro.

Las nuevas formas de comunicación en la era tecnológica han posibilitado cierta operatividad alternativa frente aquellos espacios letrados. Las estrellas mediáticas no representan la cultura libresca sino que la saltan. El caso tan paradigmático de Guaman Poma da cuenta de una ocurrencia parecida. El “orden” colonial transformó al cronista y al mundo de las Indias occidentales en poblaciones itinerantes que se desplazaban en pedidos de justicia y reparación. Sus asentamientos fueron precarios y su ruta de penurias. En cualquier caso, ellos no llegaron a formar parte de las esferas de poder sino como agentes acoplados, de viaje, compañía y sobre todo, servicio. Lo interesante del testimonio del indio cronista es su intento por pasar al otro lado de la frontera “civilizada” mediante el libro, que debemos considerar como el gran *aparato* técnico de la época.

Frente a un intento que a todas luces iba a resultar fallido pues la tradición andina muestra todavía un profundo desajuste con la norma académica⁸³—Nieto Degregori apunta para el siglo XX, una literatura andina con falta de pericia, tecnicismos y sobre todo, un castellano aun no del todo depurado—, Guaman Poma se salta la grafía por una “dislexia” simbólica de extranjería. Al no saber “hablar” español, no podía “escribir” en español. Condición que funciona como acto deslegitimador. Sin embargo, en tanto quechua hablante, el cronista indio proporciona un informe sofisticado de su cultura e intenta cubrir sus ‘faltas’ en español con sus convicciones de fe; como último recurso presenta “líneas” como símbolo autorreferencial, es decir, dibuja la “realidad” pero el balance es aún la comunicación nula. Al ser Guaman Poma, el cronista dibujante, su ejercicio

⁸³ Como bien señala Paul Firbas, cabe recordar que la gran vanguardia en escritores como César Vallejo o Gamaliel Churata es andina.

escritural corresponde más a las artes plásticas, que ejecutan movimiento visual, como un inmenso intento por aprehender, duplicar la realidad para “recrearla” en el texto. La crónica del indio ladino –pero también mestizo cultural– puede ser considerada el tejido en papel más evidente de la historia colonial⁸⁴.

El orden del signo estaba preconcebido en papel para la posteridad. Una posteridad colonial que no se vio interrumpida con la República. En este contexto queda por entender la sistemática toma de las capitales latinoamericanas por los migrantes, vendedores ambulantes, delincuentes, vagabundos, mendigos, y toda gente no “decente” cuyo denominador común es la pobreza que proviene de las periferias. La toma espacial urbana es masiva. Los carteles de colores de los conciertos de música chicha y tecnocumbia eran producidos por imprentas clandestinas acampadas en lo que otrora fueron patios lujosos de decoración barroca. Las tiendas informales de ropa o artefactos accesibles a las grandes masas descendientes de indios y mestizos, ocupan los niveles principales de las que fueron casonas virreinales. Consumidores como comerciantes de estos bienes son descendientes de indios y mestizos. Entre ellos se entabla una sociedad que pudiera ir más acorde con la homogeneidad de las naciones europeas, se establecen entre “iguales”.

El concepto crucial que merece especial atención en este trabajo es la comunicación en tanto proyecto fallido de las naciones independientes americanas. Como señala Ángel Rama, la diglosia secular que separó el habla culta y la escritura de las instituciones en los espacios de las ciudades como focos dirigentes de un vasto imperio tan irremediabilmente del habla popular, local de las colonias americanas, sentencia la distancia que nos aparta de un mensaje que implique la significación. Se hablaban y practicaban pues dos lenguas.

La propiedad y la lengua, señala Rama, fueron los distintivos de la jerarquía social. Frente a la minoría de la clase dirigente, la “canalla” mayoritaria se convierte en aquella “voz” del pueblo de la que surge el español americano, mientras que, en muchos casos, las lenguas indígenas y africanas –la excepción sería el guaraní en Asunción y en cierto momento el quechua en Cuzco⁸⁵– se tienden a condenar en la demanda por implantar el uso del español como lengua del poder en la colonia y luego en la República (45-46).

La capital peruana aún se muestra como práctica dolorosa de las lenguas. La lengua, sumergida en un desconocimiento desaprobatorio, no resuelve sino que agrava el problema secular del país: la comunicación. Ya Arguedas en su novela *Los zorros*, designó a un personaje enfermo pulmonar y desahuciado como el mejor proyecto de pronunciamiento nacional. La tos seguida del silencio del compadre Esteban de la Cruz honra el esfuerzo de aquella periferia por esclarecer un

⁸⁴ En términos modernos equivaldría a mencionar el debate sobre artesanía versus arte, aludiendo a la expresión cultural de pueblos “nativos” o sin educación y al producto occidental legitimado como cultura. Pero en este caso, dicha oposición nos distrae del punto genuino en que el concepto de “texto” entendido como escritura deviene, se origina del concepto de “tejido”, el material telar como soporte de comunicación de la antigüedad, entendido por los griegos, y que es el mismo que brota del entendimiento andino de construcción textual: los quipus, las “pitas” de lana. Con lo que se terminan de equiparar las culturas como cultura humana. De hecho, el tema merece una discusión aparte que no será desarrollada en este estudio, donde me limito solo a apuntarlo. Para una revisión sobre aspectos afines del tema de la escritura en el periodo prehispánico, ver William Rowe, “Sobre la heterogeneidad de la letra en *Los ríos profundos*: una crítica a la oposición polar escritura/oralidad”, 2003: 223-252.

⁸⁵ Agradezco la oportuna observación de Paul Firbas.

acto comunicativo. La prosodia como acto singular de conciencia lingüística de los países americanos se postula como intervención discursiva, nacida de un contexto occidental, y es que en muchos sentidos, el Perú es producto de occidente. En ese sentido, nuestro derrotero tiene que explorar necesariamente un conflicto cultural persistente. La música y los estilos que nutren el habla popular, vulgar, masiva de una cultura que fuerzan a permanecer oral expresan una realidad local ferviente de autorrepresentación.

Las condiciones de la modernidad han formado o permitido formar en el Perú una clase emergente que finalmente se posiciona culturalmente aunque a través de medios aún precarios y de ilusiones privadas que también pueden funcionar en muchos casos como reformulaciones y restituciones de un modelo de poder al que el grueso de la población aspiraría y esto desde tiempos remotos y coloniales. Sus razones, por cuestiones de prestigio social, se disocian entre lo que fueron sus padres y lo que ellos son ahora. Los indios siempre serán los parientes no reconocidos, sobre los que pesa cierta vergüenza e ilegitimidad. Pero frente a esta realidad también es posible la otra, la emparentada en la fiesta, en la que los “indios” son los que depositan la mayor contribución: tradición de bailes y rituales (*Yawar Fiesta*). En Lima Metropolitana, solo las fiestas patronales registradas oficialmente al año, porque en realidad la cifra supera las cien— cuentan 27⁸⁶. Depositando en los “tejidos” de sus disfraces y trajes típicos la fragancia original del “texto”, el intelecto y la pulsión andina activan toda escritura. Etimológicamente, el texto no tiene otro refugio que la condición material del tejido telar. La mentada “oralidad” del mundo andino nunca se opera sin un soporte material de tejidos, vestimenta, música, baile, *performance* en un elaborado juego de códigos que recuerda la noción occidental de la “escritura”.

En este panorama, las figuras de Tulio Loza en la TV, Chacalón en la música y Magaly Solier en el cine, comprometen extensiones del poder mediático, en su condición material, es decir, escritural, asociados a una nación gravemente excluida en el país, la de los migrantes andinos y en ese camino a la impronta cultural andina, o como mejor se le atribuya designación a los que sufrieron el peso de una transustanciación colonial. Pero que sobrevivieron. Ellos se designan por sus regiones, llamándose como sus pueblos y en todo caso tratándose mutuamente con el vocablo español de la “paisanía” que sería la mejor equivalencia de lo que en la ciudad capital se aplica a la relación entre “compatriotas”⁸⁷.

El efecto histórico de estos tres actantes por cierto es de orientación transformadora. No se puede decir que la mentalidad del limeño fuera la misma después de la aparición de Nemesio Chupaca en los escenarios y el imaginario popular de la TV. Lo mismo debe ser sustentado del artista Lorenzo Palacios Quispe, que desde el nombre encarnaría una apetencia de restauración de esa paternidad perdida, tan cara al *waqcha* andino de Arguedas: Papá Chacalón. Sin ser quechua hablante, este cantante es designado por su huella oral como aquella prosodia descalificada pues tanto él como su público pertenecen a los márgenes, desde los cuales se constituyeron, de forma voraginosa en las ciudades de gente “decente”. En el caso de Magaly Solier no se da solo la representación de un componente andino sino la idea de la fertilidad asociada a un elemento femenino tal como es entendida la cultura andina, uno de relación entre dos grupos, la

⁸⁶ “Los rostros festivos de Lima”. Exposición en el Museo Metropolitano de Lima (20 febrero-6 abril, 2014).

⁸⁷ En comunicación personal, Paul Firbas, observa que era común escuchar “la expresión ‘me voy a mi tierra’ en boca de migrantes andinos en la costa, cuando una vez al año ‘subían’ para sus fiestas patronales”.

comunicación finalmente. El choque ha venido a esclarecerse en tanto su figura fue rechazada por una parte significativa del país. La dinámica de los tres artistas, como alternativa posible de comunicación, salta las esferas de un diálogo permanentemente interrumpido. Porque quedan sin respuesta varias interrogantes, por ejemplo, de qué particularidades se enriquecen culturalmente los peruanos. El presente estudio es una tentativa de diálogo entre agencias culturales, en tensión o enfrentadas, pero que constituyen, al decir de Arguedas, el “brillo” de los ciudadanos del Perú.

Capítulo II: Cholibiris. Tulio Loza

*Yau yau puka polleracha
Imata ruranki saraiukupi
(Carnaval apurimeño)*⁸⁸

En el texto de Cesar Ferreira, *Culture and Customs of Peru* (2003), se menciona que durante el apogeo de la radio en el Perú se transmitía en Radio Central a mediados de la década del 50⁸⁹ un programa humorístico muy popular: *Loquibambia*; el cual contaba con la participación de figuras importantes de la comedia local como Chicho Gordillo, Piero Solari y Carlos Oneto “Pantufas”. Entre ellos aparece también el nombre de Tulio Loza, a “young country bumpkin”⁹⁰, que ya por entonces encarnaba al “cholo” pícaro de la ciudad (Ferreira y Dargent-Chamot 72).

La televisión empieza en el Perú en 1958 y la televisión comercial en 1959. En listines del diario *El Comercio* vemos que la programación se divide entre programas de concurso, música criolla y clásica, una telenovela mexicana, programas culturales y sobre todo, enlatados norteamericanos. En el humor y entretenimiento, Tulio Loza es una figura que acompaña el nacimiento de la televisión nacional. *Loquibambia* es llevado a la televisión con el mismo elenco del show radial y, a pesar de su corta duración, se convierte en una suerte de trampolín para los comediantes que iniciaban carrera en la televisión. En su tratado *Una historia de la televisión peruana*, sostiene Fernando Vivas:

La Escuelita nocturna y la Loquibambia de Abraham Rubel (a) Freddy El Rezonón y la Peña Ferrando surgida en los tiempos muertos de las tardes de hipódromo en Santa Beatriz, fueron las dos escuelas humorísticas radiales de fines de los 50 que exportaron cómicos a la televisión. El más gracioso y serio de todos, montado en la cuesta humorística de algo tan macrosocial y complejo como el proceso de cholificación sesentista fue Tulio Loza Bonifaz (Abancay, 1939) (Vivas 112-113).

Antes de alcanzar su programa propio, a Tulio Loza, recuerda Vivas, se le ve aparecer por primera vez en el canal líder de la época, Panamericana Televisión, en noviembre de 1961 en *El show de Mario Clavel*. A esta aparición le sigue una corta temporada que realizó en Lima el programa argentino *La pensión de Charola*, en la que Tulio “encajó muy bien en el estilo nada

⁸⁸ “Puka polleracha” identifica la carrera artística de Tulio Loza. La letra canta: *Yau yau puka polleracha/ imata ruranki saray ukupi/ wikuña punchitu maqtachaykiwan. / Mamaykimanmi willaykamusaq/ taytaykimanmi willaykamusaq/ llapa sarallay chaosqaykita/ seda pañuelo maqtachaykiwan*. Oye oye, pollerita colorada./ ¿qué estás haciendo debajo de mi maizal?/ con tu cholito poncho de vicuña. / Voy a avisarle a tu mamá/ voy a avisarle a tu papá/ que aplastaste todo mi maíz/ con tu cholito de pañuelo de seda.

⁸⁹ Serván Meza, José Carlos. Blogger. *Locutores en el Perú*. “José ‘Pepe Ludmir Grimberg’”. 25 octubre 2010. Web. 20 setiembre 2014.

⁹⁰ En el mismo blog “José Pepe Ludmir”, un aficionado hace mención de un actor antecedente de Tulio Loza: “Fue Juvenal Malpartida ‘Pachitea’, quien fue el prototipo y modelo para utilizar al ‘serranito picarón’, creo que de él aprendieron Tulio Loza, y años más tarde ‘Eleuterio’ y el ‘cholo Cirilo’, y lo digo sin ningún ánimo peyorativo, sino que la gracia provenía del talento de Juvenal y era inherente en él”.

afecto a libretos de los extranjeros”. En el *Super Market Show*, Loza participa en los espacios para la tienda de calzados Bata “pone el mundo a tus pies” y la industria de Ron “Cartavio”⁹¹.

El jueves 23 de enero de 1964, en Panamericana⁹² se estrena el programa *Show de Tulio Loza*, transmitido los jueves a las nueve de la noche. A partir de 1965 veremos que el *Show* pasa a formar parte de la programación dominical con el mismo horario estelar, convirtiéndose en el programa peruano del humor por varios años. Vivas reseña así el espíritu de la propuesta:

A fines de 1963, Panamericana alentó a Tulio a tener un espacio para él solo. *El show de Tulio Loza* también conocido como *Nemesio* (y unos años después como *La revista de Tulio*) se convirtió durante su primera temporada de 1964 en el top del ranking del 13, celebrando la hospitalidad de los Delgado Parker con un “Panamericana yaypi chay pum” (Panamericana, por supuesto). Su imagen emblemática era la suave cabalgata de Nemesio en un burro colado al set, lastimera parodia de chalán (o, ¿por qué no? de caballero andante) y de paso afirmación del cholo que llega desde el mundo de los arrieros, para quedarse en la capital de la televisión y meter de contrabando su poncho, sus maneras [...] también capaz de sacar a un gringo del sombrero cómico, como el torpe Williams (114-115).

El hecho de que Tulio Loza se hubiera convertido en el rostro popular de la época dorada de la televisión en la década del 60, lo prueba también la intensa producción de comerciales de compañías interesadas en las “estrellas” para promover sus productos. El lanzamiento del diario *Ojo*, bajo el slogan de “diario popular de la mañana” que al público “lo entretiene, lo defiende, y solo cuesta un sol”, lo elige como rostro principal de su comercial en 1968⁹³.

Los almacenes *Oechsle* lo escogen en su selección “Las estrellas están de acuerdo”, entre el destacado conductor de concursos de conocimiento Pablo de Madalengoitia y la famosa cantante criolla Edith Barr, en recomendar sus tiendas. La representación del “cholo” peruano es evidente en un comercial de automóviles que vende a cada quien lo que le va mejor y a Tulio Loza, lo que le va “más mejor”, aludiendo al hablante de quechua o castellano andino⁹⁴. En ese camino, la propaganda de la bebida gaseosa *Inca Kola*, “la bebida de sabor nacional”, en las ruinas incaicas de un set de televisión, ya explicita que Loza, con chullo y ojotas, es la figura mediática más “nacional” del país⁹⁵. Dicha imagen de nacionalidad vinculada al espacio andino o a su recreación en el imaginario popular procede de larga data.

⁹¹ Se debe a la exhaustiva investigación de Fernando Vivas el recorrido de Tulio Loza en la televisión peruana.

⁹² Por entonces, canal 13; canal 5 actualmente.

⁹³ Arkivperu. “Tulio de América a cholocolor, 1983”. 17 julio 2008. Web. 20 setiembre 2014. Videoclip del comercial del diario *Ojo* en “Comercial Diario Ojo Tulio Loza”. Henry López Tafur. *YouTube*. 1 diciembre 2008. Web. 20 setiembre 2014.

⁹⁴ El videoclip sobre comerciales antiguos es de *Reportaje Semanal*, canal Frecuencia Latina en “Comerciales antiguos de televisión de Perú”. Perú Info. *YouTube*. 13 diciembre 2009. Web. 20 setiembre 2014.

⁹⁵ El videoclip en “Comerciales de *Inca Kola* (60’s y 70’s) Tulio Loza César Altamirano”. Archivo TV Piura. *YouTube*. 20 setiembre 2009. Web. 20 setiembre 2014.

César Itier en su estudio *El Teatro quechua en el Cuzco*, refiere el apogeo del género que se inicia durante los años de posguerra 1895 (la Guerra del Pacífico es de 1879) hasta la primera mitad del siglo XX republicano. Él observa dos corrientes principales: el “drama incaico” que se desarrolla hasta los años 30, seguida por la “comedia costumbrista”. Ambas rescataban un aliento progresista y patriótico que vinculaba al país con el pasado glorioso de los incas, bajo una clara función historiográfica (16-36). El escenario del comercial televisivo recordaba una puesta en escena de aquellos dramas exóticos y la descripción de una estampa costumbrista, en la línea de que el inicio de la televisión se apoya en la tradición teatral.

“En un Machu Picchu de cartón”, dice el reportaje sobre comerciales antiguos⁹⁶, rodeado de muros y keros incaicos, modelos con rebozos andinos y un músico de quena, “el cholo de acero inoxidable nos daba el mensaje de peruanidad más largo en la historia de la publicidad”:

¡Puñales! Aquí se respira aire de peruanidad, Cuzco, capital arqueológica de América, nuestro glorioso pasado es el orgullo del presente y la esperanza de un gran porvenir. [Hay un intervalo de las notas musicales de una quena] Aquí, en la sierra como en la costa y la montaña, mi Inca Kola siempre me acompaña.

Frente al tono celebratorio, Loza encarnaba un tránsito de tiempos. Mientras el comercial “evocaba” un pasado histórico y nacional en las formas y escenarios del teatro decimonónico o la idea de la estampa costumbrista, Loza actuaba como el, a todas luces, “serrano actual” que desentonaba con la solemnidad del vestuario del Inca. Igual condición se muestra en la música popular de la quena que le acompaña, diferente a la “orquestación culta” que refiere Itier, como marcas del paso del drama incaico a la comedia costumbrista (39). Algo compartía Loza, sin embargo, con un autor fundamental del teatro quechua de esa época, el cura Nemesio Zúñiga, sin clase y sin cultura: una “predica” que llegaba al público. Algo había en el talento de Loza de aquel cura predicador de indios, que hacía llorar y cantar en quechua a diversas clases sociales (23). Similar a aquél, el comediante andino no solo se dirigirá a la masa urbana migrante sino que dominando emociones y manejando ideas de nación, “predicará” desde el lugar rápido y sensacional de la TV, esta vez riendo y cantando en quechua. Efectivo y pernicioso para la clase hegemónica, el “cholo” Loza, se muestra doble.

Más cercano a la comedia costumbrista que, como identifica Itier, se enfoca en el cuestionamiento del gamonalismo en el periodo republicano (26), Loza confirmará una figura política asumida desde su posición contracultural de “cholo”, primero desde el cine con su protagonismo en los filmes *Nemesio* (1969) y *Allpa Kallpa* (1974), y luego, en la TV con sus dos personajes clásicos y complementarios: Nemesio Chupaca Porongo, el migrante “serrano” y Camotillo el Tinterillo, candidato criollo de frac y corbatín.

De migrante provinciano a estrella de TV, la propuesta de nacionalidad de Loza parece presentarse dentro del formato popular y accesible a las masas del teatro cuzqueño; toda vez que el mismo comediante debió haberlo aprendido como lenguaje válido para interpretar un lenguaje de espectáculo y nacionalidad. Teniendo en cuenta que la vigencia de dicho género subsistió hasta 1950, época en la que Loza inicia su carrera en la radio, resulta clara su influencia en las producciones de entretenimiento visual para graficar y vender el mundo andino, concretamente

⁹⁶ El reportaje de canal 2 es la fuente de donde se rescata el videoclip del comercial. Ver nota 94.

representado por Cuzco, Machu Picchu y el Inca. En diez años, las primeras aproximaciones de la TV, a inicios de los 60, aún creen y promocionan, como lo muestra el comercial de Inca Kola, el mundo idílico del Cuzco como cetro de un discurso nacional.

Para enero de 1968, se graba el disco de vinilo (45 rpm) “¿Dónde está la banda?” que recoge un sketch de *La Revista de Tulio* de alto contenido social. El arreglo del clásico bolero “¿Dónde estás, Yolanda?” lo hace Augusto Polo Campos –el mismo guionista de Camotillo– y Loza presta la voz del “pueblo”, la orquesta es de Eulogio Molina⁹⁷. En el mismo año se ve en el listado de Radioprogramas del Perú, *La hora de Tulio Loza*, al mediodía. Es la época del golpe de estado del general Juan Velasco Alvarado, octubre de 1968, quien no vio en el personaje Camotillo un elemento útil al proyecto revolucionario y Loza será uno de los artistas exiliados en Argentina, donde vivirá hasta el término del régimen militar en 1975, haciendo cine con los comediantes Jorge Porcel y Moria Casan⁹⁸. En medio de la represión, se trata de una época fructífera de la comedia latinoamericana como no se ha repetido después con el nuevo milenio en el cine o la televisión.

Nemesio Chupaca Porongo, personaje central de Tulio Loza, se originó en el cine con la producción argentina *Nemesio*, 1969, dirigida por Oscar Kantor, donde se construye, al decir de Vivas, “la dramaturgia e imagería del migrante” desde la pantalla grande. Cerrando el año 1968 cuenta Fernando Vivas:

En la Navidad de 1968 [...] el 5 lanzó un spot con Tulio como rey mago. El cholo había llegado al firmamento estelar de la televisión. Los otros dos reyezuelos eran Augusto Ferrando y Kiko Ledgard. El mestizaje campeaba en el 5, aunque, callado Tulio y fugado Kiko a España, el zambo populista saco varios cuerpos de ventaja (115).

El mestizaje mediático que caracteriza las décadas iniciales de la TV peruana, en los sesenta y setenta puede simbolizarse bastante bien en el popular programa sabatino dirigido a las masas: *Trampolín a la fama*, conducido por el famoso animador Augusto Ferrando, conocido como el “zambo” Ferrando. De estatura enorme para el medio peruano, Ferrando fue sin duda el hombre del poder en la TV. El equipo estaba conformado por cuatro animadores más, que como él, conformaban “tipos” de la sociedad peruana. Este clásico de la TV, en tanto propuesta mediática estaba cargado del concepto e incluso, del espíritu de la “raza” en el imaginario peruano. Ferrando ocupaba siempre la posición central. Al extremo izquierdo estaba el “negro” Tribilín, afroperuano de movimientos tímidos y hablar parco. Le seguía la “gringa” Inga⁹⁹, germana y caucásica, que producía un español accidentado. Por el lado derecho estaba Violeta Ferreiros, representante de la mujer criolla y jaranera de Lima; a su lado, Carbajal, un cholo filósofo de discurso y retórica social. Cada uno de los “representantes”, incluyendo la figura patriarcal de Ferrando, cumplía, con un registro discursivo que clasificaba desde la TV la lectura del pueblo peruano. Porque si algo unía a tan diversos tipos era su pertenencia a la clase popular y a su habla, celebrada y burlada al mismo

⁹⁷ “Tulio Loza - ¿Dónde está la banda? (1968)”. Vinilos peruanos. *YouTube*. 21 julio 2014. Web. 20 setiembre 2014.

⁹⁸ “Tulio Loza”. Joda Criolla (blogspot). 27 octubre 2012. Web. 20 setiembre 2014.

⁹⁹ Ingeborg Zwinkel, la “Gringa Inga”, de nacionalidad alemana, falleció en junio de 2015 en el Perú.

tiempo por el líder del elenco, Ferrando, ‘zambo’ que no ‘cholo’¹⁰⁰, para entretenimiento de las masas. La performance era, sin embargo, auténtica: cada personaje animador “actuaba” de sí mismo. El programa de concursos y premios era lanzamiento de muchos artistas, cantantes y comediantes, de extracción pobre, y como tal se dedicaba al pueblo y se recibía por el pueblo¹⁰¹.

La salida de Tulio Loza de la televisión con Velasco fue como cuenta Vivas a raíz del otro personaje, alter ego de Nemesio, Camotillo el Tinterillo, creado con el famoso compositor de música criolla ya mencionado Augusto Polo Campos. De “cholo”, Loza pasaba a dar la imagen de político limeño, de frac y sombrero de copa, al estilo del presidente Augusto B. Leguía. Aquí cabe resaltar que Loza llega a Lima precisamente a estudiar derecho, lo que va en apoyo del carácter jurídico del personaje “el Tinterillo”, asistente legal, o en el peor de los casos ‘leguleyo’ pero al que le compete hacer las veces de un jurisprudente en muchos pueblos y en la misma ciudad. Dicho lugar fue ocupado por muchos indios y mestizos desde épocas coloniales¹⁰². Polo, como dice Vivas, “desplegó su retórica escribiendo libretos para Loza” (Vivas 145):

Camotillo fue el principal culpable de la discontinuidad de Tulio en los 70. Su discurso nacionalista, edificante y cholificante cayó muy bien a Velasco, pero su tinte de derecha y sus primeras críticas a las reformas le ganaron varias clausuras. En medio de ellas hizo cine –en 1969 llevó a la pantalla grande a *Nemesio* y en 1974 fue *Allpa Kallpa*, del argentino Bernardo Arias– y se lanzó cual Peña Ferrando a recorrer el país con vedettes y comediantes... solo volvió [al Perú] por temporadas, como las muy accidentadas de *El Chow...lo Loza* (Vivas 116-117).

En 1971 ocurre la estatización parcial de los canales de televisión en el régimen de Velasco. Para 1974, el 54% de intervención estatal se convierte en 100% del control intervencionista (Vivas 147-148). Se creó el canal Telecentro, donde se fusionaron América y Panamericana Televisión¹⁰³. Los programas de entretenimiento no fueron bien vistos desde la política del gobierno que intentaba fomentar una sólida conciencia nacional. La industria de la televisión sufrirá hasta 1980 la toma de un poder que la dejó en fojas cero. Varias otras estrellas como el mencionado Madalengoitia, Pepe Ludmir (corresponsal del Perú en el Oscar y copas mundiales de fútbol) “acostumbradas a prerrogativas y a la libertad de expresión también se retiraron del país”, señala

¹⁰⁰ Hay cierta asociación de larga tradición en la jarana criolla con la cultura ‘afro’ que no funcionaba igual con lo andino. Comunicación personal con Paul Firbas.

¹⁰¹ En abril de 1991, en su aniversario 25, el clásico de la TV peruana, *Trampolín a la fama* y Augusto Ferrando serán duramente cuestionados en el fatídico programa periodístico “Fuego Cruzado”. Las críticas de los nuevos tiempos acusaban al animador de haber hecho “espectáculo” de la humillación del pueblo, a quien maltrataba, así como a su elenco, al cual denigraba públicamente. El formato del programa asimismo calificado de “vergüenza” y de “pulpería de cualquier pueblito de la serranía”, delataban un infortunado desencuentro sociocultural. Todo lo cual fue recibido en vivo por Ferrando y compañía, quienes acudieron pensando recibir un homenaje. A partir de ello, Ferrando anunciaría su salida del aire y el fin del clásico sabatino. Su muerte acaecida poco después fue considerada como consecuencia de los ataques recibidos y lamentada por el pueblo.

¹⁰² Comunicación con Paul Firbas.

¹⁰³ Informe de Walter Cabello, operario de América Televisión.

Vivas. La presencia de Tulio Loza será de lapsos. Sabemos que vuelve a la televisión peruana con el programa *Telecholo* por el año 1975, esporádicamente.

La democracia de la década del ochenta se restituye con el segundo gobierno de Fernando Belaunde Terry (1980-1985), del partido Acción Popular, el mismo que había sido derrocado por Velasco Alvarado en 1968. Los canales de televisión vuelven a sus antiguos dueños. La consigna de los empresarios es producir entretenimiento rápido y de bajo costo. Panamericana lanza en el verano de 1980, *Risas y salsas*, el programa que se convertiría en el clásico del humor peruano y contaba con un elenco de artistas, muchos de ellos salidos de las tablas de teatro. En 1980, Loza pasa al canal de la competencia, América Televisión, canal 4, allí se estrenará el 10 de diciembre (Vivas 183 y 198) el programa *Tulio de América a Cholocolor* que irá los lunes a las 9 de la noche.

En el estudio de la comedia en el Perú, *Risa y cultura en la televisión peruana*, Luis Peirano y Abelardo Sánchez León nos muestran que las cifras de ratings de 1983 y 1984 arrojan para *Risas y Salsa*, 28% y 33%; por su parte *Tulio a Cholo Color* tiene 21% y 24% sobre los demás programas cómicos nacionales, es decir la mayor audiencia de la época. Los programas importados como *El Show de los Muppets* y *El Chavo del Ocho*, clásicos del humor solo alcanzan 15% y 13% (25). Lo cual establece que la comedia nacional era la preferida en los hogares y de entre ellas Tulio Loza llevaba una gran delantera, habida cuenta que su programa salía en día laboral mientras que *Risas y salsa* se transmitía los sábados y Loza contendía contra un ejército de figuras de la comedia, que si bien representaban el lado más criollo de la ciudad, acaparaban los tipos de la sociedad limeña.

La disputa entre estos dos programas y las frecuentes peleas entre Panamericana y América Televisión por contratar al divo serán la característica de la segunda etapa de Tulio Loza en la televisión. Diversos reportes periodísticos quedan como registro de las políticas televisivas puestas en marcha por los directivos más poderosos de la época Genaro Delgado Parker y José Enrique Crousillat¹⁰⁴. De esta etapa es Víctor Prada, estrella del filme futurista peruano *El limpiador* (2012), quien declaró a un periódico la experiencia como Piquichón, personaje asistente de Camotillo el Tinterillo, a quien le secaba el sudor y hacía reverencias: “como ‘Piquichón’ me sentía el rey del mundo. En las noches, todos los televisores estaban prendidos con el programa de Tulio Loza. Y cuando hacíamos giras a provincias, nos recibían como artistas de Hollywood. Era lo máximo”¹⁰⁵.

De este personaje, dirá Loza, que se había ideado para representar al clásico tipo peruano del “ayayero”, aquél acompañante que en su pequeñez (el mismo artista buscaba conferirle una pequeñez física) servía de punto de apoyo para la configuración de Camotillo como líder político de ego. Uno que ya pertenecía a la ciudad letrada.

A fines de la década del setenta, Loza abre el café teatro “Cholibiris” en el exclusivo distrito de Miraflores, al cual dedicará gran parte de sus energías, según lo testimonia el mismo artista: “llegué a montar más de 15 obras, en algunas me tocó el escenario, en otras me tocó estar detrás de él [...] y en otras tomé el comando de ambas posiciones.

¹⁰⁴ “¿El cinco metió las cuatro? Aún no acaba guerrita por contratación de Tulio”. En: *VSD La República*, 17 de febrero de 1986,13.

¹⁰⁵ Palacios Yábar, Mijail. “Como ‘Piquichón’ me sentí rey del mundo”. *Perú 21*, 7 nov. 2013. Web. 15 set. 2014.

Recuerdo que llegaban a durar cada una más de 9 meses... y las teníamos que sacar por agotamiento general (¡ya no dábamos más!) ¡¡Qué épocas!!¹⁰⁶

Fernando Vivas señala que el programa *Tulio de América* reaparece “en el otoño de 1983, tras largas vacaciones”. A Víctor Prada lo reemplaza el clásico actor de tablas Enrique Victoria. Se trata de una época en la que las condiciones no son favorables para su programa, registra corte de elenco y una severa presión con el canal de la competencia. En enero de 1984, Tulio Loza pasará al canal 5 nuevamente, pero su programa no tiene una continuación prolongada. Otra reaparición es la del verano de 1986 en el mismo canal que también será de corta duración.

El final de la década del ochenta será para Tulio Loza el pasaje por otros canales, el canal 11 de Ricardo Belmont, de limitada sintonía; *Paquetulio*, en el canal 4, sale dos o tres meses a propósito del gobierno de Alan García (1985-1990)¹⁰⁷ y *Requetetulio* (1987-1988) en Frecuencia Latina¹⁰⁸. Con la década del ochenta, las estelas de Nemesio y Camotillo el Tinterillo acabaron sus años maravillosos o “extra-motor-oil”, recordando una de las frases célebres del divo.

Con el gobierno de Alberto Fujimori (1990-2000), eventualmente convertido en dictadura civil, la última etapa de Tulio Loza parece estar marcada por el peregrinaje, como afirma la página web de un canal. América Televisión, en un contexto de cambio en la directiva, lanza en 1993 una nueva versión de *Tulio Loza a Cholocolor*¹⁰⁹ que durará hasta 1995. Dos años después, sale al aire *Cholo Chow* de 1997 a 1998¹¹⁰. Comenta Vivas que las vedettes, el libreto de Polo Campos y un “recrudecido lenguaje” implementado por Loza no fueron suficientes para seguir compitiendo con los programas de mayor rating, entre los que se mantenía *Risas y salsa*, que saldría del aire pocos años después, y *La chola Chabuca*, de reciente creación. Se cierran con esta temporada 34 años de los Shows de Tulio Loza en la televisión nacional que fundaría en el imaginario peruano la casta mediática de los “cholos de acero inoxidable”, criollos quechua hablantes, convertidos en los nuevos limeños¹¹¹.

II.1. Nemesio y Camotillo: los *alter ego* de Tulio Loza

En los programas de Tulio Loza hay varios personajes, dos muy famosos: Nemesio Chupaca Porongo y Camotillo el Tinterillo; esta tesis estudiará a ambos. Mientras Camotillo el Tinterillo es el personaje que esconde en el actor migrante el origen y el proceso de las lenguas para enfocar el encanto del político orador: “¡Heme aquí, aquí eme!”, repetía Camotillo, con esmoquin y sombrero de copa de caballero criollo; Nemesio, alias “gringo Williams”, es a un

¹⁰⁶ Loza, Tulio. *La web oficial de Tulio Loza*. “Biografía”. Web. 20 setiembre 2014.

¹⁰⁷ Cortesía de Walter Cabello, operario de América Televisión.

¹⁰⁸ Encontré mención del programa *Requetetulio* en el CV de la excongresista peruana, actriz y vedette Susy Díaz. Díaz, Susana. *Curriculum Vitae*. Congreso de la República del Perú. Web. 15 octubre 2014.

¹⁰⁹ *Historiatvperuana*. América Televisión, 21 marzo 2010. Web. 15 octubre 2014.

¹¹⁰ *Anexo: Producciones de América Televisión*. Wikipedia. Web. 15 octubre 2014.

¹¹¹ El saludo navideño de América Televisión nos brinda una idea de las estrellas de la TV en los años ochenta “Navidad (América Televisión, 1982)”. Videoclip online. *YouTube*, 24 diciembre 2008. Web. 15 octubre 2014.

tiempo indio-cholo-criollo-extranjero¹¹². Uno es el sueño realizado y por ello “limitado” al púlpito de la potestad, donde solo habla el buen decir, separado por gradas profundas del pueblo de mal decir, del cual Camotillo “contrabandea” el quechua y frases agudas; el otro es el deseo, su “look” está en permanente ajuste y desajuste. Su idioma: quechua, español acriollado pero “apitucado” con spanglish, es extraño y su apetito extenso, es un ser en necesidad. El letrado Tinterillo se desgañita, sacudiendo un cuerpo atajado por las barandas del atrio como una fiera que amenaza salir de su jaula; Nemesio, iletrado y quechua hablante, es un migrante que canta y baila, ríe y llora. El acompañante de Camotillo es generalmente un “ayayero”, un ser pequeño y temeroso que le seca la frente o le sacude el saco, lo llama “Piquichón”; la novia de Nemesio es una gorda buenamoza, la Órsola (por Úrsula) aludiendo al que habla quechua (vulgarmente, el “motoso”), doméstica de pelo rubio “al pomo”, blanca, siguiendo la preferencia de los cholos por la “gringa”¹¹³. Así, la relación nunca es horizontal: Camotillo es el “doctor” del Piquichón y Órsola es su “amor de la abundancia”¹¹⁴, la que lo gobierna a *Chopaca*. La legendaria actriz limeña Maricarmen Ureta (1945-2013) interpretará a la única novia y esposa –motosa para la TV– del cholo de acero inoxidable, quien aparece desde los ochenta hasta las últimas temporadas. Como “Piquichones”, se estrenaron famosos actores de lo más variados, entre ellos destacan: César “El loco” Ureta, Victor Prada y Enrique Victoria. Finalmente, queda considerar un aspecto que los une. Tanto Camotillo Tinterillo como Nemesio Chopaca Porongo se asocian con elementos no criollos sino extranjeros de los Estados Unidos. Se saltan Lima, miran lo que a los ojos de Lima fascina, in *stricto sensu*, compiten con Lima. La modernidad es transmitida por el capital yanqui porque Camotillo viste más como el Tío Sam o el personaje de “Monopoly” y porque la conciencia de nación de un cholo con “swing”, Nemesio Chopaca, que baila huayno, desafiando los gustos de una sociedad occidental, establece reminiscencias en su modo de “andar” con el de Shirley McLain en el musical *Sweet Charity* (1969), versión norteamericana del filme de tragicomedia de Federico Fellini *Le notti di Cabiria* (1957), protagonizado por Giulietta Mansini.

En ambas cintas, las protagonistas femeninas discurren en la sórdida ciudad aventuras amorosas¹¹⁵ penosas que a pesar de todo no destruyen la ilusión terca de su espíritu. A ellas no las salva la magia, ellas, marginales y cándidas, son la magia. La tradición de la literatura indigenista que compara al indígena como un ser infantil¹¹⁶ también lo lleva por el camino de la feminidad. En el discurso colonial, según Edward Said, la condición oriental del Otro cuenta entre sus características la feminidad que es la del ser subyugado y gracioso, el exotismo “mágico” de las culturas dominadas (*Orientalism*, 1978).

¹¹² Peirano y Sanchez Leon. *Risa y cultura peruana*. University of Texas. 1984. Web. 15 octubre 2014.

¹¹³ Entrevista personal hecha por Ericka Herbias, junio 2013.

¹¹⁴ Así llamaba Chopaca a su Órsola, por su gran cuerpo.

¹¹⁵ Tanto *Charity* como *Cabiria* son trabajadoras nocturnas, lo que implica ser mal vista y “condenada” por la sociedad. Aunque con independencia económica, la mujer que se independiza “sale” literal y simbólicamente de la protección y decencia del hogar. La condena de *Charity* queda expuesta cuando decide ir a una entrevista de trabajo “decente” ante la cual demuestra “ninguna” formación: “Algo debo saber hacer”. Ambas soñadoras se encuentran en su paso una noche de lluvia a un divo del cine italiano, a quien otra estrella abandona, dando lugar a un reemplazo breve cuando la protagonista toma el lugar de compañía dejado. La fortuna de ambas es ilimitada por la aureola del cine y la sacralización humana de la pasión que el galán encarna.

¹¹⁶ Ver José Vasconcelos. *La raza cósmica*, 1925.

La idea de la correspondencia, sin embargo, me sugiere un vínculo que se salta la feminidad y la candidez. En el episodio del filme, el epitome de la felicidad de Charity, no remite a la figura femenina sino a una masculina paródica. Lleva sombrero de copa, corbata *michi*, chaleco y saco de frac. Ella se posiciona como maestro de banda o director de circo. El paso que ejecuta nos recuerda íntimamente el swing de Nemesio Chupaca. En ambos se da la atmósfera “liberada” de la acrobacia. En Nemesio, dicha libertad se opone a una formalidad que le queda corta. Como le quedan cortos y malparados el traje y corbata de señor de ciudad. El cholo muestra energía vital, opuesta a la melancolía limeña, y sobre todo, al refrenamiento de las clases pudientes opuestas a la alegría del pueblo, del que procede Charity y Cabiria. En su parodia latinoamericana, el falso “señor”, el cholo siempre es un falso señor, combina el rasgo de las prendas de identidad, que se declara con occidente y su pertenencia a Europa. La competencia se desenvuelve a partir de los elementos constitutivos de esa civilización porque el cholo también habla español y se “da sus aires” con frases en inglés, lo que construye su cosmopolitismo.

En uno de los episodios del sketch de “Los cholos” (1983)¹¹⁷, Nemesio Chupaca se encuentra en un restaurante donde pide una “*chicha* morada” pues el licor de la sierra es la *chicha* de jora pero, para no sonar “serrano”, pide el refresco de Lima que es la *chicha* morada. Mientras la anfitriona del lugar le grita que no venden nada de eso, en el otro extremo se encuentra sentada una dama que no es sino la estrella de cine, Conchita Alegre. La actriz le manda un beso volado y Nemesio queda confundido aunque termina acercándose. Una vez en la mesa, la diva le invita a sentarse con ella a cenar. La reacción del mozo nos recuerda entonces, la división de los espacios públicos de los Estados Unidos antes del “civil rights movement” de los 60. La agresión del mesero quien afirma que lo único que puede comer Nemesio es un “cuy” es tranquilamente ignorada por la pareja en un diálogo minimalista: “¿Qué le pasa a éste?”, reta Nemesio y Conchita apacigua “No le haga caso, perdónalo, mi amor”. Acto seguido, ambos llegan al departamento de la actriz y se enfrasan en una noche de amor en la que Nemesio siempre es el seducido. El carnavalesco “affair” recuerda las fascinantes escenas en las que Charity y Cabiria se maravillan ante el lujo del divo italiano, aunque en el caso peruano se exacerba la falta de modales de Nemesio que usa el mantel en lugar de la servilleta pero que a diferencia de los casos citados termina en la cama de la actriz, consumando el encuentro de las clases sociales y culturales, habría que ver que la diva ¿latinoamericana o europea? solo ordena whisky y “filet mignon” con salsa “stroganoff”. Lo interesante del caso de Nemesio es además la condición masculina que nunca sale de control. Es él el que cambia de mujer, provisionalmente, mientras el público acompaña el regreso del aventurero a su pareja real, que para el divo italiano era la modelo rubia y estilizada, pero para el cholo es la gorda Órsola, rubia al fin, y como le dice Nemesio a Conchita al final del encuentro, con más “cuerpo” que ella.

Tulio Loza manifestó en la entrevista realizada¹¹⁸ que él era ‘blanco’ con pelo en el pecho, subvirtiendo la idea de “raza” en el ‘cholo’. Que sus apellidos son peninsulares, Loza Bonifaz. “¿Cómo apellidas tú, hermano?”, señala automáticamente a un imaginario interlocutor, quizá a un limeño cualquiera cuya genealogía entronca rápidamente con la rama andina de la sierra.

¹¹⁷ El episodio comienza hacia la mitad de este videoclip: “Tulio show 1era parte”. *Archivo 1993*, publicado por Baudg2, en *YouTube*. 2 feb. 2012. Web. 20 oct. 2014. [Archivo en Panamericana TV].

¹¹⁸ Entrevista hecha por Ericka Herbias, junio 2013. Ver anexo.

Curiosamente, a los aristócratas cuzqueños, les fue de rigor en la colonia, conocer, cuidar y documentar sus árboles genealógicos a diferencia de muchos limeños.

Pero la idea es quizá más compleja que el simple racismo; me atrevería a decir que forma parte de un plan mejor trazado en el que la discriminación es educada como arma e instrumento de poder que será ejercida sobre todo entre el pueblo mismo más que entre clases privilegiadas y oprimidos. A las masas peruanas parece haberseles confiado que si bien ellos deben someterse al poder, otros grupos deberán someterse a ellos. En dicho orden, la figura de despojo tradicional vendría a ser representada por los “indios”. Cito a modo de ejemplo, un conocido intelectual del canal del estado. En su entrevista a Guillermo Nugent, autor de *El laberinto de la choledad* (1992), la xenofobia del sector criollo era reconocida como inherente a las tribus humanas. En su voz de “autoridad” mediática, no precisamente de clase alta, reconocía que en el Perú los indios son un grupo aparte y contrario. El mensaje a través del formato de programa cultural de la TV, es dirigido al “pueblo”, desde donde el discurso se une al interés de las clases dirigentes en la sociedad moderna.

La negociación cultural, propia del grupo andino, demostrada durante el contacto europeo y la colonización leída en los símbolos cristianos y los códigos de gobierno monárquico, hizo posible en las provincias andinas la explosión de las formas de un discurso nacional. Cuando Nemesio Chupaca se presenta en el escenario está muy convencido al menos de una identidad, la de ser un cholo, pero en sus múltiples campos semánticos, uno que va desde el “indígena” que habla quechua hasta el “gringo” que es desenvuelto.

II.2. *Allpa Kallpa* o *La fuerza de la tierra*

El filme *Allpa Kallpa* o *La fuerza de la tierra* (Perú, 1974)¹¹⁹ fue una producción del director argentino Bernardo Arias¹²⁰. Al día siguiente de su estreno, la cinta fue vetada durante el gobierno militar por emitir un contenido subversivo. A nivel internacional, en el Moscow Film Festival de 1975, fue galardonada con el Silver Prize. De dicho filme, Tulio Loza manifiesta sentirse satisfecho y orgulloso de haberla protagonizado. Con lo que observamos una etapa inicial del personaje y el actor asociado a una vena de resistencia cultural que parecería contrastar con la imagen más conservadora a la que es asociado por los críticos en las décadas siguientes.

En *Allpa Kallpa* se pueden observar las constantes sobre las que el actor protagónico Tulio Loza se desenvuelve. Estamos ya frente a una marca de identidad. Se ha establecido el vínculo del actor serrano con personajes típicamente andinos que comportan a diversos niveles una actitud rebelde frente a la dominación y el abuso en un país marcado por la impronta colonial. Antes de *Allpa Kallpa*, el filme que había dado fama a Loza fue *Nemesio* (Perú, 1969), cinta hoy perdida y como apunta Vivas, la responsable del nacimiento del “cholo” Nemesio, personaje serrano migrante, que es primero cinematográfico y luego televisivo (116).

En su tratado *100 años de cine en el Perú*, Ricardo Bedoya reseña *Allpa Kallpa* como filme ambicioso que se arruina con la intervención de Loza. El trabajo de fotografía, a cargo de Jorge

¹¹⁹ La película completa está disponible en “Allpa Kallpa”, *YouTube*, 30 octubre 2012. Web. 20 octubre 2014.

¹²⁰ *Allka Kallpa*. Web. 15 octubre 2014.

Vignati y Eulogio Nishiyama, este último de la famosa Escuela del Cusco de cine, presenta una propuesta estética lograda amén del pueblo andino que consigue una narrativa “testimonial” o “semidocumental”, pero en cuanto aparece el formato de televisión de Loza las posibilidades del cine serio desaparecen. Tampoco, señala Bedoya, se debe a que el cómico sea de talento sino a que cualquier intento de proyecto artístico es inviable en la simplicidad de Loza (196). Aunque, no deje de tener razón cuando señala que su humor es “televisivo urbano”, esto no cuenta como error al chocar con el mundo rural, cuenta como foco del filme. Reviste de importancia señalar que el filme finalmente no se dirige a las expectativas ‘limpias’ de Bedoya sino quizá a una muestra más aventurada pero no menos honesta del arte cinematográfico sobre el mundo andino y que otros rescates deben ser aplicados al discurso “populachero” del filme, abarcador de ansias y procesos culturales legítimos de las identidades. Es interesante que la representación “peruana” de Loza como ícono cultural sea alentada muchas veces desde ‘fuera’. Por ejemplo, en la visión argentina del artista como personaje andino cinematográfico y en la placa dedicada a Loza, en el barrio chino de Lima, por haber lanzado “a un cholo sin prejuicios”¹²¹.

Nemesio Chupaca, en *Allpa Kallpa*, es un provinciano que regresa a su pueblo (aunque sus mil bultos de equipaje delatan que nunca se fue) después de haber estado en Lima, la capital. Las representaciones del serrano mal entendiendo los avisos y la falta de cultura de la modernidad son pródigas. El serrano hace el ridículo y no “capta” los códigos del mundo de Lima, mientras que en el mundo del pueblo serrano es un fanfarrón que funge de *snob* –“habla en cristiano”, le reclama a uno de sus paisanos. La historia inicia con dos viajeros que bajan de un tren que llega al pueblo de Nemesio: la sobrina del hacendado, recibida por el pequeño grupo de los que detentan el poder; y Nemesio que es recibido por el pueblo. Nemesio, el nuevo abogado “limeño” del pueblo, ya no habla quechua ni baila huayno sino hasta que se destapa. Aquí convendría hacer una pequeña digresión para traer a cuento un chiste quechua conocido como “Oqa saracha”, que puede dar cuenta de la situación alienante que se pinta al inicio de la película. En el cuento, una muchacha serrana viaja a Lima y regresa al pueblo con la novedad de que ya no sabe hablar quechua, solo español. Al momento de saludar al perrito de la casa le cambia el nombre quechua a español, traduciendo a “Maíz plomo”. La mascota que le disgusta el apelativo, se enfurece al llamado de “Maíz plomo, maíz plomo” y se prepara a morder. Automáticamente, la amnesia del quechua se le cura y prorrumpen en muchos desesperados “¡Oqa saracha!”¹²². Así, Nemesio solo recordará el quechua y bailará huayno a sus anchas después de muchos vasos de chicha de jora, licor de maíz serrano.

Retornando a la historia del filme *Allpa Kallpa*, el pueblo andino es presentado a través del discurso de un alcalde que muestra la retórica excesiva del quechua hablante que tratando de ser “bien hablado” en castellano termina cayendo en el disparate. El personaje del cura de pueblo serrano es pintado como ser goloso mientras se levanta la voz de un maestro de escuela rural que resume en una frase la idea del cuadro: “Ahora Nemesio llega doctor pero nosotros seguimos siendo indios”. El viaje a la capital que creó al abogado provinciano está sellado en el discurso

¹²¹ La catedrática española Concepción Reverte Bernal de la Universidad de Cádiz, criada en el Perú de los años 60, declara: “fui al colegio Sophianum, cuando se suponía que era un colegio muy aristocrático, pero ese cholo ‘sapo’ que era Loza era uno de mis héroes, de modo que puede tenerlo en cuenta para considerar el vuelco que pudo dar a la imagen de los cholos en el país” (Comunicación personal por correo electrónico, 28 agosto 2013).

¹²² Le debo a María Luisa Ruiz la transmisión de este clásico del humor quechua.

aparentemente incongruente de Nemesio: “Moraleja no hay. Time is money”, como símbolo de rebelión doctrinaria y extrema adecuación a la modernidad norteamericana.

De las memorias de Nemesio en Lima, la leva establece que él prefiere la patria, al patrón, cuando se lo lleva el camión para el servicio militar por su aspecto y su “mote” de serrano. El soldado serrano sigue, *waqtapi chukuchallapas*, las instrucciones de los superiores entre desubicado y abnegado. El ejército, sin embargo, actúa como agente de alienación. Es el que “prepara” al soldado raso o cachaco para la sociedad: cómo debe pensar y actuar. Como Adán y Eva sienten vergüenza de su desnudez, así Nemesio a la salida del cuartel ya sabe que es serrano y debe ocultarlo.

Otra escena sobre la que gravita la universalidad del provinciano es el deambular. La ciudad funciona como un laberinto oscuro que juega amargamente con el tiempo, y por ese camino, con la vida del pueblerino. Una es la búsqueda de Nemesio: “su casa de mi tío”, pero al igual que la pareja provinciana en la que cada uno toma una dirección contraria en las escaleras eléctricas de un centro comercial madrileño en el filme español *Las muchachas de azul* (Pedro Lazaga, 1957), así Nemesio en el centro de Lima no llega a ninguna parte. Cuando es noche cerrada y se echa sobre la banca de la iglesia San Francisco, encuentra finalmente con quien hablar: los marginales de la ciudad, que emergen de sus capas de periódicos, por ejemplo, el “raterazo” de San Cosme (barrio de Lorenzo Palacios Quispe, “Chacalón”).

El flashback que funciona como creación de la realidad a partir de la boca de Nemesio en el pueblo, nos traslada a escenas en que Nemesio da las nuevas de una Lima como Cristo daría las nuevas del reino de los cielos. Los llamados “aborígenes” como las multitudes de los evangelios, escuchan el habla criolla y “pituca”¹²³ del migrante nostálgico como los otros escuchaban las parábolas del mesías, embelesados pero sin entender. En el pueblo, toda la gente canta; en Lima, solo se canta los domingos en las fiestas de los cerros (donde se asientan los conos) mientras el migrante es nostálgico de Lima en su pueblo, y nostálgico de su pueblo en Lima.

Las miradas fabricadas en el pueblo sobre Lima, porque el pueblo observa a Lima y para esto sirve Nemesio, contrastan con la indiferencia de Lima por las provincias, no hablan, no saben, no existen: Nemesio no es escuchado por el policía de tránsito, no llega a descubrir la casa de su tío y se pierde en la noche entre los que no cuentan. Es más, para estar en Lima, pareciera necesario dejar de ser lo que se fue y “copiar” las formas de lo que se debe ser. Con todo, la indiferencia de Lima es llevada al odio en la hacienda del pueblo. Allí, los “indios” sufren a un hacendado que vive, goza y se acuesta con ellos: el señor Vaca roba tierras, humilla al “opa” —clásico personaje arguediano— y toma la mejor mujer que tienen. La mirada que se activa entonces es “infernial”, no por casualidad, el capataz se llama Satanás, protagonizado por el comediante Guillermo Campos, famoso por graficar la fealdad en su rostro.

Frente a esta división de espacios, es curioso que Nemesio suelte frases “traidoras” cuando se encuentra en compañía del grupo de los hacendados. Invitado a la mesa de los patrones, insulta al mozo de “cholo”, pero, ¿se trata de una transferencia? Pronto descubrimos que aparece una frase de autobiografía, lo que la tía limeña Bonifaz, le decía a su sobrino serrano Loza: “cholibiris nunca

¹²³ Peruanismo para indicar snob.

bonus y si bonus siempre cholibiris”¹²⁴. En otro momento, Nemesio le dice a la sobrina del hacendado “estos aborígenes no saben nada y yo no puedo hablar con nadie”. Más tarde responderá a la condena de los indios hecha por el hacendado:

Sin embargo, atajando sus buenas razones, es la misma raza que forjó el imperio de los incas [...] Yo estoy con quien tiene la razón. Según los filósofos nacidos en marzo, la juerza está ‘onde está la razón. Pero sobre el pucho otros filósofos no marxistas se han preguntado ¿puede alguien razonar con un balazo en la cabeza? Moraleja: si andan juntos, donde está la fuerza está la razón.

En esa misma sobremesa, la aparición del “opa” es claramente tomada del cuento “El sueño del pongo” de Arguedas. La risa que antes negó el hacendado a las sinrazones de Nemesio será inacabable ante la degradación que infringe al sirviente. “La tierra viva y muerta vale más que nuestros próceres”, es la consigna con la que irrumpe el maestro Mataburro en la sala del hacendado, como respuesta a la muerte de Seferino, un campesino atacado por sus tierras. Al ver a Nemesio en compañía del hacendado repara pero sin sorprenderse de los defraudadores; tomando como referente la Independencia del Perú y sus actores, que también operan como otros defraudadores. La República concluye entonces como la desgracia del indio.

Mientras “los indios tienen el alma negra”, según los hacendados, “los indios hacen creer lo que quieren que el blanco crea”, sentencia Mataburro, alter ego de José María Arguedas en el filme. El caso de Valicha corresponde a la tradición fundadora del régimen colonial. Casi de la mano de la conquista vino el uso sexual de las mujeres indias, madres de casi todos los primeros mestizos del Perú; contando entre los padres de huérfanos¹²⁵ una importante cifra de curas de las órdenes religiosas. Valicha, la ex novia de Nemesio, es una muchacha marcada por este destino. Aquí podría recordarse el drama de Ernesto y Justina en el clásico cuento arguediano “Agua”.

La resistencia de Mataburro, Seferino y la indiada contra el hacendado propugnan sacrificio heroico y ninguna ambigüedad, ellos parecen estar más allá de la complejidad del hombre común. De la boca de Mataburro sale al final de su vida: “Viva el Perú” pero el Perú entendido como la gran montaña del Ande y sus habitantes; para él, la parte auténtica de cualquiera sea la patria que se invocase. En el caso de Nemesio, la transformación se opera por revelación. Cuando acordados para matar al hacendado y tomar venganza de la muerte del maestro y del indio, dice Nemesio: “Solo sirvo para hacer reír, yo no soy un hombre”¹²⁶. Pero será precisamente el payaso, el hombre del valor. El payaso se convierte en un agente de valor porque detrás del concepto de *waqtapi chukuchallapas* se entiende que cumplirá su cometido aún en condiciones desastrosas. A las “justas” pero llegará. En dicha empresa, será el aporte del ejército en Nemesio, o sea Lima, la que va en favor del pueblo: Nemesiucha tenía la mejor puntería de los reclutas.

El silencio ha sido un tópico común del carácter del indio y también su resistencia. Pareciera haberse asentado en su mirada que al indio no se le conquistó, que manejaba

¹²⁴ Entrevista hecha por Ericka Herbias, junio de 2013. Ver anexo.

¹²⁵ Entre los mitos andinos de procreación, generalmente la figura del padre está ausente. La madre y el hijo forman por lo común, un binomio sin referencia masculina paterna (Rowstworowski, 2000: 77).

¹²⁶ Véase el parecido de la descripción del pongo en el cuento de Arguedas con la de Nemesio, abogado de Lima.

“información” que no pasó, que no tenía cómo pasar a los conquistadores. Así, la desesperación del hacendado es crucial en el clímax de su muerte: “Digan algo, carajo”. Parece entrar en un punto sacrificial de revelación porque frente a la voluntad e incluso desesperación de los blancos por el contacto, los indios nunca respondieron.

Allpa Kallpa, escrita y dirigida por el argentino Bernardo Arias, es la obra de arte de Tulio Loza, la única conservada. La cabalidad del imaginario andino empieza por la caracterización de Nemesio Chupaca. El viaje del migrante, destartalado con mil bultos promete la función del carnaval. La autenticidad y el dolor del personaje serrano llegan a ser transmitidos vía el viaje interprovincial que aún en 1975 separa de modo dramático la sierra de Lima. La subversión, elemento del filme vedado por la dictadura, se muestra en el discurso cuestionador contra el gamonal. Las claves del humor, que son por su parte la visión del “cholo” y con él, del “indio”, superan clasificaciones de “raza” o pertenencia social.

La reacción inicial del pueblo indio se muestra carente de valor pero trasciende en un silencio que actúa como protesta y presión invencible al final de la película. La caricatura es perfecta porque es necesaria para la definición de cada personaje. Nemesio es un aculturado atroz que experimenta en el transcurso de la historia una conversión como signo de la compleja realidad peruana para enfrentarse con los reclamos propios y la superación colectiva. Como a Mataburro le lleva la vida la lucha contra el gamonal, el compromiso final cambia de rumbo a Nemesio.

La función del ejército en el filme es fuente de penetración y alienación. Nemesio se “acultura” en sus legiones. Por otro lado, un serrano parece no entender el concepto de ‘patria’ frente a la solemnidad con la “pachamama”. Pero la representación de la mujer es en tanto cuerpo de abuso y pérdida. En el caso de la muchacha rubia sobrina del gamonal, es un ser que no experimenta ninguna agencia. En el momento más crucial es mandada a retirar. Valicha, sin embargo, parece una mujer que se ha pasado al bando contrario. Ella como el opa son retratados casi como “extensiones” de la casa del patrón. El padre indio de Valicha en su “ser” de servicio, ofrece el poncho al hijo del patrón para que no se moje con la lluvia cuando toma por la fuerza a su hija.

La función que sirve de eje discursivo repite la ironía e incoherencia, también activada desde Arguedas y el cristianismo. En ambas filosofías, el ser menos indicado es el que afronta el desafío. En los *Zorros*, el loco es el que cuenta la historia de Chimbote. El desahuciado el que la escribe, el tísico el que lleva el discurso. El payaso finalmente, el héroe del pueblo en el filme. La piedra que desecharon los edificadores ha venido a ser cabeza de ángulo. El final es de victoria para el pueblo indio. El orden colonial y el abuso desaparecen. Ningún capataz obedece al gamonal que parece haber muerto antes de recibir el balazo final que “liberará” a Valicha y vengará a una comunidad de hombres libres.

II.3. The Sixties

La televisión norteamericana en los 60 se presenta como el medio de comunicación clave al que le toca cubrir los grandes cambios de la historia y el ingreso a la modernidad¹²⁷. El punto

¹²⁷ CNN, *The sixties*, 2013.

de quiebre que indica el inicio de otra era es marcado por el asesinato de John F. Kennedy en 1963. Con él se activa una atmósfera de discurso social que emprende el cuestionamiento del *status quo*. El “Civil Rights Movement”, 1964 y el asesinato de Martin Luther King Jr. en 1968, terminan de remover clasificaciones y valores tradicionalmente observados. La igualdad civil cuestionaba el problema de la “raza” en una sociedad dividida entre blancos y negros. El primer beso interracial de la TV ocurre en el programa de ciencia ficción *Star Trek* (1966). *Julia* (1968-1971) es una serie protagonizada por una heroína de “color” que se escapa del estereotipo asignado a la mujer negra. Frases como “soy de color” se llevan al foco del diálogo para descartar su validez: “¿de qué color?” En medio de ellos es interesante notar que el factor común del comediante casi siempre presenta un estilo mareado como Dean Martin y Tim Conway. Las generaciones que consumían y producían televisión entienden que ellos no cambiaron la forma de pensar sino que solo la reflejaron, en la medida en que, como comenta una productora, “We didn’t know who they were until we knew who we were to each other”. Uno de los balances positivos de la TV es que pudo darle a la sociedad norteamericana de los sesenta una sensación de unión. La serie de ciencia ficción hicieron posible escuchar frases que removían lo “natural” de clasificaciones sociales terrestres: “where I come from, sizes and color meant no differences”, decía un extraterrestre. Exitosas series como *I Spy* (1965) presentaban a un líder blanco y a un líder negro compartiendo el protagonismo del show.

Los sesenta dieron rienda suelta a una apertura de narrativas interesadas en desenmascarar tabúes sociales para los cuales la televisión y sus comedias fueron quizá el arma de mayor poder. Todo fue objeto de discusión, sexo, raza, clases, política, religión y la misma guerra. Las posturas subversivas de muchos programas causaron su interrupción al llamar a los soldados en la guerra de Vietnam a que regresen al hogar (*The Smother Brothers Comedy Hour*, 1967-1969). Desde 1969 hasta 1971 y más adelante en los ochenta *The Bill Cosby show* (1984-1992), la TV cubre una nueva representación del afroamericano en los Estados Unidos¹²⁸.

II.4. El cholo pícaro

Loza, joven migrante quechua hablante sufrió discriminación por ser serrano en una Lima donde aún no había “cholos” exitosos que se autodenominaran así¹²⁹. El gran aporte de Loza es precisamente la autoproclamación. Con él, ingresa a la TV comercial en horario estelar el quechua y el huayno de la sierra en la capital costeña. Los años 60 de intensa afiliación europea y norteamericana en el Perú, abren un espacio de entretenimiento para las aventuras de un serrano pícaro: el cholo acriollado, del que habla Loza. Para Maravall, nadie es pícaro en su tierra (1975: 243). El pícaro “andariego” debe subir a “más” en otras tierras (265). Así, encontramos a Loza, serrano “colorado” interpretando a un cholo “indígena”. El indio de piel cobriza y pobre hubiera sido impensable en la televisión peruana: “Un Tupac Amaru hubiese sido yo”, sostiene Loza¹³⁰. Tulio Loza se precia de ser blanco de pelo en pecho, como su padre, y sin embargo, “uno es de donde lo sueltan”, dice Loza, “y a mi padre lo soltaron en Abancay” y a él también¹³¹.

¹²⁸ La información sobre los sesenta en la TV norteamericana fue tomada del mismo documental de CNN.

¹²⁹ Tomo todas estas expresiones del mismo discurso de Tulio Loza. Ver entrevista personal de Ericka Herbias.

¹³⁰ *Idem*.

¹³¹ *Idem*.

La figura desclasada del pícaro, como señala Maravall, busca el ascenso social y el prestigio. El caso del pícaro andino no es distinto porque no se busca en realidad lo blanco o lo criollo, sino el prestigio que les es propio. Loza, como buen pícaro, no encarna necesariamente una posición de rebeldía sino de seducción (Maravall 1975: 427). Loza se presentará en 1965 como lo que a partir del 2000 responde a la imagen del *cholo power*. Se adelanta a su tiempo señalando una tendencia clara hacia la ostentación y las formas externas de estimación social, dramáticamente negadas a un provinciano. Frente a la cruel sociedad limeña, Loza encarna una suerte de héroe de TV, toda vez que detecta una relación de dominación equivalente entre la metrópolis europea o norteamericana y la colonia peruana, y el trato que su capital dispensa a los “cholos”. En ese sentido, Nemesio Chupaca, entraña al pícaro nacional pues se trata de una patria de pícaros.

En su ensayo fundacional *Desborde popular* (1986), José Matos Mar es claro en afirmar que la gran masa migrante trabajadora y obrera no pudo expresar menor interés por la militancia política. El migrante no se afilia a ningún partido. De igual modo, Arguedas mostraba una seria desconfianza en la política peruana y sobre con quien debería aliarse el indio. En *La ciudad letrada* (1984), Ángel Rama advierte sobre los intereses del letrado de clase media que terminan ejecutando un programa de élites. En el caso de Loza se habla de un pronunciamiento andino y de su esfuerzo por llevar a la ciudad muelle cierta “machura” del hombre serrano, condición muy marcada en la frase paternal que escucha Loza de su padre: en Lima hay mucho *maricón*.¹³²

Como Camotillo el Tinterillo, Loza dirá en la dictadura de Velasco a tono con un discurso que delineaba desde el atrio la ruta filosófica de los migrantes:

aquí estoy para aclarar no solo a los que roncan en el país sino también a los *ayayeros* de la gran *putienza* extranjera, yo les vengo a decir la verdad en *strip tease* para que no nos sigan atarantando con el cuento de la ayuda, ¿cuál ayuda? ¿onstá la ayuda? Si queremos una revolución caliente¹³³, tenemos que hacer una revolución a la peruana, sin tirarnos *pal* capitalismo ni *pal* comunismo. Ya estamos muy grandecitos para que nos sigan haciendo el cuento, si todo era cuento [...] a nosotros nos trataban porque éramos los países *subdesenrollados* [...] y los países del tercer mundo no podemos *cayer* en esas vainas. No nos querían como a sus hermanos sino como a sus enanos que trabajaban para la gringa Blanca Nieves y sus Estados Siameses, sí, trabajaban para ella mientras ella se coqueteaba con su príncipe azul o más mejor dicho con su príncipe rojo, ¡qué tal conciencia! (*Camotillo el Tinterillo*, 1972)¹³⁴

En ese uso de la palabra, Loza va más allá de un discurso mediático, internándose entre bromas y veras, con una filosofía andina, revisada por Arguedas y ejecutada por los migrantes en

¹³² *Idem*. Se verá a lo largo de la carrera del comediante que ésa se mantendrá como crítica a la farándula limeña.

¹³³ “Revolución caliente/ para rechinar los dientes” figura como uno de los versos de pregón de los vendedores coloniales citados en *Tradiciones Peruanas* de Ricardo Palma.

¹³⁴ “Tulio Loza y César Ureta en ‘Camotillo el Tinterillo’” (1972). *YouTube*. 1 julio 2015. Web. 10 octubre 2015.

Lima, ciudad capital en la que el artista “cholo”, sin embargo, se aclimata bastante rápido y bastante bien, a pesar de todo. De ahí, su dualidad y su negociación, su narrativa romántica del Ande, traspasada ferozmente por el pícaro criollo. Con el pícaro Loza entramos en el mundo moderno (Maravall 1975: 257).

Desde el punto de vista social, Loza es cuestionado porque el dinero y la fama de un artista asociado al “indio” –porque se acompaña de él en su desplazamiento– se condenan y lo que es peor se autocondenan. “Time is money” para Loza se convierte en una enseñanza gravitante del primer mundo; y es acuciosamente delatada por los estudiosos de la cultura popular. Aquí Peirano y Sánchez León, observan contradicciones:

El desfase que existe siempre entre la pobreza original y la riqueza posterior [...] permite explicar dos hechos importantes. Primero la necesidad y la convicción personal de estar vinculado siempre a su origen social como requisito de éxito. Tulio Loza es muy claro cuando dice “yo tenía que conquistar a los cholos provincianos de Lima, tenía que representarlos”. Y, segundo, la valoración de lo económico como único criterio sustancial a partir del cual podría cuestionarse la diferencia entre su origen y su estado actual. En este sentido, Loza es otra vez claro: “el dinero es el canal de ascenso social más importante incluso capaz de romper las barreras raciales que existen en el país (Peirano y Sánchez León 53).

Pero si una carrera artística va tan ligada con la personal, podríamos revisar las crónicas de Luis Alberto Sánchez sobre la Lima de 1930, donde ya por entonces se “abren” las puertas de las mansiones aristócratas de la capital a cholos con una buena cuenta bancaria, haciéndose de la vista gorda, si fue acumulada a partir del comercio de maíz o de papas (1963: 95). Igual es la actitud de programas televisivos actuales¹³⁵ donde se reestrenan fórmulas que apuntan a los ritmos y escenarios del migrante en Lima, algo que no puede ir dirigido sino a un público de clase popular, casi opuesto al look “pituco” que ofrecen los conductores.

II.5. *El cholo, personaje de comedia*

Constituyéndose desde el margen, intriga saber cómo el judío de Estados Unidos conquistó el arte de comedia y cómo el “cholo” lo bautizó en el Perú. Según el lingüista Marco Aurelio Denegri, en entrevista a Guillermo Nugent, autor de *El laberinto de la choledad* (1992), existían solo dos referentes bibliográficos sobre el tema del “cholo” en el Perú: un artículo de la revista *Mundial* titulado “La aparición del cholo” de 1929, escrito por Luis Alberto Sánchez, y *El cholo y el Perú* (1962) de José Varallanos, cuyos pocos ejemplares demoraron mucho tiempo en venderse en la famosa librería Juan Mejía Baca, de lo que infería que el tema del cholo no generaba acogida en el medio peruano.

Desde la sociología de la década del 60, se presentó la tesis escrita por Aníbal Quijano que proponía la identificación de un fenómeno urbano que se dio en llamar “cholificación” (1964): los cholos al poder. Le siguió el ensayo de Guillermo Nugent titulado *El laberinto de la choledad* (1992) y hace poco el acercamiento desde el psicoanálisis *Nos habíamos choleado tanto* (2007), también usa el vocablo. Hoy en día la imagen del cholo *power*, promovido por los medios de

¹³⁵ ATV. “Hola a todos. Nueva Temporada”. *YouTube*. 23 de mayo 2016. Web. 15 junio 2016.

comunicación, se exhibe en ediciones lujosas de revistas y slogans publicitarios o prendas de vestir.

Paralela a la imagen, sigue el espacio semántico del cholo atravesando conflictos de clase y cultura. Se dice por ejemplo, sin duda despectivamente, las “cholas” por empleadas domésticas o los “cholos” por personas que realizan labores de servicio y que conforman las masas populares del país. También se aplica a los nuevos ricos, comerciantes o profesionales emergentes y procedentes de la sierra o de provincias pobres.

Tomando el caso del antisemitismo en el primer mundo, podemos establecer una relación de aquel con la discriminación tenaz al hombre asociado al “indígena” en Latinoamérica por parte de las clases hegemónicas y las que las soportan. Ambos grupos, judíos y andinos, eran víctimas de una mirada de desprecio y burla, en sus respectivas sociedades aunque los primeros conformaban una minoría inmigrante del país adonde arribaban, mientras el cholo era el poblador masivo de clase baja, conectado en el imaginario con la sierra “lejana”.

En el caso de la comedia realizada por “cholos” quechua hablantes en el Perú intervinieron en el caso de la televisión Tulio Loza y su hermano Hugo Loza, Héctor Jiménez “Eleuterio” y anteriormente Terecita Arce, conocida como “la chola Purificación”. Los casos más recientes de personajes andinos, han sido representados por comediantes del mundo limeño. Dos son importantes, aunque muy distintas, *La chola Chabuca*, una chola “fashion” y *La paisana Jacinta*, que retrata la pobreza pero el desenfado de muchas migrantes ambulantes en las calles; ambas representadas por actores masculinos, Ernesto Pimentel y Jorge Benavides, respectivamente. Recordando el séptimo capítulo de *Los ríos profundos* de Arguedas, “El motín”, protagonizado por las chicheras, estaríamos frente a la evocación de dichas mujeres comerciantes masculinizadas que causan la revolución cuando ocurre la escasez de sal¹³⁶.

La tradición andina del humor está íntimamente vinculada con los carnavales y los chistes, amén del vocabulario quechua para designar deformidades e insultos. Lejos de ser una “raza” de alma triste y sufrida, la cultura andina es festiva. Las características de Loza enfocan, como los comediantes judíos, los estereotipos del grupo cultural al que pertenecen (Epstein, *The Haunted Smile*, 2002). En ese sentido, Tulio Loza/Nemesio Chupaca será ingenuo hasta la torpeza, retórico chirriante, desfamiliarizado con los aparatos tecnológicos y eminentemente sentimental. La contribución del contexto peruano va sin embargo de la mano con el contexto judío de la conversión. De igual modo, el cholo busca retirarse de los rasgos fundamentales que lo identifiquen como tal. El idioma será el primero de todos. El castellano “motoso” es crucial. Recuerda Loza, como un limeño “te chapa” [identifica] al serrano a la primera frase¹³⁷.

En su estudio “Joke Culture and Transformations of the Public Sphere”, Agnes Heller señala la cultura del chiste como “public genre” que cruza la línea divisoria entre “‘low’ and ‘high’ comic arts” (126). Asimismo, entiende que es urbana y masculina frente a la de los cuentos de hadas, que es rural y femenina: “oral culture of joke-telling is an urban culture, whereas telling fairy tales is predominantly a peasant culture [...] the best-known, traditional narrator of fairy tales

¹³⁶ Del mito de los Hermanos Ayar viene toda una tradición de mujeres guerreras andinas, como mama Huaco, un capítulo dedicado a estas gobernantes se puede revisar en Rostworowski, 2000: 17.

¹³⁷ Entrevista hecha por Ericka Herbias. Junio de 2013. Ver anexo.

are older people, especially older women, whereas the typical joke-teller is not usually some certain age, but is usually a male” (128). Adicionalmente, la mirada cultural andina invierte mundos en la dinámica irreverente y disociada del carnaval. En dicha elipsis del tiempo, sostiene Heller, es común burlar el poder de las autoridades y a través de ellas del orden establecido: “The practical jokes of the Carnival, to which so many references have already been made, normally make fun of authorities [...] in addition permission has already been given, in the Carnival, to upset the traditional hierarchy for just a few days” (128).

Cobra atención, en ese sentido, que sea precisamente mediante la performance de un carnaval (“Puka Polleracha”) que Tulio Loza/Nemesio ingresa a la pantalla de TV, preparando al espectador para una ruptura del mundo, en la cual el cholo con su ‘mote’ serrano cuando no directamente en quechua, pasará a ser la estrella de su hogar. Otra ruptura más sutil es la que se ejerce entre la marca masculina del contador de chistes y la identidad asociada a lo femenino del “indígena”, vista la ruta que establece Said en *Orientalism*. En dicha operación, siendo como esboza Heller, los espacios de la ciudad, el escenario que sostiene la performance del *entertainer*, modelarían a un sujeto cosmopolita pero también mitológico ya que en Loza el imaginario rural acompaña su figura, completando una condición *hermafrodita* de híbrido, en el artista: indígena pero español.

En cuanto a la sexualidad, apunta Heller, el chiste se acerca a través del rodeo. Además “joke culture thrives in obscurity” (83), y más abajo señala que los chistes son indiferentes a las creencias, citando a Freud, son como los sueños; se presentan “without interest” y son “libres”. Para Heller, el *joke teller* es un típico exhibicionista de gran ego y ocupa una posición de poder y superioridad: “it thrives in a world of cultural discourse without class barriers (89) pues “joke culture speaks the language of ‘we’” (90). De otro lado, señala que “when it comes to jokes the desire to be satisfied in the fraternity of laughter [...] is the desire for liberty” (90).

Por dichos canales casi inconscientes, el comediante parecería, esta vez transmitido a través del aparato tecnológico de la modernidad, rondar mundos inexplorados e infinitos en los que se desplaza y hace desplazar a su audiencia, a pedir de “boca”. El mundo de la TV engranaría el reino del cholo pícaro que “todos” los peruanos llevarían dentro. Loza/Nemesio/Camotillo se jacta de ser quechua hablante en una ciudad que no habla oficialmente esa lengua y que además la condena socialmente en los espacios públicos y oficiales, pero que en el regazo del “hogar” trasciende una atmósfera que la dupla Tulio Loza/Inca Kola se encarga de llamar “aire de peruanidad”. Es decir, en las “albricias, albricias” de Camotillo, como en el “ta ta ta tan” (imitando la “Quinta sinfonía” de Beethoven para indicar suspenso) de Nemesio, Loza acapara el genio “criollo” injertándolo a la vena humorística del serrano, y ha creado un personaje, como dice él mismo “extra motor-oil”. Lo que guarda relación con un cuerpo de ciencia ficción, asociado a la máquina y a la épica del comic, como los superhéroes.

La contribución de Loza reposa en la construcción de un eje del arte de comedia en el Perú, no solo en términos de plantear una identidad cultural andina migrante, serrana, sino también a nivel de propuesta de género, pues logra abrir una conexión entre espacios tradicionalmente divididos en el Perú. Loza entra, dice él como Voltaire, porque con el humor todo se consigue¹³⁸.

¹³⁸ *Idem.*

Ser simpático es crucial para el hombre andino, curioso de las maravillas. Similar objetivo tendrá el pícaro en la ciudad. El cholo, demuestra Loza, no es un ser antisocial ni huraño sino gregario y ameno. Pero, entre esas dos ideas, ronda con fuerza el tener “industria” como talento clave en el éxito de los tiempos modernos (Maravall 1975: 439; 479).

La posibilidad de obtener la aceptación de la sociedad americana era fundamental para los judíos, considerando la tradición de recelo e incomunicación de la que provenían. Así como los judíos en tierras gentiles, los serranos en Lima, se reúnen e identifican como grupo, frente a un mundo moderno y liberal que abría posibilidades de encanto y alienación. Pero el camino de retorno no era menos cierto. La influencia del pensamiento andino también cambiaba el sentimiento de la capital.

II.6. El quechua es la lengua

La presencia del Ande fue lingüística. El idioma quechua activaba una perspectiva casi desconocida por la población limeña que se abastecía casi enteramente en el monolingüismo. Frente al inglés y las lenguas romances de la “cultura”, los migrantes, en gran número, hacían un comercio en quechua en plazas y mercados. Los poderes del estado, solo en su fase populista con Velasco en 1974 atrajeron a las masas con un himno nacional en quechua y la promoción de productos alimenticios andinos como la “kiwicha” en el primer gobierno aprista en 1985.

Así, ¿apuntaba Nemesio Chupaca a la identidad de un sector de la población peruana cuando cantaba su carnaval apurimeño? Con los cómicos judíos en Estados Unidos, dice Epstein, “working class provided a voice for millions of television viewers” (*The Haunted Smile*, 2008). La Lima obrera hablaba, entonces, a través de Loza/Nemesio. El éxito del personaje ocurre en la medida en que la audiencia se reconoce a sí misma en sus ansias de “representación”. Que yo sea cholo no me impide ser “bacán”, sería la visión de Loza. Nemesio Chupaca no necesita alienarse sino superficialmente, aliarse con el poder sino parcialmente, hacerse un agente de *ladinidad*, en el cual figuren estrategias múltiples más que estereotipos predecibles.

Tulio Loza/Nemesio en el testimonio de una joven migrante de clase media que llega a Lima de adolescente en la década del 60, era recordar algo familiar que se extraña, en sus propias palabras: “reconoces algo tuyo”. Confiesa que aunque le encantaba Lima, “una parte de ti siempre se queda en otro lugar y Loza siempre metía algo en quechua... Y saber interpretar lo que está diciendo porque sabías y las otras [en el colegio] no sabían. ¡Te sientes importante! En la TV están hablando lo que yo hablo. Subestimada en Lima pero no saben lo que yo sé”¹³⁹. La canción que los niños sabíamos en quechua, quizá la única, era la del programa: “Yaw Yaw, puka polleracha, imata ruranki saraiukupi”, y en mi caso, en la década de 1980, viviendo en una casa con mi familia quechua hablante¹⁴⁰.

¹³⁹ Testimonio de Ruth Ruiz de Huanta-Ayacucho. 15 de octubre de 2015.

¹⁴⁰ Appadurai menciona entre las severas consecuencias de la reproducción cultural, en el caso de familias que migran, el papel que les toca a los generaciones jóvenes “a raíz de la política de tener que representar a su familia como normal frente a los vecinos y a los amigos en el nuevo lugar de residencia” (57). De donde la “normalidad” estaría estipulada por la cultura del lugar a donde se llega.

El primer caso se cubre de interés toda vez que tenemos a Loza formando una audiencia de “lazos” pues esa escucha migrante comparte con el comediante zonas secretas. Apunta Heller:

The public and oral character of joke-telling creates a kind of silent conspiracy among the listeners [...] This is why the narrator of a joke has to presuppose the relative homogeneity of the company attuned to mirth. One tells certain jokes to certain people from whom one expects the ability to grasp certain hints, background information, and the hidden message of the joke (126).

La felicidad del público en este caso migrante es la íntima satisfacción de verse competente en la ciudad. Pero de otro lado, no menos interesante es considerar que para el sector hispano hablante, como el de la profesora española de la Universidad de Cádiz, para quien Loza era el cholo “sapo”, o sea el “vivo”, la lengua “sapa” del cholo llega a un público que “cree” estar escuchando al cholo (de la sierra) hablar en quechua cuando siempre está hablando en español. Como señala Cornejo Polar, la lengua del migrante va en trashumancia y continuidad, saltando idiomas o neodicciones (1995: 106). Por ejemplo, en otro sketch de “Los cholos”¹⁴¹, la Órsola, siempre con el “mote”, hace pasar una limeña por serrana y le dice: “pero *vas* hablar como yo, señora, clareto, como provenciana”. Frente a ella, Nemesio cambia de tonos. Cuando entra en la cocina, dice: “oye, caramba, estaban *huaqueando*... y esta momia ¿dónde han sacao? Seguido en tono *criollo*: ¡Ah, ya sé, seguro que hay una fiesta para las criaturas del hogar! Ésta es piñata, ¿no? Ésta es una piñata, por mi madre”. Cuando Órsola la presenta como su tía, dice con ‘ceremonia’: “Buenas, señora, con toda respetación le entrego mi miembro”. Aparte a Órsola: “Tiene su aspecto de casi decente, mira y añañau ñahuichanta qahuaykapuay ñahuichanta sumaqcha¹⁴². ¡Qué lindo parece que *entendiera* la señora!”. Al final Nemesio destapa el engaño, y afirma la verdad: “Al rey de la puna le van a vender llamas.” De todo el guion la única frase en quechua ha sido fugaz, casi para él mismo. Casi como un arma que insulta sin ser atrapado que es como usa el quechua hablante su idioma muchas veces. El cholo Nemesio habla español y canta en quechua; en términos de prestigio, la modernidad de los limeños y la contraseña del quechua hacen de él un ser cosmopolita.

Desde su figura mediática, Loza reconstruía un lenguaje migrante, la de un ser ateritorial. El migrante al romper su procedencia, ejecuta en su performance él solo los tres lugares (padre, madre e hijo) en que debe repartirse, porque ahora la familia solo anida en él. El mito de Curinaya Viracocha, sirve para dar cuenta de esa tragedia. El dios se presenta ante la diosa Cavillaca como un piojoso pordiosero, gastándole una broma “divina” en la que él mismo se ve atrapado. Porque aunque él esconde poder, ya no podrá gozarlo sino solo. La diosa huye con su hija y juntas se tiran al mar y se transforman en una isla antes de verlo. Así, los divos andinos muestran zonas de impedimento, áreas limitadas por el oprobio en el orden social de Lima, diametralmente opuestos a sus poderes. En el caso de Tulio Loza, las líneas de fuerza que provienen del pícaro serrano efectúan una contradicción que es acentuada por el contacto con una lengua-estigma que encanta. El cholo sin familia ni posesión es el *waqcha* del que hablaba Arguedas que en buena cuenta es el pícaro del Barroco, quien debe resolver la destitución y el abandono de la sociedad protocapitalista

¹⁴¹ El episodio empieza hacia la mitad del videoclip: “Recordando a Orsola y Nemesio Chupaca” publicado por Saytor Salas. *YouTube*. 19 de ago. 2013. Web. 15 nov. 2015.

¹⁴² Ay, mira qué lindos sus ojitos, sus ojitos, bonitos. Cortesía de Ruth Ruiz.

a la que pertenece, cuyo acoso es muy parecido al que la sociedad limeña emplea para tratar a los migrantes provincianos.

II.7. Los divos latinoamericanos y los comediantes del pueblo

Una correspondencia de comedias latinoamericanas nos permite establecer una relación entre Mario Moreno “Cantinflas” y Tulio Loza “Nemesio”. El origen subversivo del “pelado” en México y del “cholo” en el Perú reviste una conciencia social. Interessantemente, ambas recaen sobre el “habla” de ambos agentes sociales, mediante las cuales se puede expresar una identidad nacional. En ambos casos el discurso fracasa ante las formas autorizadas del buen decir. Pero este fracaso es ponderado por el afecto del reconocimiento grupal, el de así habla el pueblo. En sociedades jerarquizadas como las excolonias americanas, el pueblo sustenta connotaciones de autonomía cultural. La lengua del pueblo se muestra vulgar y “franca” en un laberinto de jergas que nos habla de la visión de la realidad a los ojos del pueblo: confusa, fantástica e indirecta. En el discurso del “cholo” peruano, se activa además el quechua como habla onírica anterior a la resistencia de los pobres, el recuerdo de un tiempo dorado.

Loza y Moreno encarnan personajes que funcionan como alter ego de sus identidades privadas. Retomando el concepto de Dyer sobre texto estelar, los comediantes latinoamericanos activan la condición de estrellas asociadas a un origen popular. Se han construido a partir de sus carencias, sueños y genialidades. Nemesio y Cantinflas guardan con las masas una alianza de clase e intereses. Pero cuando ambos comediantes ingresan a una fase exitosa y son ganados por la industria, van a mostrar, sobre todo en el caso del mexicano, una dirección que los agrupa con el lado más conservador de la sociedad. Mario Moreno es un millonario afiliado al PRI, partido del gobierno que rechaza discursos “extranjeros” de justicia social, alejándose de su propuesta inicial revolucionaria con la que se ganó la lealtad de las masas¹⁴³.

Otro tanto ha sido observado para el caso de Tulio Loza. Nemesio Chupaca aparece como el cholo de Abancay migrante; socialmente, arremetiendo más que contra la pobreza, contra la discriminación de ser serrano. Pero con el paso de los años, será representado a través de un nuevo burgués que se codea con gente importante. La fase de divo en Loza, fotografiado en el yate de un magnate, hablará de las incoherencias que el mismo actor no se puede permitir¹⁴⁴. A pesar de ello, la propuesta de ambos personajes llegó a alcanzar un cuerpo en el imaginario colectivo que los presentaría más reales que los actores que los encarnan. Cantinflas y Nemesio Chupaca vivieron en las entrañas de la cultura popular. El camino hacia el poder en el caso de Mario Moreno ha sido sin embargo mejor conducido (Premio Golden Globe, Cannes).

En el caso de Loza no se ha reconocido suficientemente el aporte que Nemesio Chupaca opera en el proceso de cambio social en el Perú. Dentro del marco de cholo de TV, Loza no exagera cuando afirma que él creó al cholo pícaro y criollo de la ciudad, reconociendo con acierto la atmósfera que declaraba la presencia chola en Lima y unificándola bajo el nombre del personaje. Él propulsa los orígenes del cholo carismático al ingresar a la pantalla comercial y la posibilidad de una identidad nacional en el imaginario popular. Lo acertado es también que dicha identidad

¹⁴³ Ver Jeffrey M. Pilcher. *Cantinflas and the Chaos of Mexican Modernity*, 2002.

¹⁴⁴ Peirano y Sánchez León. *Risa y Cultura peruana*.

andina no puede proceder sino a través de la tradición hispana, en la figura aventurera y ciudadina del pícaro que llega desde su tierra serrana. De hecho, la identidad de “cholo”, no la toma Loza de una clase terrateniente que nunca tuvo, sino de una visión mestiza o misti, pero asociada al mundo popular¹⁴⁵.

A pesar de una identidad tan ambivalente, es posible afirmar que la dirección de Nemesio Chupaca, como la de Arguedas, es cultural. En su programa se presentan tradiciones andinas que en otros espacios intervienen para estereotipar al migrante y dividir la sociedad moderna y la andina. Loza interviene en la ciudad trayendo la fiesta de la yunza o del carnaval con motas de yeso y serpentinas, al estilo andino, jugando dentro de espacios mediáticos generalmente reservados para gustos occidentales y vedados para “provincianos”. Con dicho despliegue se cuestiona de modo indirecto la posición de los “limeños” y de los que pretenden pasar por tales negando sus orígenes andinos. Los ex serranos que han olvidado sus costumbres son por lo general blanco de ataques en la narrativa de su programa.

La pista de baile en que aparece Nemesio danzando el carnaval andino era algo inaudito en las pantallas limeñas de la década del 60. A condición del crecimiento de las masas migrantes en la capital, Nemesio Chupaca se reviste de verosimilitud, y el reflejo de esa idea gravitará no solo en la mirada del costeño de Lima, sino en la misma conciencia del migrante, en su afirmación y búsqueda de prestigio. En el personaje migrante, la felicidad no reside sencillamente en su identidad andina sino en la mismísima aventura de estar finalmente en la ansiada ciudad, que es por excelencia patria del pícaro (Maravall 1975: 698-709). Las realizaciones filmicas de directores argentinos también incluyen dos cintas comerciales que dan a Tulio Loza la imagen de un artista de “alcance continental” (Bedoya 197).

Nemesio Chupaca hacia 1988 pierde vigencia. Un estilo más deportivo y urbano caracterizaba a los cholos. El porcentaje demográfico de migrantes era conformado por las nuevas generaciones que hablaban español y consumían cumbia o chicha. Algo se mantenía constante entre los padres y estas nuevas generaciones, la potencial discriminación que se entendía en la capital con el grupo que provenía de la sierra. Aún los pueblos jóvenes son una realidad, la música y modos andinos que aluden al mundo rural son perceptibles pero cada vez con menor fuerza. La aceleración de los años 90 entra a tallar en los pueblos donde los medios y la migración han cambiado al hombre del campo como al de la ciudad; otras presiones y aspiraciones surgen en el mundo competitivo global.

Una diferencia crucial que dista de ser el caso del divo mexicano Cantinflas, es el final de muchos comediantes, y artistas en general en el Perú. Tulio Loza llega a ser conocido hasta las generaciones nacidas en la década de 1980 pero la memoria de Nemesio Chupaca se ha extinguido para el nuevo público de la TV nacional actual. Rápidamente acaparada por producciones de éxito comercial momentáneo, la industria peruana de televisión no cuenta con un archivo accesible. Los videos de programas clásicos se encuentran sin clasificar o perdidos en los pisos de sus edificios. El equipo de archivos de Panamericana Televisión, un canal que por otro lado ha sufrido muchos cambios de directivas, no recuerda que Tulio Loza tuvo un programa en la década de los 60 cuando

¹⁴⁵ En entrevista personal, Loza cuenta la historia del terrateniente del pueblo, cuya amante era paseada en caballo por el pueblo causando la admiración de la gente y en especial de los niños –entre ellos Loza– que se agrupaban a verla pasar. La habían bautizado como la “Miquita”; es decir, la Perricholi, amante del Virrey Amat, según Palma.

la televisión aún era en blanco y negro, irónicamente su edad de oro. El éxito abrumador de Mario Moreno y Tulio Loza sobre todo en sus primeras etapas, ofrece una gran paradoja que amerita revisión, la de ser un país de tradición colonial, dominado por un sector hegemónico pero sustentado por el poder de decisión del pueblo común. La identidad de Cantinflas es la del pueblo, reconociéndose siempre más en el “pelado”, y la de Nemesio en el “cholo” de la ciudad. Cantinflas ingresa a partir de la clase laboral urbana, mientras que en Nemesio la idea de la migración es fundamental.

El personaje clave en la representación del migrante en México será de sexo femenino, la India María, interpretada por María Elena Velasco a partir de la década del 60, al igual que Nemesio Chupaca. La migrante del pueblo de Mazahuas llegaba a la capital donde vendía golosinas y se posicionaba del escenario público como sujeto cultural. Creada por Velasco para entretener a la capital, la india María a su modo era un personaje que cuestionaba el orden social a partir del éxito constante que tuvieron los filmes que la misma actriz escribió, dirigió e interpretó entre 1972 y 1999. Frente a un corpus crítico que alinea su producción dentro de un perfil reaccionario y etnicamente discriminador, la india María como personaje ha trascendido las fronteras del consumo que hizo competir la comedia taquillera No soy de aquí ni de allá con hits como los de Rambo en los Estados Unidos¹⁴⁶.

Retomando el espacio común entre Cantinflas y Nemesio apreciamos que el cuarto doméstico, la cocina, es el asignado para el pícaro porque en ella está la novia, la empleada doméstica. Que en el Perú, incluso funciona como sinónimo de “chola”. Sin embargo, desde los medios, refiriendo los programas anteriormente citados, como La chola Chabuca o La Paisana Jacinta habría que hacer hincapié en que ambas están lejos de ser personajes de servicio y que, en el caso de la segunda, a pesar de su apariencia pobre, se trataba de un ser libre y atrevido que no callaba su opinión. En el caso de los pícaros, la constante del desempleo o vagabundez, hace a la empleada filtrar los beneficios de la casa del “patrón” para el pícaro novio. A través de esta línea, el pueblo exhibe irreverencia, desafío y trampa; compensando exclusiones y malos pagos.

Una condición es fundamental en los personajes del “pelado” y el “cholo”, su pertenencia a la ciudad. Maravall habla de Madrid como la “communis patria” para el pícaro y los estómagos aventureros (1975: 716). Lo interesante aquí es que ambos, pelado y cholo, no “pasan” desapercibidos como es la intención del pícaro del Barroco en la ciudad de la que habla Maravall, donde todos los rostros se confunden, pues ellos llaman la atención y claman la diferencia en su peculiar lengua y presentación. Ellos son los nuevos personajes de la ciudad.

II.8. Orgulloso de su “cholería”¹⁴⁷

Tulio Loza/Nemesio Chupaca proponía una revaluación cultural no necesariamente social aunque una se implicara por la otra. El discurso segregacionista limeño y las formas de poder occidental, a pesar de todo admiradas por Loza, ocasionan su nueva identidad de cholo acriollado

¹⁴⁶ Ver Rohrer, Seraina. “Stereotyping in the Films of la India María” en *The Journal of Latino - Latin American Studies* Vol. 3 No. 3. April 1, 1999. Web.

¹⁴⁷ Tulio Loza crea muchos neologismos, entre ellos, el de “cholería” para indicar la identidad del “cholo”.

o incluso de “gringo”. El apelativo de “indígena” es totalmente ambiguo y su apariencia no termina de clasificarse toda vez que él mismo destaca un biotipo más europeo que andino. El cholo como forma de socialización, dice Daniel del Castillo, es un espacio fundamental de mediaciones (350). Se aclimata en la ciudad mientras es un foco de escándalo, en palabras de Quijano, pues ni el indio ni el español, lo verán con buenos ojos, aunque “el cholo se burla de ello” (1965: 35). Pero es bien sabido que culturalmente delata más al “indio”. En este caso, como quechua hablante bilingüe, en la ciudad, Loza está cerca de él. Lo que concita interés si lo vemos desde el espacio de Abancay, donde las clasificaciones sociales mantienen un régimen tradicional jerárquico. En Abancay, Tulio Loza es blanco pero esa condición no pasa a la capital hegemónica y occidental que se encarga de mantener el discurso criollo sobre el andino¹⁴⁸.

En esta batalla, Tulio Loza/Nemesio Chupaca buscan mirar más allá de las clases altas locales, buscan referentes en el primer mundo. Los cholos emprendedores, a diferencia de una oligarquía limeña, burócrata y confinada en muchos casos a vivir de sus rentas, presentan dinámicas más activas. Los partidos políticos no incendiaron sus corazones como el progreso capitalista finalmente inspirado en los Estados Unidos. Nemesio es un cholo que curiosamente logra abrazar en uno solo su chauvinismo y su admiración por la modernidad.

El cholo es un revolté, dice Quijano (1965: 35), y en esa medida, tiende a convertirse en uno de los empresarios más activos del cambio de la sociedad: Los cholos son agentes de difusión de un modelo revolucionario de interpretación de la situación del campesinado indígena en que se pone énfasis en los factores económicos sociales que permiten la continuación del sistema de dominación social (1965: 77).

Al mismo tiempo el cholo sucumbe a una desorientación social en términos de conducta y normas para su grupo que lo hace altamente vulnerable a los asaltos de su legitimidad cultural. Es un poco también el asunto del hijo “natural” arrancado por dos bandos y avergonzado públicamente en sociedad.

Cuando en 1927, Luis Alberto Sánchez escribía “La aparición del cholo”, declaraba que no solo el problema del indio era el que agobiaba al Perú. Que puestos a considerar los demás grupos, como los mestizos y los cholos, también era posible hablar de las injusticias que contra ellos se ejercía y que era precisamente dentro de su seno de donde se podía considerar un proyecto de nación. El primer cronista peruano es en toda su originalidad un producto ‘cholo’. Blanco e indio y por ello quizá transaccional, dice Sánchez, las razas ya no ameritan ninguna atención como lo ameritan los intereses comunes, explotadores y explotados hay en costeros y serranos, en mestizos y blancos. El cholo es difícil de definir: “porque el cholo es un lindero tan sinuoso, tan indefinible, tan difícil de discriminar con certidumbre, que su posición entre blanco e indio, desde el punto de raza, solo cabe resumirla en una sola palabra que los distingue de los dos: cholo” (1929).

Los cuerpos dadaístas, multipartitos de conformación que corresponden al paisaje posguerra son producto de la conquista y colonia en el Perú. El cholo, blanco e indio, es mutante

¹⁴⁸ Se advierte una relación con el caso del “latino” en USA, que no depende de su fenotipo o raza. Comunicación personal con Paul Firbas.

y ambiguo. El migrante va desplegándose en un ritual que habla de su propia historia étnica y cultural: la ruta del cholo es emergente, reivindicante e insolente¹⁴⁹. El cholo no gusta porque su presencia es una verdad incómoda, de la que deviene su poder.

Para una visión populista de mediados de siglo XX, como la de José Varallanos en su estudio *El cholo y el Perú*, el cholo es un personaje nacional, el representante del pueblo latinoamericano en términos socioculturales. Teniendo al indio como base aunque ya diferente a él por todas las prácticas occidentales que conforman la identidad del continente, dice el investigador de la década del 50: “Desde cualquier ángulo que nos juzguemos somos, pues, mestizos, somos cholos. El propio indio es cholo una vez que usa vestimenta europea o habla castellano” (13). Más abajo enfatizará: “no existe el indio sino el cholo, etnológica y culturalmente hablando [...] Por eso, no solamente proclamamos la igualdad racial, sino la igualdad económica” (15).

Los discursos sociales de medio siglo son positivos en afirmar la voluntad unificadora de las clases, sobre todo entendidas como clase popular¹⁵⁰, pero entre el “blanco” conquistador y el “indio” pobre, la sociedad republicana de los 50, confirmaba sentirse más cerca a Europa que a la “sierra”. En lugar del indio quedaba el “cholo” del pueblo y la ciudad.

Varallanos no está muy lejos de la razón cuando entiende que los tiempos acusan más al cholo que al indio como sujeto de subversión para las clases hegemónicas de la República que miran al último en tanto víctima de la colonia y al primero como insurgente actual, aunque se cuida de señalar que muchos “no se han identificado con su clase, con ‘el Perú mestizo, cholo’”; solo han sido colaboradores, a título de ‘beneficio personal [...] del poder estatal’” (17). Así, la revisión de Uriel García, clásica y demoledora, es instada por Varallanos a incluir al cholo en su peligrosa novedad:

en los Andes todo se indianiza, se torna indio; y de aquí el término “neo-indio” para nombrar a lo que en el alto panorama andino habita o crea. (García ha formado el vocablo “neo-indio”, e ignoramos hasta dónde puede ser aceptado o usado. Nosotros empleamos el término cholo: creado por el pueblo y recogido por la historia, desde hace trescientos años y vigente de Bolivia al Ecuador) (15-16).

En la ruta hacia la lectura de la cultura andina hace falta una disposición que permita cierta debacle del razonamiento occidental, es decir, en metáfora, hay que ‘ensuciarse’ para ver la cara

¹⁴⁹ La “insolencia” como rasgo distintivo del mestizo. “Arguedas y la insolencia” ponencia de Paul Firbas en el *V congreso de peruanistas: Homenaje a José María Arguedas y Emilio Adolfo Westphalen*, Boston 2011. Por su parte, Aníbal Quijano, mencionará otro tanto acerca de la insolencia del “cholo” (1965: 28).

¹⁵⁰ Los partidos políticos peruanos de principios del siglo XX experimentan hacia 1950 una institucionalización asociada a las clases populares, si consideramos por ejemplo, el APRA. El partido creado durante esos años, Acción Popular ya recoge a una clase media conservadora. Ambos partidos gozaron de amplia acogida en los años 80 y fueron los que llegaron al gobierno después del periodo militar (1968-1980). Aquí merecería atención considerar que en el Perú, la izquierda asociada al comunismo y la revolución de clases nunca llega al poder, la máxima autoridad oficial fue Alfonso Barrantes Lingán, “el frijolito” como alcalde de Lima (1985); la versión no oficial fue el sector radical que luego se convertiría en Sendero Luminoso (partido leninista maoísta aunque reconocido casi unánimemente como subversivo) que originó en 1980 la Guerra Civil peruana.

andina. El lado occidental no funciona sino en su modo antiséptico en relación a un grupo infectado de miseria, condensado en todo lo “nativo”. El principio de los estudios andinos tiene que ser chauvinista¹⁵¹ pero la línea debe ser pendular, abierta al diálogo. O como asegura Antonin Artaud, en su puesta escénica, abierta a una posibilidad: la protesta (El teatro y su doble, 1938).

Para Carlos Monsiváis el papel de traductor cultural recae en el lenguaje del cine mexicano: el papel de traductor privilegiado de lo contemporáneo le toca al cine mexicano y norteamericano, que resulta el gran traductor de estilos de vida que se imitan o se envidian o se detestan; de viajes imaginarios, de visiones panorámicas de la sociedad, no por falsas menos integradoras; de la catarsis al mayoreo en las butacas, de regocijos y duelos comunitarios y, de manera muy fundamental, de modelos verbales. Y dijo el cine «Así meritito se habla» y así «merito» habló la población¹⁵².

La comedia peruana representada por Tulio Loza presenta una dimensión bipolar del lenguaje introducido como lenguaje popular. Loza había intervenido en la invención de un repertorio lexical que dotaba al pueblo de identidad. El idioma transmitido a través de guiones de TV, no olvidaba nada, contenía el nacimiento: en mi “chiquititud”, decía Loza; las “caídas hondas” del hombre (recordando a César Vallejo) eran en quechua: “¡lej!”; y la identidad de la audiencia era el famoso saludo de “mis queridos lorchos del Perú y balnearios”.

La “cholería”, concepto ideado por Loza, se abrió paso para presentar al nuevo limeño: el migrante serrano Nemesio Chupaca Porongo que era “blanco” y “hablaba” inglés. Su novia, la Órsola, actriz limeña terminaba de jerarquizar la pareja del cholo en una sociedad prejuiciada, la Órsola era blanca: “tu chola es de Cajamarca, me decían” cuenta Loza alegremente, en alusión a la imagen de la gente de la sierra norte del país que presenta desde la colonia un tipo ‘blanco’.

Pero la lengua está cuanto más expuesta en el código festivo del quechua, usado por primera vez en TV en forma de carnaval; la asociación fue exitosa. “Puka polleracha” (pollerita roja) cuenta el juego de placer de la mujer serrana del campo en un maizal. Loza viene trayendo el poder erótico como una nueva bandera, el de la pollera colorada que canta el goce del mundo corporal de los Andes. El canto de Nemesio Chupaca permitía a la audiencia acceder al mundo de la “Puka polleracha” sin saber una palabra de quechua.

Otra de las pautas que condicionaba la televisión comercial, lanzó la creatividad de Loza a reconocerse emparentada con el migrante andino, en su fascinación por la máquina. Cuando a Loza, le tocó vender a su personaje y presentarlo al mundo de la TV, él creó a un ente de conformación industrial, lo que para el migrante se traduce como la mismísima modernidad: Nemesio Chupaca, “el cholo de acero inoxidable”. Su poder era “extra motor oil”, los anuncios del nuevo cholo y su primer programa festejaban la automovilística: “¡Pa’ su macho, la gasolina que me manejo!”. Quizá por allí se había colado la identidad parafernalia inicial (y desquiciada)

¹⁵¹ Gonzalo Portocarrero sostiene que el nacionalismo en el Perú, a diferencia de Europa, se trata aún de una ideología progresiva (*El Comercio*, 30 de junio de 2016).

¹⁵² Monsiváis, Carlos. “‘Allí está el detalle’: el habla y el cine de México”. *Cervantes.es. Congresos internacionales de la lengua española*. Zacatecas, 1999. Web. 15 set. 2014.

de presentarse como “el gringo Williams”, en este caso desde una visión que emparenta en Latinoamérica, la modernidad y la tecnología a los Estados Unidos. El cholo Nemesio estaba conformado por un cuerpo máquina. Él traía, él ‘era’ la modernidad. El correlato de la cultura de masas a la que sin duda se adscribe el migrante una vez llegado a la ciudad, vería en ese “cholo” el logro (y el logo) futurista y mágico del primer mundo. En los Zorros, las máquinas de la industria de harina de pescado ejercerán una similar fascinación en los migrantes serranos en el puerto de Chimbote.

II.9. La yuxtaposición como metamorfosis convulsiva

El poema quechua “Canto a nuestro padre creador Tupac Amaru” de José María Arguedas, funciona, según Cornejo Polar, como oráculo parcialmente fallido de la invasión de Lima por los migrantes andinos (1995: 108). Pero remarca la energía más que la violencia, como dice Arguedas, de esta masiva presencia en la ciudad: “la vamos a transformar”. Aunque el migrante nunca deje de ser migrante, sostiene Cornejo polar, el modelo “sincrético” del mestizo es superado por la movidiza “sintaxis” del migrante. Uno de los sketches de Loza viene a cuento para graficar las competencias culturales de los cuerpos migrantes.

Uno de los capítulos de “Los cholos” (1983)¹⁵³ abre la escena con una pareja bailando salsa con la música de una rockola. Cuando ingresan Nemesio y Órsola, las miradas de las parejas se cruzan y se evalúan recíprocamente. El look marginal o presidiario de camiseta ajustada a rayas del salsero y el saquito y sombrerito de Nemesio contrastan no más que el desenvolvimiento de las piernas de la chica de short con el largo vestido en el cuerpo amplio y pesado de Órsola. Al rato, Nemesio y Órsola se levantan y cambian la música de la rockola. Un huayno empieza a sonar y la pareja baila muy afanada. Al poco rato la pareja de salseros también se acerca a la rockola para continuar con su baile. Estos cortes y continuaciones llegan a simular una lucha cada vez más violenta por el dominio del territorio musical entre bandos culturales, en la que los salseros parecen reclamar mayor autoridad. Finalmente, llega una tercera pareja que parece dominar a las dos con solo aparecer, es la pareja criolla. El caballero luce un aspecto de antiguo líder de mafia y la mujer se presenta físicamente más atractiva que las dos anteriores, según el discurso del sketch. Ambos son blancos y logran cambiar la música de la máquina para bailar un festejo, típico de la población afroperuana. La situación va rotando ahora entre los tres bandos de Lima hasta que Nemesio logra circunstancialmente, ganar la exclusividad del lugar expulsando a las otras dos parejas. La escena termina con los cholos bailando huayno efusivamente.

Lo interesante de la narrativa musical es que si bien se presentan tres grupos de identidades diferenciadas, los tres pertenecen de algún modo a las clases populares, incluso a la delincuencia, espacios que comparten Nemesio y Órsola en su dinámica marginal de migrantes serranos. En el concurso de la rockola se está induciendo a asociar los grupos con “pandillas” de la ciudad que la modelan como espacio moderno y altamente vertiginoso. No se puede olvidar la influencia de la televisión norteamericana que en muchos momentos gravita alrededor de esta máquina musical en el espacio público de la ciudad en series norteamericanas como *Happy Days*, por excelencia. El

¹⁵³ “La Rockola” era un sketch con un mismo formato pero que de programa en programa iba variando actores y géneros musicales. En el videoclip disponible en línea los géneros en pugna son la música pop de Michael Jackson, “Thriller”, se repite el festejo, pero esta vez, Nemesio y Órsola se enfrentan a una pareja de cumbia peruana o “chicha”. Los otros comediantes son Hugo Loza, hermano de Tulio y el famoso Antonio Salim. El videoclip se encuentra en: “Tulio Loza, La Rockola” publicado por Jennifer Burga. *YouTube*. 13 dic. 2014. Web. 20 feb. 2015.

triunfo de la pareja andina es de suyo simbólico. La razón estriba en que si bien Nemesio y Órsola pertenecen a la clase popular, y en la medida en que comparten sus espacios marginales, al final los migrantes trabajadores terminan “limpiando” el salón de la presencia de los tipos más asociados a la delincuencia. Nemesio y Órsola ejecutan las performances del superhéroe que siempre vence a los rufianes. El acierto del sketch es el uso de la máquina para expresar la puridad de los registros musicales. La rockola toca salsa como huayno y música criolla, con la misma eficiencia y sin prejuicio humano, que sería el que correspondería al desprecio de los limeños por la música serrana. La máquina se mantiene al centro de la escena como complemento de la lucha de los hombres, los acompaña y funciona como extensión del hogar nostálgico del migrante. La maravilla de las máquinas en el hombre andino y su proverbial predilección por la radio, cobran en esta escena toda coherencia.

Aquí además se hace imprescindible rescatar las connotaciones del “trickster” para el manejo corporal del migrante-máquina. Recordemos que las asociaciones de Nemesio Chupaca son constantes al alarde de la operatividad de las máquinas en su propio cuerpo: cholo de acero inoxidable (¿el falo?), el anuncio de su show en *El Comercio* (1964): “¡Pa’ su macho, la gasolina que me manejo!” (¿la de un semental?) En la identificación de una de sus operaciones, Claudette Kemper Columbus vislumbra algo de lo que ya los *Zorros* de Arguedas habían dado cuenta:

The self-transformative dances Diego performs could be dances of fecundation. The foxes of myth dance in the springtime, the time of mating. The mythic culture and fertility hero Huatyacuri (from Huarochiri), dances after his marriage. In addition to taking instruction from the mythic foxes’ dialogue, the healer-trickster Huatyacuri uses panpipes taken from a box to bring new dances, new music, and expanded outlook to the people; he brings an environment of abundance (171).

Cuando se dirige al “populorum”¹⁵⁴, Camotillo lo “bautiza” compulsivamente con “nombres” que trasuntan detrás de la burla, repetidas lamentaciones paternas: “Sí, mi querido pueblo feliz que está ahí como una lombriz”; “Bien amados ganadores de la lotería del próximo mes, donde el primer premio es un pan francés”; “Sí, mis queridos *calatos* de padre y madre, idolatrados *rasपालasollas* que no tenéis alhajas pero no *joyas*, amadísimos cubitos de hielo que estáis fríos desde los pies hasta el pelo”; “Sí, mis queridos desnutridos en hueso, en huelga de vitaminas caídas, amadísimos pan sin pan...” En casi todas las advocaciones, dadas a lo largo de los discursos del candidato del “Pa Pe Pi Po Pu: Pa de Partido, Pe de Peruano, Pi de Picante, Po de Popular y Pu de ¡Puñales porque vamos a ganar!”, se detecta una realidad de desamparo a través de una mirada que apunta necesidades corporales básicas como el alimento.

Cuando Camotillo hace famosa la frase: “Mis queridos *lorchos* del Perú y balnearios”, retomando la división simbólica de la nación peruana, Loza como Arguedas pasa de las banderas totales de *Todas las sangres* a un intento final de exploración por las tierras altas y las bajas, fatigando un encuentro mediante el diálogo de bailarines forasteros, como lo es él y como lo son los zorros enviados por los dioses para dar poder a los huérfanos. Sin necesidad ya ni de “papá gobierno”¹⁵⁵ ni de la “madre patria”, cantará Loza, en su sufrimiento mediático: “¿Dónde está la

¹⁵⁴ Loza gustaba de usar “latín” o neologismos para indicar latín. Éste era característico de Camotillo.

¹⁵⁵ Término de vertiente andina del repertorio de Tulio Loza.

banda?”¹⁵⁶, pieza mordaz que protesta por la integridad y el estómago del ciudadano peruano, *ad portas* de la dictadura militar de Velasco:

Después de las protestas se acabaron las menestras/ No hay leche para las guaguas
y aumentaron el agua/[...] Subió la gasolina también la medicina/ las cámaras se
inflan, ministros se desinflan/ El dólar está bajando lo están acaparando/ Pifian al
gobernante, él contesta: ¡adelante!/[...] Se fue el año *cochocho*, llegó el 68/
emoliente y chancay ¿por qué panetón no hay?/ Nos llenaron las mesas tan solo de
promesas/ Después de las elecciones prohíben los cohetones/ No hay pavo en año
nuevo, consume pollo y huevo/ La gente está esperando y sigo preguntando:/
¿Dónde está, dónde está la banda?/ Se escapó, se escapó la banda/ y la PIP no le
dio su tanda... (Polo Campos, 1968).

Con Loza ingresa a la televisión el avance de los migrantes por la ciudad, pues como
escribía Arguedas, “la están removiendo”.

¹⁵⁶ La pieza era una adaptación hecha por Augusto Polo Campos del bolero “¿Dónde estás Yolanda?”

Capítulo III: Chicha. Lorenzo Palacios “Chacalón”

Cuando Chacalón canta los cerros bajan.
(Dicho popular)

En medio de la reticente modernidad peruana de fin de siglo, hubo un género musical que se abrió paso con la dinámica de una corriente nacional. Esa vertiente fue la “chicha” o cumbia peruana. Desde fines de la década del 60 hasta la década del 80, en medio de la guerra senderista y en la fase definitoria del ingreso del país al capitalismo global, los migrantes definieron en la capital el auge de un discurso musical que declaraba la identidad de los peruanos, una que arrasó los límites de popularidad expuestos hasta entonces (Hurtado 1995; Romero 2007; Quispe 2009).

Agrupados en puntos periféricos de la capital, la migración a Lima los había dispersado y una generación tras otra acomodó una red económica y vital¹⁵⁷ que llevó la expresión cultural de sus tradiciones y las combinó con los estilos modernos de la sociedad occidental, como antes lo habían hecho los sujetos andinos de la colonia con los materiales europeos. No otro mecanismo de apreciación (más que apropiación) cultural es el uso del violín y del arpa en, por ejemplo, el patrimonio mundial de la danza de tijeras¹⁵⁸.

Tradicionalmente, los primeros provincianos de 1940 y 1950 implantaron en la industria musical limeña un producto que pronto alcanzó un consumo masivo de ventas y declaró una lengua estética andina en la ciudad, ese producto fue el huayno. Entendido como canción mestiza para Arguedas, el huayno ya era una forma de combinación cultural que cantaba en quechua pero sus notas se acompañaban de instrumentos europeos tan populares como la guitarra. El huayno se había diseminado en la capital de los provincianos, quienes instituían en sus fiestas el ritmo característico de su compás y su golpe. Buscando sus espacios, los migrantes crearon sus clubes provinciales y en un sentido asombrosamente cosmopolita, se exhibían en Lima los estilos de regiones del norte, centro y sur andino. Los coliseos serán en la ciudad el espacio que los migrantes tomaron para sus celebraciones. Como en las fiestas rurales de sus pueblos, en ellos se constituía la ruptura del tiempo (Alfaro 298-299; 302-303).

Los coliseos se forjaron en Lima a raíz de la afluencia masiva de los migrantes en la capital. Tenían como origen el concurso anual de la Pampa de Amancaes, de antigua tradición colonial, que entrado el siglo XX, fue rescatado por las autoridades durante el gobierno de Augusto B.

¹⁵⁷ Creadores del Perú informal, los migrantes andinos, desde un origen popular, desarrollaron al margen del Estado prósperos sistemas de vivienda y comercio que comprendieron hacia fines del siglo XX el grupo financiero más activo del país. Para un estudio de dicho fenómeno, ver Hernando de Soto, *El otro sendero*, 1987.

¹⁵⁸ En el congreso de peruanistas, celebrado en Boston, 2011, Luis Millones relató que los danzantes de tijeras que bailaban para Arguedas en el piso de tierra de un departamento muy pequeño, donde clásicamente se asentaban los migrantes en Lima, declaraban que el origen de la danza de tijeras era el Taki Onqoy. En el congreso por el centenario de Arguedas, en Villanova University, los danzantes de tijeras que amenizaron el evento respondieron igualmente que su origen provenía de los tiempos del Taki Onqoy. Arguedas sostiene que la danza de tijeras es española. Su área comprende la sierra sur del Perú, concretamente, los departamentos de Huancayo, Apurímac y Ayacucho. Es española porque el traje y los zapatos son españoles; la música compuesta por el violín y el arpa revelan elementos formales españoles aunque se cuida de afirmar que es exclusivamente ejecutada por indios para un público íntegramente indio, activando niveles superficiales de cultura (1989a 23-24).

Leguía (1919-1930). Dicha fiesta celebraba la música y bailes “nacionales”, donde debutaban artistas y se congregaban las masas populares. Entre 1935 y 1945, frente a la copiosa demanda de las oleadas migratorias, un evento anual resultó insuficiente, creándose en determinados puntos de la capital, los bullentes coliseos de música andina (Alfaro 302), que actuaban de “agentes de socialización” e intervenían en el paso de los artistas y público andinos provincianos al formato comercial de la ciudad (305).

José María Arguedas pronosticaría que el migrante andino llegaba a Lima conquistando con su música (1983: 229). La chicha plasmó ese augurio. Por estigmatizada y popular, la chicha que provenía del “huayno” de los provincianos, y por ello, era leída como música de cholos, usaba la guitarra eléctrica, símbolo de modernidad del rock norteamericano, pasando por la nota caribeña de la cumbia, hacía años aceptada en la Lima criolla. Como antes los coliseos, apartados y céntricos, espacios masivos de consumo del folklore migrante hasta 1970, llamados fraguas de costa y sierra, por Arguedas, para contrastar la orientación más indigenista de Uriel García que denominaba “cavernas de nacionalidad” a las chicherías cusqueñas (Alfaro 305), las carpas, campos abiertos y estadios repartidos por la ciudad y sus periferias serán los espacios al aire libre donde la chicha como antes el huayno había de causar furor. Desde profesionales emergentes y juventud universitaria hasta los grupos más empobrecidos de la ciudad, encontrarán en su melodía una correspondencia cultural que los definía como agentes modeladores de la capital.

Los provincianos en Lima amaron la música criolla, el valse limeño unificó la idea de la nacionalidad de medio siglo XX (Gómez 54). Estos compositores populares cantaron a todo lo que fuera parte del espacio de Lima; la celebración de estas jaranas reunía todas las clases y “razas”, para cantarle al Perú, que era la vida en Lima y por extensión a las provincias costeñas y a su patriotismo. Cantantes afroperuanas como Lucha Reyes, de origen pobre y de “color modesto”, conquistaron el pináculo de la fama y fueron aplaudidas junto a damas de origen más aristocrático como Chabuca Granda. El sentimiento de nación compartido era el retrato de los amores y personajes, sobre todo de la ciudad, aquellos que constituían su encanto y tradición: la vida en Lima cabía aún en un cuadro costumbrista. Entre ellos hubo contadas composiciones que hablaron del “cholo-indio”. Uno de los valeses más famosos dedicados a dicha figura fue popularizado en Lima por Luis Abanto Morales, de Cajabamba, en la sierra norte del país. “Cholo soy y no me compadezcas” (1973) exponía la división costa/sierra y el tono amargo del “cholo-indio”, más feliz en las soledades de las alturas serranas en compañía de sus animales que en la capital, donde se convertía en sirviente y esclavo (ver capítulo 2). Como ya se ha visto, para el otro valse, de Alicia Maguiña, el indio nacía “cuando el sol se hizo sombra”. Las formas de incluir al “indio” incluso dentro de la música criolla, eminentemente música del “pueblo”, no dejaban de revelar que el mismo pueblo distaba de aquél y que entre los personajes costumbristas, el “cholo-indio” traspasaba el decoro de la estampa colonial de Lima y por ello no se le podía evocar sino desde la más insistente distancia. Si aparecía, cuando aparecía, toda su nacionalidad se hacía añicos y su sentimiento nacional se sentía más vulnerable que nunca.

Esta incomoda segregación, sutil pero irremediable, solo permitió, en su mayoría, el consumo de la idea del pueblo en tanto conformada por clases populares costeñas y en ella se refugiaron la mayor parte de los que procedían de las clases acomodadas de las provincias serranas, que marcaban también disociación del que no se podía salvar, el “indio”. Aun así, muchos subestimaron la música criolla por mostrarse popular y propia de clase baja e inculta. Pero la chicha

a fin de centuria iba más lejos. Llevaba en su estructura una participación de la música andina¹⁵⁹, la que se había rechazado por indígena y representante de todo lo que no querían ser los “limeños” del Perú. Quizá se concitaba la idea del horror por aquellos migrantes que habían “invadido” su ciudad y se codeaban con ellos en espacios públicos (De Soto 11).

Al tomar instrumentos occidentales del rock y notas caribeñas como las de la salsa o cumbia y fusionarlos con el huayno, música tradicional andina, así como con ritmos propios de la cultura amazónica se crea en la voz y en el oído del público una nueva existencia y propuesta que pronto se vuelve altamente identificable olvidando la hibridez. Enrique Delgado y Los Destellos (1968) iluminarán la primera huella de la cumbia peruana a fines de los sesenta al fusionar la cumbia colombiana con instrumentos eléctricos del rock. Su difusión fue eminentemente popular y se interpretó desde Lima para el público de la ciudad, aunque de ella gozaban tanto las provincias como las poblaciones migrantes en Lima. Dentro de las clasificaciones que luego se ofrecieron para la cumbia peruana, la de los orígenes fue denominada “cumbia costeña”, la que prevaleció sobre otra variante más amazónica, en los años setenta. Sus instrumentos fueron: dos guitarras eléctricas, un bajo eléctrico y un juego de timbales. Usaron luego congas y bongós; hacia la década del setenta completaba el escenario el órgano eléctrico. La influencia de los estilos globales mostraba su presencia en la música peruana (Romero 2007: 23). La fascinación de la cultura norteamericana, materialista y rebelde, era capturada por el género popular andino.

La solvencia de Enrique Delgado derivaba del virtuosismo con la guitarra que sostenía gran parte de la duración de una pieza musical. El inicio instrumental con una letra básica es una constante en las primeras intervenciones del género de la cumbia peruana. Los títulos como las letras de sus “hits” aluden a nombres femeninos y también a temas andinos aunque no se reflejen directamente en la composición musical. Sin embargo, uno de los aportes de esta agrupación fue el ingreso de géneros tan diversos como la melodía de algunos huaynos consagrados dentro del registro electrónico, como “Valicha” o el “Carnaval de Arequipa” y por otro lado, la música clásica, en su conocida adaptación de “Para Elisa” (Romero 24) Delgado procedía del conjunto musical que había acompañado a la figura del folklore peruano Pastorita Huaracina, en el que había tocado como primera guitarra (24-25). Él mismo fue hijo de un charanguista cuzqueño asentado en la capital, constituyendo las primeras generaciones de hijos de migrantes nacidos en Lima. El periodista Pablo O’Brien describe el espíritu de Los Destellos como el de aquellos jóvenes que “rápidamente se conectaron con los sentimientos de los nuevos limeños” (25) los que se identificaban con el huayno de sus padres pero que votaron por la “alegría tropical” y sobre todo por la corriente de modernidad de los años setenta. Enrique Delgado es considerado como padre de la cumbia peruana y por su contribución han pasado los estilos de las mayores agrupaciones del Perú. Romero describe así la escuela de su estilo:

Delgado, primera guitarra, mezclaba cumbias puramente instrumentales con versiones cantadas. Al inicio del tema él tocaba la melodía completa con su característico sonido limpio, abierto y ligeramente reverberante. En la parte final su guitarra llenaba las pausas del cantante con *riffs* (adornos melódicos) y contramelodías. Este estilo de tocar la guitarra influiría en otros grupos de cumbia peruana durante los años ochenta, especialmente en aquellos involucrados con la llamada música chicha. En la introducción la guitarra de Delgado anunciaba el tema

¹⁵⁹ Era continuación del mundo andino (Hurtado 19).

principal y su presencia era abrumadora durante toda la canción. Los interludios musicales eran de tales proporciones que se podrían considerar melodías contrastantes en sí mismas (como un segundo tema). En las melodías instrumentales, la guitarra era el único instrumento principal (23-24).

III.1. Migración andina

El fenómeno de la migración andina en Lima cambió para siempre las características de la población de la capital (Matos Mar 2012: 77-79). Frente a los 2.4 millones de habitantes en 1940, Lima pasa a censar en 1981 a 5 millones, de los cuales dos terceras partes eran de origen provinciano (De Soto 7-8). Inicialmente esta masa informal de la población había acaparado las zonas periféricas del área metropolitana de la ciudad, estableciendo en cerros y arenales del desierto los suburbios de Lima, también conocidos como el “cinturón de miseria” (Matos Mar 2012: 79-212). Dicha clase se encontró pronto convertida en un sector social que implementó nuevas redes de mercado laboral en la ciudad, generalmente de tipo informal y cuya emergencia aceleró procesos económicos que se revelaron en el comercio y en una industria empresarial primaria de pronóstico alentador (De Soto 3-5).

El gran ejemplo de este crecimiento financiero fue el Mercado Mayorista de La Parada, tradicionalmente ubicado en el distrito popular de La Victoria hasta el 2013. Reuniendo todas las características de un sólido emporio, La Parada abastecía todas las cadenas de mercados distritales y tiendas de abarrotes en la capital y áreas aledañas. Mientras Lima dormía, cada amanecer, las frenéticas horas del crepúsculo eran las del hervidero mercante: las camionadas de tubérculos, frutas, verduras que llegaban, el olor intenso de los cargamentos de carnes y animales, la velocidad de los estibadores que transportaban las compras y el desembarco, los atiborrados puestos comerciales, los adiestrados “jaladores” que convocaban a la gente, los afanados comerciantes mayoristas y minoristas... A las siete de la mañana, cuando los padres de familia y sus niños parten para el trabajo y el colegio, ya el furor había concluido en La Parada.

Se puede afirmar que casi todo el sistema del núcleo comercial de alimentos de la capital que era este mercado mayorista fue integrado por los migrantes provincianos en su mayoría de origen andino. Desde los vendedores mayoristas que transportaban las cargas de productos compradas a los agricultores de provincia, pasando por los choferes que manejaban los camiones interprovinciales, los oficinistas de agencias de donde partían y llegaban, los centenares de estibadores que cargaban y descargaban los productos, los minoristas de mercados y tiendas de abarrotes, y los enlaces entre uno y otro rubro, casi todos eran los llamados cholos, migrantes e hijos de migrantes que procedían de las barriadas, pueblos jóvenes, y asentamientos humanos que poco a poco iban surgiendo y acomodándose un lugar en la capital (Matos Mar 2012: 217-248)¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Como las favelas en Brasil o las villas miseria en Argentina, las barriadas y los llamados pueblos jóvenes en el Perú o asentamientos humanos, significaban aquellos espacios tomados por las masas empobrecidas de la ciudad. Alrededor de 1950, al agotarse los núcleos de hacinamiento dentro del área urbana, los migrantes empezaron a tomar despoblados como cerros escarpados o desiertos y levantaban en dichas periferias inhóspitas apuradas viviendas precarias usando cartones y esteras. De tales orígenes procederían distritos, unos más prósperos que otros a una velocidad impredecible. La primera barriada fue el Cerro San Cosme en 1946 (Matos Mar 2012: 87-88). De leyenda casi mítica es Villa El Salvador en, como dice Matos Mar, la conquista del arenal en 1971 (187-197). A dichos pueblos jóvenes los unía la historia y los personajes que producían, que en muchos casos llegaron a ser agentes de

En los ochenta, además de La Parada, las compañías de transporte público metropolitano, implementadas similarmente al sistema de los mercados, como una red creciente de industrias primarias o informales de ropa, calzado y muebles empiezan a destacar para un público popular (De Soto 63-143). El consumo es asimismo alentado por una población que responde a estas ofertas con preferencia masiva frente a un grupo cada vez más reducido de limeños tradicionales que puede costear productos importados y tiendas de gran inversión. Buena parte de los servicios y oficinas públicas también son representados por una plana de profesionales y empleados procedentes de origen provinciano (De Soto 4). Muchos de los cuales pueden permitirse ya el pago de la educación universitaria de sus hijos. El lado más adverso continúa sin embargo, con una gran mayoría de migrantes dedicados al servicio doméstico, mano de obra y comercio ambulante cuando no probando la delincuencia o el mismo desempleo.

III.2. La cumbia peruana

La cumbia peruana acompaña la odisea del migrante en la ciudad. Con la década del ochenta se testimonia la revolución y el auge de la chicha. El huayno destaca en las notas de este nuevo género musical. La chicha declaraba un nuevo espíritu de la juventud limeña, en su mayoría hijos de migrantes andinos, razón por la que fue descalificada como “música” y mal vista socialmente. A diferencia de la rebeldía y los “malos” hábitos de la juventud criticados en el rock and roll de los EEUU y Europa en la segunda mitad de siglo XX, en el Perú, no curado aún de su fiebre colonial, la censura fue aplicada a la osadía del pueblo, en su mayoría de origen andino, de tocar y cantar a partir de tradiciones propias.

Para el estudio de la chicha se cuenta aún con un reducido corpus de investigaciones, que si bien constituyen valiosas contribuciones son excedidas por el material y el fenómeno cultural que exige más trabajos de equipo y sistemas de registro de los que existen hasta hoy. En ese sentido, los medios de comunicación, han cubierto con más consistencia pero muchas veces con cierta superficialidad el proceso y la dinámica del movimiento musical de la chicha o cumbia andina. Para el estudio del género, fueron consultados los trabajos de Wilfredo Hurtado Sánchez, *Chicha peruana. Música de los nuevos migrantes* (1995); Raúl R. Romero, *Andinos y tropicales. La cumbia en la ciudad global* (2007); Jaime Bailón y Alberto Nicoli, *Chicha power. El marketing se reinventa* (2009). En cuanto al género y el grupo musical Chacalón y la Nueva Crema, los trabajos del sociólogo Arturo Quispe Lázaro representan investigaciones de larga trayectoria sobre la chicha en el Perú. Podemos trazar su producción desde “La satanización de la chicha” (1985) hasta “*Chicha Music, Urban Subalternity, and Cultural Identities in Peru: Construction of the Local and Translocal Scene*” (2016). Otros investigadores como Rodrigo Montoya o Jorge Thieroldt Llanos aportan diversos artículos sobre el estudio del género. Por parte de los medios, muchos periodistas han abordado con afluencia su interés por el fenómeno, entre ellos destaca el trabajo de José María Salcedo sobre Los Shapis, “El poder de la chicha” en 1984. En la década del 80, desde la prensa escrita los suplementos de *La República* y luego desde la década del 90, los suplementos de *El Comercio*; así como casi unánimemente los periódicos populares desde su aparición en la década de los 90 serán los archivos más frecuentes de información sobre el proceso de la música chicha.

acontecimiento nacional. Lorenzo Palacios Quispe o María Elena Moyano, líder asesinada por Sendero Luminoso en 1992, son solo una muestra.

Recogiendo las conclusiones del musicólogo R. Tarazona acerca del género, la investigación de Hurtado describe la chicha en los siguientes términos:

Presenta características tanto del universo rural y del urbano-marginal siendo un producto de sincretismo cultural.

De la influencia andina, es de escala pentafónica que sirve como estructura musical a gran parte de manifestaciones andinas como huaynos, mulizas o carnavales.

- En el Ritmo, los motivos asincopados del huayno, muliza están presentes en diversas formas, pero de manera inversa al ritmo regular de los estilos musicales tropicales.

- En la Vocalización, se usan los adornos que emplean el cantante de huaynos y otros representantes andinos [...]

De su influencia urbana, la chicha muestra: Una combinación con lo tropicalailable, esencialmente con la guaracha y la cumbia, ritmos de gran aceptación (43).

Existen diversas versiones acerca del nombre con el que se identificó este género musical. La más elemental la asocia a la bebida andina prehispánica, la *chicha de jora* que se obtiene de la fermentación de un tipo de maíz blanco, cuya consistencia termina en espuma y es bebida dulce. La otra chicha en el Perú es la *chicha morada*, usualmente difundida en Lima. Ella resulta del hervor de un tipo de maíz morado y su color oscuro intenso, como el vino tinto, tiñe los objetos y los labios pero no es licor. Se sirve dulce. En un artículo de Jorge Donayre se recoge la intervención inicial de Enrique Delgado cuando estando frente a la disquera, le preguntaron cómo denominar el nuevo estilo, a lo que él recordó la frase: “¡hagan chicha!” de Jesús Vásquez, una famosa cantante criolla para la cual había trabajado; con la cual daba entender que improvisaran con mezclas o fusión de géneros (Thieroldt 197). Otra de las versiones, considerada la más probable, es la asociación con el título de una cumbia peruana de Los Demonios del Mantaro de Manuel Baquerizo: “La chichera” (1965), que resultó muy popular en los años iniciales. Quispe y Hurtado se declaran a favor de esta versión (Quispe 1994; Romero 22). Indudablemente, se puede observar la asociación con las “chicherías” de provincia, a las cuales llegaban hombres y mujeres a buscar solaz y diversión. Como señala Paul Firbas, la chicha evoca “todo el universo de la ‘chichería’ (fonda) que siempre incluía música y cierta modernidad andina”¹⁶¹. La “chicha” se presenta en tanto vocablo circundando propiedad cultural y referencias a tradiciones legendarias recordando tiempos de autonomía, apogeo y celebración.

El estilo musical de la chicha intervenía partiendo de las formas de la cumbia costeña pero aplicadas ahora a una melodía de huayno andino. Los grandes éxitos de este género verán versiones de huaynos clásicos acelerados por guitarras, baterías y teclados eléctricos; por el lado tropical, sus notas se relajarán con el bongó y los timbales. El musicólogo Raúl Romero describe las principales características de la chicha como registros de creación distintivos¹⁶²:

¹⁶¹ Comunicación personal.

¹⁶² A diferencia de la música criolla, concretamente los vales criollos, incluso los que cantaban al indio como el par de clásicos referidos “Cholo soy...” y “El indio” en los que el vínculo con elementos andinos está establecido por las notas de una quena, en la entrada y los añadidos pero no en el cuerpo de la canción, la chicha intervenía desde el huayno como zona medular. Así como los vales criollos derivaron del vals y la polca o aun la zarzuela europeos (Lloréns 264-265; Gómez 43), así la chicha derivaba del huayno, sobre todo en su apogeo en la década de 1980. Los

Muchas de las canciones eran huaynos adaptados al ritmo de la cumbia peruana, y en el caso de las canciones originales el sabor andino era evidente en el estilo del canto, el pulso rítmico interno (compatible con el del huayno) y los movimientos del músico en el escenario; aunque sus letras eran similares en carácter a las del huayno, tratando principalmente del amor romántico y solo en forma secundaria tratando temas relacionados con el día a día de los inmigrantes en Lima (28).

Una fuente decisiva para la creación de música chicha es también el género conocido como la “Nueva Ola” que arrasa popularidad en los años sesenta y setenta en Latinoamérica. En tanto música pop, se trataba de un registro “psicodélico” y abaladado que viene de las primeras versiones del rock en español y lenguas afines, como el italiano, por ejemplo. Estrellas como el mexicano Enrique Guzmán, el argentino Palito Ortega o la española Marisol batían records de audiencia dentro del público limeño, cada vez más de origen andino. Los ritmos modernos de la juventud ahora se cantaban en lengua materna y la sencillez de sus letras le hablaba tanto a los dueños de casa como a los empleados del hogar. A tono con el lenguaje rebelde de los jóvenes del primer mundo, se hablaba de amor, libertad e ideales. Con la nueva ola, el pueblo accede al romance “moderno” en la medida en que sus protagonistas van dejando de ser exclusivos de las clases privilegiadas. Dicho proceso se puede apreciar, por ejemplo, en la figura del cantautor argentino Leo Dan en los 70. Un provinciano que a diferencia del porteño de Buenos Aires, chirría las erres, le canta a su pueblo (y también al indio), pide “a Dios rezando”, convirtiendo rancho y caminito en espacios idílicos. Al frente de una producción abrumadora, el divo capturó a los enamorados del continente componiendo una canción para cada nombre de mujer. Su fama se irradia en México y Perú. Antes de aquél, el caso de Los Iracundos, también de una provincia del Uruguay, en la década de los 60 revistió de importancia al asentar en Sudamérica el espíritu melancólico heredado del rock, asociando el amor a los espacios locales (“Puerto Mont”).

Para el caso del Perú, los cantantes equivalentes de los 60 son César Altamirano, Pepe Miranda y Gustavo Hit Moreno, aunque no los únicos. Sus piezas incluían las baladas, el twist y rock de los 60. Con todo, existe una cercanía más evidente entre los conjuntos musicales de rock y baladas del momento, entre los que fueron muy famosos Los Doltons, Los Belkings y Los Pasteles Verdes (por mencionar solo algunos), los primeros en la década del 60 y el último ya en los setenta, con las agrupaciones musicales de cumbia. Ambos estilos destacaban la presencia de guitarras eléctricas y percusión, el ritmo “wa-wa” y una escena sostenida por varios músicos, algo que los asociaba más a las bandas norteamericanas y a Los Beatles, que a la figura estelar de un solista. Los nombres en plural también hablaban de grupos y estrellas musicales. Es de notar que en los sesenta abundan los nombres en inglés, lo que indica que la adopción del género tenía que responder a una imagen lo más parecida a las bandas originales. En los setenta aparecen con mayor frecuencia los nombres en español, conservando la idea plural de sus agrupaciones. En la cumbia sobre todo, además de Los Destellos, estaban Los Mirlos, Los Ecos, hablando de luz, melodía y vida.

casos en que se demuestra melodías de huayno participando del “valse”, un género que por lo demás buscaba marcar distancia de la música andina en tanto representaba la música “nacional” de Lima (Gómez 206), no serían ciertamente los que el “criollismo” reconocería en primer lugar. Mayor peso en todo caso tendría el componente afroperuano del cajón, dentro de los rescates de elementos no europeos. No obstante, por música criolla a principios de siglo, Luis Gómez señala 1910, los músicos entendían una diversidad de géneros que incluía el costeño “triste” y el “yaraví” (Gómez 209), pero los músicos ejecutaban cada género sin intervenir o fusionar uno en otro.

III.3. La chicha llega a Lima

Para Raúl Romero y Arturo Quispe el proceso de la cumbia peruana de fin de siglo XX atraviesa diversos periodos. El que interesa para este trabajo es el segundo periodo que va, en la clasificación de Quispe, entre 1980-81 y 1986-1987, conocido como la chicha andina, en el cual se presentan Los Shapis como el conjunto más famoso del Perú (Romero 2007: 29; Quispe 1993: 193). La sensación de la *Shapimania* arrasa con los estadios que se presentan como hervideros de las masas en gran cantidad de origen migrante. Los grupos de chicha andina le cantan a ese provinciano trabajador de clases urbanas. Como señala Quispe, relatan musicalmente una “vida de penurias y alegrías”.

Esta euforia tuvo como momento decisivo los años 1977-78 a 80-81, en los que “se fue cocinando la futura emergencia andina” (193). Los grupos estudiantiles de folklore latinoamericano son el gran impulso que decidió la dirección de esta corriente. Quispe menciona entre los más representativos de ellos a Tiempo Nuevo que inicia el estilo en 1975, Kori Llacta y Vientos del pueblo, los cuales encarnan tiempos de afirmación popular en la dictadura militar de Morales Bermúdez –que tomaba la posta después de Velasco Alvarado. Así refiere Quispe el hit de la época:

La canción de mayor “pegada” fue “Poco a poco” [...] Huayno al estilo del folklore latinoamericano, muy difundido a nivel nacional. Por esos mismos años esta canción cambia de estilo, de voz y de instrumentos. La Nueva Crema con “Chacalón” a la cabeza, Lorenzo Palacios su director, la grabó al estilo chicha. Las guitarras eléctricas, los timbales, el platillo, el huero y la tumba invadieron los aires recreándola y la voz inconfundible de “Chacalón” (“cuando Chacalón canta los perros aúllan y los cerros bajan”)¹⁶³ terminaron dando un giro tonal a “Poco a poco”, expandiéndolo y masificando la chicha por todos los confines de calaminas y esteras (193).

Como en las otras dinámicas, la música chicha desarrolló emblemas de simbolismo cultural. El vestuario psicodélico de los setenta, los movimientos coreográficos de los músicos en escena, la figura de un solista estrella acompañado por los demás integrantes en los que recaía su soporte, los espacios masivos en los cuales se presentaron, el sistema de publicidad consistente en afiches fosforescentes pegados en las calles del centro y los Conos de Lima, los productores que los representaron, las empresas disqueras con las que grabaron y las emisoras radiales que los promocionaron en los medios van a ser integrados también por una red de capital producido en su gran mayoría por migrantes o limeños de origen andino, rudimentaria, informal e inventiva que contó limitadamente con el respaldo de personajes de la ciudad que vieron en ellos un nuevo lenguaje estético y apostaron por él (Hurtado 23-26).

Los temas de las canciones del género chicha han sido clasificadas en el estudio de Hurtado bajo las siguientes marcas: campo y nostalgia; migración; desarraigo; el trabajo en la ciudad; pobreza; machismo y alcohol; el trabajo, la lucha y el progreso. Dichos temas sirven asimismo

¹⁶³ “‘Cuando Chacalón canta, los cerros bajan’. A mediados de los setenta ésta era la propaganda radial para las fiestas del grupo “Nuevo Crema” (sic). Ver Hurtado, 56.

para indagar sobre sus preocupaciones e intereses dentro de la dinámica social en la capital y sus modelos culturales y de vida (Hurtado 207).

Los Shapis, siguieron la influencia de las bandas de rock en las que el vestuario es uniforme pero se presentaba con los colores de la bandera del Tahuantinsuyo. El nombre del grupo es plural y esta vez andino. Esta agrupación inicia en la década del ochenta en el departamento de Huancayo, concretamente se refieren al Valle del Mantaro que por entonces, señala Jaime Moreyra, “daba buen apoyo a esta música” (Romero 2007: 30). Con el éxito en la capital andina, como es conocida Huancayo, en la Sierra central, Los Shapis empiezan con los contratos en Lima, hasta que pocos años más tarde, se consagran dentro de un fenómeno que, en palabras del periodista José María Salcedo: “Vende más discos que Julio Iglesias y Michael Jackson juntos. Ni hablar del valsecito y ni siquiera del huayno de la Sierra central. Es la “chicha”, con perdón de los “chicheros” que no les gusta esa denominación [...]” (1984).

Así encabezaba Salcedo la nota de prensa sobre Los Shapis y la fiebre de la música chicha en los estadios de Lima y en sus Conos. Con dicha banda se puede hablar de una vuelta de tuerca en la industria musical peruana. Se trataba de un grupo musical conformado por la clase migrante, aún desprestigiada en Lima, que empezaba a ocupar escenarios y obtener fama en la capital. Aunque siempre con el desdén de las clases medias y altas, orientadas al consumo de moda occidental, Los Shapis se abrían paso ofreciendo entrevistas en radio y televisión, acaparando las primeras planas de los periódicos (Romero 207: 31) y alentando giras nacionales e internacionales, ellos se habían convertido en los divos del sector popular del país. Romero reseña que:

Los Shapis siguieron el modelo de Los Destellos en términos de formato y estilo musical general. Continuaron con el uso de dos guitarras eléctricas, un bajo eléctrico y percusiones latinoamericanas (timbales, congas, bongós y cencerro), pero le incluyeron el teclado. Si este último era un sintetizador, su uso era limitado ya que usualmente se programaba como un órgano eléctrico. Su característica principal era el sonido claro y sin distorsión de la guitarra eléctrica, algunas veces acentuado por el efecto “wa-wa” (30).

Los Shapis se inauguran el día de San Valentín en 1981. Sus estrellas son Julio Simeón, de Huancayo, más conocido como “Chapulín el dulce”, solista “de estilo andino, quien cantaba con una emisión tensa y nasal” y el fundador del grupo, Jaime Moreyra cuyo nombre real es Ventura García Mercado, oriundo de Puno, compositor y primera guitarra. El primer éxito que los llevó a la fama fue “El Aguajal” (Salcedo 1984). El hit nace del arreglo de Moreyra del huayno “El Alizal”, al que agiliza con notas de “folk-tropical”. Al respecto de sus inicios y de su primer éxito, dice:

Comenzamos tocando en Huancayo para 200, 250, 300 personas. En la región del Mantaro existía un gran apoyo a esta música. Empezamos en 1981 y en 1982, Radio Moderna nos concedió un premio especial por la canción “El aguajal”. Esta canción fue grabada a sugerencia del productor y también porque era una fusión de chicha y huayno. La grabamos para ir más allá del mundo de “El alisal”, que era considerado folclor popular, pero no era moderno entre los hijos de los inmigrantes (Romero 2007: 30-31).

Frente al afán de modernidad y la enorme acogida de Los Shapis que declaraba un fenómeno cultural no percibido antes en Lima, los medios que los cubrieron apuntaron más a “las raíces sociales y étnicas del grupo. La opinión dominante era que su mérito artístico era debatible, su tecnología pobre y su arte meramente instintivo” (31). Los medios de prensa cubrieron el fenómeno pero era claro que se necesitaba más que un artículo de costumbres para capturar su nueva propuesta estética. Los Shapis entran al cine nacional con el filme *Los Shapis en el mundo de los pobres* (Juan Carlos Torrico, 1988) en el cual se retrata la lucha adversa del grupo por vencer los obstáculos que los empresarios ponían a la música de “cholos”, así como su éxito a pesar de la mirada despectiva de un sector de la sociedad. En el filme, la caracterización de Chapulín, cantante del grupo, pertenece ya a la de un sector emergente. Vive en una pensión en el distrito de clase media de San Miguel, y es delatado en su preferencia por la mujer exuberante de la capital. Memorable será la fotografía en la que se ve a Chapulín de metro y medio encaramándose al cuerpo monumental de la vedette Amparo Brambilla, de un metro ochenta de estatura.

Es interesante considerar que los principales vehículos de transmisión del fenómeno fueran periodistas, intelectuales de masas, a los que les tocara, como personal de salud con las epidemias, atender una nueva realidad, cubriéndola y relatándola, entre fascinados e irreverentes, dividiéndose en facciones como los cronistas de la época colonial lo habían hecho con el Nuevo Mundo de las Indias casi quinientos años atrás.

Las estaciones AM radiales que ya habían auspiciado el huayno, empezaron a auspiciar la chicha en su programación, por lo cual se consideraban zonas de transmisión desacreditadas por el “buen” gusto de la clase alta y el afán de las vulnerables clases medias de marcar distancia en relación al pueblo. Pero pronto la FM, a través de Radio Inca, expandiría la cobertura de la “chichamania” de los 80 (Hurtado 23). Los espacios de la *fiebre* de la chicha fueron estadios o carpas en el centro o los conos de Lima. El público, la clase migrante escuchaba su historia en repertorios de artistas migrantes como ellos. A través de narrativas “progre” y elementos andinos recordados desde la ciudad, esta fiebre tuvo sus rituales y sus formas de baile, sus días, sus horas y sus colores. Al desplegar un campo semiótico en el que participaban elementos occidentales (instrumentos, coreografías, vestuario y accesorios) combinados con el lenguaje simbólico de sus pasos (manos como “chavetas”, puños en círculos o saltitos felinos), el público se representaba a sí mismo bajo códigos establecidos de paroxismo (ebriedad, llanto, “chuzos”¹⁶⁴ autoinfligidos o combates mortales).

Cierta catarsis liberada en ese público en su mayoría migrante, cuya atmósfera de crisis en la capital, podría ligar esta “fiebre” de la música chicha al fenómeno colonial del Taki Onqoy, conocido por los extirpadores de idolatrías como el baile de la enfermedad (ver capítulo 1). Una euforia colectiva activada en tanto discurso de resistencia frente al choque material y cultural de la conquista, el Taki Onqoy se presenta, además, como reclamo corporal, por abundancia de alimentos y buena salud, en la integridad del organismo del individuo (Castro Klarén 1990: 418-419). En el caso contemporáneo de los migrantes, se lloraba una pobreza de exterminio en tierras extrañas, como era percibida Lima, la capital que los vejaba material y culturalmente (Arguedas, 1992: 32). En consonancia con esa marginalidad, el propio cuerpo se hacía patente, en cortes y distintivos visuales, nunca mejor adquiridos que en los escenarios míticos de las fiestas chicha, que empezaban a la medianoche o los domingos y feriados, o sea, paréntesis de tiempo.

¹⁶⁴ Marcas en el cuerpo hechas con objetos cortopunzantes.

Sobre su sistema de distribución informal pero efectiva, el musicólogo Raúl Romero describe el fenómeno musical como una corriente que cambiaría la atmósfera de la capital:

Usando rutas alternativas, la música chicha ocupó programas radiales específicos en AM y sus grabaciones eran producidas por pequeñas compañías independientes. En los ochenta, la piratería musical estaba extendida en el país y casi toda la música chicha se diseminaba a través de baratos y accesibles casetes en casi todas las esquinas y distritos comerciales. Las presentaciones en vivo, sin embargo, eran el centro del negocio. Debido a que era una forma muyailable, se convirtió en el mejor acompañante de reuniones. Diferentes tipos de locales, restaurantes, establecimientos, terrenos públicos y privados eran alquilados para organizar los “bailes sociales”, especialmente durante los fines de semana. Tenían lugar especialmente en los Conos Norte y Sur (zonas norte y sur en la periferia de Lima) y en el centro de la ciudad y los asistentes eran casi exclusivamente jóvenes solteros de ambos sexos (2007: 31-32).

Reviste de importancia señalar que la relación entre los artistas de música chicha y los comerciantes “piratas” se definía por el beneficio mutuo. A diferencia del trato con disqueras oficiales, los artistas recibían de empresas informales que reproducían sus discos, una cantidad de casetes o discos que significaban una regalía superior a la que los sellos formales les ofrecían (Bailón 147). Por lo demás, la piratería era ejercida a modo de intermediarios de disqueras de música chicha que las repartían a los mayoristas o a sus propios puestos, asegurando la calidad del sonido, que los vendedores ambulantes no podrían haber alcanzado de haber grabado el material por cuenta propia. En ese sentido, señala Bailón y Nicoli, desde la perspectiva de los artistas de música chicha, que “los piratas son *nuestros* aliados” (148) puesto que su función principal es la difusión de las canciones, de modo que cuando las giras y conciertos empiezan ya los grupos son conocidos y de dicha fama depende el éxito de los contratos. Lo cual habla de una consolidación de la informalidad, a diferencia de los años después del 2000, en los que ya no sería posible.

En el periodo de apogeo de la chicha, a fines de 1970 y comienzos de los 80, encontramos asimismo la creación o ambientación de locales públicos para el baile y consumo de este género musical. Rodrigo Montoya, antropólogo, define los “chichodromos” como: “lugares donde se baila la canción *chicha*. Son campos de baile improvisados en terrenos cerrados no construídos, dentro de la ciudad o en las afueras. La palabra deriva de los salsódromos, que son espacios cerrados para oír y bailar música salsa” (1996: 496). Lengwinat y Zapata, mencionan los siguientes:

“El Palacio de la Chicha” en pleno Paseo Colón en el centro de Lima, “Mis Huaros Queridos”, “Así es mi Tierra” o el “San Pedro de Corongo” son algunos de los llamados “chichódromos” que albergan a los conjuntos de moda y a miles de migrantes andinos entre ambulantes, microbuseros, artesanos, empleados del hogar, estudiantes de las barriadas o pueblos jóvenes, conscriptos, etc., que van a disipar allí los fines de semana la cotidiana batalla que libran por la sobrevivencia y contra la marginalidad” (436).

Quispe Lázaro refiere así la afluencia de dichos locales, sobre todo en la etapa de fines de los 70 y comienzos de los 80, la de la chicha ahuaynada: “los chichódromos se llenaron, se crearon otros y los chicheros, en plena fiesta [refiriéndose al huayno hecho cumbia “Poco a poco”] la bailaban a ratos con pasos de cumbia y a ratos con zapateo [pasos de huayno]. Era evidente la transición” (193).

La chicha se acomoda en palabras de Hurtado en tanto “espacio de lucha ideológica” (29), pues siguiendo el mismo derrotero del huayno (32) aparece casi como “una música clandestina” performada en campos deportivos y áreas periféricas. En la sociedad limeña ellos asumieron el último lugar de la escala social, pero a partir de la exposición de sus propias formas y propuestas culturales hablaron de lo que en el sentido moderno de los estudios coloniales se puede entender como “etnocidio y resistencia cultural” (34). Como señala Hurtado, dicho fenómeno llevó a cabo durante la década del 70 y 80, una “insurgencia musical [...], han roto con los esquemas, con los convencionalismos. Es un canal a través del cual la gente se libera y busca su propia manera de ser y enseñar” (34).

En cuanto a la lírica, el género de la chicha pasa de ser música instrumental en sus orígenes a una suerte remix de huaynos o composiciones ya existentes, debido a la demanda del público por la letra e historia de las canciones. Razón por la cual fue criticada ya por falta de creatividad o apropiación indiscriminada de otros éxitos. A fines de la década del 70, empezarán sus propias composiciones en las que destacan características comunes en relación al huayno del que solían copiar. Una importante diferencia, en la chicha “la ternura se ha perdido” (Montoya 1996: 496).

Pero pasemos a sus formas y colores. Partiendo de sus integrantes, los conjuntos musicales de chicha no eran las caras que se vendían como “blancas y bonitas” en los comerciales de TV peruana, su pelo no era rubio ni sus ojos claros. Pero lucían el espíritu de la rebeldía juvenil en sus melenas largas y estilizadas, en su atuendo encendido y las sonrisas anchas que antes no se le había permitido a los abuelos indios. Así como el rock and roll fue recibido con desaprobación por las generaciones mayores por sus melenas largas y porque lo que hacían no era música y sus letras no decían nada, así la chicha se proyectaba mediante signos de rebeldía. Aunque, en el caso peruano, para la clase excluida de los “cholos”, la rebeldía traducía una cierta felicidad que operaba necesariamente a modo de resistencia en un medio hostil, dentro de su país.

La insolencia de los jóvenes cholos expresaba la producción de formas estéticas propias que no iban de acuerdo del todo con los patrones occidentales asumidos por las clases media y alta. El baile, por ejemplo, consistía en pasos de cumbia muy amasados, en las que las parejas se balanceaban frente a frente. Las coreografías de los músicos en el escenario no eran usualmente las del público (Hurtado 44); en éste se hizo famoso el movimiento de las manos, ya sea en puños cerrados dando círculos como los boxeadores dan a la bola o en vaivenes de los índices apuntados hacia arriba en representación de chavetas que recordaban simbólicamente a miembros de pandilla de zonas marginales en el imaginario social. De ahí que el “achorado” es decir, el malandrín y sus formas desafiantes fueran las que se identificaron con el género. Sin embargo, cada agrupación modelaba una personalidad distinta y si bien el género fue inconfundible las propuestas diferían en vestuario, ritmo y, sobre todo, en su atmósfera. Para todo efecto, el baile siguió los patrones de la cumbia clásica, aunque más pausada (45).

III.4. La chicha de Chacalón y La Nueva Crema

A la alegría y vitalidad andina de Los Shapis¹⁶⁵, que levantaban las piernas en coreografía al estilo can can y en contraste a “Chapulín, el dulce”, el cantante pequeño, travieso y saltarín del grupo hubo otro conjunto cuya atmósfera resultaba densa y subterránea, a tono con una capital de sesgo marginal pero de poder en la construcción de una imagen: Chacalón y la Nueva Crema (Hurtado 47). Su cantante Lorenzo Palacios Quispe “Chacalón” atrajo a las multitudes con un estilo urbano que proyectaba la imagen andina del sector popular. Su look pareciera recordar el de Elvis Presley y John Travolta, aunque uno de sus hermanos asegura que él imaginaba ser un “Raphael”, el cantante español que vestía de negro y declaraba una performance cercana al ballet y el flamenco, de cierta tendencia *queer*¹⁶⁶. Su aura declaraba a un magnate migrante de Lima, para muchos también la estela de un personaje del “cachascán”¹⁶⁷. Un origen común de pobreza con las clases más necesitadas del mundo de la ciudad, le valieron la acogida del público. La caridad de Chacalón llegó en su momento a ser proverbial por lo que pronto fue bautizado por el pueblo como Papá Chacalón. Le acompañaba la fama de repartir panetones y chocolate en navidad a los niños pobres –como él mismo declaraba haberlo sido–, dar entrada libre a sus conciertos a los que no podían pagar¹⁶⁸, y de tener autoridad de palabra para hacer la paz entre bandos opuestos y temibles.

Lorenzo Palacios Quispe, “Chacalón” nació en Lima, 1950, y fue un niño trabajador de la calle. Con diez menores hermanos, Lorenzo provenía de una familia migrante de padre ausente. En el Perú, las labores infantiles más conocidas incluyen las de lustrabotas, cantante de microbús, vendedor de caramelos y al margen de la ley, la de “pirañitas”, niños delincuentes que ganaron su nombre en los años 80 porque atacaban en conjunto a su víctima. En dicha década, los niños de la calle en general serán bautizados con el apelativo de “petisos”¹⁶⁹; su territorio era itinerante pero era común verlos en la Plaza San Martín del centro de Lima. En estado de abandono, las drogas y la pobreza los caracterizaban. Desde el cine, el filme *Gregorio* (Perú, 1984) del grupo Chaski, constituye la cinta canónica que evocará el mundo de los niños trabajadores en Lima, muchos

¹⁶⁵ Como sugiere Paul Firbas, aparentemente Los Shapis se entregaban al mercado, más no así, al parecer, Chacalón y La Nueva Crema, cuya esfera fue siempre considerada subterránea y marginal. Una foto de archivo de *La República* muestra a la primera dama Pilar Nores de García (1985-1990) en representación del estado peruano, amadrinando el estrellato de Los Shapis en un evento masivo.

¹⁶⁶ José Alfredo Escalante en “Reportaje muerte de Chacalón - La Revista Dominical”. *YouTube*. 20 abr. 2014. Web. 15 oct. 2015 [Programa de Nicolás Lúcar. Archivo en América TV].

¹⁶⁷ La lingüista Martha Hildebrant aclara el origen del término: “Del inglés *catch-as-catch-can* ‘agarra lo que puedas’, es en el Perú y otros países americanos el nombre de un deporte que estuvo muy de moda hace varias décadas. Equivale a la expresión general *lucha libre* ‘espectáculo de origen estadounidense semejante a la lucha grecorromana, en el que se autorizan o toleran, reales o fingidos, golpes y presas prohibidos en aquella’ (DRAE 2014). *Cachascanista* es quien practica el *cachascán* (*El Comercio*, 21 marzo 2015).

¹⁶⁸ Se cuenta que Chacalón llegaba a insultar a su equipo si no se seguían sus instrucciones de dar ingreso a las señoras que deseaban participar de la “fiesta” en la carpa Grau. Entrevista de campo (Herbias, 2013). Ver anexo.

¹⁶⁹ El nombre de “petisos” para aludir a los niños de la calle se implanta durante la alcaldía de Orrego en 1983, una nota de *El Comercio*, resume así el origen: “Motivada por la trágica muerte de un pequeño lustrabotas en la Plaza San Martín y que los medios nombraron “petiso”, la esposa del alcalde de Lima, Carolina de Orrego crea el primer Complejo Asistencial Infantil (COMAIN), conocido como ‘Casa de los Petisos’” (*El Comercio*, 31 octubre 2014).

migrantes serranos, como el mismo actor protagonista¹⁷⁰. Desde entonces, como en la recuperación del Lazarillo de la literatura, los petisos callejeros de Lima, responderán al nombre de Gregorio.

El hogar de Lorenzo Palacios fue el cerro San Cosme, barriada del distrito de la Victoria y primera barriada de Lima, creada en 1946 (Matos Mar 2012: 88). El mundo donde creció fue La Parada. Su madre Olimpia Quispe era una cantante de folclore de Ayacucho y su padre Lorenzo Palacios Huaypacusi, para unos, danzante de tijeras¹⁷¹ y para otros, un cargador de la parada, proveniente de Huancayo¹⁷². Lorenzo no conoció a su padre; fue criado por su madre y padrastro Silverio Escalante, a quien guardará gran afecto. De este segundo compromiso, nacerán diez hermanos. En sus años mozos, pasó por muchas formas de ganarse la vida, incluyendo el robo, pero pronto ingresó al negocio del canto. Su hermano apodado “Chacal” ya había debutado para la agrupación de cumbia El Grupo Celeste y Lorenzo se agenciaba en diferentes reuniones familiares. Un día, le tocó reemplazar al hermano y su estilo gustó al público. Desde entonces, segunda mitad de la década del 70, Lorenzo empezaría a ser conocido y no pararía hasta efectuar su metamorfosis y ser bautizado con su propio nombre artístico. Chacalón había nacido.

Con una voz tan ronca como difusa y una presencia hierática de pocas sonrisas, Chacalón empezó a convocar a las masas. Los conciertos diurnos de Los Shapis contrastaban con los conciertos nocturnos de Chacalón y La Nueva Crema, donde se congregaba además del pueblo, la gente más “brava”. Mientras la música de Los Shapis era criticada por ser música de “cholos” aunque el grupo participó de cierta aceptación dentro de la cultura “oficial”, apareciendo en TV y periódicos, Chacalón era una figura más subterránea que atraía multitudes a las que se les forzaba a cultivar una asociación con la fatalidad de sus conciertos donde corría sangre o por lo menos mucho peligro. Cuando es presentado en Trampolín a la fama, Augusto Ferrando lo llama el “Faraón de la cumbia peruana”. Con todo, el *establishment* no llegaría a procesar a los grupos de música chicha, a pesar de la “simpatía” que pudieran ofrecer, sino como fenómenos de masas, interesantes desde la antropología o la sociología.

Los conciertos “paternales” de Chacalón albergaban también esa parte estigma. Entre los pobres, para los “parias” buenos y malos, los delincuentes pequeños y grandes, también cantaba Chacalón. Con él no solo la soledad de los migrantes fue salmeada, también los hogareños sentimientos del “ratero” y la ternura infantil de pandillas por las que nadie daba nada. Él venía de allí y había compartido la vida con ellos. Su paso por el escenario y las luces estelares decían que para ellos también habría esperanza, que a su modo Dios también estaba con ellos. Chacalón

¹⁷⁰ El proyecto del Grupo Chaski, significaba además de representar a los “petisos” de las calles de Lima, desde la ficción, cierta propuesta documental, en la medida en que sus actores representaban su propia identidad de migrantes trabajadores infantiles. El testimonio se efectuaba, como decía la canción, también preparada para la película, en la voz del cantante infantil del grupo de música chicha Los Ovnis, contando la historia de Gregorio y operando como resucitador de los ánimos en la lucha de la capital: “Gregorio no te quedes, tu vida es dura, camina”.

¹⁷¹ Dentro de la imagería de la fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo en Cuzco, se describe al danzador como el macho cabrío y ladrón de las jóvenes vírgenes. Esta lectura inclinaría la balanza a favor de esta versión. Ver: “Mamacha del Carmen. Por ti Señora hemos venido” Lima Cultura. *YouTube*. 19 set. 2014. Web. 14 jul. 2016.

¹⁷² Sobre la identidad del padre a quien el artista al parecer no llega a conocer, corren al menos dos versiones. Una, repaldada por documentales y páginas web, dice haber sido danzante de tijeras, y por ende, del departamento de Ayacucho, baile típico del lugar. La otra, de Eloy Jáuregui, manifiesta que era estibador de La Parada y del departamento de Huancayo. Ver: “Chacalón, el gorrión que bajo de los cielos”, 2013. Web.

correspondería en ese sentido a una tradición ya asentada en la ciudad, de personajes protectores como Sarita Colonia del Callao, patrona de los reclusos, San Martín de Porras, santo mulato de servicio, el mismo Señor de los Milagros, el Cristo moreno pintado por un esclavo negro, a quien Chacalón iba a cargar, a pesar de las miradas desaprobatorias de las sahumadoras: un “chichero” en un espacio de santidad. La respuesta de Chacalón era: “cada cual con su fe”.

III.4.1. El mito de Chacalón

Hacia 1977, Chacalón era “reconocido como el ‘ídolo de los choros¹⁷³’ cuenta Bailón, por haber dado al género musical un estilo más agresivo (83). El público, frente a la voz de Chacalón, iba entrando en una suerte de catarsis colectiva. El alcohol como comercio principal ayudaba a los consumidores a tomar una dirección de furia y éxtasis. Recordemos que para muchos de ellos, el espacio del concierto chacalonero representaba la libertad de “desfogar penas y frustraciones” en una ciudad bastante adversa. El licor consumido en grandes cantidades pronto daba rienda suelta a lo que podemos llamar la estética de la violencia tanto autoinfligida como ejecutada en los demás. Bailón recuerda que “con el pico de una botella en la mano derecha, los asistentes transformaban en cuestión de segundos un chichodromo en un verdadero campo de batalla” (83). Asimismo, otros performaban la acometida de su propio cuerpo con tajos “chuzos” hechos con cualquier objeto cortopunzante. Y acto seguido el llanto venía a coronar su histeria en la que se juntaban la memoria y la fatalidad (David Sandoval, 34 años, “chacalonero”).

Paradójica era en ese sentido, la imagen de Chacalón como portador de paz, aunque no por ello, menos efectiva. Al ídolo del pueblo, se le atribuía un poder conciliador que rebasaba las pugnas privadas y grupales. Su voz ejecutaba una causa estética y por ello ética de las masas. “Papá” cantaba para el huérfano y el hombre del pueblo, de vida sufrida, que no podía sino ser compartida por una colectividad que aunque marginal, se hermanaba en la circunstancia concreta del desamparo, territorio conocido por las mayorías. Frente a una imagen dual de lucha y paz, Chacalón posibilitaba en su público la apertura del sentimiento catártico pero al tiempo, su discurso convocaba valor y resistencia. Finalmente, la causa de muchos “chuzos” era el recuerdo de esa vida en la que se aglomeraba “todo lo sufrido”, citando la frase de “Los heraldos negros” de César Vallejo. Para ellos, Chacalón les cantaba al gusto del corazón que solo en territorio paternal, o sea, en sus conciertos, fuera del tiempo, se liberaba.

En 1978, después de una corta experiencia con El Grupo Celeste, Lorenzo Palacios Quispe funda Chacalón y La Nueva Crema en coordinación con el músico de guitarra José Luis Carvallo. El origen del nombre tiene interés. Un sector de sus fans afirma la relación intensa del divo con un personaje del cachascán¹⁷⁴. El nombre artístico de la estrella de lucha libre evocada era Chacal, y pertenecía al mundo del ring alegórico y teatral, su fama era la de ser uno de los luchadores más agresivos del Puente del Ejército. Así, el nombre de los hermanos vino en función a su apariencia, tocándole al hermano mayor el nombre de Chacalito y a Lorenzo, el de Chacalón para diferenciar sus contexturas físicas (David Sandoval, 34 años, “chacalonero”).

¹⁷³ Jerga para “ladrón”.

¹⁷⁴ De nombre mediático, el cachascán se ejecutaba también en el espacio del coliseo, sobre todo cuando nos referimos a los luchadores de la década de los 70 (Contribución de Paul Firbas).

La definición de “chacal” que apunta la DRAE es el de un: “Mamífero carnívoro de la familia de los cánidos, carroñero y de costumbres gregarias, de un tamaño medio entre el lobo y la zorra, parecido al primero en la forma y el color, y a la segunda en la disposición de la cola, y que vive en las regiones templadas de Asia y África”. La hora de los chacales es el crepúsculo y es interesante notar el parecido con las zorras hembras. Del animal mitológico, recogido por Arguedas del manuscrito colonial *Dioses y hombres de Huarochirí*, se desprende una presencia dual: el zorro de arriba y el zorro de abajo (idea que da título a su novela). En ella parece indicarse que el zorro de abajo pertenece a las regiones calientes, asociadas al placer y a lo femenino, en contraste al zorro de las alturas serranas, masculino y honorable. Respecto al nombre del grupo La Nueva Crema, Lorenzo Palacios declararía en una entrevista que procedió de la marca de una margarina popular por entonces “Crema de oro” que estaba puesta a la mesa a la hora del desayuno (Bailón 83). Es irónico advertir que el nombre se acerca a una expresión snob: *crème de la crème*. Así de exclusivos nacían Chacalón y la Nueva Crema.

Recuerda Jaime Bailón que Chacalón y la Nueva Crema representaría una tendencia específica de la música chicha: la “achorada costeña” y que ésta “fue creación de migrantes con un proceso de ‘aclimatación’ de mayor tiempo de duración” (83). Bailón se refiere a los “nuevos limeños”, hijos o nietos de migrantes andinos que para los años 70, hicieron del viejo centro colonial su área de trabajo, estudio y negocios. El término “achorado” formaría parte de la representación de esa marginalidad. Audaz y peligroso, el achorado está asociado a la delincuencia y al mal vivir. Su cercanía con el vocablo “choro”, que en la mayoría de países sudamericanos significa “ladrón”, indica que para muchos efectos, el achorado corresponde a nombrar dicha actitud, la ejecutada por un delincuente común. Siguiendo por esta ruta, la cercanía con “cholo” esboza una continuidad fonética que podría activar un campo semántico común, en la medida en que la imagen que se tiene del delincuente es la que corresponde al individuo de clases populares, los migrantes andinos.

Al ser La Parada, el punto de transacción comercial más grande de la capital, el barrio donde Chacalón pasa su infancia, nos habla de una asociación del cantante con el mundo frenético de la urbe. Ubicado en el distrito añejo y popular de La Victoria (que compartirá la misma suerte simbólica de La Parada), el mercado mayorista reflejaba en el imaginario el mundo de una cultura migrante, en la que los recién llegados a Lima buscaban ocupación y en la que corrían los vicios de la ciudad. Ella constituía el escenario de una modernidad andina, donde se operaba el comercio, la cultura lumpen y una gran movilidad social, a más de contar con una posición estratégica que la unía a la carretera central, una de las vías principales de comunicación del país. En estos hijos de la urbe, el nexa con la memoria y la nostalgia de los padres andinos, se separa, como señala Bailón, a través de relatos que se articulan a partir del mundo transvasado de la canción chacalonera.

III.4.2. El canto de Chacalón

Un elemento clave activa esta propalación de sentidos, tanto en la letra como en la forma melódica que es irradiada fuertemente por el acerado tono vocal característico del pueblo, y si se quiere por su vertiente más extrema, la vocación de lumpen: la falta. En tanto discurso estético, el arreglo chacalonero convierte la más cumplida gramática en un acervo de connotaciones bravías, que hablan de escrupulosas “contraleyes”, de una lengua territorial que se “mama” en la necesidad de las clases oprimidas, en su furia cansada y frenética a la que se pertenece y es imposible ocultar.

Asimismo, la letra de las canciones chacaloneras son, en tanto fruto de la cultura popular, un atisbo de la educación elemental de cartilla y sin embargo, “retorizadas” por el vuelco temerario de los mayores: la prosa del caudillo, muchas veces analfabeto, recae en el candor de los niños y sus textos de escuela¹⁷⁵. La falta en sentidos opuestos, carencia e irrupción, viene a entablar la precaria y vulnerable condición de los pobres en una propuesta cultural que habla de afectos y aspiraciones, aunque estos ideogramas no fueran inventados para ellos. Por algo, el chacalonero es en algún momento el “faltoso”, peruanismo que indica el cruce del respeto, y el traspaso de líneas de poder.

En relación a esta falta es interesante que Jaime Bailón caracterice la tonada de la chicha chacalonera con los boleros cantineros¹⁷⁶, trágicos y habría que agregar de “mala muerte”. El destino trágico del que estas canciones están llenas, como asegura Bailón (83-84), es entonces precisamente el espacio sórdido y letal que comparten las gentes de mal vivir, las que tuvieron junto con los vagabundos y locos, el escandaloso añadido de los indios venidos de la sierra, los cholos que nadie quiere, que huelen mal, que no hablan bien y que no saben nada: los bárbaros del país. La cantina forrada con aserrín de los carpinteros, recordando los pisos de tierra, poca iluminación de los coliseos, rezumando las sobras de cerveza en el piso, adornada de botellas o vasos rotos que cortan las venas de los que llegan allí a sufrir, se constituye así en el espacio infernal de la gente decente y de los bien educados.

Quizá la canción más famosa de Chacalón y La Nueva Crema es “Soy Provinciano” (1978), precisamente la que canta al muchacho huérfano migrante que guarda la esperanza de progresar en la voraz ciudad. La anécdota de este éxito musical es asombrosamente una demostración de la identidad “criolla” y urbana de Chacalón, puesto que la canción no fue de inmediato bien recibida como proyecto, aunque resultó siendo el emblema de los que serían su público más ferviente. El compositor Julio Rebaza, nos cuenta que el cantante no se interesó por ella pero que finalmente la grabó en 1978 para el sello Horóscopo. En relación a la actitud de Lorenzo Palacios en tanto representación del nuevo limeño, dice Jaime Bailón¹⁷⁷:

Chacalón fue, al mismo tiempo, afirmación y negación de lo andino, pues su manera de vestir y sus ademanes eran netamente urbanos. A pesar de esto, era uno de los artistas más solicitados para animar la celebración de las fiestas en pueblos y asociaciones serranas. De alguna manera, Chacalón fue la síntesis, en la década del 70, de un nuevo tipo de limeño: el ahorado, constituido por el serrano acriollado que hace una imitación grotesca de la vestimenta occidental. Ésta es una particularidad que parecen presentar los migrantes en su contacto con los grupos culturalmente hegemónicos, una forma de vestir que, en vez de hacerlos pasar desapercibidos, los hipermuestra (Bailón, 84-85).

¹⁷⁵ Aquí es interesante la aproximación desde la poesía peruana de *España, aparta de mí este cáliz*, donde César Vallejo procesa la guerra pero a través de armas escondidas: el baluarte inherente de la infancia en su tarea de escuela, y de otro lado en Pedro Rojas, el revolucionario republicano con su gran espíritu casi analfabeto.

¹⁷⁶ También llamados boleros maroqueros.

¹⁷⁷ Aquí merecería también, como señala Paul Firbas, indagar hasta donde puede aplicarse una “esencialización” de lo andino como rural.

La identidad en la imagen de Chacalón, en tanto figura popular, estriba en una construcción muy propia del estereotipo del que “luce como” y “suena como” el cholo de Lima. Rasgo no siempre negativo, especialmente, para los provincianos serranos que pueden acceder a esta esfera como paso inmediato de inserción social en la capital. Lo cual también está cuidadosamente descrito en la letra de “Soy provinciano” (1978), porque lo que describe Lorenzo Palacios o Papá Chacalón es el huérfano provinciano¹⁷⁸ o lo que es lo mismo decir, el de pobreza proverbial, aunque ubérrima: “no tengo padre ni madre / ni perro que a mí me ladre, / solo tengo la esperanza, / ayayayay de progresar”. Para este individuo solitario que se pierde en el calor de las masas, alcanzar el rango de los que como él, llegaron sin nada a conquistar “la Lima” (“busco una nueva vida en esta ciudad... / con la ayuda de Dios sé que triunfaré”) implica el eje y motor de su travesía.

Dentro de dicha conformación, el abrigo y la protección del ídolo que no por casualidad se distingue en la paternidad, también lleva implícita la marca visual de la ciudad: el *look*. En la investigación de Bailón se afirma que Lorenzo “era cosmetólogo y sastre de profesión” (82), arreglándose el mismo la ropa y la larga cabellera. El estilizado cuerpo mostraba la intervención de una moda en boga, la música disco de los 70, de prendas ceñidas al cuerpo y de brillante tela, inaugurando el descubrimiento del plástico y la apuesta por la modernidad. Características que podrían sugerir cierta performance *queer* en los hábitos estéticos del ídolo de la cumbia peruana¹⁷⁹.

Se podría decir que en el caso de la estrella Chacalón incluso el timbre de voz no reunía condiciones de canto, sino que inversamente se trataba de una irremediable “ebriedad” de rasgos andinos subyacentes; su castellano no era oficial. Sin embargo, su tono trastornado y lento tocaba fibras de memoria y activaba primero la euforia y luego el llanto. Podemos imaginar que no otra fue la performance 500 años atrás en el despliegue violento de la enfermedad endémica del Taki Onqoy o enfermedad del baile. Bailón refiere que para Pablo Rado, empresario “chicheril”, los conciertos de Chacalón eran como las corridas de toro: “Si el público no ve sangre en la arena, no es buena faena”; en esa línea Bailón establece el vínculo entre la lucha libre y los conciertos de Chacalón. Los enfrentamientos bajo el efecto del licor, la euforia y la música de Chacalón son inevitables, dicen algunos; otros sostienen que el cuerpo pide sacrificio y se cortan ellos mismos: “se chucean” con una chaveta (85). Aun en la tranquilidad del espacio fuera del concierto, la música de Chacalón se escucha en determinados momentos, no se toca sin atmósfera propicia; que en los taxistas puede ser la soledad de la madrugada o la caída de la tarde, que en los comerciantes de mercado puede ser un día difícil o de reunión íntima. La materialidad mística de estas canciones queda expuesta por raptos, espacios específicos donde la voz de Papá Chacalón aparece pero sin desperdiciarse. Hurtado mencionaba que la música chicha no busca exclusivamente divertir (45).

El idioma del “chamullo” es otro tópico que da forma al entorno discursivo del género de la chicha “achorada” que representó Chacalón. Dice Bailón y Nicoli: “el uso del “chamullo” (palabreo) debe adquirir en cualquier momento el poder de una “punta” (puñal corto)” (85). De dicha habilidad verbal, de dicho *neuma* es imprescindible rescatar la habilidad del “ataque”. Lo que guarda un intenso vínculo con la profesión de los “pícaros” de la ciudad, aunque muy distinta a la picardía de un personaje como Nemesio, el habla es siempre su único capital. La gracia de Nemesio sería en Chacalón la compasión del niño abandonado o la intimidación que causa el

¹⁷⁸ El huayno clásico ayacuchano “Huérfano pajarillo” relata la orfandad del migrante.

¹⁷⁹ Agradezco esta observación de Paul Firbas.

‘palomilla’ de la calle, imagen más adjudicada que real. Su atuendo es de música disco, sus camisas ceñidas de John Travolta, su estética de vaselina y su peine, su femineidad y su ampulosidad en el derroche del ego, su fama y la noche trágica. Su espíritu el de los niños, ningún grupo más querido y más vulnerable para Lorenzo Palacios, que constantemente remite en sus composiciones la pobreza y la solidaridad de los niños trabajadores, identificándose él mismo con ellos, “como un día lo fue Chacalón”, dice en la canción premiada por la Unesco “Niños pobres del mundo” (1987). “Para los petisos de la Plaza San Martín”, les dedica la canción y los llama “pequeñitos”. Está muy lejos de él la referencia general de la sociedad hacia ellos como “pirañitas”¹⁸⁰. La mirada al hombre andino en sus canciones es desde la ciudad, les canta a un “ellos” que son “los indios”, ya distante de él y de un “nosotros”: “va caminando un indio por la serranía/ y vaga sobre la puna/ sobre la puna/ de noche y de día/ sin pensar que un día/ todo perdería” (“El indio”, 1989). La mirada nostálgica remite a pesar de todo a un pasado que no vuelve.

III.4.3. Chacalón en sociedad

Se cuenta en muchos documentales que los locutores de radio que anunciaban los conciertos de Chacalón y La Nueva Crema repetían el slogan “Cuando Chacalón canta los cerros bajan”. Como se mencionó la emisora Radio Inca fue el canal difusor de la cumbia peruana desde los 70 y a ella se debería el artista Chacalón. Más tarde, Radio Moderna premiaría a los Shapis y Radio Unión seguiría auspiciando la chicha de Papá Chacalón después de muerto. Este trabajo debe al programa “Chacalón en tu corazón” de Sandro Sánchez “Papucho” la información sobre la ruta de los Aniversarios del artista. La voz estridente y celebratoria de Papucho buscaba mimetizarse con ese “chamullo” de la colectividad “chacalonera”, mediante frases como “¡habla, batería!” o “meto fierro, causa”. En gran parte, la posta musical de Chacalón Junior era promocionada por Sandro Sánchez quien cumpliría también veinte años con dicho programa el 2014. El rol de la radio en la transmisión del mundo de la chicha fue fundamental, confirmando que lo primero que hacían los provincianos en Lima, como también lo menciona Arguedas, era comprarse su radio. A la voz del locutor Aníbal Alanya de Radio Inca se debería en 1994, la confirmación “oficial” del deceso del artista del pueblo.

Con Chacalón y la Nueva Crema se hace evidente que la aspiración de las clases populares no iba en la dirección que dictaban las clases hegemónicas, concretamente sus gustos y modos occidentales. Con sorpresa, éstas descubren que las rutas son distintas y que ellas no conforman el modelo que el pueblo desea emular¹⁸¹. La independencia de los fenómenos musicales de la chicha, en todas sus tendencias, demostró que en el Perú, la fuerza cultural y estética de las multitudes hacía coro desde sus vertientes de urbe andinizada y propulsaban su poder desde los espacios marginales de la sociedad. Uno de los jóvenes músicos entrevistados en la romería al cementerio El Ángel declara que para él, Papá Chacalón no buscaba el éxito por sí y su estela no se entiende en términos de trascendencia y apogeo, el espíritu de su música y su proverbial paternidad no tiene

¹⁸⁰ El grupo *Pintura Roja* hace famoso el tema “Petiso” del autor A. Zarate en el año 1986: “Ayer tirado de un rincón/ un niño vi dormir/ en hojas de papel.../ Petiso solamente/ es su nombre/ petiso que en el mundo/ solo está”. El tema de abandono infantil se presenta en la cumbia andina recurrentemente como no se dará luego en ninguna otra tendencia ni género musical (Hurtado 98).

¹⁸¹ Observación de Rolando Arellano (Ph.D. en Marketing) en Castro, Tito. “Voz de Pueblo. Milagros. De cómo un músico ‘chicha’ va en camino a ser santo popular” *Somos*, N° 962 (14/05/05): 53-54.

que ver con los lugares importantes en sociedad¹⁸² sino que desde sus propios espacios populosos, precarios o emergentes, emite una voz que se levanta independientemente de los gustos de las clases pudientes y “decentes” del país. Y aunque dichos espacios (a pesar de ser mayoría) son irónicamente los márgenes, forman una suerte de líneas paralelas de poder, aglutinantes, resquebrajadas pero que declaran performances de resistencia frente al lado más conservador y hegemónico del país. Puntos urbanos insospechados se “arman” de dinámicas que ejecutan ritual y modernidad con la presencia de estas multitudes: el mercado, los coliseos, el cementerio, las plazas y asentamientos humanos actúan como una extensión de la vida de las provincias (apartadas y cercanas) en la capital.

Un componente que merece atención es la parte hablada de las canciones del repertorio de Chacalón. Generalmente, antes de iniciar la canción, entre estrofas y coros como en las fugas o cierres, Chacalón habla y manda mensajes al estilo de saludos y dedicatorias. Así por ejemplo, “Soy Provinciano” (1978) inicia con “Para todos mis hermanos que labran el campo para llevar el pan a sus hijos, les canta Chacalón y la Nueva Crema. ¡Ataca, ataca, amigo hombre!”. En el caso de “Niños pobres del mundo” (1988), la dedicatoria es “Para los petisos de la Plaza San Martín”. En muchas canciones va recorriendo nombre por nombre todas las ciudades en las que se arma la gira musical. Una por una se mencionan “rutas” interprovinciales características: Tarma, Cerro de Pasco, La Oroya. En su mayoría, nombres que le hablan al migrante de sus odiseas¹⁸³. En la forma de su día a día en el transporte informal de la ciudad, Chacalón es la voz del cobrador del microbús que va llamando a los pasajeros para “subir” a su destino. Otra entrada de Chacalón muy característica es el llamado a sus hijos Satoche y José María, en la frase: “José María y tú también Satoche, hombre”. Asimismo los nombres de músicos son recordados y traídos a la corriente de la canción y a su registro grabado, también los saludos a personajes musicales o familias conocidas del ambiente. Los nombres de productoras también son mencionadas. El estilo de los saludos es parte del género de la cumbia peruana y en especial de los más populares. El actual grupo Corazón Serrano en boga desde el año 2013 emplea un tiempo considerable de sus shows para el envío de saludos y firma de polos, gorras u objetos que sirvan para marcar un autógrafo. Las fotos en el escenario con una pose característica también son comunes. En el caso de Chacalón y su pueblo chacalonero la seña es el pulgar del OK norteamericano, un signo que al mismo tiempo se asume por su prestigio pero indirectamente porque es el signo de un trabajo bien realizado.

Los pasos de Chacalón en escena son de suma sobriedad, su cuerpo es hierático y su vaivén recubre cierta elegancia. El espacio que recorre es solo el punto desde donde canta, se miden los movimientos. Su rostro no ríe sino que seduce con serenidad, en relación a su actitud, el gesto natural y humilde es proverbial para todos sus fans: Papá Chacalón “nunca fue creído o sobrado, la gente lo amaba”¹⁸⁴. En relación a su performance, se puede hablar de una dinámica que no transmite alegría o vitalidad sino un ritmo medido e intenso, enmarcando la solidez de un divo que se va revelando a través de un tiempo que remeda la eternidad. La Nueva Crema estaba compuesta

¹⁸² Entrevista a Los Juveniles de la Cumbia (Herbias, Reportaje a la Romería 2013). Ver anexo.

¹⁸³ Paul Firbas distingue una geografía del migrante (comunicación personal).

¹⁸⁴ Gabriel Peña Minaya, 47 años, “chacalonero” (Entrevista Romería 2013). Ver anexo.

de ocho músicos, entre los que destacan los guitarristas el “chino Dante” y Casimiro Medina¹⁸⁵. Dichos músicos siempre se sitúan detrás del cantante. Ellos siguen los pasos del vocalista, sin aligerar el compás, su vestuario es más deportivo pero trata de mantener el mismo brillo. Los hijos del cantante se integran a la banda tocando panderetas o cepillos, generalmente su presencia articula el centro del escenario. La Carpa Grau, que hasta 1996 funcionó como tal en el cercado de Lima, se convertiría en el espacio legendario para los clásicos conciertos de Chacalón y la Nueva Crema en la capital de los ochenta y primeros años de los noventa¹⁸⁶.

El número de integrantes se compone para los siguientes instrumentos: tres guitarras, una batería, un órgano, congas y bongós, timbales, cepillo y pandereta. Por lo general, actúan un total de diez músicos en escena. Como se ha mencionado, la estrella es respaldada por dos columnas a izquierda y derecha que pueden ser músicos o bailarinas en trajes ligeros que intentan mostrar el cuerpo femenino, muy a tono con la imagen de las presentaciones de música tropical; en el Perú se decía vulgarmente “poner a dos *calatas*¹⁸⁷ a los lados”. Esto contrasta sobre todo con la indumentaria andina que es de muchas capas y bastante conservadora en sus atuendos femeninos. Las vistosas polleras y mantillas cubren y hacen que el movimiento se desacelere debido al peso de la ropa, mientras las bailarinas de cumbia, que se van a asociar luego a todo el género de las vedettes, ya sea en programas cómicos o en los posters de periódicos y revistas, se caracterizan por la agilidad y el erotismo de sus cuerpos, aludiendo la sexualidad de la ciudad. Así ya sean, las dos columnas, masculinas o femeninas, siempre lo preceden o lo acompañan.

Los noventa traen al Perú nuevos tiempos. Como José María Arguedas, el escritor andino que se consideraba un “demonio feliz”, pediría que despidieran en él a una etapa del Perú *ad portas* de la década de 1970, Lorenzo Palacios, “Chacalón”, otro ser subterráneo que comunicó felicidad a los ‘huérfanos’, se despidió cuando la lucha y el encanto de las décadas anteriores había pasado a constituir la “saga” de las primeras generaciones de migrantes en Lima. En dicha “historia” popular, la paternidad del ídolo era leída como símbolo de unidad, capaz de sostener y alentar “emocionalmente” al pueblo pobre pero trabajador, migrante pero masivo de Lima y provincias (Hurtado 30).

En 1994, cuando fallece Lorenzo Palacios, el gobierno de Alberto Fujimori se consolidaba través de una dictadura civil y de la transición del estatismo al neoliberalismo económico; el discurso de Sendero Luminoso se volvía anacrónico (su líder Abimael Guzmán ya había sido capturado en 1992); la modernidad de supermercados y cadenas transnacionales inunda la ciudad, los otrora pueblos jóvenes se presentan como distritos emergentes, el caso del distrito de Los

¹⁸⁵ Quispe Lázaro menciona que las bandas de música chicha se caracterizan por la inestabilidad de los músicos donde siempre destacan el cantante y la primera guitarra, razón por la que es muy difícil guardar registro de sus nombres debido a su intervención muchas veces pasajera. Condición que refleja las condiciones arduas que los músicos enfrentan en el negocio de la industria musical peruana (Correspondencia personal, abril 2016). Hurtado hace referencia a esta situación de los músicos que es descrita como circunstancial e incierta, en la que si el grupo tiene éxito son tratados bien y si no generalmente, los privilegios escasos solo llegan al director, el cantante y primera guitarra (38).

¹⁸⁶ Sobre el terreno se construyó el 2009 lo que se conoce hoy como el Megacentro Plaza Grau. Ver: “Con ustedes... la Carpa Grau – UPC”. Web.

¹⁸⁷ El término “calato” es peruanismo para desnudo. Se aplica por la ropa ligera de las bailarinas.

Olivos será emblemático de esa nueva Lima emergente. La posguerra avizora bonanza y las causas comunes se transforman, en el marco de sistemas económicos competitivos, en el auge del individuo a un considerable pero asumido costo social. La chicha andina de Lorenzo Palacios Quispe, Papá Chacalón, que le cantaba al huérfano provinciano de los años ochenta, despidió a un pueblo ya encaminado, convertido en multitudes aspirantes. El legado de esperanza que se había construido alrededor del artista paternal se instituirá metafóricamente en el mito de una “estrella” protectora en la ciudad frenética, preocupada ahora por el negocio propio y la carrera individual, resultado del propio fenómeno migrante.

La posta tomada por su hijo José María Palacios Puente de 13 años inauguraría su temprana vida artística en Chimbote, el mismo año 1994, bajo el nombre de “Chacalón Junior.” El puerto pesquero considerado como una inmensa barriada, la que ya había visto Arguedas, era entonces el mayor público consumidor de la chicha fuera de Lima, y a ella se apuntó el debut de la nueva estrella que habría de pasar una carrera controvertida pero a quien le tocaría la inmensa tarea de mantener vivo el nombre del padre¹⁸⁸.

Los discos de Chacalón y La Nueva Crema que se grabaron fueron inicialmente con el sello Horóscopo y luego con la promotora Markahuasi. “Ven, mi amor” compuesto por José Luis Carvallo es el tema principal del single con el que debuta Chacalón y la Nueva Crema en el año 1977; el segundo tema era “Todo cambió”, el disco 45 RPM sale con el sello Horóscopo del productor Jesús Campos Muñoz. De la colección privada de Ernesto Solaz de Valencia, España, se enumeran cronológicamente los singles 45 rpm del sello Horóscopo:

Títulos (lados A y B)	Año	Compositor	Sello
“Lágrimas de amor” “Amor... ¿por qué?”	1978	José Luis Carvallo	Horóscopo-1003
“Sufrir llorar ¿para qué?” “Alegre Cumbia”	1978	José Luis Carvallo	Horóscopo-1010
“Amor Ideal” “¿Para qué?”	1978	José Luis Carvallo	Horóscopo-1017
“Soy provinciano” “Dame tu amor”	1978	Juan Rebaza	Horóscopo-1019
“Porque la quiero” “Señor ten piedad de mí”	1979-1980)	Augusto Loyola Castro	Horóscopo-1075
“Este amargo amor” “La paz y la dicha”	1979	Augusto Loyola Castro	Horóscopo-1026 DIAFA
“Tú serás la causa de mi muerte” “Un ciego más”	1980-1981	Alicia Delgado y Rubén Cavellos	Horóscopo-1074
“¿Por tu corazón llora?” “Déjame ya”	1981-1982	Alicia Delgado y Rubén Cavellos	Horóscopo-1077
“Solo vivo y sueño” “Llanto y dolor”	1982	Alicia Delgado y Rubén Cavellos	Horóscopo-1064
“Nueva vida” “Poco a poco”	1981-1982	Alicia Delgado y Rubén Cavellos	Horoscopo-1072

¹⁸⁸ “Reportaje muerte de Chacalón - La Revista Dominical”, 1994. *YouTube*. 20 abr. 2014. Web. 15 oct. 2015.

“Por ella la botella” “Amargo amor”	1982- 1983	Juan Rebaza	Horóscopo-1088
“Siéntelo” “Triste abandonado”	1982- 1983	Carlos Calderón	Horóscopo-1090*
“Ven mi amorcito” “El quitapala”	1983	Carlos Calderón	Horóscopo-1106
“Siempre te amaré”** “Pueblo querido”**	1983	Ulises Hermosa	(Horoscopo-1126
“Llorando se fue”** “Llorando”**	1984	Ulises Hermosa	Horóscopo-1140
“Si te vas, qué me queda” “Porque soy pobre”	1984	Arreglos de Lorenzo Palacios Q.***	Horóscopo-1165
“Bolsita azul” “Tu vida mi vida”	1985	Arreglos de Lorenzo Palacios Q.***	Horóscopo-11
“Solterito y feliz” “Dos rivales”	1986	Sin nombre	Prodisar 191
“Casadito y feliz” “Versos a mamá”	1987	Sin nombre	Markahuasi

(*) El productor desde este momento empieza a ser Juan Campos Muñoz.

(**) Son composiciones famosas de música andina que Lorenzo Palacios lleva a la cumbia.

(***) El nombre del compositor de estas canciones no se consigna.

Para la promotora Markahuasi con Lucho Barrios como coordinador, son los LP:

Título	Año	Compositor	Sello
“La voz del Pueblo”	1987)		(Markahuasi-002
“Loco amor”	1988)		(Markahuasi-003
“Niños pobres del mundo” *	1988)		(Markahuasi-003

(*) El LP sale con el premio Circe 1988 y la canción será premiada por la Unesco en 1987.

III.4.4. Chacalón en la TV

El hecho de que las multitudes migrantes se identificaran como el pueblo de Chacalón, fue tomado como premisa mediática para la miniserie *Chacalón. El ángel del pueblo*, dirigida por Michelle Alexander en 2005 y transmitida por Frecuencia Latina con el rating más alto de ese año¹⁸⁹. Habían pasado más de diez años de la muerte del ídolo pero la televisión se encargaba de mantener viva la frase: “Cuando Chacalón canta los cerros bajan”.

En este caso la narrativa mediática de la miniserie se interesó en propalar las versiones y testimonios de personas que afirmaban la santidad o al menos el poder milagroso de Lorenzo Palacios desde su tumba. Lo que en términos de construcción de mito se avalancha hacia una lectura de ficción. Al entrar al discurso de la TV, la vida de Chacalón ya no pertenece más al mundo de la “realidad” sino a la franja estelar en la que se desenvuelven los personajes que no conocen edad, rostro o trivialidad. Ellos trascienden a través del poder de la televisión y del público consumidor en los múltiples reflejos que cada capítulo va actualizando y que cada televidente va

¹⁸⁹ Estadística de la Universidad de Lima.

ajustando de acuerdo a su experiencia y a la nueva historia de la pantalla. Lorenzo Palacios “Chacalón” supera al personaje histórico, en la TV su mito queda registrado (y moldeado) dentro de los medios de la cultura popular para las nuevas generaciones y un público más vasto.

Que el auge de la miniserie *Chacalón. El ángel del pueblo* fuera rotundo indicaba además que la población que hacía diez años había acompañado a Chacalón en la cima de su popularidad, seguía recordando. Lorenzo Palacios era figura paternal de un sector social que metafóricamente se sentía huérfano, bajo una clara lectura andina. Chacalón, llegó a manifestar el director de *El Trome*, un tabloide popular, del género llamado (despectivamente) *chicha*¹⁹⁰, pudo haber sido un gran candidato a presidente. De ahí, el enfoque ficcional de la miniserie buscando apuntar a la infancia “abandonada” de Lorenzo Palacios, para iniciar el relato de su vida como para ponderar los momentos cúspides al modo de la revolución de los evangelios, en los desayunos y regalos para los niños pobres que el ídolo solía obsequiar a lo largo de su carrera musical.

El público de Chacalón dice que “El Bondy” es el barrio de Lorenzo Palacios¹⁹¹. Ubicado en el corazón de la Victoria, en el cerro San Cosme, a un costado de la Parada. En aquella área un mural pinta las dos figuras que apadrinan y “cuidan” el barrio: Papá Chacalón y el futbolista del equipo peruano Alianza Lima, Tomás Farfán “Pechito Corazón”, ambos de cuerpo entero. El cerro San Cosme, donde queda la casa original de Lorenzo Palacios, se alza a partir de esta zona, considerada en su conjunto, de riesgo. Llegar a la entrada del Bondy y San Cosme, sin embargo, condiciona paralelamente otro espacio donde la pobreza extrema parece un elemento más de la naturaleza. Pero desde donde los migrantes continúan su odisea diaria.

En el artículo “¡Bendito Chacalón!” Miriam Pachas, a diez años de la muerte de Lorenzo Palacios en 1995, escribe acerca de los milagros de Papá Chacalón a ‘una mujer con tiroides’ y a un comerciante con una lesión en la rodilla. En el mismo artículo, se cuenta que otros fans vienen de Chiclayo (al norte) mientras otro pasa el día en una silla de ruedas rogando a su ídolo. Cuenta Julián Peña, en su artículo “Devoto del Señor de los Milagros” que Chacalón era devoto del Cristo Moreno e iba a rezar al lado de viejas cucufatas que se burlaban de él. Por toda respuesta, Chacalón se persignaba y decía “Dios es de los pobres, él sabe que yo estoy de corazón aquí... Dios es el único que conoce mi vida y qué me importa lo que dicen esas viejas”. Por su devoción al Padre Urraca, quien según Lorenzo Palacios le había concedido el deseo de llegar a la fama, la Iglesia de la Merced en el viejo centro de Lima, donde se encuentra dicho personaje, es la elegida para la celebración de los eventos dedicados a Chacalón. Cuenta Peña que allí se casó con Dora Puente en 1991 y hoy las misas de aniversario también se siguen celebrando allí¹⁹².

La caridad de Chacalón se hizo proverbial con los niños a quienes obsequiaba juguetes y panetones en Pamplona Alta, eventos que pasaron sin registrar porque él solía responder a la gente que le instaba a hacer promoción de sus actos de caridad: “Para qué, si esto lo hago no por publicidad sino porque me nace y Dios sí lo sabe”. Peña sostiene que “En verdad, Chaca era un

¹⁹⁰ Diarios con un formato colorido específico que recuerda los carteles chicha y son los de menor costo.

¹⁹¹ David Sandoval, 34 años, “chacalonero” (Herbias, Visita al Bondy, 2014).

¹⁹² Los reportajes de esta página están en la sección de Espectáculos de *Extra*, 4 de octubre de 2004: 8-9.

santo sin haber usado hábito como San Martín de Porras y menos ser zanahoria [jerga de sano] como los que son canonizados por el Papa”¹⁹³. Las reminiscencias con el evangelio de Jesús, se materializan en boca de Chacalón: “Pero tú, cuando des limosna, que no sepa tu mano izquierda lo que hace tu derecha; y tu Padre, que ve en lo secreto, te recompensará en público” (Mateo 6, 3-4).

El artículo de Tito Castro “Voz del pueblo. Milagros: De como un músico ‘chicha’ va camino a ser santo popular” revisita el caso de Chacalón a raíz de la miniserie de Michelle Alexander. Castro reflexiona acerca de lo que llama “los abismos que separan al Perú oficial del Perú visceral” exponiendo el asombro de los productores de TV al ver que “un relato de cholos puntea permanentemente los ratings de sintonía” (53). Frases como “la historia común si aceptamos que la historia común existe” configuran el marco de una crónica del ídolo como agente social en cuanto “sus canciones narraron las peripecias de esa mayoría andina que pugnó por integrarse a la capital” (53) y por una sociedad limeña que seguía descubriendo que la mayoría estaba integrada por masas populares de origen andino y se sorprendía de que un “chichero” se llevara el rating del “horario estelar” diez años después de muerto.

Chacalón no compone canciones, se limita a hacer “arreglos”, pero aunque su repertorio es íntegramente composición musical de autores que venden la letra y la melodía, Chacalón interpreta desde el nexo de la experiencia. Establece entre su propia biografía y su repertorio una intertextualidad de lo que podemos llamar el discurso migrante, en este caso, el hijo de migrante. Por ello, como vimos, el esquema de sus canciones empieza por la dedicatoria, presentándose con su nombre y el de su agrupación; pasando a recorrer la lista de nombres de personas y lugares comunes, para terminar con la despedida que aunque no siempre es hablada, cuando lo es se presenta en forma de consuelo, literalmente muchas canciones concluyen en “ya no llores”.

Podemos sugerir que dicha intervención hablada es parte del carácter oral de la cultura popular a la que pertenece Lorenzo Palacios, así como a la performance de los músicos andinos y tropicales (el diálogo es frecuente en los vales criollos) que por lo general intervienen en la locución que indica que cantan a un público inmediato y que entre ellos hay familiaridad. Pero también otras fórmulas pueden ser sugeridas. Me refiero a la rutina actoral de los niños de la calle. En ella se confunde la declaración de su identidad funcionando como entretenimiento para el viandante y como oficio laboral (el de “así me gano la vida”) para sí mismo. Ellos venden su necesidad. Al “colarse” al transporte público, se presentan, ellos y familia (se cuidan de mencionar que tienen hermanitos), luego describen su “caso”, es decir los territorios de su marginalidad, y coordinan uno con otro para performar alguna cancioncilla con una lata y un peine; finalmente pasan a despedirse, momento en el que piden la “paga” que harán sentir como un “consuelo” que el parroquiano les da después de escuchar su desventura. Los centavos que caen en su lata funcionarán como las lágrimas arrojadas del público frente a su historia (son generalmente las damas las que “contribuyen” más). El “ya no llores” indica en ese sentido, que para calmar el llanto del niño, el adulto ha de llorar por él con un “generoso” consuelo.

Como menciona Castro, Chacalón se yergue como “conquistador de una urbe cuyos habitantes primigenios hicieron de todo para evitar que gente como él llegue y, sobre todo, que se quede” (53); activando líneas de fuerza propulsadas desde el sector popular, distantes y hasta

¹⁹³ *Idem.*

opuestas de aquellas promovidas por las clases hegemónicas. En palabras de Rodolfo Arellano “la sorpresa llega cuando las elites de la ciudad se dan cuenta de que el modelo comunicativo que proyectaban [...] no satisface las necesidades de aspiración cultural de los sectores populares”. Para el sociólogo Rafael Legua, lo fundamental en la propuesta estética de Chacalón es que él satisfacía las necesidades musicales de las masas populares, operando como una suerte de telón de fondo social.

La confusión entre los sueños de progreso de las masas populares de gran influencia andina y el patrón cultural que dictaban las clases altas y medias de tendencia criolla y occidental como cúspide de dicha idea de progreso, vino a ser leída por muchos como una de las grandes equivocaciones de las clases dirigentes en tanto asumieron equivalencias geopolíticas y culturales desfasadas históricamente. En opinión de Arellano: “ha habido una especie de etnocentrismo. Se solía decir si a mí me gusta o se parece a mí entonces les debe gustar a estos indios que no saben nada [...] Estamos en una sociedad en la cual los que nos creemos dirigentes de su destino somos en realidad los marginales” (Castro 54).

Otra posición sostiene que no se trataba de que el sector dirigente se equivocara, mostrando una actitud “asumida” de ver a las masas como agentes de necesidad, carentes o incapaces de elegir su forma de solaz, sino que tal actitud podría responder, en opinión de Paul Firbas, a “un programa que se impone desde los medios sobre las masas. Es la forma de mantener sus privilegios.” Porque “el poder no es una cuestión de cantidad de gente, no necesariamente”¹⁹⁴. En esa dirección la apertura de espacios nuevos que condiciona, en este caso, la miniserie citada, u otras producciones como por ejemplo, la exitosa “Al fondo hay sitio” que se inició en 2009 y toma su nombre del “habla” de los cobradores de combi del transporte informal de Lima, cuando acomodan a sus pasajeros dentro del espacio reducido del vehículo para seguir llenándolo indefinidamente, no llega a esclarecer un cambio en el sector dirigente, ellos no parecen haberse “adaptado” o modificado en función a nueva realidad cultural.

El mito urbano de Papá Chacalón es construido por diversos momentos-estallido que operan como liberación de líneas de fuerza –diría Deleuze– o en lenguaje andino, como resplandor y oscuridad, en el que se mezclan en la conciencia popular la figura de Chacalón como “un ídolo de masas ‘identificadas con sus canciones y letras’” y “un santo varón ‘milagrero’”. Tito Castro recoge uno de esos momentos de las memorias de Víctor Patiño, sociólogo y periodista, editor general del diario *Trome*¹⁹⁵: “Fue entonces que la masa se volvió un monstruo y que alzó su voz agitando los brazos: ‘¡Chacalón, Chacalón, Chacalón!’”. Ese día pensé que el gordo podría ser presidente” (54). De otro lado, momentos como éste contrastan con la disposición adversa de sectores de clase media y alta contra las clases populares, por ejemplo, en lo referido por Patiño sobre el día de la muerte del ídolo cuando llevaron a Chacalón de emergencia y prefirieron una clínica privada, donde hubo la “posibilidad de una negligencia médica [pues] el personal de la

¹⁹⁴ Comunicación personal.

¹⁹⁵ Aunque cuestionados en su ‘veracidad’, los periodistas de diarios chicha, como es el caso de *El Trome*, citado en este artículo del suplemento cultural de *El Comercio*, diario “oficial”, han acompañado la ruta de músicos y personajes del espectáculo popular muy de cerca, y es en ese sentido, que se rescatan dentro de la presente crónica.

clínica que lo recibió dudo que él y los cuatro cholos que lo acompañaban tendrían plata para pagar semejante gasto” (54).

Para Tito Castro, lo real maravilloso es lo que mejor define la cultura de las mayorías en el país y termina con la siguiente reflexión acerca del éxito de la serie de televisión: “¿Hacen estas producciones las veces de ‘comisiones de la verdad’ para los sectores populares, ignoradas en los textos de historia del colegio por ejemplo? [...] Pasarán años antes de que la trayectoria de Lima Norte o Villa El Salvador, por ejemplo, sea incluida en los anales de nuestra vida republicana” (54).

De otro lado, es interesante notar el lugar que representa la familia como lugar de repliegue y fortalecimiento del individuo de origen migrante. En su artículo “Mediodía con Sarita”, Gonzalo Portocarrero, relata la experiencia de su trabajo de campo acerca de Sarita Colonia en tanto figura de devoción popular. Los lugares comunes, como la romería y el rezo a su tumba, establecen una suerte de fraternidad entre los asistentes alrededor de la vida de la joven chalaca, “patrona del pobre”. Desde su tumba, Sarita forma un marco familiar que abarca no solo a los pobres sino a todo el que llegue a visitarla, incluyendo al mismo periodista, cuyo reportaje toca un momento de fervor: “¡Pídale, joven!”; escucha Portocarrero entre la multitud. La conexión se establece en tanto Lorenzo Palacios “Chacalón” para La Parada o “Melchorita” en la provincia de Chincha y Sarita en el distrito del Callao, representan territorialidades que buscan ser constituidas por lazos “barriales” pero que al mismo tiempo irradian poder sobre propios y ajenos, abrasando a los que entran seducidos por el fragor de la vida o la curiosidad. Obsérvese aquí el intenso criterio andino de organización por “ayllus” (pedazos de tierra y familia) al mismo tiempo que la captación proselitista de la religión cristiana, porque ‘si le rezas te dará y si te conviertes dejarás una vida de pecado’.

Una historia hartó simbólica sobre la conversión de ciertos personajes en fuentes de poder y protección fue la de la comerciante mayorista Ida Ávila¹⁹⁶. En 2014, Susana Villarán, ex alcaldesa de Lima, decidió expropiar el terreno donde funcionaba el mercado mayorista de la Parada desde 1945, ocasionando graves reacciones en la población. Frente a una ciudad polarizada, la gestión de Villarán fue sometida a una revocatoria electoral que indicaba una desaprobación popular capaz de destituirlo. Diversas historias de resistencia tuvieron lugar frente a estas medidas. Una de las más duraderas fue la de Ida Ávila. Autorecluida en una pieza que funcionó como último reducto de la Parada, Ávila fue ayudada por todos los comerciantes que le alcanzaban alimentos y comidas a través de sogas y ventanas, mientras ella se preparaba legalmente con una copia del código civil y la constitución, negándose a abandonar su local. “El parque es mío”, reportaje de canal 2, sin embargo, presta un tono incrédulo frente a las esperanzas de los comerciantes que imprimieron una gigantografía con la imagen de la heroína Ida Ávila, ante la cual se persignaban en total concordancia con la veneración ofrecida a ‘santos’ populares.

III.4.5. Papá Chacalón

Entre las respuestas obtenidas en la primera Romería a la tumba de Lorenzo Palacios a la que asistí el año 2013, conmemorando el décimo noveno aniversario de su muerte, rondaba una idea muy concreta: nos gusta la música de Chacalón porque “canta a la vida, al pobre y a la gente

¹⁹⁶ Reportaje de *Cuarto Poder*, canal Frecuencia Latina (12 octubre 2014).

sufrida” (testimonio de familiares de Lorenzo Palacios). Le sigue la aclaración: a la gente “más de pueblo” (testimonio de amigos chacaloneros). “Él ha sido humanitario y bueno”, dicen los demás fans. Otro fan puntualiza que “admira a una amistad como él. [Lorenzo Palacios] ha sido decente... una persona como todos, que ayuda a todos. Ha sido pobre. No ha sido malo con nadie...”, asegura. El fan al que le se da la palabra final manifiesta: “Chacalón es lo máximo... Toda la gente entraba [a la fiesta]. No le cobraba entrada... Porque a él no le interesaba pobre o rico... Por eso lo quieren el pueblo”¹⁹⁷.

Acercarnos a estos testimonios implica una valoración ética y una construcción de poder. Desde el espacio de la lectura cristiana occidental, estamos frente a la figura de un hombre que sigue una voluntad divina. Su presencia implica estelas de bendición pero a través, y la figura cristiana es un gran ejemplo, de mecanismos que alteran el orden conservador de la sociedad. Su “verbo” agitador lleva consuelo a los pobres y culmina en la desaprobación de las autoridades que custodian la organización tradicional de los hombres. El impase que causa esta forma de revolución por ende, engendra gran peligro en cuanto corre peligro de multiplicarse. Chacalón canta: “Partirás a lo lejos/ en busca de un amor nuevo/ donde no haya escavitud/ solo hombres que aman y luchan/ llevados por un cruel destino. / Ser más humanos/ por nuestra nobleza/ y así hoy tendremos la paz y la dicha” (“La paz y la dicha”, 1979). El agitador “enseña” una nueva filosofía de vida, escrupulosamente, confiere poder desde una zona de poder “íntima”. La verdad no puede pasar impune. Para Platón, los poetas debían ser expulsados del proyecto de la República, pues obstaculizaban el camino a la verdad. Con el Grupo Celeste, Chacalón se iniciaría entonando “Viento” (1975), una de las clásicas composiciones de la cumbia peruana: “Viento, vuelve a ser como ayer/ como aquellos días en que yo vivía/ junto a mi bohío y la madre mía/ como en aquel entonces tan solo era un niño/ *y en esa pobreza qué feliz yo era.* / Viento vuelve a ser como ayer/ para sentir el comienzo de mi vida/ el comienzo de mi historia”. (Mis cursivas).

La presencia póstuma de Lorenzo Palacios convertido en “Papá Chacalón” cobra una connotación muy andina. Su “pueblo” sigue festejando en su nombre en una fecha específica, baila, canta y se embriaga alrededor de su cuerpo, de sus restos físicos –como las momias incas que participaban de celebraciones importantes: la fiesta desde hace veinte años es en el Cementerio El Ángel, del distrito popular de Barrios Altos. Los fans acompañan a su ídolo y él los acompaña a ellos, cuando brindan, brindan con él, vasos de cerveza deben reposar sobre su tumba, a su salud se entremezclan como un pueblo. La espuma se vierte al piso, andinamente, para darle a la tierra y el estallido de cohetes ilumina la neblina de Lima en junio. Como un ayllu con su dios tutelar, el pueblo chacalonero activa un nuevo comienzo, como las fiestas de la Virgen del Carmen de Paucartambo en el Cusco; saben que el tiempo circular debe prometer, si la vida lo permite, la asistencia a la celebración “del año venidero”. Lorenzo Palacios muere un 24 de junio, curiosamente la fecha que se dedicaba al “Día del indio” antes del gobierno militar de Velasco Alvarado en 1968 y que desde entonces hasta hoy se dedica al “Día del campesino”. El 24 de junio se celebra además en el Cusco la fiesta turística más grande del departamento: el Inti Raymi o Fiesta del Sol, con la que se intenta seguir recordando la principal celebración incaica que trascendió la conquista.

En la romería de los diecinueve años, uno de los jóvenes músicos y seguidores de Chacalón respondió a la pregunta sobre la expansión de la música del ídolo diciendo: “Esto no es un apogeo,

¹⁹⁷ Trabajo de campo. Herbias, Romería 2013. Ver anexo.

sino es un apogeo de los barrios más chicos... porque así siempre lo quería él, Lorenzo Palacios, porque la gente del pueblo no sufra, que por más penas y sufrimientos que tengan ellos estén alegres, eso es lo que él quería, y hoy se cumple...”.

En la romería del vigésimo aniversario en 2014, casi todos llevaban polos estampados con el rostro de “Papá Chacalón”; el de uno de ellos decía además: “Soy chacalonero y ¿qué?” Cuando nos acercamos a este fan, profesional emergente de unos cincuenta años, el entusiasmo y la lealtad le hicieron aclarar la frase: “Soy chacalonero y a quién mierda le importa”. En la vigésima Romería, uno de los fans más íntimos (nunca he escuchado con mayor fervor: “yo le lustraba los zapatos”) me llamó la atención sobre la cantidad de años que se sigue recordando el “corazón” del ídolo, ningún artista, sostiene, y “la prensa peruana” lo ha dicho, dice, tuvo tal “infinitud” de acompañantes en su entierro¹⁹⁸. “Los funerales de la Mamá Grande” de García Márquez, se hicieron en el Perú, reales para la figura paterna. Para los veinte años de Papá Chacalón, encontré y brindé con un “llenador” de colectivos Lima-Chorrillos, pero no uno cualquiera, uno que lo ha estado haciendo desde que era una escolar de primaria en 1980, es decir, un personaje de la ciudad añejo y que para muchos individuos de la sociedad peruana, incluyéndome antes de realizar este trabajo, se trataría de un “pobre hombre” pero que en el ámbito de la romería se transformaba y adquiría una especie de “verdadera” identidad, una que quedaba oculta para el común, pero que se revelaba en dominio del mundo en el espacio paternal y celebratorio del ídolo. Ellos conforman el pueblo de Chacalón, con quienes por ese momento fuera del tiempo en que se reúnen en su nombre, es posible compartir una gran familia.

¹⁹⁸ Gabriel P. M., 47 años, “chacalonero” (Herbias, Romería 2013). Ver anexo.

Capítulo IV: Madeinusa Warmi. Magaly Solier y Claudia Llosa

¡Soy Madeinusa!

(Magaly Solier en su cocina de Huanta)

Llapawarmikuna llapallan llapallan warmikuna a Peru o mundupikaqta llapallaykichiqtam ñoqa ñiykichi qallpanchakuichiq. Ama manchakuichiikchu imaniytapas kaychi Fausta qina

ñoqa takiykapusaykichi qaynata:

taksachallaraqmi ñoqa kallachkaptiy/ huichikuykurqani/

makichallayta pun pakikurqani pun/ chaypiñataqmi takiykapuaranki

takisun takisun sumaqkaqta takisun/ nanaychinkiqta apakasun

qonqanaypaq mamallay/ takiykapuay mamallay¹⁹⁹.

(Solier recibiendo el Oso de Oro 2009)

La lucha de Sendero Luminoso, asumida como guerra civil interna del Perú en la década de 1980, representó para el poblador andino un fuego cruzado que tuvo como epicentro la sierra sur, concretamente, el departamento de Ayacucho, que en quechua quiere decir “Rincón de los muertos”. Una de las provincias más afectadas fue Huanta, al norte del departamento, en la frontera con el departamento de Huancavelica. La población en esta área es bilingüe (castellano y quechua hablante) con un significativo porcentaje de hablantes monolingües de quechua. La zona, contando con el departamento de Apurímac, es considerada de pobreza extrema, la más aguda del país, lo fue en el momento del enfrentamiento y lo es hasta la fecha. Si hay un lugar en el Perú donde la miseria acostumbra a unos ciudadanos a tratar a otros ciudadanos en tanto gente sin derechos ésa fue la zona que azotó la guerra civil. La zona que para el imaginario “limeño” urbano y moderno, era tierra de indios²⁰⁰.

En *Indigenous Mestizos*, Marisol de la Cadena expone los múltiples y complejos factores de la discriminación social en el Perú que naturalizan una concepción de “raza” en términos culturales. La idea de raza para los peruanos no se sustentaría biológicamente, sino que se construiría a través de claras diferencias de prácticas y formas culturales, con lo cual quedaríamos eximidos del racismo: “Peruvians think their discriminatory practices are not racist because they do not connate innate biological differences but cultural ones” (De la Cadena 2).

Las divergencias económicas y políticas de los ciudadanos peruanos, continúa de la Cadena, se derivarían de un desarrollo cultural no parejo en el cual, “los indios” siempre son los

¹⁹⁹ A todas las mujeres, a todas a todas las mujeres del Perú y del mundo, a todas ustedes les digo que tengan fuerza que no tengan miedo, no tengan miedo de decir algo. Aquí como Fausta yo les voy cantar así:
cuando aun era pequeñita / me caí
me rompí la mano ¡pun! / entonces allí me cantaste
cantemos, cantemos de lo bonito / que se lleve nuestro dolor/
para que me olvide, mi mamita / cántame, mamita. Transcripción e interpretación por cortesía de Ruth Ruiz.

²⁰⁰ Véase Degregori, Carlos Iván. *El surgimiento de Sendero Luminoso*, 1990; Flores Galindo y Manrique, *Violencia y campesinado*, 1985.

que llevan la peor parte por el atraso en el que se encuentran sumidos²⁰¹. Siguiendo a Gramsci, advierte de la coexistencia de dos concepciones del mundo en la posición del subalterno, mientras por un lado se niegan las jerarquías que nos ubican en un extremo inferior por otro se trata de adquirir la legitimidad de condiciones que nos aseguren una diferencia social de ventaja sobre otros grupos.

El mestizo es en buena cuenta un ejemplo de lo que sostiene de la Cadena. Emergente y educado, se distancia del indio, al cual toma como punto de base. La clase trabajadora cuzqueña de la que se ocupa el estudio, equivalente a decir mestizos, considera que el indio o la indianidad es un fenómeno colonial de miseria, mientras que la cultura indígena en tanto concepto político de cultura e identidad plantea un sustento poscolonial. En ese camino, de la Cadena refiere que existe un sector de la población que sin llegar al nivel del intelectual cumple con ejercer direcciones ideológicas y sociales en cuanto líderes de causas comunes. Ella los llama los “grassroots intellectuals” y los define como: “Working-class people, [...] non-academic thinkers who by organizing and engaging in persuasive activities, contribute to bringing into being new modes of thought shapes after their own particular conception of the world and conscious line of moral conduct (De la Cadena 7). Entre ellos, concretamente, menciona la agencia de “Peasants, [...] dancers, market women and street vendors”. Creo adecuado integrar a Magaly Solier (Huanta, 1986) como una “intelectual de base”, dentro de la clasificación que hace de la Cadena, en tanto estrella de cine y teatro, cantante y compositora quechua hablante, en su discurso y personalidad pro andinos.

Magaly Solier es en el medio artístico un nombre muy conocido, incluso internacionalmente. Fue “descubierta” por la cineasta peruana Claudia Llosa con quien trabajó como actriz protagonista en dos exitosas producciones que la catapultaron a la fama: *Madeinusa* (Perú-España, 2005) y *La teta asustada* (Perú-España, 2009), llegando esta última a obtener el Oso de Berlín como mejor película extranjera y quedar como finalista en la ceremonia del Oscar bajo la misma categoría en 2009. Ha participado como actriz en 20 películas, de las cuales, 7 fueron dirigidas por cineastas europeos; también en la obra de teatro *Cao(s): Visiones de la dama de Moche* (2013) dirigida por Rebeca Ráez, que gozó una intensa temporada en el Teatro Nacional de Lima. Compositora e intérprete, Solier lanzó el disco titulado *Warmi* (2009) en el que se lanza como compositora de temas en quechua y español. Su nuevo disco *Coca Quintucha* (2015) recopila temas ayacuchanos entre los que se combinan huaynos y composiciones de la actriz. Este año 2016 debutó como directora y guionista de *Ricchari warmi*, pieza teatral unipersonal inspirada a partir del clásico huayno ayacuchano “Ricchari Elme” (Despierta, Elme). Solier ha estado vinculada a la difusión variada y constante de las culturas andinas y a un discurso comprometido con el papel de las mujeres en sociedad. Aplicando la categoría ya vista de “Texto estelar” desarrollada por Richard Dyer, Solier conformaría en tanto personaje real el intertexto de sus personajes ficticios. Desde la lectura del público, ella actúa de sí misma y construye una identificación constante que atraviesa sus roles de migrante, quechua hablante y joven andina.

Asociada a la cineasta peruana Claudia Llosa desde sus inicios como actriz de cine, Solier tuvo una recepción controversial en el medio local. Una parte de la sociedad limeña, con o sin

²⁰¹ Es claro que al pronunciarse acerca de los grupos postergados en la sociedad peruana, el estudio no se pronuncia al respecto de la cultura afroperuana, asociada a una tradición de esclavitud que del mismo modo reclama una oportuna intervención desde los estudios académicos.

abolengo, intelectuales y farándula, le mostraron que el Perú aún se componía de hondos prejuicios socioculturales contra la gente de la sierra del país, a la que ella pertenecía. Quedó demostrado además que ser quechua hablante en la capital, activaba aún respuestas amargas en la República peruana del nuevo milenio y en la era de la globalidad. Solier, a pesar de pasar por el glamour del cine, fue atacada con la misma naturalidad²⁰² con que se asumió la muerte de miles de campesinos a los que la pobreza les privó del derecho de ciudadanía, solo dos años después de publicado el Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003)²⁰³ que establecía simbólicamente un pedido de perdón a los ciudadanos del área azotada por el conflicto interno, precisamente la que comprendía Huanta, el pueblo de Magaly Solier.

Claudia Llosa, por su parte, fue juzgada, por un amplio sector intelectual, de racista pues en sus filmes se “percibía” una imagen negativa de los pueblos de la sierra. La lectura de diversos grupos letrados intervino desde sus publicaciones para descalificar el caso del cine de Llosa. Una directora de cine de clase alta, a la que por nexos familiares le estaba prohibido trabajar historias que tuvieran que ver con el mundo andino, al que no pertenecía y al que, siendo como era ella del grupo de los “blancos”, no podía sino proceder a través de los estereotipos y de sus fantasías neocoloniales. Pero el discurso del filme se tornaba complejo toda vez que no estábamos frente a un paisaje andino en el que los campesinos forman un detalle más de la geografía, sino ante una campesina asesina y una migrante con severos traumas de posguerra. Sin embargo, la imponencia de los nevados, el azul de las aguas, las canciones en quechua, el despliegue estético de las fiestas religiosas en la sierra, la inmensidad de los desiertos y las dunas costeras, la elevación de los cerros y la vida efervescente de sus pobladores migrantes, todos elementos formales del cine de Llosa, pesaron menos frente a una lectura empozada de racismo.

En medio de los intentos de deslegitimización cultural, Llosa y Solier han continuado y expandido sus carreras artísticas. En el caso de la actriz, se ha convertido en la vida real a través de los medios, en paradigma de resistencia étnica, ha promovido la difusión de lenguas indígenas y tomado parte en las discusiones de género con gran influencia. De los filmes protagonizados por Magaly Solier, este estudio se enfoca en los que denomino la trilogía del viaje migrante, el cual representa simbólicamente la carrera internacional de la actriz “chola”, no en el sentido peyorativo que activa parte del público nacional sino en el amplio despliegue de nacionalidad y éxito sin otro equivalente hasta hoy. Los filmes son: *Madeinusa* (2005), *La teta asustada* (2009) y *Amador* (2010); este último dirigido por el cineasta español Fernando León de Araona²⁰⁴.

²⁰² Desde conductores de TV hasta la anónima opinión pública, Solier fue catalogada despectivamente de “chola”, de llegar al extranjero a vender “chullos” o retada en frases tales como: “¿qué se habrá creído esta serrana?”. En el año 2014, una congresista llegó a manifestar que Solier se refugiaba en su “raza” para esconder su falta de talento. Ver: La mula externos. “Magaly Solier en Casa Tomada (I)” Fuente: TV Perú en *YouTube*, 3 nov. 2013. Web. 15 oct. 2014.

²⁰³ *Informe CVR. Verdades incómodas*. En: *Cuestión de Estado* N° 32, noviembre 2003.

²⁰⁴ Aunque consideramos una ruta migrante conformada por los tres filmes protagonizados por Solier, este trabajo contemplará de modo más cercano los dos primeros filmes, dirigidos por Llosa, en los que se establece la pareja directora-actriz.

IV.1. Ruta migrante

Considero el primero como el movimiento inicial de la sierra a Lima, el segundo como lucha de adaptación en Lima, y el tercero como impulso final a Europa y la antigua metrópoli, España. El enfoque asume los tres filmes como un conjunto articulado del discurso migrante. Incido en la pareja Llosa-Solier en tanto dinámica estética y cultural, en la que ambas estarían operando a un tiempo una misma entidad en la que se asocia la corporalidad (en la figura de la actriz Solier pero matizada por la visión de la cineasta Llosa) y una intención (en la figura de la intelectual Llosa pero impregnada por la condición cultural de la actriz Solier), una suerte de tensión que confunde oralidad y escritura en un mismo acto comunicativo.

Madeinusa cuenta la historia de una adolescente de la sierra peruana obsesionada con viajar a Lima, donde se fue su madre. Ella y su hermana Chale son las hijas del alcalde del pueblo ficcional de Manayaycuna, nombre quechua traducido como “el pueblo al que no se puede entrar”. Con la llegada del “Tiempo Santo” aparece un limeño geólogo (entre sus instrumentos destacan la cámara y la grabadora) que es encerrado por el alcalde durante las festividades, según la costumbre de no permitir forasteros en el pueblo durante esos días. Escogida como la Virgen del año, Madeinusa se presenta como la hija deseada del padre. Pero negocia su virginidad con Salvador, el limeño, durante la noche del Tiempo Santo en que Dios no “ve”. Después de ser tomada también por el padre, Madeinusa consigue convencer a Salvador de llevársela a la ciudad. En la huida, Madeinusa regresa por los aretes de su madre para encontrarlos rotos en el bolsillo del padre. Al amanecer, la hija le prepara un caldo de gallina al que le echa veneno para ratas. El padre muere en los brazos de Madeinusa cuando Salvador aparece y presencia la escena. Chale, la otra hermana, aparece también y grita que “el gringo (es decir, el limeño) ha matado a mi papá”, alerta a la que Madeinusa se aúna y va de puerta en puerta llamando a la gente. La escena final muestra a Madeinusa en un camión que va a Lima, el mismo que había traído a Salvador al pueblo.

En *La teta asustada*, el argumento ronda la enfermedad que en el filme es transmitida por la leche materna de las mujeres violadas durante la guerra entre las fuerzas armadas y Sendero Luminoso (1980-1992). Fausta sufre de desmayos y su fobia a los hombres le hace llevar una papa metida dentro de la vagina. En una Lima migrante y emergente, el cadáver de su madre necesita ser enterrado pero ella se resiste a enterrarla en el cerro en el que viven. Para llevarla a su pueblo se emplea como doméstica en la casa de una señora “blanca” que toca el piano, con lo que se inicia una espera tortuosa entre la corrupción del cuerpo de la madre y la demora del sueldo. Mientras tanto, entabla conversación con el jardinero de la casa, también quechua hablante y provee de repertorio musical a la pianista a cambio de las perlas de su collar. Cuando Fausta se ve traicionada después del éxito del concierto, regresa a la casa y toma las perlas. Un desmayo la detiene en el portón y el jardinero la lleva de emergencia al hospital. Extraída la papa del cuerpo, Fausta y su familia consiguen viajar al pueblo con el dinero de las perlas. En el camino, ella pide detenerse y lleva el cuerpo de su madre a ver el mar. Después de una elipsis, la imagen de una flor de papa regalada al parecer por el jardinero a Fausta da fin a la película.

Amador es la historia de una inmigrante peruana en España que trabaja cuidando a un anciano, cuyo nombre da título al film. Atribulada por su embarazo y la necesidad económica, esconde el fallecimiento de Amador a su familia a fin de seguir cobrando su sueldo. Para evitar el olor de descomposición, llena la habitación de las rosas del negocio ilegal que ejerce con su marido

y una pequeña colonia sudamericana²⁰⁵. Antes de morir, el viejo español le había dicho que dejaba su nombre y su lugar al hijo de la peruana. Cuando se da el encuentro con la familia, la hija le dice a Marcela que ellos también necesitaban ocultar la muerte del padre exactamente por los mismos motivos. Desechando un matrimonio frágil, Marcela termina con una maleta en alguna estación, feliz y segura del nombre que le pondrá a su hijo: Amador.

IV.2. *Madeinusa*

Un criterio inicial en el análisis de la figura de Magaly Solier, para muchos críticos, es el espacio de la oralidad, aquél que se presenta en contraposición al de la escritura, en el marco de los estudios andinos²⁰⁶. Pero lo que ocurre en el primer filme de Llosa, *Madeinusa*, se desbanca en una tensión grave cuando consideramos que la protagonista casi queda sellada por el poder “mágico” de la escritura, que es la que finalmente titula el filme cuando ella escribe su nombre sobre el nombre de una heroína de fotonovela²⁰⁷. Con lo que *Madeinusa* se “crea” a sí misma a partir de un “aparato” exterior que no pertenece necesariamente a su mundo rural sino como cosa rara, inútil, y prohibida. La protagonista nace en el deseo de otro mundo, el mundo de la historieta moderna occidental. A un nivel escindido, la edad de la hija (ya mujer) reclama de la portada del impreso que vemos en la escena inicial la presencia de una madre que huyó a Lima. Un ser absorbido por los delirios de ser mujer “occidental”.

Madeinusa sabe escribir y “firmar”. Y en la medida que apetece de personajes y literatura, en este caso femenina, suponemos que también sabe leer. El baúl maleta que *Madeinusa* saca de su escondite y que solo descubre para goce de sí misma, funciona como la caja de muñecas de una niña, el arca de tesoros de un pirata, y un universo de baratijas y fantasías en un ser que despierta a su feminidad. Los aretes que ensaya prefiguran seducción, ambición, e inevitablemente, traición. Luego, nos enteraremos de la mujer “perdida” que fue su madre en el relato del pueblo. Pero esta identidad “moderna/occidental” de *Madeinusa* es velada y casi ritual. Se introduce a ella en un corral oscuro después de haberse lavado las manos. Después de sus quehaceres a la luz del día, de haber manipulado veneno para fumigar el cerco de su vivienda rural contra roedores (de haber cogido una rata muerta y haberla tirado lejos). En esa identidad de joven campesina de zapatos polvorientos, alcanzamos a distinguir solo ocultos conectores con el de su otra identidad: la cocina como “laboratorio” de la mujer, su canto en “quechua” como premonición y las ligas que ajustan las bolsas de plástico que usa como guantes (en contacto con el veneno) son “moños” para el pelo.

De ese vínculo agazapado de identidades surge su madre que abandonó el hogar, el pueblo en busca de la ciudad capital. Cuando la hija abre la caja abre la presencia de su madre. *Madeinusa* es bautizada con ese nombre por la madre, la hija pertenece al mundo de la madre. Perdida en el

²⁰⁵ *Amador* como *La teta asustada* repite la “espera” sin esperanza de un sueldo mientras el personaje ‘vivo’, es decir, la protagonista, se idea cómo mantener el cuerpo hasta el arribo del pago prometido.

²⁰⁶ Rowe, William. “Sobre la heterogeneidad de la letra en *Los ríos profundos*: una crítica a la oposición polar oralidad/escritura”: 225- 231.

²⁰⁷ Ver el artículo de Beasley-Murray “Renaming the Desert: Sound and Image in the Films of Claudia Llosa”, 2013: 4.

ansia, moderna y occidental, la maternidad es externa: “Made in USA”, pero pronunciado como una sola palabra y en español. De ahí que el riesgo que aguarda la hija, en la quimera de ir a encontrarse con la madre en Lima, transforme la caja con los restos de la madre en una caja de pandora. Yendo más lejos esa caja es el mismo cine, íntimo y oscuro, desde él se forja la estrella dúplex Llosa-Solier, confirmando que “stars are produced by the media industries, film stars are produced by Hollywood or (its equivalents in other countries)” (Dyer 1986: 4), ella es concebida por el cine como “texto” de la modernidad.

En *Contra el sueño de los justos*, Juan Carlos Ubilluz dialoga a partir de la literatura y el cine con “El fantasma de la nación cercada”, que es como ve la clase criolla limeña al Ande. Una de las cintas que escoge a fin de graficar dicha constancia es *Madeinusa*. En la lectura del filme, Ubilluz resuelve que una parte importante del eje dramático se asocia al deseo materno (78). Que una pugna de temor es la que ancla a la protagonista a dejar de ser hija para dar paso a la mujer, desarrollo en el que interviene ‘Salvador’, el “gringo” limeño de visita en el pueblo andino. La conclusión del análisis es la imposibilidad de escapar al fantasma de la nación cercada, el Ande, que viene declarada por la recurrencia a la maternidad. Para el discurso ficcional, sostiene Ubilluz, *Madeinusa* queda simbólicamente como un intento más de “emancipación femenina en las pequeñas comunidades del Ande” (81).

Se trataría para Ubilluz de un intento fallido de liberación toda vez que revela la imposibilidad de los personajes andinos de “escapar de una tradición andina obscena y nociva [...] porque los habitantes de la nación cercada gozan tóxicamente del marasmo al margen de la modernidad” (81), desde la visión de las élites. Por ello aunque el deseo de *Madeinusa* “es ser una de las mujeres de las revistas [...] ella permanece atrapada en el deseo materno aun después de estas tres muertes [la del padre, la de Salvador y la de Dios]” (78-80); pero digamos en las que ella interviene directamente, y digamos en relación a una madre que se fue a Lima y cuyo fantasma nos parece más fuerte que el arriba mencionado, con lo cual la lectura de Ubilluz limita un tanto la complejidad del discurso fílmico.

Veamos que cuando ‘Salvador’ llega al pueblo, *Madeinusa* ya es una “mujer”, si tenemos en consideración que los tratos eróticos entre el padre y las dos hijas están establecidos desde que aquél ingresa en escena, con lo que la idea del incesto queda expuesta en la trama desde siempre. La virginidad, y esto parece desconsiderarse en la crítica, no cuenta como tal en la cultura andina. Salvador lejos de ser el héroe liberador es un instrumento de paso, como su entrada en el pueblo, una cabeza que *Madeinusa* (Medusa) aplasta para obtener lo que desea: Lima para vivir como una mujer independiente, es decir, la madre. No hay ningún romance. El canto que marca el eje del filme, es encantamiento de sirenas. En el caso de *Madeinusa*, el objetivo es el pasaje a Lima. A diferencia de lo que señala Ubilluz en una de sus notas a pie de página: “no vamos a exigirle a una humilde muchacha del campo que despliegue su deseo femenino a la manera de una posestructuralista francesa” (80), *Madeinusa* es una *femme fatale*. Para retomar el estudio de Adrián Pérez Melgosa, *Cinema and Inter-American Relations*, ella no solo es identificada en su femineidad de *Femme Fatale* sino en su traspaso del género, comúnmente castigado en su transgresión del orden patriarcal: “the film reiterates colonial myths about natives ethnicities while simultaneously providing a representation of *Madeinusa* as active, attractive, intelligent, and powerful... [she] also steps out of her *Femme Fatale* destiny by not paying for her transgressions and achieving, fairly unscathed, her goal of leaving for Lima” (137).

El final al que alude Ubilluz como deseo materno, es leído a partir de la muñeca que la protagonista lleva en los brazos, mientras responde al chofer del camión que conduce a Lima, que su nombre es Madeinusa (79). Pero, la muñeca como símbolo siempre es un hijo falso. Un ardid de maternidad. Implica, en el locus del melodrama, la locura de lo que se perdió y la argucia de conseguir lo que no se tiene: pasar por madre siendo estéril. Convertida en una “man-eater”, la protagonista liquida al padre y al marido, y va en busca de la madre como modelo, no de los pastiches de revistas y reliquias, sino como filosofía de vida y, sella con su nombre la voluntad de la madre, que la bautizó como producto del primer mundo, por eso se “inscribe” sobre el cuadro maternal de la fotonovela, para que el poder materno aflore y la recuerde cuando llegue a Lima; simbólicamente, la hija escribe a la madre que está por llegar. La autoridad viene de la madre, por lo que Madeinusa debe usar un texto que la conecte con ella, nada mejor que el papel impreso y brillante de las revistas que dejó. Así, se empieza por lo andino pero no se termina en él. El Ande se inscribe en el lenguaje global pero a través del viaje y el enmascaramiento (transformación). El ideal del Ande queda puro, nadie lo contamina. Así como la virginidad de la Virgen a la que Madeinusa da vida en el Tiempo Santo. En el estudio ya mencionado, Pérez Melgosa distingue en el universo simbólico del filme una secuencia de “empty vessels” que burla referentes previsibles, donde los personajes serán los que definen el proceso de significación. Uno de ellos es la imagen de Madeinusa como la virgen de semana santa: “In one more paradox set up by the film, Madeinusa will end up losing her virginity while costumed as the Virgin Mary. The film articulates a symbolic economy in which visual similarity provokes a two directional flow of meaning. Symbols become malleable objects that retain their ritual power while their meanings mutate according to the character they become associated with” (138).

El uso racista del mundo andino, para los críticos, reside en la observación que viene activada por la agencia “criminal” de la protagonista. Al flanco benevolente del “salvador” limeño, con quien la gente de la ciudad se puede sentir inconscientemente identificada, se le arroja “una costra fermentada en *su* costado” como diría Vallejo a Dios; pues tú, Salvador, “no tienes Marías que se van” como la madre de la protagonista. La costra conforma la enfermedad de Madeinusa porque, como le declara Salvador, “está loca”. Solo un monstruo mata a su propio padre. Y aquí es donde pienso que la crítica en general pasa distraída ante el parricidio para quedarnos absortos ante la traición de la muchacha “serrana” al “geólogo”²⁰⁸ de Lima.

El estudio de *Madeinusa* como se puede vislumbrar, teniendo en cuenta la historia peruana de fin de milenio, excede los marcos estéticos del discurso filmico. Nos trae a la memoria un hecho muy concreto que no se puede dejar de recordar: Uchuraccay, 1983. Ochos periodistas de Lima y Ayacucho viajan a esta región a cubrir un reportaje sobre un atentado que cobró muchas víctimas como saldo de los enfrentamientos entre Sendero Luminoso y el ejército. Al día siguiente llegó la noticia trágica de la masacre de la que ninguno se salvó. Los cadáveres de los periodistas empaquetados en plástico quedaron perennizados por las cámaras de televisión que no dejaría a las generaciones de entonces olvidar lo que ocurrió. Como material heroico quedaron los rollos de las cámaras fotográficas que revelaron momentos del ataque mismo. El estado nombró una comisión de investigación especial para el caso encargada al escritor Mario Vargas Llosa, tío de la cineasta. La labor de la comisión se dio por concluida al responsabilizar a los comuneros de

²⁰⁸ Si bien Salvador trabaja para una mina, son la cámara fotográfica y la grabadora digital, herramientas más características del periodista que del geólogo, los aparatos tecnológicos que lo identifican en el filme para no hablar del atuendo de antropólogo. Con ellas, toma la foto de Madeinusa y graba su voz.

Uchuraccay como autores del crimen. El razonamiento era que habían tomado las cámaras por armas de fuego y a los periodistas por senderistas y los habían atacado. Con un tremendo cuestionamiento de la prensa nacional e internacional, que sostenía la responsabilidad del ejército, el escritor sentenció que el atraso en el que vivían las zonas indígenas del Perú, adonde la civilización no había llegado, había sido la causa principal de la tragedia²⁰⁹. Poco después, la comunidad de Uchuraccay desapareció en su integridad. Quedó el pueblo esta vez doblemente fantasma, a la pobreza se le había arrimado la estampida; como en la Comala sepulcral de Juan Rulfo, los Pedro Páramo de otros tiempos se extrañaban.

Como los ocho periodistas de Uchuraccay, el personaje Salvador, todo parece indicar, no va a poder salir vivo de Manayaycuna, nombre ficticio del pueblo, que como dijimos significa “lugar donde no se puede entrar”. El desenlace queda así signado por la fatalidad de los pueblos serranos que el discurso del filme presenta. Cuando Salvador se ve atrapado por ser acusado de envenenar al alcalde todo parece apuntar que el círculo está perfecto.

Pero, ¿es la lectura de los ocho periodistas perfecta luego de la desaparición de todo Uchuraccay? Curiosamente, veinte años después de la declaración de Vargas Llosa, no es la barbarie a la que están sometidos los campesinos la que los hace “atacar”, es un producto nominal del primer mundo: “Made in USA”. Si el arte se mueve por instinto y revela lo que las comisiones no logran, entonces la misma directora reformula una sentencia con nuevos elementos, los de la modernidad. Estados Unidos trae la Cerro de Pasco Copper Corporation, las cadenas transnacionales de fast food, y The School of Americas para entrenar al ejército en la guerra terrorista y antidrogas pero también para servir a la dictadura desde el servicio de inteligencia y sus comandos conjuntos.

Pero, ¿es “Made in USA” solo el lado expansionista financiero colonial? Nos atrevemos a decir que no. La caja de Madeinusa, donde guarda su revista, los aretes de su madre y más, funciona como el anverso de la medalla, como el peine y el espejo de los españoles, como el papel mágico que hablaba, es decir, la escritura. Estados Unidos ofrece la ambivalencia de las potencias. Ella es la explotación del tercer mundo, el soporte de las dictaduras y el dominio de los sistemas ideológicos pero es a la vez Hollywood, la democracia, y supremamente, “The American Dream”. La ruta que toman los inmigrantes apuesta por la segunda cara, arriesgando ahorros, familia y vida. El que “pasa” la frontera logra infiltrarse en el territorio donde mágicamente se abre un mundo de posibilidades inverso al mundo condenado de la propia patria. Las capitales del mundo comparten con Estados Unidos esa fascinación. Por eso, la voluntad de Madeinusa es llegar a Lima. Hecha nominalmente del poder de la potencia, su performance replica sus métodos y sus encantos, su acción es ambivalente pero su dirección clara: extensión sin límites.

La identificación del limeño con lo que sería en un contexto colonial el español está dado en la categoría del intruso, y tal como lo denomina Antonia Kovacheva, su posición es vulnerable toda vez que Madeinusa, el Ande, es la actuante de su destino: “Having the basic plot of a closed

²⁰⁹ Ver: Thorndike, Guillermo. *Uchuraccay: testimonio de una masacre*, 1983; “Uchuraccay. La otra tragedia” en *Caretas* n° 760, 8 agosto 1983: 10-13, 68; “Uchuraccay: prontuario histórico, larga tradición de violencia en las alturas de Huanta y La Mar” en *Caretas* n° 734, 7 febrero 1983: 20-23; Mayer, Enrique. “Peru in Deep Trouble”, 1991; “El adiós a Quillincho, uno de los mártires de Uchuraccay” en *La República*, 24 de enero 2015.

community and an intruder, who will catalyze events and will die at the end”²¹⁰, Madeinusa no es conquistada en su tierra. Ella se “difunde” en la línea de acción emprendiendo el viaje de conquista a la ciudad, como antes fue visto el Cuzco o Cajamarca por los “intrusos” españoles. Ella se convierte en una versión de lo que fue el conquistador siendo ella misma asociación entre el grupo andino (inca, chanka, huanca) y la fuerza de invasión. Aquí estamos ya frente a la trayectoria del migrante. Desdoblada y atrincherada.

Frente a este estado de cosas, el componente “mágico” es otro aspecto que atraviesa el film en consonancia con la literatura latinoamericana del boom; de allí se puede establecer un marco de lectura en el que los contornos porosos de la realidad pierden peso frente a la tierra americana que produce personajes y circunstancias roídas por el tiempo y la incredulidad.

Creo conveniente rescatar la lectura del filme “Madeinusa (2006)” hecha por el crítico Juan José Beteta²¹¹, en la cual el joven limeño es recordado como geólogo de una mina transnacional. Por ese canal, padre y forastero se van a presentar como extractores, los famosos “Pishtacos”²¹² que circundan mucho el habla coloquial de la actriz Magaly Solier en diversas entrevistas²¹³. Yendo más lejos, no solo los personajes del filme quedarán impregnados por la figura mítica del Pisthaco sino también dentro del mundo de la realidad, la misma directora, será identificada por la actriz quechua hablante como un pisthaco. Así habla Solier de cómo Llosa se acercó a ella con sus ojazos azules para hablarle de hacer una película y de cómo pensó inmediatamente en la aparición de un pisthaco²¹⁴. Para Mary Weismantel: “Talking about pisthacos is one means by which people in the Andes explore a recurrent fantasy of modern life: that of the stranger who brings romance, fame or fortune” (3). Definitivamente, para Solier, el encuentro con Llosa (aunque no menos para Llosa el encuentro con Solier) tuvo que representar un antes y un después. En entrevista, la actriz ubica a la directora junto a su madre dando a entender que con la directora, Solier nace simbólicamente a una nueva vida.

Antes de pasar a analizar un complicado enlace de género y maternidad, conviene detenerse en la relación que Weismantel postula haber entre las vendedoras de mercado, reconocidas como “cholas” y los seres míticos andinos llamados *pishtacos*. Para la estudiosa, un contraste de luz y sombra une a ambos personajes:

²¹⁰ Kovacheva, Antonia. “Innocence - lost or regained?” En *Fipresci. The International Federation of Film Critics*. 2006. Web. 15 de setiembre 2014.

²¹¹ Beteta, Juan José. “Madeinusa (2006)”. *Cinencuentro*. 25 set. 2006. Web. 10 abr. 2015.

²¹² La figura mítica andina del “Pishtaco” representa desde tiempos coloniales a los extranjeros “blancos” que buscan extraer la grasa humana para diversos usos: fraguar campanas de iglesia, encender lámparas, sellar naves espaciales, etc. Para Weismantel, su identidad cambia con el tiempo: sacerdotes, hacendados, ingenieros extranjeros o soldados peruanos pueden ser leídos como tales. En ese sentido, el pisthaco es el personaje que simboliza en la sierra sur y zonas mineras, la explotación de los hombres. De ahí que los geólogos y mineros “blancos” sean vistos como pisthacos. (Ver: Mary Weismantel, 2001).

²¹³ Erimili. “Reportaje a Magali Solier protagonista de Madeinuda (part 1)”. *YouTube*, 14 oct. 2006. Web. 15 set. 2014. El reportaje es hecho por Luis Miranda del programa *Cuarto Poder*, transmitido por América TV.

²¹⁴ La mula externos. “Magaly Solier en Casa Tomada (III)”. *TV Perú. YouTube*, 3 nov. 2013. Web. 20 oct. 2014.

the image of a chola is a sunny one: a brown-skinned woman who sits in the plaza at midday selling ripe fruit and fresh flowers [...] laughing and gossiping with her companions. The pishtaco by contrast is a creature of night: a white man with a knife [...] he awaits alone in the shadows [...] searching for victims to eviscerate [...] But in one respect at least, they are not so different from commercial images produced for a mass audience [...] Yet these fantasies of brown women and white man are more dangerous than they seem, for they arouse the violent passions of a society fractured by race and sex, and divided by enormous economic inequality (xxi).

Al conectar la cita con la historia que refieren por igual Llosa y Solier sobre cómo se conocieron ambas, no puede dejar de sorprendernos que la primera aborda a la segunda en su viaje de turista, después una larga observación mientras la segunda vendía un plato tradicional huantino “puka picante” (picante colorado) en la plaza del mercado. Resulta por consiguiente, sintomático que los tratos entre las dos queden reconocidos, sobre todo por la clase intelectual peruana y latinoamericana, como relación de víctima y depredador. Toda vez que como señala Weismantel, las hondas fracturas de “raza” y diríamos condición sociocultural, (recordando la asociación de raza y cultura entre los peruanos que menciona de la Cadena) levantan pasiones violentas. Con lo que pasamos a explorar el espacio de la directora peruana.

IV.3. El cine de Claudia Llosa

Dentro del variado material que explora la película *Madeinusa* de Claudia Llosa, protagonizada por Magaly Solier, destaca la entrevista ofrecida por la directora a Gustavo Buntinx²¹⁵, historiador de arte peruano, en la que también participa su madre, directora artística del filme, Patricia Bueno. De dicha conversación, considero cruciales tres aspectos: el psicoanalítico, el lingüístico y el patológico, siendo de este último que se desprende la conexión con el mundo andino y por extensión con la propuesta estética que recubre los filmes de la pareja Llosa/Solier. Mi primera aproximación a la asociación directora/actriz es que el personaje *Madeinusa* funciona como alter ego de la cineasta Claudia Llosa. Y es en ese sentido que Magaly Solier es la parte complementaria de la imagen de “señorita” limeña, recordando un lío socio-cultural advertido y resentido por el público “nacional” en el Perú. Recordemos el epígrafe que abre el filme:

Tú que pasas, mira y observa desgraciado lo que eres
Que este pueblo a todos por igual nos encierra
Mortal, cualquiera que fueras, detente y lee
Medita, que yo soy lo que tú serás y lo que eres, he sido²¹⁶.

Siguiendo la ruta de esta sentencia, establezco conveniente acompañar la entrevista a la directora con la de la actriz, a la que entrevisté en agosto de 2013²¹⁷. Buntinx comienza

²¹⁵ Buntinx, Gustavo. “Quién en el Perú no ha mamado ese racismo: *Madeinusa*. Una conversación con Claudia Llosa y Patricia Bueno”. Revista *Butaca*, N° 28, mayo de 2006. Se consultó para este trabajo el texto online en *Zona de noticias*. Blogspot, oct. de 2006. Web. 16 set. 2014.

²¹⁶ Texto escrito por Claudia Llosa para el filme *Madeinusa*.

identificando lugares comunes del psicoanálisis, consistente en estructuras semióticas del discurso visual e icónico del filme:

Es con la muerte de Cristo un viernes que se inaugura hasta el Domingo de la Resurrección lo que tu guión llama el Tiempo Santo, el tiempo en que Él (con mayúscula) no nos puede ver –y a pesar que la referencia sea al Hijo, se trata igualmente del Nombre-del-Padre, del falo mismo. Un momento ficcional pero que podría ser paradigmático para la teoría del falo ausente [...] (7).

La teoría del falo ausente se refuerza en una declarada posición de género en los filmes de Llosa. Una de las escenas de estricta función simbólica es la escena de las corbatas cortadas. En dicho momento, Cayo, padre de Madeinusa y alcalde del pueblo, entra a un cuarto en el que le esperan dos hileras de hombres sentados en traje de vestir y corbata. Parte de las festividades del Tiempo Santo contempla la tradición de que el alcalde pasará cortando con una tijera la corbata de cada uno de los invitados. Si consideramos la castración, es decir, no solo la ausencia del falo sino su destrucción, como el derrame multicolor de las corbatas retaceadas por el suelo, veremos que el propósito de Llosa pasa constantemente por un rito de sacrificio. Ya mochados, las mujeres entrarán para emparejarlos y empezar los bacanales de la fiesta, no antes. En esa lectura, tenemos también el incesto insistente, es decir, asociación coital entre miembros de un grupo *homogéneo*, que conforman una misma carne, una misma sangre²¹⁸. Continúa Buntinx:

Pero hay además en *Madeinusa* una complejidad adicional en torno a la figura del incesto. Por un lado está el incesto explícito entre Cayo y su hija, pero también está el incesto simbólico entre la figura crística, que es Salvador, y esa misma niña que es la Virgen, es decir su Madre, a pesar de ser menor. El retorcimiento de estas situaciones resulta casi exquisito (8).

Al señalar que el paréntesis de lo Real, o el orden del falo (siguiendo a Lacan), da acceso a una realidad pre-simbólica, de pulsiones primarias, la lectura de Buntinx distingue la propiciación de un contexto (Tiempo Santo) desde el cual el incesto como zona narrativa debiera observarse. Lo interesante es que el asunto del incesto activa también un tiempo cultural andino pre-hispánico que no procede mediante la carga “incestuosa” de Occidente. Ese tiempo relacional demasiado “previo” a la historia, casi diríamos una contrahistoria, al que solo se puede ingresar a través de la imagen poética y mágica, en tanto, hablando como se habla, en cristiano, precede también al verbo coital del cual no solo los personajes sino los espectadores mismos salimos tallados por el pecado y los demonios traídos por la Europa de la contrarreforma. Uno de los escándalos anotados por los cronistas españoles es que los incas se daban en matrimonio entre hermanos. Así, cuando Llosa advierte que “hay una relación atávica de toda la vida, como de vidas anteriores” que le une a la madre, y ésta menciona a su abuela puneña, entonces se puede aplicar

²¹⁷ Ver anexo: Entrevista a Magaly Solier por Ericka Herbias (agosto, 2013). En adelante, todas las demás entrevistas a Solier irán con nota a pie de página a excepción de la mía, que irá indicada entre comillas.

²¹⁸ Cabe señalar en Llosa esa fantasía, compartida por muchos ‘limeños’, en la cual el espacio andino se presenta como el lugar donde es posible ‘imaginar’ un mundo de rituales ‘desconocidos’, aunque en realidad Lima queda muy cerca de la sierra. Comunicación personal con Paul Firbas.

una eventual línea con una hembra mítica que le hará recordar que el círculo andino está dotado de fuerza centrífuga. Cuenta Llosa de sus primeras intenciones con el guión:

incluso había un triple incesto en la película, porque en mi *back-story*, la madre de Madeinusa era la hermana de Cayo. Y en un Tiempo Santo se enamoran, etcétera. Pero, claro, eso nunca sale y nunca va a salir, porque eso era una construcción interior para yo poder tener un entendimiento de mi personaje, del personaje de la madre. Y al final lo deshago porque me doy cuenta que con tanto incesto van a pensar que estoy loca. (Risas) (15).

En Solier, es significativo que al momento de hablar de la directora diga: “veo una persona que tiene los ovarios bien puestos [y] se atreve a hablar de los temas que sí realmente pasan en la sierra, no siendo de allá”. La “familiaridad” y “valentía” de Llosa son reconocidas por la actriz (su doble) pero a través del sexo que las “hermana”. En el filme, Solier prestará a Llosa el lenguaje de su cuerpo serrano, valiente pero por encima de todo, de hembra-alfa.

El segundo aspecto que me parece crucial es el aspecto lingüístico, desde el cual se construye no solo el guión sino la dimensión sonora de *Madeinusa*. Cito un trozo del diálogo con Buntinx:

Gustavo Buntinx: Es muy provocadora en *Madeinusa* la intersección del quechua con el diálogo continuo en castellano –ya sea en canciones o en frases mixtas, que es cómo en realidad se habla el quechua en el Perú. ¿Cómo lograste esas mezclas lingüísticas, esas conversaciones híbridas? ¿Derivaron naturalmente de ese otro gran acierto que fue el trabajar directamente con los pobladores como actores?

Claudia Llosa: [...] era muy consciente de que el uso del quechua marcaba una especie de ritmo en la película, pautando momentos e *impases*. Era casi intuitivo, sentía que había momentos en que el quechua era necesario.

Gustavo Buntinx: Como una segunda banda sonora.

Claudia Llosa: [...] el quechua aparece aquí ligado al sueño, al pensamiento mítico, en tanto que el castellano se vincula a lo más racional [...] El quechua está trabajado como un elemento dramático de no entendimiento, desde la postura de Salvador [...] la canción de Magaly a Salvador, que empieza en castellano pero luego en quechua entona: “con ésta mi canción te robaré tu corazón, con ésta mi canción”. Le está diciendo “te estoy hipnotizando”, pero cambiando el registro lingüístico porque le interesa que él no entienda”.

Gustavo Buntinx: Como un encantamiento (16-17).

Una de las condiciones para esta percepción intuitiva sobre la necesidad del quechua es con gran probabilidad la experiencia de Claudia Llosa en Barcelona. Irónicamente, les pasa a muchos exiliados, estudiantes e inmigrantes en el extranjero, que la distancia sirve para acercarse y conocer; nunca como afuera los contornos de la identidad buscan fortalecerse y se desata el compromiso muchas veces a través de nuestra fantasía y del recuerdo de lo que no se vivió²¹⁹. Llosa en España es más peruana que nunca. Al margen de la migración en Lima, surgida como

²¹⁹ Recordar lo sostenido por Appadurai sobre la lectura que hacen los filipinos del rock de EEUU: 43.

último recurso, lo nuestro es el Ande. Aquello que no conocemos. Aquello que hemos olvidado, quizá de ahí la “magia” del quechua, siguiendo a Francis Bacon, toda novedad no es sino olvido.

Solier, por su parte, declara la dinámica inversa en el poblador serrano, en la niñez que “pierde [su] identidad [...] y tiene vergüenza de hablar quechua. Y llegan a Lima y se olvida lo que es el idioma quechua. Por eso cuando tengo la oportunidad de presentarme en quechua en cualquier parte del mundo [...] hablo en quechua.” Así, la actriz prestará su lengua y compensará la nostalgia de la cineasta limeña en España. Dice Llosa acerca de su “desterritorialización”:

La necesidad que tuve de acercarme al mundo andino surge precisamente de esa ambigüedad por la que uno percibe la cultura peruana como propia y ajena. Y creo que muy removida también por el hecho de que me había ido a España, que tampoco sentía mía pero al mismo tiempo me permitía identificarme en algún punto. Esa sensación de que era una autoexiliada de la vida, por generaciones de generaciones. Y dónde estaba mi esencia [...] También como una manera de criticarme a mí misma por estar fuera del país, por haberme ido, por sentirme ajena... por ser aparentemente blanca, como tú dices. Por no ser parte de esa cultura (11).

Frente a la ardua desorientación de Llosa, Solier esclarece una “verdad” del drama peruano cuando habla de la forma en que se encontró con (la parte más “occidental” del país):

las personas que se olvidan que hay un verdadero Perú, más allá, *a las espaldas*, a sus espaldas, parte de todo lo que es la sierra, todo lo que es provincia, *ellos no conocen*, imagínate cómo podrías discutir, cómo podrías hacerle entender a esa persona, que no es solo Europa sino la que está atrás, la que estás dejando. No scales tanto sin haber conocido antes tu verdadero Perú (mi énfasis).

Para Llosa la conexión que la “hermana” a Arguedas es “su obsesión por desnudar las oposiciones castellano/quechua, palabra/canto, pensamiento racional/pensamiento mítico.” Las referencias a Arguedas son obligadas toda vez que la condición de lo andino y la identidad liminar de los peruanos entra en juego. Llosa resalta en el escritor la “necesidad empírica de humanizar las tipologías humanas: explorando sus contradicciones, en contra de todo tipo de idealización”. Habla de “Esa inocencia perturbadora, perturbada. Esa cosa que es inocente pero al mismo tiempo perversa” y dice: “quise plasmarl[a] en el personaje de Madeinusa [...] Esta contradicción constante, y que es absolutamente *vibrada*” (10).

Sin embargo, falta mencionar una suerte de contradicción y relación, a pesar de las apariencias y de las declaraciones de críticos y de la misma Llosa, que se asume unívocamente como alter ego de un personaje tan distante de todos, uno que no tiene alma y por ende “no” existe, como es Salvador, el “gringo” limeño, cuando dice:

Por eso Salvador se llama como se llama, como para poder evidenciar que estoy haciendo esto de una manera consciente, que estoy poniendo un “blanco” porque quiero hablar de ese tema, de esa extrañeza. Que no parezca que hago la historietita del amor y la niñita que se enamora de él por sus ojos azules. No. Quiero

deliberadamente hablar sobre estas cosas de manera explícita para que se note el lugar de dificultad desde el que hablo. Y cuestiono (11).

Lo cierto es que Llosa habla desde una posición que no solo se relaciona con Salvador, como blanco limeño que cae en un pueblo de la sierra y que se “enamora” de una niña quechua hablante; la contradicción estriba en que Magaly Solier convertida en Madeinusa es la misma Claudia Llosa hablando y cantando quechua, movida ahora por las aspiraciones de su clase y de lo que vislumbra a través de los pasos perdidos de la madre atávica, a quien ya no le corresponde seguir en un “pueblecito” cerrado sino abrirse al espíritu cosmopolita del primer mundo sin pensar en (o sin piedad de) los sentimientos obliterados de aquellas corbatas cortadas que lustran el suelo de la casa paterna (Salvador no tiene ni siquiera una corbata que cortar). A la relación “desnuda” de quechua/castellano hay que agregar la de Llosa/Solier como marco de una nueva voz contradictoria pero inocente. El borde de las identidades peruanas parece afectar a todos, desde los “indios” hasta los “blancos”, todos aparentes y unimismados por un grado de relación que se vuelve más inmediato mientras más indagamos. Llosa reafirma: “estoy convencida que lo interesante no es si soy andina, quechua-hablante o aparentemente blanca, sino cómo de alguna manera me es imposible permanecer al margen”. Lo que nos lleva al último aspecto, el patológico.

Rescatando la entrevista a Llosa, Patricia Bueno, madre de Claudia Llosa, nos revela un nuevo personaje (quizá dos), y una nueva relación: Arsemia, empleada doméstica en casa de los padres de Claudia, una niña disléxica:

Ella fue el primer personaje de la película. Ella fue esa madre ausente que vino a Lima, la madre de la protagonista. Arsemia es el germen de *Madeinusa*. Y Arsemia fue la mamá de Claudia, que sigue con nosotros en casa. Tiene treinta años viviendo en nuestro hogar. Su relación sobre todo con Claudia fue fortísima, de mamar, casi. Había esa conexión, esa suerte de hermandad entre marginadas (14).

Que Arsemia, una migrante quechua hablante, y Claudia, una niña de la clase alta limeña que no podía leer ni escribir, hayan entablado una relación íntima es crítica. En muchos sentidos, aunque teniendo en cuenta que la oposición de clases y la relación laboral constituyen una seria complicación y no se pueden obviar²²⁰, la dislexia de una era la lengua de la otra en un país dividido culturalmente. La condición de quechua hablante de una era también el idioma de la otra; en sus respectivos niveles, el “logos” no les pertenecía. Ambas se hermanan en desventura de destierro, como dice Patricia Bueno.

A través de esa lectura, el sentimiento (y la perspectiva) de una cala en la otra. La mujer quechua hablante es en doble grado una posición de desventaja. Dentro de la esfera de los letrados, también es doble el grado de desventaja de uno que no puede iniciarse en la “cultura” de su clase, donde son los hombres los que más destacan, siendo mujercita y además “iletrada”. Lo que se advierte en la pequeña Llosa yendo con su muñeca al psicoanalista como Madeinusa escapa a Lima, a un espacio “onírico” (Lima son los objetos de “su” caja), donde a pesar de su “locura” sueña encontrar a una madre como ella y donde puedan vivir sin “límites”. No por casualidad la concepción de Llosa sobre sí misma es enfática a la hora de asumir el ejercicio de los “letrados” y sin embargo, mostrar su preferencia por los “no” letrados:

²²⁰ Agradezco la observación a Paul Firbas.

cuando yo empiezo a escribir *Madeinusa* lo primero que surge, como premisa, es el pueblo [...] Y para mí era muy claro que yo necesitaba a Salvador para poder yo, como escritora, *entrar* a ese pueblo que ya había creado en mi cabeza. Sin embargo, en la práctica, me sentía muchísimo más cómoda con mis personajes del pueblo que con el propio Salvador. Y es verdad que el personaje más simple, menos trabajado, el que me generaba más problemas, resultó ser Salvador. Siempre. Y sin duda por la propia cercanía que tenía con él, y por mi propio temor hacia él. En definitiva hacia mí (12) (énfasis en el texto original).

La asociación con los hombres del pueblo precisamente pasa por ahí, por la letra. Por ser los padres de la “sin” letra. Al otro, al limeño (siempre más “colonial” que gringo) que no le costó la letra, a los “limeños” ilustres que ella quizá sintió traicionar debido a su “condición”, al escritor de la familia del cual ella podría haberse sentido como el ángulo de todas las oposiciones (o la paria que no debe ver la luz), a ese grupo ¿qué les guardará, esa niña Claudia? Quizá, como en el filme le importe poco qué pase con uno de ellos después. Uno que regresa de España y que pondrá a que funja de alter ego²²¹. Uno que destaca por su “pasividad” (13), mientras el lenguaje de *imágenes* se revuelca en un festín atávico donde la niña Madeinusa manda matar al que se quedó “sin” habla ante la muerte del padre alcalde “indio”. Pero muerto por mano suya y por quien, a diferencia del hermano imberbe (pero también *inverbe* o sin verbo) con el que compite esa niña por la atención del grupo de poder ilustrado, hay un poco de piedad. Pero todo ello es posible porque el padre no está en casa, la presencia intensa de la “mama” equivale a la ausencia del padre. Dentro de dicha intensidad, encontraremos la contradicción y la función barroca de las imágenes como discurso estético.

Dice Claudia Llosa: “Puedo manejar mejor la complejidad mental femenina supongo que porque la conozco en carne propia. El encontrar la contradicción en la mujer me es más fácil.” De total asociación es el mundo pre-simbólico, anterior al de la razón y la ilustración, opuesto al mundo limpio del universo falocéntrico (o logocéntrico)²²². En él, la madre gobierna el mundo monstruoso del cuerpo y sus segregaciones en toda su plenitud. Opera en el acantonado hacinamiento de las volutas barrocas, las lágrimas, el sudor y la sangre del cristianismo católico, las cavernas oscuras y húmedas de las catacumbas subterráneas y la emanación del delirio de las aguas purificadoras; más demente (y sin consciencia “sintáctica”), el catolicismo, a diferencia de los espacios vacíos de los templos judíos, ha pactado con la madre²²³. De ahí que los poetas y su lenguaje pertenezcan más al mundo maternal, pues la presencia paterna es débil o ausente. De ahí el cine de Llosa, simbólico y lírico. Eso también querrá referir Buntinx cuando señala el poder de la madre mítica y la desbocada ejecución del mejor lenguaje de Llosa:

²²¹ Se discute la idea del actor, también radicado en España, como alter ego de Llosa. Ver entrevista (12-13).

²²² Desde una lectura occidental, lo referido hasta aquí podría indicar que el mundo andino termina ‘feminizado’ pero desde una lectura andina, el poder de lo “femenino” no se asume ni débil ni contrario sino complementario al mundo masculino. Se desenvuelve como agente intermediario de grupos. En los trabajos de Rostworowski sobre las divinidades femeninas, se presenta en los mitos mayores, la ausencia constante del padre, apuntando a parejas Madre-hijo (1998: 59). Las figuras de vaginas dentadas pre-hispánicas en centros ceremoniales también apuntan a una concepción de lo femenino ejerciendo roles de poder (Ossio 2000: 182).

²²³ Cátedra de Malcolm Read, profesor inglés de humanidades. Ver: *Visions in Exile. The Body in Spanish Literature and Linguistics, 1500-1800*.

[una] tensión más vinculada a la textura filmica de la película: la tensión entre lo icónico y lo narrativo. Se percibe, por momentos, la necesidad sentida de interrumpir el espléndido impulso sensorial de lo primero para lograr que lo segundo prevalezca [...]

Pienso, por ejemplo, en la complejidad visual y cultural propuesta cuando colocas a la Virgen –perdón, a la niña declarada Virgen– en su procesión nocturna, acompañando al Cristo yacente, ostentando ella no sólo la corona y el maravilloso manto bordado –propios de la tradición andina, católica, etcétera– sino también las lágrimas de fantasía extraídas del repertorio de Pierre et Gilles (18-19).

Poco a poco se llega a desmentir lo andino como lugar asociado sobre todo a las culturas prehispánicas porque ciertamente los conceptos prehispánicos de figuras geométricas y no humanas, dista de lo barroco que se origina concretamente con la presencia española de la cual se toma lo andino. Más hispánico que prehispánico, el hombre de la sierra es un producto más occidental de lo que alcanzamos a entender. Lo andino pacta con todas las formas de recepción cultural establecidas desde la colonia, la división histórica se vuelve incierta toda vez que nuestra evocación inca como aparato arqueológico e imagería cultural andinos están entendidos desde una perspectiva que los ha leído a través de la letra europea, al punto que el mismo Garcilaso tuvo que recurrir al sabor de la leche materna a fin de establecer su uso del quechua que al mismo tiempo quedaba instituido como lengua de mestizos, en lo que finalmente se habían convertido con la llegada de los españoles. La lectura entonces no se efectúa desde la división, los espacios culturales andinos soportan un peso intangible de tradiciones occidentales leídas desde el nuevo orden impuesto por la conquista²²⁴, simbólica y culturalmente exterminante (los códigos prehispánicos se fusionaron con los de Europa) pero también carnal y espiritualmente aglutinante (los “indios” continúan siendo vistos en la población del Perú)²²⁵. De ahí el lenguaje de las imágenes como única articulación posible para una explosión cultural, así lo hizo Guaman Poma y así parecen resolverse las ideas que nos alejan a niveles oníricos de nuestra historia, como dice Llosa, “atávica”.

Entonces podemos establecer que la operación de alter ego se destruye para pasar a ser una voz de continuación o eco de consciencia en el que la abuela puneña es recordada en Arsemia quien a su vez es recordada en Magaly Solier que le recuerda la niña que fue Llosa en, como apunta Buntinx, la “relación con tu historia de infancia” que ya convertida en Madeinusa puede volver a existir con carta abierta para ejecutar en un mundo pre-literario donde la imagen es aún símbolo y no signo pero que luego activará trágicamente en el recuerdo del cuerpo, que es lo que ocurre en *La teta asustada* en la que como sugiere Buntinx, “Como Telémaco [busca] a Odiseo”, Madeinusa va en busca de Arsemia, es decir una parte de Claudia niña sobre todo va en busca de esa madre quechua hablante. Porque la “maldad” de Madeinusa, y la travesura negra, no es hecha por la quechua hablante como por el arma que saca la Claudia niña del grupo de poder, y que roba por necesidad. Solier dirá bajo el formato de la entrevista “porque a mí me había enseñado a actuar en *Madeinusa*”; de ahí la piedad, porque ha traicionado al padre, para rehacerse en Lima, como tantos

²²⁴ La negociación andina forma, en ese sentido, uno de los órdenes del sistema colonial establecido.

²²⁵ Cabe preguntarse por qué escoge Arguedas las tierras bajas para su obra de ataque final. Por qué al hombre “lascivo” de tierras calientes. Los zorros viajan como viajó el escritor y viajaron los miles de migrantes a morir bañados por las aguas del mar. La madre simbólica ya convertida en huaca reposará viendo el mar (*La teta*).

otros migrantes, como todos los mestizos e indios después de implantado el poder colonial. Por eso era necesario el beso en la boca para quedarse con algún sabor de su enseñanza y su palabra mágica, que no la letra traidora del conquistador. Por eso se delata Llosa cuando recuerda que:

“Arsemia nos leía cuentos. Y Andrea [mi hermana], que era muy inteligente y ya se los había leído todos, entre sueños le corregía: “Te has equivocado, así no es el cuento”. Y yo me enojaba: “¡Tú cómo sabes!”. Tal vez por eso me identifico inconscientemente con las formas de hablar y de escribir de Magaly. A mí me encanta escribir *mal*. Me sale muy bien” (14-15).

No solo escribir mal, a Llosa le sale muy bien “sentir” como siente un quechua hablante aunque escondida bajo las armas del poder de su grupo ilustrado. Para *La teta*, Solier dirá en entrevista “terminé asustada”. Esto es manifiesto cuando Llosa dice que la relación con su madre migrante y doméstica de la sierra “fue el inicio, no como escritura sino como vínculo” con *Madeinusa*.

La mención a Arsemia, recuerda hasta cierto punto la de Felipe Maywa por Arguedas²²⁶, en tanto trae a colación al sujeto andino otra vez interviniendo en la escena del encuentro cultural como carencia y fortalecimiento, con el mismo sabor y semejantes aristas: la otra madre de Claudia es una mujer quechua hablante. ¿Dónde se refugiaba Arguedas del maltrato de una madrastra ardua? ¿Qué lengua le acompaña? ¿Quiénes le enseñaron la ternura en medio del odio? Esta labor casi de rescate que Arguedas declara innumerables veces haber recibido de los indios, y que Llosa declara haber recibido de una migrante andina, siempre irónicamente desde la esfera de la servidumbre, parecen representar el rol de consejero que le cupo al lado indígena del Perú desde la conquista. Allí donde haya crisis, la aparición del sujeto andino emerge como los filósofos grecolatinos o los ermitaños de cuevas encantadas, lugares de convalecencia y fortalecimiento. Pero, a diferencia de los consejeros occidentales, el conocimiento que ofrece Arsemia, como los indios de Arguedas, se oculta bajo la textura de la descalificación. Recuerda Llosa: “Tanto ella como yo teníamos problemas para hablar bien el castellano. Yo por mi dislexia, ella porque es quechua-hablante. Yo de niña era muy distinta a lo que soy ahora. Era muy ausente, no era muy sociable. Tenía un mundo interior y podía hablar de él con muy poca gente –lo hablaba con Arsemia” (14).

Sin embargo, la labor de la madre quechua hablante se desdobra para ofrecer el cuerpo que necesita Llosa para completarse. Recordando el famoso caso de autoría conjunta, el texto colonial *Instrucción del Inca don Diego de Castro Titu Cusi Yupanqui al licenciado don Lope García de Castro* (1570) cumple con graficar los complicados procesos de escritura que le cupo al grupo andino en la primera etapa de la colonia. Hasta donde sabemos, dicho texto es narrado en quechua por Titu Cusi, penúltimo descendiente de la nobleza inca, a un fraile español, Marcos García, y transcrito por el escribano mestizo Martín Pando. En una inversión sorprendente de la relación entre el amanuense que prestó “la mano” al inca rebelde de Vilcabamba, Titu Cusi Yupanqui,

²²⁶ Dice Arguedas en el primer diario de los *Zorros*: “volví a encontrar [ya profesional] a Felipe Maywa, en San Juan de Lucanas y ¡de repente! me sentí igual a ese gran indio al que había mirado en la infancia como a un sabio, como a una montaña condescendiente” (20). De hecho, la relación de poder entre Arsemia y Claudia Llosa, guarda una radical diferencia con la establecida entre Arguedas y Maywa y sin embargo, algo vinculante hay entre las dos historias: una complementariedad nacida de la necesidad.

Arsemia por su parte, activa el papel de lo que en la colonia se conoció como “indios ladinos”, es decir, el “indio” occidentalizado que sabe leer y escribir, y es ella quien “transcribe” a un miembro de la cultura occidental. El aporte de Patricia Bueno es invaluable cuando cuenta que:

Cuando Claudia era muy chica ella ‘escribía’ mucho a pesar de su dislexia. Pero quien en realidad le transcribía lo que ella dictaba era Arsemia, pues mi hija no sabía escribir en ese momento, no podía escribir [...] Luego me enseñaba los papeles y yo los guardaba. ‘Señora Patricia’, me decía, ‘esto ha escrito su hija’. Diez años después yo vuelvo a encontrar esos escritos. Y los tipeo. Y se los regalo a mi hija, y ella a su vez a toda la familia ¿Cómo no va a estar presente eso tan fuerte en Claudia? (15).²²⁷

Creo que la dislexia de los primeros años de Claudia Llosa se conecta simbólicamente con el modo en que se ejerce la comunicación entre los hispano y los quechua hablantes del Perú: con dificultad patológica. El aparatoso camino de la terapia del psicoanálisis constituye, sin embargo, una dimensión que en el lenguaje andino se vincula con la visión de la naturaleza como motor biológico. La limpia de acequia en la sierra significa que los hombres y las mujeres van a trabajar sacando las piedras que obstaculizan el fluir de una corriente de agua. Cuando terminan la labor de un día completo y el agua corre a chaparrones por el canal, todos gritan saludándola como a un viejo amigo o al más querido de los hijos: “¡yaku, yaku!” y “yaku” pareciera responder a esa voz que la alienta a lanzarse al mundo, depravada de alegría²²⁸. En Llosa, el lenguaje filmico “fluye” en tanto ubica el punto que permite la coherencia de su discurso, nacido necesariamente de una “desventaja” anterior que hace ahora valorar el atributo de ambos estados, la dislexia y la cura. Por eso, responde a Buntinx rondando tres términos, que me resultan sintomáticos y felices: el miedo, el gusto y la afirmación:

Pero ese límite es también mi aprendizaje. El temor que yo tenía al simple hecho de la contemplación. Entiendo muy bien lo que me dices, porque yo también extraño ese tipo de despliegue [de escenas largas en las que no “pasa” nada]²²⁹. Pero al momento de probarlo durante el montaje, tras haber visto tantas veces las mismas imágenes, me asaltaba el miedo de que nadie pudiera soportarlo. Pero uno aprende y finalmente te dices: “No, yo quiero esto porque me gusta contemplarlo, y que se vayan al carajo todos”. Y si a mí me gusta pues a otros más les gustará [...] Es la búsqueda de una voz propia. Es encontrarse. Y afirmarte. Así como el personaje de Madeinusa dice al final “soy Madeinusa” y es reafirmarse en sí misma, y toda la historia se reafirma [...] (19).

El eje de la mujer quechua hablante en la infancia de Llosa elabora en la cineasta su relación con el quechua. Buntinx le dice que puede tratarse de “Una relación intuitiva, primordial [...] Tu

²²⁷ No sin referencia se presenta entonces la escena del baúl de Madeinusa, en el que todas las madres e hijas actúan desdoblándose unas en otras.

²²⁸ Ver el filme *Sigo siendo. Kachkaniraqmi* del cineasta peruano Javier Corcuera (2012).

²²⁹ El término del despliegue sugiere aquí lo que en narratología alude a una pausa descriptiva, en la que la “acción” de la historia es interrumpida para dar paso a una libertad de fluir del discurso, dirigida por criterios de goce e interés.

madre hablaba de cómo tu relación con Arsemia era ‘de mamar, casi’. Y tú misma escoges esa metáfora para mostrar el otro lado de todo ello, cuando dices ‘quién en el Perú no ha mamado ese racismo’”. La intervención de Buntinx se completa necesariamente con los referentes que se obligan a aparecer; concluye: “Si continuamos por esa cadena asociativa encontramos a Lacan premonitoriamente articulado por Garcilaso, en esa frase maravillosa que vincula sexualidad y lingüística: ‘yo mamé el quechua en la leche de mi madre’ (estoy parafraseando). Una expresión que es un sueño húmedo para cualquier psicoanalista” (16). La lectura desarrollada desde la perspectiva garcilasiana es fundacional desde el aspecto del mestizo que vanamente es el que apunta a integrar desde su fragmentariedad y multiplicidad una nación peruana. Mamar la leche es curiosamente un testimonio en el que deliberadamente se apuesta por el lado indio sin decirlo. Siendo casi en su gran mayoría una fecundación de semen hispano, el mestizo vuelca su orfandad latente en la masculinización de la leche materna para completar el espacio propio frente a la ausencia del padre.

El acierto de Llosa es haber percibido mediante una propia desventaja la lectura de otras dimensiones que tienen que ver con la magia y la carga simbólica de las imágenes. En 2014, James S. Amelang explicaba en su charla “The Converted Spaniard: Autobiography and the Sources of Religious Dissaffection”²³⁰ que los cuadros religiosos sirvieron como hálito de vida en el imaginario medieval de la fe, donde los santos eran inspirados por luces y leches divinas. Y que el caso de las conversiones no eran movidas por el descontento de la creencia como por el acomodo social que esa deserción de credo significaba en beneficio y privilegios alcanzados. La selección de imágenes y objetos mostrados en *Madeinusa* hablan de una alianza de conversiones. Solier será enfática en señalar que ella no ve racismo en los filmes de Llosa sino el apoyo de un agente externo que ingresa a la sierra y contribuye a exponer los males de dicha población:

Que cómo puede ser algo natural que una niña sea abusada, cómo puede ser algo natural que un hombre mate a una persona y así en cadena, ¿qué no pasa nada? Eso es mentira. Pasan muchas cosas solo que no lo dicen y si lo dicen se avergüenzan y por qué se avergüenzan porque es cierto, pues. Eso es lo que pasa pero Claudia no dice eso pasa, ay qué miedo, que me retiro, que miro a otro lado, no, ella lo dice y [...] necesitamos de personas como ella si queremos solucionar [esas cosas].

En ese sentido, Solier también ingresa al proyecto de la directora, y a su mundo, pues alcanza un beneficio, en este caso, no solo individual sino colectivo, que juzga necesario en tanto denuncia pero también en tanto carrera artística personal con los discos y conciertos a los que se dedica prontamente después de su estrellato en el cine. En ambos casos, vemos que el discurso identitario atraviesa no solo la crítica severa sino la afirmación cultural. Llosa desde su intención de cuestionar a su clase y Solier desde la condena de ciertas realidades de su grupo.

La explosión de *Madeinusa*, como filme debutante de esta búsqueda andina, se establece como fuerza de fuga que disemina la esperanza en el viaje-huida a la capital. La madre aporta la fuerza irracional y demente que ya se presenta como huaca en *La teta asustada*. La fuerza se ha interiorizado en Fausta, ella como un “Fauno” actúa de agente observador entre un mundo y otro,

²³⁰ Villanova University, Spring 2014. Ver: Amelang, James. “The Reformed Spaniards: Tales of Conversion in London 1620s” Davis Seminar Paper, History Department, Princeton University, September 2013.

es una criatura animal que ve con temor el riesgo de tragarse a todos²³¹. El trauma sexual es voyeurístico, su enfermedad, la faunofobia, el terror de la violación convierte a los hombres en “bestias” que copulan. No queda claro si Fausta es solo hija del esposo o también del violador (ambos se han diseminado en el cuerpo de su madre). Ella es un ser disociado y gótico, la sangre también viene de la teta como espacio de memoria, ella no se alimenta solo de leche sino también de la sangre como signo violento. Solier dirá “yo no tenía cómo interpretar ese miedo”. La papa, como símbolo nacional y, en jerga, como el mismo sexo de la mujer que Fausta lleva en la vagina, la preserva pero, pasado el tiempo de guerra, se convierte en su enfermedad. Con lo que pasamos a la lectura de *La teta asustada*.

IV.4. *La teta asustada*

Para Jon Beasley-Murray en su artículo “Renaming the Desert: Sound and Image in Llosa Films” (2013), las dos producciones (*Madeinusa* y *La teta asustada*) destacan por la importancia dada a los sonidos sobre la imagen. Ambas, señala, se abren con una canción quechua. En ambas el nombre del personaje delata la apertura al mundo. En la segunda, Fausta alude nada menos que a la literatura alemana de Goethe: Fausto. Con ejecución metálica, el testimonio del crimen se presenta a través de la canción quechua que nos invade de ternura, dice Beasley-Murray:

In Llosa’s films, the action is situated acoustically or linguistically before it finds physical space or a visual field [...] the unaccompanied female voice in each case tell us of or is associated with shockingly ugly violence and intimations or recollections of brutality [...] the mother’s song is of dismemberment and mutilation, of rape and violation [...] The songs [...] repeat the basic disjunctions that structure both films [...] an inevitable incompatibility of word and thing, an estrangement between what is presented to us and the way it is presented [...] From the very start, these films disrupt any project to represent either the coast or the highlands [...] these films are decidedly not indigenist [...] they are reminder that indigeneity itself is always split, always divided (3).

La sumisión “indígena”, tan propia de la colonia, queda exterminada en la borrosa cooperación que prestan los dos filmes llosianos a la maternidad simbólica de la patria. En una era de fuerzas migratorias y *links* de imágenes globales, los intereses de los personajes solieranos van primero. En ese sentido, el arreglo entre mujeres es mucho mejor definido que el entablado entre los hombres de distintos grupos socioculturales, respondiendo a una característica muy andina que establece a la mujer como intermediario. La ‘sobrina’ resuelve con modos caseros y negociación filmica la hegemonía letrada del tío escritor, perteneciente a otra generación y otro discurso, sobre la peripeca abisal del individuo andino. Para poder infiltrarse necesita ser de sexo femenino, para ser disculpada necesita la vejación y para dirigirse al mundo necesita contar su historia en el canto mágico quechua²³².

²³¹ En la entrevista realizada a Solier, ella describía con lujo de detalles el estudio del comportamiento de diversos animales para la caracterización de Fausta. Es interesante que este ejercicio haya sido ejecutado por Teresa Ralli para la unipersonal *Antígona*. Ella como Miguel Rubio, director teatral quien asesoró la representación de las fiestas andinas en *Madeinusa*, son parte de la misma familia del grupo teatral Yuyachkani.

²³² Observa Paul Firbas que el lirismo del quechua es un fenómeno de recepción y des-familiarización. De otro lado, por añadidura, el quechua reclama atención metalingüística por un repertorio musical y mítico asociado a ella.

A través del cine de Llosa se muestra el aporte incólume del discurso migrante. Se alza por encima de las barreras y de su informalidad nacen sus propias instituciones: pueblos jóvenes, negocio ambulante, piratería, contrabando, cómicos y artistas ambulantes. Las condiciones son de pobreza y precariedad, su edad reclama eterna juventud para volver a empezar en la ciudad una vida propia de la aventura, un ciclo de adecuación. En sus desplazamientos, el migrante tiene a su favor la familia y las asociaciones, pues el que migra necesitará articular de cualquier forma relaciones de parentesco. En *La teta*, está el tío de Fausta con una parentela plena, mientras con un hijo que no vive con ella y una empleada negra que ya se va, está la “señora”.

El uso del parentesco nos deriva a otra constante en las relaciones sociales del migrante, del que aún no habla, en muchos sentidos, la “lengua” de la ciudad o del país. Defensores legales, “coyotes” o traficantes de terrenos, a quienes hay que pagarles una cuota por sus servicios, son en muchos casos los primeros contactos de la población migrante. En el sistema neoliberal de los años 90, las “service” (intermediario laboral) se institucionalizaron en el gobierno de Alberto Fujimori. Pero lo interesante de esta asistencia más cercana al pillaje encubierto es el respaldo brindado a los que necesitan negociar por partes. El abogado corrupto puede en muchos sentidos y momentos servir de propulsor a un trabajador a quien la representación le sea necesaria. El mercachifle o el patrón aportan a un migrante el favor de la cadena monetaria, una fase clave en el que su camino depende de un puente de acceso bastante concreto. Ésa la proporciona el asentado en la ciudad que con cierta agencia libraré o facilitará al migrante el devenir de sus metas. Ocurre lo que podemos llamar el uso de individuos por facetas. Recogiendo todos los prejuicios, también podemos decir que una cineasta capitalina sirve para la difusión de un talento quechua hablante.

Desde cierto punto de vista, la migración tiene su contrapartida en la temida hojarasca dejada por la explotación de las empresas transnacionales en tierras latinoamericanas. Mientras la violencia es justificada en nombre del progreso y los productos de la modernidad, los pueblos fantasmas que van dejando a su paso las extracciones de las transnacionales norteamericanas, como Macondo o la Cerro de Pasco, reflejan la nostalgia que sacude estos desechos en las conciencias de los pobladores, que un día sufrieron la fiebre y la fiesta de la explotación. La migración en su independencia y soledad recorre el camino complementario, yendo a las “tierras” del progreso y la modernidad, aunque sembrando la ausencia en tierras fantasmales. En *La teta*, los cabellos que se desprenden de la “cabeza” de la madre convertida en fardo funerario nos recuerdan lo que se va con los nuevos vientos. El artículo de Paul Firbas “La momia del Inca: cuerpo y palabra en los Comentarios Reales” revisa el momento en que el Inca Garcilaso ve los “bultos”, es decir, huaca o momia, de de sus parientes antes de partir para España (49-50). Se ven intactos y vivos como de algún modo lo sigue siendo la madre de Fausta ya momia, forrada en un cubrecama estampado de flores. Ella será la única que retornará al pueblo. En las casas vacías, los hijos están en Lima²³³.

En relación a las dinámicas migratorias, utilizo el trabajo de Arjun Appadurai sobre las últimas fases de la modernidad global, expuestas en *Modernity at large* (1996). En la modernidad desbordada, el Estado-nación ha dado paso a corrientes de nacionalidad violentas y efervescentes que traspasan fronteras geopolíticas y que muchas veces encuentran sus modos de identidad a través de la diáspora en que los medios de comunicación han abierto nuevos modos de imaginar

²³³ En el diálogo entre el violinista Máximo Damián, de visita para las fiestas, y la madre ayacuchana en el filme *Sigo siendo* de Javier Corcuera se cuenta que los hijos se fueron pero ella se quedará hasta que la vida lo permita.

el mundo. Antes, Benedict Anderson había acuñado el término “comunidades imaginadas” para dar cuenta del papel impreso como difusor del concepto de nación pero ahora los aparatos electrónicos que dan a los medios una expansión inagotable son los que revolucionan dicho concepto a partir de los desplazamientos tanto de la imagen como del público receptor a través de los movimientos migratorios. El alcance se efectúa toda vez que ambos consiguen el encuentro en lugares no necesariamente fijos sino móviles e impredecibles; entonces, la modernidad se ha traspasado de fronteras que ya no cuentan ni pueden representarse más a través de los cánones del Estado. De las corrientes de nacionalidad, dice Appadurai, que “estas hermandades son más volátiles: [son] convergencias del gusto, placer y políticas. Donde hay consumo hay placer y donde hay placer hay agencia. La libertad es más escurridiza” (23).

Los filmes de la cineasta peruana Claudia Llosa son puestos en marcha por una inversión de capital español y se efectúan desde la zona de una nostalgia. El mundo andino y el migrante son recapturados a partir de una memoria desplazada. El posnacionalismo de la directora se entremezcla ahora con la inversión europea para enfocar un mundo que se ama más de lo que se conoce: “Me enamoré”, dice Claudia Llosa cuando miró a Magaly Solier por primera vez. El objeto estético que parece cautivar un plano emocional aparente contemplaría en realidad procesos históricos vigentes. ¿De qué se enamoró Llosa en su visita a las iglesias ayacuchanas? En uno de los primeros reportajes hechos a la actriz revelación de regreso a Huanta, después de su éxito, se ve al padre, Gregorio Solier, en la despedida, contemplando y besando el afiche de *Madeinusa* que es al mismo tiempo el de la virgen, el de una virgen andina. De luto, como las dolorosas y con lágrimas en el rostro, Solier es la virgen de la Semana Santa ayacuchana, que llora por la pasión y muerte de su hijo²³⁴.

El lenguaje cultural se ha establecido más fraternalmente entre la naturaleza “materna” o solidaria del sexo femenino, mientras la articulación del proceso cultural entre pensadores y procesados del mundo masculino criollo/andino ha quedado suelta por el dominio de los primeros que no admite otra prueba de que el rendimiento cultural, en palabras de Vargas Llosa, el pago de la modernidad no puede ser sino la aculturación (“La modernidad a todo precio”)²³⁵.

Frente a las transacciones hegemónicas planteadas por la comisión de Uchuraccay –como ya se señaló, presidida por Mario Vargas Llosa– provenientes de una asociación frecuente entre la letra y las fuerzas armadas en Latinoamérica, los filmes de Claudia Llosa repercuten simbólicamente como espacios de reelaboración para transacciones no necesariamente más satisfactorias aunque sí de mayor alcance en las que entran tanto agencias denegadas históricamente como las estelas de su mitificación a partir de las estrategias propias de la industria cinematográfica. Señala Beasley-Murray que ambas películas se construyen como:

²³⁴ ErimiliTV. “Reportaje a Magali Solier protagonista de *Madeinuda* (part 4)”. *YouTube*, 14 oct. 2006. Web. 15 set. 2014. El reportaje es hecho por Luis Miranda del programa *Cuarto Poder*, transmitido por América TV.

²³⁵ “La modernidad a cualquier precio”. Conversaciones con Arcadio Díaz Quiñones y Tomás Eloy Martínez. En *Página/12*, 9 de mayo 1993. Disponible en *Antropología social y cultural* – 106. Web. 15 enero 2016.

films of posthegemony [...] that consistently and thoroughly deny the possibility of any project to articulate meaningfully any of the many breaches that constitute (and at the same time undo) Peruvian society [...] The promise of hegemony is that it will to suture these fissures, to construct chains of equivalence and produce the illusion of consent. But that consent is sabotage, first, by the series of betrayals on the part of creole elite and indigenous subaltern alike, and second by the very instability of these identities and indeed of any other category that might be proposed as the ground of some purported national community (7).

En dicha imposibilidad de “comunidad nacional”, la identidad del “cholo” del Perú como país cholo, también estaría destinada al fracaso porque supondrá “cadenas” que intentan perpetuar agendas hegemónicas, como fue el caso de los partidos políticos del siglo XX, la Reforma Agraria y Sendero Luminoso. Lo interesante del caso es que mediante sus fórmulas discursivas, estos fenómenos sacudieron una visión de patria abandonada, imagen que subyace en los filmes de Llosa, en la que la metáfora del huérfano describe a los pueblos del Ande porque “Papá gobierno”, tomando valor en la voz “chola” de Tulio Loza, no tiene presencia en su devenir. Igual que Loza, Solier declara que “necesitamos un verdadero padre o madre dentro del gobierno que defienda a sus hijos que son todos nosotros”²³⁶. Los filmes de Llosa no podrían haber sido posibles sin, y por ello vienen después de la dictadura neoliberal de Fujimori, la Marcha de los Cuatro Suyos, Comisión de la Verdad y Reconciliación pero sobre todo, las agencias de los pueblos de la sierra en su migración apabullante a Lima. El final de *Madeinusa* que “comienza” en la canción-testimonio de la primera escena de *La teta* es tan universal como los versos de W. H. Auden: “I and the public know/ what all school children learn. / Those to who evil is done/ Do evil in return”²³⁷.

Cuenta Claudia Llosa que estar viviendo en Barcelona muchos años le hizo sentir un interés vivo por su país, como nunca antes lo había experimentado. Volver a Perú es para Llosa, curiosamente simbólico, llegar a la sierra peruana y no a la Lima “oficial” sino a la “migrante”. En Ayacucho, se dirige a las iglesias coloniales, como Arguedas se dirige en Cusco a tocar el muro inca y como antes Garcilaso describe la iglesia de Santo Domingo en Cusco. La nostalgia de Claudia Llosa, como la de los otros mestizos peruanos, consiste en algo que no vivió. Como dice Arjun Appadurai, se trata de una nostalgia sin memoria. Como punto de contacto territorial, Llosa se ubica más con la tradición de Guaman Poma itinerante y del movimiento Taki Onqoy, a través accidentalmente, del fervor católico del área como del aire de posguerra dejado por el alzamiento y muerte de grandes poblaciones locales.

La línea de Appadurai para atrapar algún vértice de la dinámica global hablaba de un comportamiento masivo de movimientos y encuentros entre las poblaciones migrantes y los medios de comunicación, pero teniendo en cuenta que su discurso expone sobre todo la agencia de aquellos que en número sobrepasan la celebridad de los nombres propios y las estrategias de las clases hegemónicas. En *La teta*, la efervescencia del negocio de fiestas matrimoniales de los migrantes, destaca frente al concierto eludido y “apropiado” (que no propio) de la señora. El evento es marcado en la narrativa por la elipsis. Cuando se escucha la performance vemos a Fausta en el

²³⁶ Entrevista hecha por Ericka Herbias, agosto 2013. Ver anexo.

²³⁷ Auden, W. H. “September 1, 1939”. *Another Time*, 1940.

camerino recibiendo las flores para la pianista, cuando llegan los aplausos, la vemos a Fausta asomar en la cortina del escenario espiando a la señora que los recibe por una pieza que le pertenece a Fausta. Cuando parece efectuarse la relación entre esa línea y el proyecto Llosa/ Solier, sin embargo, lo que denota es que la lectura inversa es totalmente plausible. Es decir, la cineasta Llosa, letrada y hegemónica, lee a Solier, como los filipinos leen y ejecutan la música pop de Estados Unidos, pues “estos filipinos parecen estar mirando atrás hacia un mundo que *ellos* nunca perdieron” (Appadurai 43). De igual modo, “acomodan” los migrantes, en el presente, la privación y la aridez de los cerros en que viven con un forado por piscina para los niños (que inicialmente iba a ser la fosa para la madre de Fausta) y la gigantografía de una playa caribeña que colocan como fondo al momento de sacar las fotos para el recuerdo a fin de tapar todo el desierto.

Siguiendo con Appadurai, en el mundo de flujos globales, la construcción del pasado como reelaboración es lo que caracteriza a las sociedades del primer mundo. El presente está compuesto de dichas modas “retro” que funcionan como fuerzas culturales sobre las que opera una agencia de consumo e identidad. La relación se establece entonces con los pueblos que ven en ellas “su futuro” y que son vistos a su vez, desde la perspectiva de las sociedades más sólidas, como “el pasado”. En el caso de Llosa contar una historia de la vida rural en la sierra peruana y su continuidad en la urbe se volvía una necesidad. A través de la construcción de alegorías, como el viejo del tiempo que se queda dormido o el canto de la “sirena” quechua hablante, en el primer y segundo filme, respectivamente, se los presenta como consecución de esa dimensión del deseo nostálgico de lo que pudo ser la forma estética del pasado perdido. Y en ella, una forma de visitarlo cuando no de recuperarlo, como ejercicio de memoria artificial, siendo de otro modo imposible tomarla de la realidad.

Donde viene a tallar el poder en la figura “gulliveriana” de Llosa (como estudiante migrante sudamericana en España y como sobrina de ojos azules de Vargas Llosa en el Perú) es en la comunicación consciente o inconsciente, que en algún momento se tuvo que dar entre la sensación de nostalgia y la visión de un imaginario social que la encuadraba como actante a ella misma. Citando a Jameson en la “conexión entre la política de la nostalgia y la mercancía posmoderna de la sensibilidad”, dice Appadurai:

En el presente, el pasado ya no es más un territorio al que volver en una simple política de la memoria. Pasó a ser un gran depósito sincrónico de escenarios culturales, una suerte de elenco central transitorio, al que legítimamente se puede recurrir dependiendo de la película que se esté haciendo o la escena particular que se esté filmando o al tipo de rehenes que se esté tratando de rescatar (44).

En relación análoga a las fuerzas que hicieron posible el desenvolvimiento de los Estados Unidos en su devenir histórico con los demás países, en la cual éstos se muestran como el “pasado” de aquél; así también para la república “colonial” del Perú y sus clases dirigentes posicionadas en la capital, el pasado es el otro, y el otro país “extranjero” no es sino la sierra andina, de otra lengua y otro tiempo, el de la altura y el frío del misterio, que anclada en una pausa sobrenatural, se conforma como el único espacio verosímil para ocultarse del dios cristiano, como sugiere el guión de *Madeinusa*, el día sustraído de la omnisciencia quiere decir también un día de retraso en la Historia. De allí el sabor de la niebla y la latente hambruna de las estepas europeas representado por la joven que aparece cantando en otra lengua unida a la tierra mojada, de huesos fuertes y

mirada griega, llevando polleras labriegas y trenza infantil²³⁸. No otra es la impresión de la primera toma del filme en los Andes peruanos, la de un filme extranjero de época, curiosamente, europeo y por ello, altamente seductor, aunque también podría verse un registro de documental en las tomas de procesión andina. A diferencia de ella, *La teta* es “peruana” pero a través de los migrantes andinos. La escalera milenaria del cerro huaca funciona como la atalaya desde donde ven sin ser vistos, existen sin ciudadanía (“en esa época no teníamos ni documentos” dice la tía sobre la huida por el terrorismo, embalsamando a la madre huaca). Los espacios de su trabajo muestran la ebullición de las capitales modernas en su tiempo de formación (el comercio a través del cine de época de Londres, París o Nueva York) que solo queda escondido cuando entran en el espacio del poder; por excelencia, la puerta levadiza de la casona de la “señora” divide un mundo de otro.

Algo existe en la fundación del discurso del filme con que se abre el proyecto Llosa/Solier, de total adscripción a la vorágine de imágenes que nace del flujo de la globalización. No vemos más la sierra andina del indigenismo del siglo XX, con indios mártires de hacendados infernales, en *Madeinusa* no hay sino un “Salvador” blanco, como de las “revistas”; no se encuentra la figura odiosa del capataz o del patrón voyeurista del indio. En la diégesis de la película, sin embargo, al menos demográficamente, el pueblo de *Madeinusa* ha cumplido con el pedido “déjame en la puna” del valse criollo “Cholo soy”, como un pueblo desconectado²³⁹, no interesado en conectarse. Por su parte, la mujer serrana y su capital erótico²⁴⁰, antes excluida de todo discurso, es ahora el ojo del proceso en ambos filmes. En el primero, el núcleo familiar se ve roto por la independencia femenina filtrada de los modos urbanos en la ruralidad mientras que en el otro, ocurre la dinámica inversa, la filtración de la ruralidad en la urbe va al encuentro de una apuesta familiar (la prima asegura su matrimonio por una papa bien pelada, la conversación quechua con el jardinero es la única conexión sentimental de Fausta con el mundo masculino). Irse a Lima, recordar que la que se va es la mujer, se presenta como una necesidad histórica auspiciada por la llegada del “gringo” y propiciada por la distracción y hasta la “muerte” divina del tiempo, ante las pulsiones de la mujer y sus sueños de realización; no olvidar que es ella la que lleva el atuendo de Virgen y la escogida para invocar la protección tutelar para el pueblo. No hay crimen porque estamos frente a la Coya (si se quiere de National Geographic) disfrazada de virgen (de postales turísticas) y Dios no ha visto nada (pero la cámara sí lo ha registrado). Todo lo contrario, *La teta* que funciona como el origen (la madre) de *Madeinusa*, nos la recupera maltrecha y moribunda, pero cantando, dejando su semilla en otra “rara” quechua hablante que accede al final a la ayuda “médica” (“que me la saquen”, dice Fausta desmayada, refiriéndose a la papa podrida en su vagina) para restablecerse en la ciudad.

La reterritorialización en la época de flujos globales recuerda un cambio histórico en el proceso colonial temprano: los repartimientos indígenas del virrey Toledo. Esta fase de transvase regional de la población debió haber afectado una larga memoria de tradiciones y herencias culturales lineales pero también activado la integración de otras. En el presente, las cadenas

²³⁸ El filme *El Caballo de Turin* de Béla Tarr y Ágnes Hranitzky (Hungría 2011) presenta una atmósfera común con el inicio de *Madeinusa*. De otro lado, cierto parecido de Solier con Irene Pápas en las escenas rurales de *Zorba The Greek* (1964) y el personaje rural de “Apollonia”, ya trajeada de novia, subiendo la callecita de pueblo siciliano en *The Godfather* (1975) recuerda el correr-vuelo de *Madeinusa* por el pueblo ya transformada en Virgen.

²³⁹ Comunicación personal con Paul Firbas.

²⁴⁰ Ver: Catherine Hakim. *Capital erótico. El poder de fascinar a los demás*. 2012.

rizomáticas de la *massmedia* abren esferas de existencia en sujetos desterritorializados a través de recorridos que hoy se suplen por la inmediatez de los medios de comunicación. En el concurso de la colonia, el migrante es el caminante (Guaman Poma), en los tiempos actuales, el pasajero de las carreteras (Nemesio, Chacalón y Madeinusa/Fausta). Él va dejando el pasado pero llevando una seña de identidad. En *Madeinusa*, el cerco cuadrangular que se nos presenta como estructura de los espacios (en los bordes de la casa va la línea cuadrangular del veneno para ratas, la figura de damero de la plaza cerrada de casas apretadas, la caja de la que sale el tiempo, la caja de Madeinusa) indica sobre todo, la dificultad de ingresar más que la de salir. Cuando Salvador llega, el único que llega, al área de Manayaycuna, solo puede caminar. Cuando Madeinusa sale a Lima, la única que sale, va en camión por la carretera. El espacio de la sierra es el pasado colonial de Lima, la dirección a Lima es el futuro de ese pasado. Su complemento en *La teta*, espacio de la ciudad, es que todo es caminar, correr y divagar, incluso cuando se transporta a otro cuerpo se le carga a la espalda y así se le lleva (el jardinero carga a Fausta a emergencia y Fausta carga el cuerpo de su madre a ver el mar). Se usa el carro cuando regresan del concierto pero Fausta es obligada a bajarse en mitad de camino. Finalmente aparece la camioneta “libre” al viento donde va toda la familia (populosa como los viajes migrantes) junto con la momia con lentes y sombrero de sol (disfrazada de mujer moderna), hacia la sierra, para enterrarla. Aquí, la apariencia icónica de la huaca siendo transportada recuerda otra vez al Inca Garcilaso contando sobre la participación de los “cuerpos” de incas cubiertos por sábanas, que es precisamente como está preparada la madre de Fausta, llevados en andas para fiestas y guerras; a diferencia de lo señalado por Paul Firbas, las huacas familiares que interrogan al Inca desde un recinto oscuro que son los aposentos sagrados (42), en *La teta*, son el móvil de la aventura del viaje, “toda” la familia “chola” se desplaza en equipo para llevarla a “buen” recaudo a su tierra. A semejanza, la momia como huaca, relata la veneración de los muertos como acto de idolatría pero de huacas que ya no hablaban y por ello, ejecutan en la mano mestiza del Inca el acto de escritura (Firbas 49, 53). Los lazos que activa Llosa participan de corrientes de nación simbólicas paralelas a la de la sociedad hegemónica de la capital. Curiosamente, el proyecto proviene de una integrante de dicha clase y de sus capitales dentro y fuera del país, concretamente, de España²⁴¹.

La política de género y la política de violencia son enfocadas en el filme pero desde una perspectiva subversiva pues finalmente, es la mujer, utilizada generalmente, la que usa y desecha en su ruta hacia la movilización social como ser independiente, es decir sola, sin necesidad de una familia en la cual encuadrar un rol doméstico. Ella toma la hazaña masculina de la aventura muy a tono con el sombrero de hombre que caracteriza a las mujeres de la sierra andina²⁴². Su posición en el filme *Madeinusa* ha terminado de liberar líneas de fuga que dejan a su paso crímenes que encajan más en la dinámica de la guerra que del asesinato²⁴³.

²⁴¹ *Sin dejar huella* (María Novaro, 2001) es otra cinta mexicano-española en la que no solo intervienen los capitales sino la misma interacción fraternal de las protagonistas. Aliadas en un proyecto común, es la española quien ejerce mayor “comunicación” con el lado indígena, toda vez que ella y no la “mexicana”, es la que conoce la lengua náhuatl y la usa como código secreto.

²⁴² El típico sombrero de la mujer andina es curiosamente un elemento ausente del filme.

²⁴³ Guerras que obedecerían a fuerzas míticas, que son “ideologizaciones” de procesos históricos (Agradezco la observación a Paul Firbas).

IV.5. La imagen de Magaly Solier

Desde la *massmedia*, las entrevistas de Solier activan la imagen de la actriz como el Otro. En palabras de Richard Dyer: “Stars are also embodiment of the social categories in which people are placed and through which have to make sense of their lives” (1986: 13). En el marco de la TV vemos el habla de la ocurrencia, ingeniosa y “ladina” de Magaly Solier. En el 2006, el primer regreso al hogar, capturado por las cámaras, toca la escena rural que pasa por nombrar la chacra, al chanco y finalmente a la madre, en cuyos brazos llora. Su niñez es incrementada por una granja de padres agricultores. El momento del convite (en el primer filme, la única escena donde la protagonista cocina es para envenenar) trae el punto de conexión con el personaje al que da vida. Aunque en su entrevista de 2013, incidía en haber aprendido a “separar la realidad de la ficción”, señalará riendo al periodista, asustado de que fuera a matar un cuy para cocinarlo: “¡Soy Madeinusa!”. Sin embargo, aclara: “un cuy sí puedo matar, pero un amor, no”²⁴⁴.

Un asunto muy pendiente en varias entrevistas a Solier es la moral sexual. El espacio de la sierra es proyectado por el recato y la “decencia”. Esto es contrapesado por las costumbres licenciosas de la ciudad; como vimos en el segundo capítulo, el padre de Tulio Loza advierte a su hijo sobre los “excesos” de la farándula. Mientras la curiosidad de los periodistas exhibía gran interés por indagar sobre los novios de Magaly Solier, algo que parecía estar muy lejos de la consideración de la estrella, ahora casada, ella solía responder “ya quisieran”. En relación al amor, la joven Solier repetía un canto, apoyándose en la tradición y lo colectivo²⁴⁵, que designaba al hombre, mediante una lista de epítetos asociados con el pecado carnal²⁴⁶.

Las líneas de fuerza que atraviesan el discurso solierano son la distracción y el impacto con los que recubre “naturalmente” cierta disidencia del status quo. Dice la actriz que: “a veces me veo en las entrevistas o en algún canal de televisión y digo por qué digo así, por lo menos, esconde un poquito, Magaly, a mí misma me digo, oye, por qué eres tan boca suelta [...] después digo, pero qué importa, ya lo dije”²⁴⁷. En la entrevista ofrecida a Jaime Bayly, periodista, escritor y figura de los medios, responde sobre la conversación que tuvo poco después de su éxito en *La teta asustada* con el premio Nobel de literatura Mario Vargas Llosa con la frase: “no sé lo que me estaba diciendo”. En un momento, el periodista mismo le dice “me parece que cuando te hablo estás pensando en otra cosa”. Ella responde “es que a mí me gusta observar primero, oír su palabra y si

²⁴⁴ Erimili. “Reportaje a Magali Solier protagonista de Madeinuda (part 3)”. *YouTube*, 14 oct. 2006. Web. 15 set. 2014.

²⁴⁵ Como observa Paul Firbas, la fuente de Solier es la tradición del pueblo.

²⁴⁶ Parte de la letra recita lo siguiente: “Warmiqa makiykachkaptin/ mamanmi qamurun/ qanayman ichimun/ maldito, demonio, ratero, pishtaco, maleante, pendejo. / Manañam kasuptiy/ papay, niñucha, laqucha, niñero, doctor wiraqocha, señor violador, kachaykuy kachaykuy ñoqaqa ah ah” (Cuando tenía a la mujer en mis manos/ vino su madre/ se me vino encima “maldito.../ Cuando no le hice caso/ “papito, niñito/ sin dientes.../ suéltala suéltala/ yo... ah ah [aquí la frase no queda clara, termina con el jadeo del acto sexual que podría ser el de la madre en lugar de la hija o el del mismo hombre contando el final la historia]). De la canción se rescata el cambio de registros operado por la madre a fin de impedir la toma de su hija. Cortesía de Ruth Ruiz.

²⁴⁷ Entrevista hecha por Ericka Herbias (agosto, 2013). Ver anexo.

es sincero”²⁴⁸. Cuando canta es en quechua y aplicando a dicha performance un sentido nacional, dice “soy peruana”, recordando que la sierra que ella representa se reivindica así. Políticamente, toma distancia de los espacios de poder que no encajan en el imaginario andino como soportes de nacionalidad. Para Solier, la fama sirve “para dar tu opinión para que tu opinión sea escuchada, más rápidamente” (2013). Pero se cuida de afirmar, igual que Chacalón (ver Capítulo 3), que “Lo hago porque yo quiero, no porque quiero publicidad ni nada porque en realidad no me ayuda sino más bien hace un poco que mi imagen sea vista como política, revolucionaria pero, no. Lo que quiero es ayudar, ése es mi propósito. Lo utilizo mi imagen para poder ayudar” (Entrevista 2013).

Finalmente, aunque no vamos a entrar en detalles, la ruta cultural de posicionamientos toma lugar curiosamente en el símbolo de rompecabezas que define la filosofía del film *Amador*. Cuando la “peruana”, Marcela/Solier, llega a cuidar al anciano éste le da un mensaje como una enseñanza en los linderos de su vida: nuestra responsabilidad es saber qué hacemos con las fichas que se nos dan a la hora de nacer. Absorbido por una representación de amor inmortal, el personaje español se presenta como padre protector arquetípico no solo de España sino de toda Latinoamérica. La hija (española) de Amador le dice a Marcela que su padre debe haber amado tanto que aun después de muerto “nos sigue ayudando”, incluyendo también a la (¿hija?) peruana que ocultó su muerte para no quedarse sin trabajo. Aunque lo cierto es que la lectura de Marcela no fue inicialmente ésta. Ella, al desahogarse con una prostituta española ya madura (a la que Amador también contrata los jueves) le dice que el viejo se “adelantó” y que no está bien haberla dejado sin trabajo. Algo en lo que las dos acuerdan. Sin embargo, la última escena del filme nos dice que Marcela y Amador seguirán juntos en una dinámica aún mayor que la establecida con la propia hija y su familia. Antes de morir, él le declara: “yo le dejo mi lugar y mi nombre” ¿a quién? Al hijo de la peruana inmigrante que está por nacer, después de haber renegado, tanto él como la prostituta, la pareja del “cuerpo” español, del “daño” que la gente del país de Marcela ha hecho laboralmente en España. El hijo sin nombre, al final, gracias a Amador, y no al esposo peruano, tiene un nombre. Esa carta-testamento vino simbolizada en el rompecabezas que el padre español deja inconcluso y que la sucesora peruana termina de completar y coloca como cuadro en la habitación de él. Sus rosas rojas, las de su negocio informal e ilegal con su esposo, habían sostenido, sin embargo, toda la función de retenerlo en casa, casi como la huaca de la madre andina en el filme anterior.

Como se mencionó inicialmente, el espacio que ronda la oralidad en la representación de los estudios (e individuos) “andinos” se encuentra “legalizada” a través de la escritura en la trilogía de Solier y sus personajes migrantes. Las tres dedican al ritual del “registro” de los nombres un espacio medular dentro de la narrativa fílmica. Los soportes textuales son la fotonovela, el parte médico y la partida de nacimiento. En todas, la figura materna se ensalza en su autonomía, no hay padre, recordando la condición “ilegítima” que caracteriza a Latinoamérica. Lo que lleva a reconocer un principio que estaría construyendo la apuesta de Llosa/Solier, y que el director español León de Araona recoge en muchos de sus elementos: un proceso de legitimización cultural “propia”. Que Salvador, el limeño, termine “tragado” por el Ande funciona simbólicamente como la sentencia final de un amargo proceso de identidad. El Ande que se mostró abierto a la negociación cultural desde siempre pero al que no se le pagó con justicia ni afecto, empezando por los propios hijos. En un doble discurso, también esto puede ser visto en el padre alcalde traicionado

²⁴⁸ Ccalli, Edgar. “Jaime Bayly Magaly Solier 5 22 03 2009” (Jaime Bayly. *El Francotirador*). *YouTube*, 8 jun. 2009. Web. 15 set. 2014.

por Madeinusa, la hija, a quien el Ande bota; y en la incomunicación y el desaire de Salvador a quien el Ande come.

La toma de poder cultural en las complejas transacciones narrativas de los filmes circundan, sin embargo, la dirección de los migrantes “andinos”. Cuando el camión del mudo regresa el domingo al pueblo de Manayaycuna, para recoger al limeño, la que se va es la “provinciana” de la sierra. A la afamada pianista limeña se le acabó el repertorio, pero no a “Isidra” (tal como llama la señora a Fausta), el piano está estrellado en el jardín pero la voz de Fausta es la fuerza de la que ambas toman valor. A pesar de ser traicionada, la migrante regresa por su pago y lo toma con sus propias manos. La escena solo muestra el perfil, el cerquillo y los dedos de Fausta recogiendo las perlas estrelladas en el piso. De la señora solo vemos el borde la cama. Amador, el viejo español que se va, cerrando en su muerte un tiempo de España, es alcanzado por la peruana, que ha llegado al centro de Madrid. Revisitando, como en otros momentos del presente estudio, los tiempos coloniales del Perú para releer nuestro presente, podemos decir que en el hijo de Marcela, se opera una herencia de legitimidad simbólica, dejada por Amador, la madre patria España de otros tiempos²⁴⁹.

Las escrituras como dimensión literaria de los filmes solieranos se validan proféticamente en *Madeinusa*, pues ella misma compone parte del repertorio musical, como la canción de partida “Waychaucito de las punas” o “Te robo el corazón”. Igualmente, en *La teta asustada*, esta operación escritural se repite ahora a nivel diegético, Fausta se “inventa”²⁵⁰. Las sirenas como motivo alegórico de las canciones de *La teta* se activan en los personajes “sirena” de Amador. Al “declarar” su independencia del hombre que no aporta seguridad a la mujer ni bienvenida a los hijos, Marcela escribe una carta de ruptura (¿un acta de divorcio?) que él tendrá que armar como el rompecabezas que Amador le enseñó a “armar” como dimensión “gráfica” de la vida.

El discurso “posnacional” que se establece en los filmes, especialmente, los de Llosa/Solier, está relacionado a la figura alegórica de “la coya inca” vestida de virgen colonial en *Madeinusa*, en tanto rol femenino de poder. Ciertos indicios en el filme sugieren que por la madre india se inició la vida del mestizaje y por la mujer también se restituirá el lugar de los hijos indios que duermen en el mestizo y en los cholos del Perú. En *La teta*, el “bulto” de la madre andina, es decir la huaca, vestida como mujer moderna con sombrero y gafas de sol, se desenvuelve otra vez como objeto de poder. El discurso migrante se acopla en la dinámica de comunicación cultural para festejar resistencia y autonomía musical en la capital. El grupo de cumbia peruana Los Destellos funciona como distintivo de la industria discográfica migrante en *La teta asustada* con la exitosa producción “Elsa”. Por ella se nos transmite en la forma de textos y performance, mitos de continuidad: “Que siga la cumbia para bailar con Elsa...”

²⁴⁹ Al promulgar una herencia simbólica en *Amador*, el caso de la colonia que se pronuncia como intervención cultural tiene su contraparte en las corrientes migratorias de intervención andina en la ciudad, en Lima, y por extensión, como lo hemos señalado, en las ciudades europeas o norteamericanas, en este caso en Madrid, capital de la antigua metrópoli. Ambas dinámicas pueden ser leídas en términos de flujos de nacionalidad, habilitando hasta cierto punto lo señalado por Appadurai para la era global.

²⁵⁰ Según lo ha declarado Llosa.

Capítulo V: Los Zorros y las escrituras de performance andina

Ayer escribí cuatro páginas.
(Primer diario, 11 de mayo)

Me siento a la muerte.
(Primer diario, 13 de mayo)

EL ZORRO DE ARRIBA: Yanawiku hina takiykamuway atispaqa, asllatapas, Chimbodemanta. Chaymantaqa, imaymanata, imaynapas, munasqaykita willanakusun ¡Yaw! Yunga ataq²⁵¹.
[...]

EL ZORRO DE ABAJO: Qawaytaqa qawanipunim. Qam hina imaymana kaq, chay kaqlamanpas tukukuytaqa atinitaq. Chaynam, willanakusuyá, aypanakunsunyá maykamapas imaynapas²⁵².
(Capítulo Uno)

He vuelto de un viaje no tan inútil que hice a Lima²⁵³.
(¿Último diario?, 22 de octubre)

A la luz de la novela póstuma del escritor peruano José María Arguedas *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), texto cifrado y poético hasta lindar con el caos, este último capítulo se insinúa como la conclusión del estudio de tres personajes del espectáculo nacional: Tulio Loza (1939), Lorenzo Palacios Quispe “Chacalón” (1950-1994) y Magaly Solier (1986) que estarían activando las estelas del zorro mítico trabajado por el escritor y rescatado a su vez de las fuentes orales del tratado quechua del siglo XVI, *Dioses y hombres de Huarochirí* (1598).

El capítulo V del manuscrito de Huarochirí cuenta el mito de Huatyacuri, el héroe huérfano o *waqcha*, en quechua. En su travesía, el héroe andino es ayudado por los zorros que intercambian noticias de los seres humanos. Un zorro del mundo de arriba se encuentra con un zorro del mundo de abajo y dialogan sobre la enfermedad de un señor poderoso. Al escuchar el caso, Huatyacuri obtiene valiosa información para curar a dicho gobernante, al cual ninguno de sus sacerdotes puede sanar. Capitalizando el conocimiento de los zorros, el *waqcha* se arma con la “verdad”, cura al hombre enfermo y se casa con su hija. Después de ganar competencias simbólicas entre los miembros de la familia, el héroe Huatyacuri adquiere hogar y protección en el seno de dicha familia.

De dicho mito me interesa enfocar las dinámicas que el héroe andino realiza a fin de curar y destacar sobre los demás. Consistente en un desplazamiento cósmico de baile y música, que envuelve alegóricamente las estrellas, el cielo, la lluvia, la nieve, el arco iris y todos los animales del mundo, el *waqcha* despliega un tipo de ejecución identificada en este estudio como

²⁵¹ Como un pato cuéntame de Chimbote, oye, zorro yunga. Canta si puedes, un instante. Después hablemos y digamos como sea preciso y cuanto sea preciso (traducción de la novela).

²⁵² Todo ese fermento está y lo sé desde las puntas de mis orejas. Y veo, veo; puedo también como tú ser lo que sea. Así es. Hablemos, alcancémonos hasta donde sea posible y como sea posible (traducción de la novela).

²⁵³ Toda cita a los *Zorros* ha sido tomada de la edición *Obras Completas*. Tomo V. Lima, Horizonte, 1983.

performance andina. La condición del sujeto que activa dicha performance dentro de una situación colonial es marginal. Sin embargo, desde su posición apartada, ejecuta simbólicamente una mirada panorámica del mundo. Dicho huérfano, entendido como un ser desvalido²⁵⁴ y solitario, compensa con arte su carencia²⁵⁵.

La novela (desde ahora *Zorros*) presenta una estructura textual polimorfa: Diarios y capítulos se intercalan además con un discurso que funciona como obertura y cartas como epílogos. En los Diarios, el autor relata su proceso de agonía y la perentoriedad de su suicidio, mezclada con la escritura de la novela y su testimonio como escritor latinoamericano. En los capítulos, se cuenta la historia del boom de la industria de harina de pescado en el puerto de Chimbote, enfocando el fenómeno de la migración de la población serrana a la costa en la segunda mitad del siglo XX, a través de pescadores, migrantes, marginales y empresarios. En la novela, el diálogo de los zorros aparece dos veces: cierra el Primer Diario y el capítulo I.

Los personajes del manuscrito y de la novela son eminentemente transformacionales. La fuerza del animal mitológico cunde en ellos en momentos específicos de revelación. Dicha performance andina es manifiesta en los cuentos de condenados y animales mágicos y malditos, caros a la literatura oral de la sierra peruana²⁵⁶. Como la caracterización de los personajes en los *Zorros*, la palabra también se encuentra plagada de materia y debe conformar un espacio de peso. La palabra cae o se hace más liviana y se difumina como la luz; asciende o se torna densa como la oscuridad. Cuando dice el “zorro de abajo” que: “la palabra tiene que desmenuzar el mundo” (48) está manifestando literalmente el proceso de aproximación que lo une al ejercicio de la escritura. En la performance andina, la escritura también ocurre a partir de un juego de movimientos en el que las palabras bailan y cantan con aire malo y bueno, con pasión, locura y muerte. Con resurrección o sacrificio, al estilo cristiano o al estilo de los *apus*. La escritura como corporalidad y magia, también es performance.

La ceremonia del Premio Inca Garcilaso de la Vega en Lima de 1968, dio origen al texto que se haría famoso luego como el “opening” de la novela final del escritor andino; el título quedó de la cita: “No soy un aculturado...” En él, Arguedas declara ser un “demonio feliz que canta en cristiano y en indio, en español y en quechua” aludiendo necesariamente a un contexto cultural traspasado por un proceso de dominación colonial que no quedó resuelto con los discursos libertarios de la Independencia ni con el sistema democrático de la República. Frente al divorcio cultural, que es al que se apunta, el escritor demuestra no solo el traspaso de dichas fronteras del sujeto pretendidamente colonizado, sino también el poder que recibe de las principales tradiciones

²⁵⁴ El lingüista peruano Rodolfo Cerrón-Palomino define “wakcha” como el desvalido (“Thinking Andean Studies”, Keynote Speaker, conferencia organizada por Quechua Penn, University of Pennsylvania 2015).

²⁵⁵ En relación a las posiciones, tenemos en el texto de Huarochirí: “Como suelen hacer aún los huéspedes, que en las asambleas se sientan en el sitio más alto, también Huatiacuri y su mujer fueron a sentarse solos [en el puesto de honor]”. En nota se añade la “77. Versión de Ávila: “y / luego se fue a sentar en la plaza o donde se celebra / la borrachera a la cabecera y principal lugar / como hacen comunm(en)te los huéspedes en los extraños pue/blos. (*Tratado*)” (Taylor, 107). Comparada con esta descripción, los pueblos jóvenes, los pobres, asentados en los cerros que rodean Lima, y desde donde se la puede ver “toda” (cerro San Cristóbal) representan una dinámica escondida.

²⁵⁶ Entre los personajes famosos de la sierra se encuentran el “jarjacha” (condenado) o el “pishtaco” (raptor). Ver: Arguedas, José María y Francisco Izquierdo Ríos. *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*, 2011.

culturales del Perú, sobre todo entendidas desde la lectura andina, como zona culturalmente no conquistada.

El hecho de que el “hombre quechua moderno” como también se define Arguedas, “cante” en dos lenguas delata la intensa agencia del grupo dominado y su voluntad de prevalecer mediante el ingreso al uso de las formas hegemónicas, por ejemplo, al uso de la “lengua”. No podemos decir, no al menos mediante los mismos móviles, que el camino contrario haya demostrado una agencia complementaria. De los peruanos quechua hablantes se espera como suele ocurrir, el deseo y el deber de aprender castellano, de los peruanos hispano hablantes se espera el deseo de aprender cualquier otra lengua menos quechua. Ambos grupos, sin embargo, actúan bajo el lema de un mismo proyecto, el del ascenso social²⁵⁷. En tanto las lenguas son portadoras de identidad y resistencia cultural, Arguedas pareciera hablarnos de la apertura del “indio” cosmopolita para entonar con el mundo, activando la lengua del poder colonial y sin embargo, consiguiendo la vigencia de su propia lengua y legado cultural, a través del proceso de transformación de una lengua en otra, confundiendo y complementando sujetos de poder, nacidos del contexto de la dominación.

Así, encontramos en la novela de Arguedas, los *Zorros*, a un loco negro, predicador y vagabundo de la costa que sentencia: “¡no hay mensajero de nada [...]!” (117). O a un albañil, migrante serrano, poblador de barriada que confiesa: “¡Yo nunca jamás he tenido esperanza! [...] Solo he andado fuerte [...] Esperanza verdadero, ¿dónde está? ¡Baila joven!” (193).

Dentro del manuscrito de Huarochirí y la novela arguediana, el *atoq*, zorro en quechua, connota la idea del conocimiento sagrado. Este animal inmortal es migrante, visita y observa territorios, pero además interviene comentando y danzando las historias. Su cuerpo se vuelve simbólicamente una revisión visible del comportamiento de los hombres. En el camino vasto que abren los *Zorros* a nivel hermenéutico, propongo inscribir a los artistas peruanos de este estudio a partir de tres atributos del zorro como animal mítico dentro de la literatura peruana: migración, identidad y lengua.

En la dinámica de “recordar” una performance andina que va desde el nuevo milenio hasta las lenguas perdidas de los “antiguos”, Magaly Solier, de traje moderno y entrevistada a raíz de su papel como la Dama de Cao, gobernante mochica prehispánica, le dice a su entrevistador abogado, escritor y periodista: “A ver, cántame una canción de los incas.”²⁵⁸ Lorenzo Palacios Quispe “Chacalón”, al estilo Elvis Presley, bautizado el Faraón de la cumbia peruana, alcanzó un grado de popularidad proverbial entre la masa migrante en Lima que quedó sellada en la frase: “cuando Chacalón canta los cerros bajan”. Tulio Loza, de esmoquin, el “cholo de acero inoxidable”, escucharía entre el saludo del público: “¡Cholo, tú tienes un Machu Picchu en el bolsillo!”²⁵⁹, en los mejores tiempos de su café-teatro “Cholibiris”, ubicado en un exclusivo distrito de la capital.

²⁵⁷ El arqueólogo peruano Luis Lumbreras, ex director del Instituto Nacional de Cultura, recuerda haber sido burlado en Lima por manifestar que sabía hablar otras lenguas, contando con el quechua.

²⁵⁸ En el programa *Casa Tomada*, representando los letrados limeños, Raúl Tola, es alegremente sorprendido. En la misma entrevista, Solier informa que solo tres personas en el Perú hablan muchic. Ver: “Magaly Solier en Casa Tomada (I)” Fuente: TV Perú, publicado por: La mula externos. *YouTube*, 3 nov. 2013. Web. 15 oct. 2014.

²⁵⁹ En entrevista personal, Loza cuenta la frase de un admirador del público en estos términos (Herbias, 2013).

En la medida en que las intervenciones citadas atraviesan procesos culturales que expresan discursos de nación pero que difícilmente se pueden adscribir dentro de una línea interpretativa coherente, el discurso literario de los *Zorros*, en tanto herramienta textual, se presenta como una perspectiva de escritura capaz de articular una revisión de la actual situación cultural del Perú, cuyo eje es el fenómeno de migración andina en Lima. Las clases sociales peruanas de cholos, chicheros y serranos que definen la capital, otrora bastión colonial, comparten con los personajes migrantes de la novela arguediana y la figura mítica de los Zorros, como paradigma de la agencia migrante, mecanismos e intereses comunes.

Una de las lecturas observadas declara que la ruta cultural de su performance repite patrones exhibidos en la empresa territorial del Perú migrante en Lima. Desde los edificios vulnerables de sus asentamientos informales (prejuicio social y pobreza de la clase a la que representan), ellos emiten una nacionalidad (incas en los cerros de Machu Picchu) en la forma en que los pueblos jóvenes levantan banderas peruanas y se bautizan con el nombre de alguna autoridad o figura nacional (De Soto 21-22). Pero es desde la forma occidental, es decir, desde su eventual emergencia económica y liquidez (el look cosmopolita) que se dirigen al país para rescatar una identidad dorada, es decir, épocas de oro y legitimidad cultural. El concepto de performance andina viene así a responder a la pregunta “qué es lo andino”, en términos de movimiento porque lo andino es performance²⁶⁰.

Las dinámicas del Zorro, de cuerpo móvil y ágil, quedan registradas en los mitos coloniales andinos del manuscrito de Huarochirí. Desde la antropología, la información de Luis Millones, señala al zorro como el “trickster”. Es decir, “un ser que circula entre el mundo de los hombres y el mundo de los dioses”. Menciona que su aparición en la novela de Arguedas es perfecta en tanto activa “esa carga de magia que transforma al interlocutor” como veremos, en cuerpo de formas itinerantes²⁶¹.

En el valle del Colca, Arequipa, la historia recopilada por Millones, cuenta la representación del zorro como el animal que ha provisto de alimento al hombre y del cóndor, como símbolo de las buenas maneras²⁶². Armado de verbo y argucia, el Zorro, recogiendo el mito del

²⁶⁰ Me había referido a los estudios de género de Judith Butler, en el capítulo 1 de esta disertación, a fin de graficar el fluir de entidades conceptuales que son asumidas limitadamente como ‘condiciones’ siendo más ‘agencias’ de uso o *performance*.

²⁶¹ Ver: Millones, Luis y Renata Mayer. *La fauna sagrada de Huarochirí*, 2012. Las citas sobre el zorro son de “La fauna sagrada de Huarochirí en Chimbote”. Conferencia magistral en el *V Congreso de peruanistas. Homenaje a José María Arguedas y Emilio Adolfo Westphalen, en sus centenarios*. Tufts University, Boston 2011.

²⁶² La leyenda dice que “el zorro le pidió al cóndor que lo llevase al cielo donde habían banquetes y donde se conocían maíz, etcétera, todos los alimentos que los hombres no conocían y cuando llegó el cóndor le dijo: ‘pero, por favor, come bien nada de estar botando la comida por todas partes, come como cóndor’. Al rato, el zorro se emborrachó, tiró toda la comida por acá y por allá. ‘Yo no te llevo de regreso’ [el cóndor se enojó y no lo devolvió a la tierra]. Entonces el zorro desesperado hizo una cuerda y empezó a bajar y cuando bajaba pasaban unos loros volando y no pudo contenerse y los loros tontos le quitaron su soga y él se cayó y de su barriga salieron todos los alimentos de los que ahora gozamos”. Por último, Millones comparte la explicación acerca de cómo debemos ‘entender’ al zorro: “Dios tuvo un montón de hijos. Parió los animales, y cuando ya pensó que había parido todos le nació como último el zorro. Así que piensa, ¿qué haces tú con tu hijo menor? Tienes que aguantarle todo”.

dios Curinaya Viracocha, capítulo II del manuscrito²⁶³, como bien lo observa Julio Noriega²⁶⁴, es el único animal que le dice la verdad al dios aunque sea mala noticia, que no alcanzará a la diosa Chaupinamca que huye con su hija espantada de la falsa apariencia de “miserable piojoso” del dios; por lo cual el zorro queda condenado a rondar de noche. El zorro es también conocido entre los *Native Americans* como el “shape shifter”: el que cambia de color y de pelaje mientras sigue siendo el mismo animal. La comunicación es central en su caracterización.

V.1. Los tres personajes

V.1.1. Cholibiris: Nemesio Chupaca Porongo y Camotillo el Tinterillo

En el segundo capítulo de esta tesis vimos que el artista quechua hablante que inaugura la TV en comedia nacional es Tulio Loza. Él da vida a Nemesio Chupaca Porongo de “Abaicansito” en el cine en la década del 60. Autoproclamado “el cholo de acero inoxidable”, casi un oxímoron (porque el estereotipo del serrano en Lima es la debilidad), Tulio Loza/Nemesio se “para” ante cualquiera de “igual a igual” en una época de hondo prejuicio social contra el migrante en Lima. Desde el mundo de arriba, la sierra, Loza se conecta con el mundo de abajo, la costa “criolla”, en la contaminación de la ciudad. Con verbo y argucia, el “indígena” Loza se proyecta como el serrano más criollo de todos en el slogan: “Pa’su macho, la gasolina que me manejo”. Él se presenta además como “gringo” Williams para darse prestigio: “¡Never in the life, pichón!”. Su lengua traspasa mundos y explota identidades. No se trata de un serrano, no se trata de un criollo, tampoco del gringo. La burla establece similitudes con los Zorros migrantes. Su hablar cosmopolita de político criollo en “Heme aquí, aquí *eme*” Camotillo el Tinterillo contrasta con sus bailecitos y su cantadita de “Yau Yau, puka polleracha...”, carnaval quechua que relata un tiempo alegórico andino, como veremos luego.

V.1.2. Lorenzo Palacios Quispe “Chacalón”: el faraón de la cumbia peruana

Como vimos en el tercer capítulo, entre los géneros de música “híbrida” en el Perú destaca la *chicha* en los años sesenta. Del debatido nombre, tenemos el rechazo original de los mismos “chicheros” para catalogarse así, pero también el denotar de sabor, disfrute y ebriedad²⁶⁵. Chacalón

²⁶³ Volviendo a *Dioses y hombres de Huarochirí* me interesa traer a la mente el mito del dios Curinaya Viracocha para hablar de la conformación restante, lúdica y trágica de las formas andinas. Este dios, con la apariencia andrajosa de un “piojoso”, se ingenia para fecundar a la esquiva diosa Chaupinamca a través de una fruta de lúcuma donde ha depositado su semen. Una vez fecundada sin haber tenido relación con hombre alguno, la diosa da a luz. Para averiguar la paternidad de la niña, ella convoca a los dioses quienes acuden vistiendo sus mejores galas. Cuando la madre suelta a la hija, todos desean ser elegidos pero ella se dirige directamente hacia el hombre miserable. Horrorizada, la diosa Chaupinamca huye hacia el mar con su hija. Al dios Curinaya se le va la broma y se transforma, tomando su “real” apariencia con la que ilumina el mundo. Sin embargo, la diosa no vuelve la mirada y se inicia la persecución en la cual, él ira preguntando a los animales que encuentre en su camino el destino de su mujer e hija. Bendicirá a los que le den esperanza y maldecirá a los que no. De entre ellos, solo el zorro le dice la verdad, que no la alcanzará.

²⁶⁴ Profesor peruano en Knox College. Conversación en “Thinking Andean Studies” (UPenn, abril 2015). Autor de varias antologías de poesía quechua contemporánea: *Poesía quechua escrita en el Perú*, 1993. *Escritura quechua en el Perú*, 2011 y *Caminan los Apus: escritura andina en migración*, 2012.

²⁶⁵ Un huayno de Huamanga, capital de Ayacucho dice: Wamanga kallipi aqa tumasqay/ kanankamas miskillawachkan/ imainamanraq yapachakuykuyan/ watan watan miskillawananpaq [En la calle de Huamanga

nace del cerro San Cosme, barriada de La Victoria, zona de migrantes en Lima²⁶⁶. Se crió en los mercados bullentes de La Parada, su mundo es el de la ciudad contaminada, popular y marginal. Sus padres vienen de la sierra, mundo de arriba, dando origen a “Chacalón”, en Lima, mundo de abajo, quien quedaría en la dimensión mítica del pueblo. Desde su orfandad, Chacalón encarna la imagen de la paternidad. Conforme a la tradición andina, su generosidad se lee como atributo de los padres gobernantes. Del mundo del hampa al cual le adscriben, su canto de paz y fortaleza intenta construir un acceso al territorio de la ciudad. Su hora era la noche donde se agolpan las masas trabajadoras al caer el día buscando solaz. En su cuerpo se han unido hombres de ambos mundos, en el ritual del “achorado” y la “ley chacalonera”²⁶⁷.

V.1.3. Magaly Solier: Madeinusa Warmi y la teta migrante

Como se ha visto en el capítulo anterior, Magaly Solier, ingresa no solo a las cámaras del cine peruano sino que es lanzada a públicos globales que ven en ella la nueva *performance* de pueblos culturalmente excluidos. Como protagonista de *Madeinusa*, *La teta asustada* y *Amador*, sus personajes muestran atributos de una entidad en la que aflora una máquina cerebral muy unida a una sexualidad andina. Solier/Madeinusa canta en “indio y en cristiano” toda vez que su imagen pareciera reconstruir a la Coya y a la Virgen, en dinámicas y atuendos, a fin de llegar de la sierra a Lima. Desde el glamour del Oso de Berlín y del Oscar, Solier/Fausta²⁶⁸ pertenece al mundo de arriba y al mundo de abajo, en la figura del migrante. La sierra y la costa se conectan por un trauma sexual “mamado” en la leche “materna” que se busca sanar en la capital. Solier/ Marcela, inmigrante peruana obtiene en España el “nombre” de su hijo gracias a un antiguo caballero español le deja su lugar. En su álbum *Warmi*, Solier se presenta en la industria discográfica con música andina como los Zorros.

V.1.4. Los Zorros

Los *Zorros* es una novela asociada con la muerte, tanto por el tema del suicidio como por su condición de libro póstumo. Sin embargo, Arguedas presenta una concepción del evento ligada a su visión andina, no usual al del entendimiento occidental. En la ocurrencia del sacrificio que es más lo que habría que entender, se abre un resurgimiento. En su artículo “El lugar de la muerte en la creación del sujeto de escritura”, William Rowe se pregunta si “¿no se trataría de un sujeto que sabe que tiene que transitar por la muerte para poder escribir?” (171). Pues “El que escribe dice (escribe) que si no escribe morirá y sin embargo para poder escribir tiene que hacer un trato con la muerte” (172). De dicha circunstancia, Rowe observa un criterio de negociación andino celebrado

chicha que he tomado hasta ahora me está endulzando,/ como quisiera repetírmelo/ para que año en año me endulce] (Varón 1990: 331).

²⁶⁶ San Cosme es la primera barriada fundada en Lima en 1946 (Matos Mar 2013: 87-88) en La Victoria, distrito asociado a clases populares.

²⁶⁷ “‘El achoramiento’ deviene del término ‘choro’ [ladrón] y que a su vez se deriva del lunfardo argentino ‘chorro’ de igual implicancia (Jáuregui, Eloy. “El gorrion”, 2013). La ley ‘chacalonera’ implica a todos los fans de Chacalón que de uno u otro mantienen redes de amistad y forman parte de las celebraciones en su nombre. Revisar el capítulo 3 de esta tesis.

²⁶⁸ Algunas aproximaciones, no exentas de burla, la han comparado a la estela internacional de Ima Sumac.

como acto de escritura: “Solemos pensar en la desagregación, la desintegración de la persona como un mal. Sin embargo, en *Dioses y hombres de Huarochirí*, se concibe como proceso generador, y en la novela, se relaciona con la idea del huayco como proceso social y personal de derrumbe y resurgimiento” (174).

Ambos textos ya conectados, el manuscrito colonial y la novela, estarían aludiendo a una idea andina del tránsito, zona crucial en las corrientes de olas migratorias. Al referir el desastre natural del huayco, avalanchas de piedra y lodo que lleva a su paso árboles, casas y muertos, se afirma una voluntad de movimiento enajenada que “desentierra” como fuerza primordial de supervivencia. La tierra despierta al golpe del agua al igual que el fuego a los volcanes dormidos. El agua como elemento arrasador o articulador lleva y trae, como diría Arguedas, “disímiles”, juntándolos en medio del “accidente”. De ahí que los habitantes de cada provincia serrana pasan a ser “migrantes” en la costa, Lima (Matos Mar 2012: 77). En la costa además, así como el huayco después de destruir, fertiliza la tierra, aquellos provincianos que fueron “morirán” para ser otros, en otra tierra, ellos como los hijos que procrearán. El proceso de migración ejecuta en Chimbote (y en Lima) la misma función doble: desenraizar y plantar.

En dicha dinámica, cabe instar una última reflexión de carácter ético pues no sin una sentida problemática de lealtades y traiciones, se verá actualizada la muerte de los sujetos migrantes. Para dicho abordaje, sugiero rescatar el artículo de Antonio Cornejo Polar sobre la condición migrante del discurso estético de los *Zorros*:

a la luz de su novela final [...] cabría definir la producción de Arguedas como – *también*– la gesta del migrante [...] migrar es algo así como nostalgia desde un presente que es o debería ser pleno las muchas instancias y estancias que se dejaron allá y entonces [...] que son el acá de la memoria [...] en un tiempo espeso que acumula sin sintetizar las experiencias del ayer [...] que siguen perturbando con rabia o ternura [...] la migración tiene su sentido más fuerte porque a todos los disturbios previsible añade lo que en estas circunstancias es fundamental: el paso de una cultura a otra, en más de un sentido contrapuestas [...] (1995: 103-104).

Aunque dicho paso interviene, como lo deja claro Cornejo Polar, por yuxtaposición y no por sincretismo de las lenguas contrapuestas operando en el migrante, no menos claro es que se trata de una muerte cultural o si se quiere de un desgarramiento letal. La idea del sacrificio, activado desde el modo andino, surgiría en ese sentido para negociar en el juego de la muerte con la carta de un nuevo brote, como nuevo ciclo, propiciado por los “hervores” como son preparados los capítulos de la novela, como proceso de cura. Con todo, del balance migrante queda el sabor del abandono que experimenta la familia, para la cual el migrante ha muerto (Noriega 43-44), creando huérfanos, en la figura arguediana del *waqcha*, por un lado y por otro, el que vive el mismo migrante en la ciudad al presentarse bajo nueva forma y sin familia o con una nueva, sin olvidar la anterior²⁶⁹. En ritmo de chicha, en la ciudad y en español, cantará Chacalón, hijo de migrantes: “Solo por el mundo rodaré/ como un vagabundo buscaré/ lejos de mi hogar siempre estaré/ lejos

²⁶⁹ En quechua, se dice que los muertos hablan (con un sonido) “janja” porque ya “no tienen nariz” como las momias, expresión que se usa para designar a las personas que por timidez o vergüenza no dan la cara. Informe de Ruth Ruiz (Huanta).

del recuerdo del ayer. / Ya no quiero estar siempre en mi vida sufriendo/ ya no quiero estar con este cruel sufrimiento/ creo que la muerte es para mí/ será mejor” (“Será mejor”, 1976).

V.2. Migración

El motor que alucinadamente describe el fenómeno de la migración son los pueblos jóvenes, es decir, los asentamientos informales que los migrantes arman una vez tomado un terreno público o privado, para vivienda (De Soto 17-22). Dichos terrenos pueden ser literalmente cualquier área descampada, habiéndose dado el caso extremo de toma en áreas de patrimonio cultural, como son las ruinas prehispánicas. Metafóricamente, Arguedas llega a considerar que de dichas áreas sagradas se toma la fuerza para realizar el proyecto de la patria nueva. Como ya hemos visto, “La piedra que desecharon los edificadores ha venido a ser cabeza de ángulo” (Mateo 21: 42), frase medular del cristianismo, parece acechar a cada momento la odisea del “indio” y del hijo migrante. De su lugar postrado pero insumiso, y no de otras raíces, sentencia el escritor “lisiado” vendrá el Perú emergente.

A fin de graficar la dinámica migrante me serviré del pasaje de los *Zorros* que cuenta la expulsión de los muertos “pobres” del cementerio oficial de Chimbote a una pampa que no tiene fin. La llamaré *performance ultraterrena* en tanto las cruces ocupan un lugar central. La cruz, en la forma de palos clavados en el terreno, operaría como una protección simbólica para asegurar la legalidad de las barriadas. De Soto señala la función medular de los piquetes de contención que arman los pobladores una vez tomado el terreno para atacar en caso de desalojo por parte de la policía (22-23). De los cementerios, áreas de migrantes legendarios, fluiría la vida en ebullición. La invasión propiamente dicha es representada en la procesión de las cruces, que es dirigida en la novela por el loco Moncada, el negro predicador actuando de profeta. En los Diarios, será el negro Gastiaburú²⁷⁰, profesor y amigo del escritor, el que “guía” a Arguedas, representante de los difuntos de los despreciados del cementerio oficial de la ficción, y por ende, del mundo literario en el que se debate el escritor andino, pues en la muerte también hay jerarquías entre señores ricos e indios pobres, aunque se dice que la crucecita del pobre brilla y la cruz de Moncada es inmensa. Por su lado, los padres de la patria son representados por la fuerza policial en la boca de un norteño que desprecia la lengua de los “serranos” pero está sediento de la “Coca-Cola” de los EEUU (olvidando que la coca es andina). Mientras su juicio celebra cierta modernidad de los miserables porque encuentra un puestito donde compra la bebida gaseosa “helada”, su cuerpo “delinque” contra ellos al tomar la cruz caída de Moncada, que recoge y lleva pero bajo el brazo, muy mal, pues, como todo el mundo le dice, “ésa no es forma de llevar la cruz”²⁷¹.

Como esa cruz, el lenguaje oscuro y caótico de la procesión, se acompaña de la música de un ciego, Antolín Crispín, personaje cifrado y vidente que es el cantor de las epopeyas migrantes. Los personajes son representados desde el olor intenso de los médanos de Chimbote, y de ese olor surge el escritor. Saturado de fechas de entrega y de licencias sin haber, Arguedas recuerda al

²⁷⁰ Señala Westphalen que el recuerdo de Gastiaburú había quedado en Arguedas, cuando aquél le hace la broma de “los de la ‘lana’, los ‘oriundos’, los de arriba, los serranos huelen pero no entienden a ‘los del pelo’, los ‘zambos’, los de la ciudad” “*El zorro...*” 367.

²⁷¹ Forma coloquial recogida del habla de la novela.

negro costeño Gastiaburú, que le habla del Perú y anima vigorosamente desde el otro mundo, llamándole “serrano pendejo”.

Con Magaly Solier, el personaje migrante ingresa al cine desde la trilogía fundacional de identidad itinerante del Perú no oficial. Su *performer* es de sexo femenino y origen andino. La venida de Solier desde el mundo de arriba es decisiva toda vez que el escenario de posguerra, la industria filmográfica y sobre todo el 80% de población migrante en Lima, le confieren la libertad de expresarse en la ciudad. A diferencia del caso de Jaime Guardia, famoso charanguista ayacuchano en Lima, a quien en los años 60, se le pide tocar “bajo” de cinco a siete de la tarde en el distrito de Miraflores²⁷², Solier graba en *Warmi* (2009) registros de la sierra peruana como el de la gente llamándose de cerro a cerro o la marca de ganado en la fiesta de Santiago. Ni siquiera en piezas como “Pordiosera” o “Guitarra yuyariptiy”, el insulto o el trauma intimidan a la cantante que nos habla de otra generación de provincianos en Lima. Recordaremos a Loza, pidiendo un huayno al final de fiesta, porque movido por el entusiasmo se olvidó que estaba en Lima, y lo miraron “como bicho raro”²⁷³. Evocaremos 1930, el tiempo en que el “coliseo” era el único territorio permitido para la música de los provincianos y que en los 80 la chicha era música del hampa y de “cholos” en Lima, mientras los viajeros franceses llevaban el estilo a sus países²⁷⁴ y los brasileros Kaoma convertían “Llorando se fue” del grupo de folklore boliviano Los Kjarkas, en la lambada, hit del año 1990. Magaly Solier no solo guía con su aparición otras rutas para el pueblo migrante, lejos de las carencias que sufría sino también alienta los productos culturales que perseguía. El Oso de Berlín y la nominación al Oscar no solo van a Claudia Llosa, tampoco solo a Solier, van también a esos personajes atropellados sobre los que no se ha logrado discutir dignamente. Ellos conforman como escribe Arguedas, el jugo de la tierra.

Dentro del repertorio de Lorenzo Palacios Quispe “Chacalón”, escuchamos “El llanto de un niño”, canción que cuenta la historia de un padre serrano al que le salió un trabajo como pescador en Lima y debe viajar como los personajes de los *Zorros* pero solo para encontrar la muerte en el mar. Su hijo huérfano, en la voz de Chacalón, narra: “Un día con tristeza a todos juntos nos dejó llorando/ y en Lima hay un trabajo ya me está esperando/ para hacerme a la mar/ nada sabe y se fue/ una carta para mi madre llegó/ solo sabe que el mar se los tragó. / ¿Por qué, Señor, él se nos fue/ y qué será de nuestro hogar?” (“Llanto de un niño”, 1976).²⁷⁵ El migrante de la canción que es comido por el mar que es la costa y la ciudad, alude además a una muerte

²⁷² Espinoza, Maritza. “Máximo Barraza: El cóndor pasa es nuestro segundo himno”. *La República*, 20 de mayo de 2015.

²⁷³ Entrevista hecha por Ericka Herbias (junio 2013). Ver anexo.

²⁷⁴ Recordemos los músicos sobre todo europeos que llevaron las piezas clásicas de Juaneco y su Combo a éxitos de discotecas cosmopolitas. El ingreso reciente de Chicha Libre, formado en EEUU por Olivier Conan, Neal Ochoa y Joshua Camp. Y el grupo francés “La TchouTchoka” destacado en uno de los anuncios Marca Perú en 2013. La información más completa sobre la discografía de Chacalón y la Nueva Crema se encuentra en una página web al cuidado de un aficionado español. A todo “neoyorkino” que frecuente las disco se le puede hablar de “tecnocumbia” y lo mismo en Europa. Escuchar “¿Onsta la yerba?” de Los Destellos en los 70, nos hará ver el cosmopolitismo de los músicos de cumbia peruanos originales. Reciente es la publicación de 2 CDs de chicha en USA (“The Roots of Chicha, Psychodelic Cumbias from Perú”) Canadá-Barbés Records, 2007.

²⁷⁵ Composición de Alberto Bedriñana.

simbólica porque como dijimos, el migrante se debate entre el recuerdo y el olvido en la ciudad. Frente a la “pérdida” del padre, el hijo dice que irá buscando no solo a su padre sino a toda su familia. Presumiblemente, también en la ciudad. De esa forma, el sino trágico de la desaparición no solo alude al cuerpo sino a una filosofía migrante ya ocasionada en las generaciones jóvenes.

Sin embargo, dicha lectura es compensada por los miles de bultos con los que Nemesio (Tulio Loza) llega de Abancaisito a la capital. El migrante llega trayendo un equipaje “vital”. Sus pocos atados de ropa son contrarrestados por sus animales y su comida. En su aparatosidad, el serrano es un habitante errante pues se mueve con todas sus “chivas” o “cacharpas” por la ciudad. En lugar de llevar dinero como signo mercantil de la urbe, llevará cargando sus posesiones que representan su vida y su identidad. Lo fascinante de Nemesio Chupaca es que dicho peso no se transforma en “carga” sino en abundancia que provoca la felicidad del cholo y de los que lo reciben –también en la TV– como agente de bonanza en la figura de la fiesta²⁷⁶. Dice parte del carnaval apurimeño: “Abran camino, abran espacio para que pasen apurimeños, para que pasen los triunfadores”.

Lo que aprendemos de Arguedas en los *Zorros* es que “llegar físicamente” (19) es la salida que vale; lo menciona en su Primer Diario, estableciendo que no del todo el sufrimiento era sufrimiento, sino que se constituía como verdad y poder²⁷⁷. De hecho, el síndrome del condenado, que es el del escritor migrante, es que no detesta el sufrimiento. El humor y la curiosidad forman una conciencia que se construye del “ánimo cargado de lo que aprendemos de nuestros sentidos”, dice el escritor, “la palabra se carga también de esas materias” (19). Su oficio depende de su tacto y olfato. Así, le dice a Carpentier, que en el mapa literario de Arguedas, está en la mesa importante de los señores: “Dispéñeme, don Alejo; [...] yo quería llegar a Montevideo para tocarle la mano con que escribe [Onetti]” (21), o cuando refiriéndose a Felipe Maywa, alcalde indio, dice de “Su olor de indio de bayeta sucia de sudor” (20): “Felipe Maywa y yo (Arguedas) somos el mismo y bien otro”, mientras Lezama Lima es “injerto de picaflor con hipopótamo” (21). En los *Zorros*, como territorio textual, “la palabra tiene que desmenuzar el mundo [...] La palabra es más precisa y por eso puede confundir” (48).

V.3. Identidad

En el artículo “El zorro de arriba y el zorro de abajo. La última novela de Arguedas”, Emilio A. Westphalen identifica quizá el rasgo más inconfundible de la compleja identidad del sujeto migrante: el bailar de los Zorros. En la danza, un cuerpo es varios cuerpos en cambio constante. Aplicada a las parejas, se torna diálogo como rutina de performance, uno se “crea” en el otro: “Los zorros, además, inspiran el canto o la danza (cuando no danzan ellos mismos como don Diego ante Rincón Jaramillo), o simplemente apuntan a la réplica, o la dicen ellos mismos, o aparecen más prosaicamente de eficaz deus ex machina: trae uno el charango en el momento preciso que ha de necesitarsele” (370).

²⁷⁶ Como la figura de un “Ekeko”, personaje andino del altiplano que tiene como atributo la abundancia.

²⁷⁷ Otra vez, se establece la dinámica dual andina en la correspondencia entre el sufrimiento, negativo desde una mirada occidental, y el poder como un canto triunfal.

Para el capítulo III que tanto costó al escritor deprimido, Diego, el zorro, ingresa a la ficción, dialogando con don Ángel, asesor de Braschi (el magnate de Chimbote), bajo forma humana y con atuendo cosmopolita, como personaje bien relacionado y de “alta” confianza. Del diálogo surge un análisis de la política y la historia peruana moderna en el que la cátedra del asesor del magnate y “doctrinero” de la división del mundo entre millonarios extranjeros y pobres “indios” es asestada y acompañada, casi complementada por el baile y transformación de don Diego, el zorro que baila como un insecto y despide luz. La performance remitiría en este caso a la comunicación que actúa a través de la mano agónica del escritor y el cuerpo vibrátil del zorro: ambos tienen la capacidad de “saber gozar y aconchar disímiles” (76). Así, las dos esferas se confunden en la oficina, recinto ritual en el que se han hervido el entendimiento y el poder. Existen métodos para manejar “pero no para amoldar”, le dice don Diego a don Ángel, “Los grandes vuelan alto y no ven la naturaleza y su diferencia con una “lloqlla”²⁷⁸. Comparados con ellos, los alcatraces (migrantes) van felices “con la muerte que les ronda y la avalancha lloqlla con la vida que les ronda” (77). El zorro deslumbra en don Ángel, mostrando “confluencias” de todos los ríos, montañas y vestimentas del mundo, pues no necesita ser extranjero para vestirse²⁷⁹ como ellos.

Las intervenciones del personaje de nombre Diego dan acceso a un espacio casi mágico que tiene que ver con el cuento de condenados y aparecidos en tanto se efectúa la transformación. Sus rasgos marcan el humor andino: baja estatura, “hombrecito” de bigotes ralos y horizontales, pernecorto y movimientos de animal. Los brillos asociados a entidades casi microscópicas despiertan su interés así como el dinero y los juegos del poder²⁸⁰. Aparece casi siempre a las salidas, en mitad de la noche, ya convertido en animal mitológico. Cuando se desvanece, su cuerpo es una fuerza invisible y se intensifica la función *performativa*: su rostro se vuelve y se ve un hocico largo y una lengua flotando a un costado de la boca. Ya que el zorro se manifiesta con los obreros serranos, este *trickster* andino vendría a ser “padrino” de todos los migrantes²⁸¹.

Su relación con el *waqcha* Huatyacuri queda establecida por su participación en las pruebas de competencia. En el manuscrito de Huarochirí, la pareja de “un zorro y su mujer, una zorrina” contribuyen (sin querer y escapando) con su tambor y antara al baile del “pobre”. En la novela, el personaje que es zorro es un infiltrado que necesita saberlo todo y su interlocutor que es hombre “poderoso” satisface su curiosidad sin límites. Interesado como está en los asuntos de poder, cuenta en su escapada (como antes la pareja de zorros había huido dejando instrumentos) los sacos y las ganancias de la fábrica, que centuplica la cantidad de 200 mujeres que bailaron para el cuñado contrincante del “pobre” Huatyacuri. Los números mágicos de retos y performances parten del par, dual y antagónico. Así, el *trickster* cuenta 20,000 sacos de harina de pescado mientras se pierde en

²⁷⁸ Diego, el personaje zorro define una *lloqlla* como: “La avalancha de agua, de tierra, de raíces de árboles, perros muertos, de piedras que bajan bataneando debajo de la corriente cuando los ríos se cargan con las primeras lluvias en estas bestias montañas...” (77). Todo parece indicar que “lloqlla” es el “huayco”.

²⁷⁹ En el vestido se puede apreciar el diálogo de los artistas andinos con la ciudad cosmopolita.

²⁸⁰ Acá lo microscópico es lo nimio pero también lo desconocido que “brilla”, contrapuesto con el prestigio de la ‘apariencia’ valiosa.

²⁸¹ Cuando Flores Galindo menciona lo andino lo hace señalando que ya no se trata más solo de la sierra sino que incluye las zonas de las tierras bajas también, como antes de la conquista. *Buscando un inca*, 15.

la oscuridad. Los mundos andinos de arriba y abajo, como los opuestos (frente a la carente figura del waqcha que es uno solo) conforman la idea de la unidad reflejada en la concepción andina del Inca. Según Juan Ossio:

se trata de un modelo dual donde el monarca aparece mediando entre dos principios opuestos y complementarios que aluden a una mitad alta denominada “hanan” y otra baja “hurin”. Inca: principio metafísico que tiene como cualidad paradigmática esencial la unidad “Sapan” el único (2000: 182)²⁸².

A la luz de este “Sapan”, como ente articulador, los personajes dialogantes del capítulo: don Diego y don Ángel, de causas contrapuestas, conforman finalmente, un ser o al menos, se trata de un mismo ser “bailando” de diversos modos, cuya polisemia raya en polos opuestos. Como forma de apreciar el ser multifacético, la performance del baile como transformación arroja una identidad perpetuamente abandonada, negada.

Observa Luis Millones que si bien los zorros²⁸³ como espíritu de la novela es el que siempre está danzando, se trata de una danza ritualizada. Además de los bailes de “don Diego”, señala como momento clave el baile de “Maxwell” en el prostíbulo. El baile estaría activando la corporeidad mágica del *trickster* y sus rasgos de resistencia. Como el personaje danzante por excelencia, Huatyacuri, los zorros y demás migrantes realizan un despliegue corporal de distintos recorridos y ritmos. Cada danzante parece estar resguardando los diversos grupos de peruanos y de capitalistas “norteamericanizados” y gringos “latinoamericanizados”. Sin embargo, a la hora de “conquistar”, Maxwell, es capturado por la música y el baile andinos: “Yo he dejado de ser yanqui en un treinta o noventa por ciento. El joven norteamericano que ha *participado* y se va ‘arde por dentro’ o sufre en los Estados Unidos” (183). Énfasis en el original.

Es interesante considerar que el gusto de los fans de chicha o cumbia andina no obstaculiza el consumo y su familiaridad con bandas de rock y heavy metal, por ejemplo. Conversé con un fan de Chacalón que había bautizado a su hijo como “Axl”, el bajista de la banda Guns N’ Roses²⁸⁴; recordando la atracción de nombres extranjeros “ingleses” en los sectores populares, como formas de prestigio y acceso al poder nominal. Madeinusa y el gringo Williams vienen como epítome de esa tendencia; de ahí que el camino de negociación cultural resulte más complicado que la simple aculturación. En la entrevista que hice a Solier en 2013, se quejaba de sobrinos en la sierra de Ayacucho –“de adentro estamos hablando”, dice la actriz–que ya no quieren hablar quechua y prefieren la salsa al huayno, pero al finalizar la entrevista posa en una de las fotos para mi

²⁸² Ossio refiere además que “la unidad esencial de esta divinidad devendría en lo que Eliade llama ‘coincidentia oppositorum’ por ciertos atributos andróginos que son sugeridos por las dudas que se ciernen en torno a su sexo”. Sapan sería, según la traducción que rescata Ossio, “ya sea éste hombre o mujer”. Lo que parece clave en la visión andina del mundo es que no solo los dos sexos están presentes en todo ser y conforman el orden de las cosas sino que ambos ejercen un determinado tipo de poder. En el “Sapan”, como máximo poder, se llegan a confundir ambos.

²⁸³ Ya a estas alturas es plausible indicar que aunque dual o plural, el zorro es uno desde la perspectiva andina.

²⁸⁴ Conversación con César Amao Huamaní de Huanta-Ayacucho. Junio 2013.

acompañante “gringo” con la seña de heavy metal. Los conciertos de tecnocumbia²⁸⁵ en muchos momentos ingresan a un repertorio y registros caribeños, no solo con frases sino también activando acentos²⁸⁶. En términos de presupuesto, el padre de “Axl” alerta que la mínima cantidad con la que se debe asistir a una “fiesta” chacalonera es \$70 dólares. Siendo música para clases populares, en un país cuyo ingreso mínimo vital es \$280 dólares y donde la tasa de desempleo es significativa, cabe reevaluar el poder adquisitivo de clases consideradas “inferiores”.

Una de las preocupaciones de la novela es establecer una relación entre las cosas y jugar con identidades opuestas o lejanas: el gemido del nionena²⁸⁷ y la altísima cascada de las cumbres de rocas “cantan igual y la una en la otra” (18). El narrador crea identidades/performance a través de un criterio mágico: Chaucato, el pescador macho pero de corazón manso parirá a Braschi y Braschi parirá a Chimbote. El loco negro costeño Moncada será el pulmón de carbón de su compadre indio desahuciado Esteban de la cruz. Diego, el zorro y don Ángel, el empresario, se crean uno al otro porque dialogan y danzan uno en otro. De ahí, el gringo Maxwell se volverá un indígena que danza y toca. El padre revolucionario gringo de apellido latino, por su parte, exhibe al Che y a Cristo juntos en su sala, y se autodenomina “gringo de mierda” frente a un indio pescador, al que no se le ha escuchado una “mala” palabra y no obstante, tiene la fuerza de la misma mar de Chimbote.

V.4. Diálogo es danza y danza es resistencia

De los orígenes de la tradición andina de los danzantes de tijeras de la sierra sur peruana en Ayacucho, Luis Millones relata que los danzaq se autoperciben como herederos del movimiento colonial de restauración descubierto por los sacerdotes cristianos hacia el siglo XVI. Dicen los bailarines: “Nosotros somos *taki onqoy*”²⁸⁸, es decir, sucesores del “movimiento” mesiánico que demandaba el retorno a la adoración de las huacas o deidades originales y el alejamiento del dios cristiano. Ellos iban calzando caminos con su baile mágico y agónico. Se bailaba para recuperar el mundo perdido. Se apuntaba además a un sentido estricto de identidad que se divorciaba de todo contacto e influencia con la dominación colonial, sus dioses y sus formas culturales (1990: 11-18).

La danza andina también se encuentra en la relación dialógica de los dos documentos: el manuscrito *Dioses y hombres de Huarochirí* y la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. El texto mítico presta una lengua mesiánica al testimonio suicida y sin embargo agónicamente creador de un ser fronterizo²⁸⁹. Ambos “paren” un mundo que es el compungido mundo de los seres de poder en el Perú, desde la imagen/icono del “literato”, del hombre de letras en el Perú, en el que

²⁸⁵ Género que toma la posta de la chicha andina en la década del 90 pero que ingresa con elemento amazónico y protagonismo de estrellas femeninas (Ver: Romero. *Andinos y Tropicales*, 36-42).

²⁸⁶ El popular cantante de reggae panameño Edgardo Franco “El General” de la década del 90 hizo famosa la frase: “Muévelo muévelo, mami”, muy usada en los conciertos de todo tipo de cumbia o salsa en el Perú.

²⁸⁷ Un animal porcino.

²⁸⁸ Tomado de la conferencia del *V Congreso de Peruanistas* ya referido.

²⁸⁹ En la cátedra de Manuel Larrú, profesor de Literatura Quechua, se enfatiza esa condición para Guaman Poma por ser sujeto de una condición cultural que participa de diversas fuentes, como los mestizos o indios ladinos.

ronda la muerte y la locura. Por su parte, los Zorros negocian sexo y dinero²⁹⁰, en la forma de la prostitución y la industria pesquera que atraen a los migrantes serranos. Uno del mundo de arriba y uno del mundo de abajo se encuentran en una ‘zona’ fronteriza y no parecería del todo aventurado sugerir que uno es de sexo masculino que encaja en la parte superior de lo que llamaré una *performance coital*, y uno de sexo femenino, en posición de recepción (pero también de succión en la imagen del mar de Chimbote). La dualidad sería presentada por el sexo como primera acción comunicativa: se es un ser siendo dos. Tenemos así danza/diálogo/coito en tanto “formas” de performance. El zorro de abajo es femenino de acuerdo al código andino de división del mundo en mitades, referido por el Inca Garcilaso, teniendo en cuenta el criterio de los sexos: la fundación del Cusco por Manco Capac, asignaba la parte superior Hanan masculina, a los hermanos mayores, seguidores del “rey” y la parte inferior Hurin femenina a los hermanos menores, seguidores de la “reina” (Rowstorowski 2000:132)²⁹¹.

Dicho orden queda confirmado en palabras de Chaucato, el jefe de lancha “fundador de Chimbote”, “*la mar es la más grande concha chupadora del mundo*” (mi énfasis) (30); aunque su ‘vergüenza’ está ya cubierta por cierta redención laboral del mundo capitalista²⁹². Su contaminación mercantil se reconoce en su sentencia: “*las prostitutas carajean, putean con derecho*” y “*a nadie pertenece la ‘zorra’ de la prostituta*” (29), con las que se equiparan a poderosos y pescadores pero a la vez se afirma una suprema independencia: la “zorra” como el mar es quizá la más delicada y letal de las divinidades²⁹³.

Tomando en consideración el estudio de Anne Lambright acerca del elemento femenino como articulador del discurso novelesco de los *Zorros*, observamos que: “the feminine takes a central role in the work’s generation of meaning, or antimening” (221). En tanto la propuesta andina de novelar funciona como un distanciamiento de los espacios más consagrados de la literatura latinoamericana occidental, que es también la preocupación y la tristeza de las que se ocupa Arguedas en los Diarios, sostiene Lambright:

The narrator must use a foreign language (Spanish) [...] translation becomes not only linguistic but cultural [...] It is in the diaries [...] that one clearly sees the hybrid intellectual [...] theorizing himself as marginal, foreigner, orphaned, mute (or at least muted), awkward, despairing and strongly connected to the feminine

²⁹⁰ Huatyacuri negocia con el conocimiento de los zorros, su matrimonio y ser familia del hombre poderoso.

²⁹¹ La misma idea es repasada por Ossio para referirse a los padres del personaje mítico de Inkarrí: hijo de mujer salvaje y del sol. En ella “se trata de una metáfora para vincular en la sociedad andina: unión de principios ‘alto’ y ‘bajo’ con que el dualismo andino tiende a organizar el universo” (2000: 198). El criterio va repitiéndose: división horizontal dual implica que la zona arriba es de sexo masculino y la zona abajo de sexo femenino.

²⁹² Una sensación similar es la relatada por Arjun Appadurai en relación al cine de Mira Nair, concretamente *India Cabaret*, documental en el que se descarta el final feliz para las jóvenes de provincia que se fueron a la ciudad donde se convirtieron a la prostitución pero que “simultáneamente orgullosas y avergonzadas, dignas y desafiantes” también se saben portadoras del glamour y la estela de los “artistas” (76).

²⁹³ En la investigación de Rostworowski sobre las deidas femeninas principales se menciona al mar: “Mama Cocha” (1998: 58).

(223-4) [...] The feminine has engulfed the man's body; floating in the feminine are the indigenous musical instruments that characterize his life (261).

Mientras que los *Zorros*, como discurso ya disociado en cierto sentido de los letrados, se encuentra inacabado, trasplantado y en ese camino, “desvariando” en tanto material textual, el componente femenino de la lectura se plasma bajo la égida del canto. Rescato aquí la letra del conocido Carnaval de Tambobamba, que entonará Arguedas de la provincia de Apurímac²⁹⁴: “Tambobambino maqtatas/ yawar mayu apamun/ Tambobambino maqtatas/ yawar unu apamun/ Tinyachallanñas tuytuchkan/ qinachallanñas tuytuchkan/ charangullanñas tuytuchkan/ biritillanñas tuytuchkan/ Wifalita wifala/ wifala wifala wifala”²⁹⁵. En los Andes, el río de sangre es el que traga al joven músico, en Chimbote será el mar como una “concha divina”, insaciable. Como señala Lambright: “The narrator of the diaries at an early point fixes his position [...] saying that he belongs to those who know how to “cantar en quechua” [...] the narrator is a *serrano* with close contact with the Quechua culture who, like so many others, has been displaced to the coast” (223). Así, cabría considerar que la canción quechua convertida en la lengua del migrante, es lo único que queda “flotando” de él, gracias al agua que conecta las tierras de alturas con la costa y como se verá en los 90, en el hit de la tecnocumbia, con la desconocida “montaña” de amazonia.

V.5. Lengua

La propiedad de los *Zorros* es su discurso aluviónico. La explosión del verbo vendría de un “sabor” en la “boca” de Moncada, en el que se ha mezclado la figura del “accidente”: de carne cruda, plumas, astillas de madera y tierra que quedan en el mercado de la línea, al paso del ferrocarril (111). De ese modelo de habla en el que se mezclan las conciencias se yergue el hablante de quechua en su afán de hablar “bonito” el español, con “propiedad”. A fin de convivir con un pronóstico desalentador, el escritor se verá a sí mismo como perro, sobre todo como el chusco, y así, en medio de los “perros”, poder estar a sus anchas como perro con perro (18).

Pertenecer a los pueblos del Ande da al personaje serrano no solo tradiciones, él es también la tradición. Así, cuando Tulio Loza llega a Lima y crea a un personaje llamado Nemesio Chupaca que canta el carnaval apurimeño, “Yau yau, puka polleracha”, él se presenta así al mundo de Lima, en lugar de decir me llamo fulano de tal. El “serrano” desprestigiado por sus vínculos territoriales con la cultura “india” se desdobra en la capital en la figura del cholo. En los años 60, cuando Arguedas luchaba aún por el rescate de una tradición cultural andina frente a una Lima afectiva y culturalmente colonial, Nemesio Chupaca desde la TV fue el lugar desde donde se inventaba pero también se establecía el espacio serrano como espacio de goce. Tulio Loza y de ahí su importancia, produce un referente que siendo despreciado en sociedad es ubicado en horario estelar. La crueldad de Lima con el serrano, situación que va disminuyendo con el fin de siglo lentamente, se ve

²⁹⁴ Lambright hace referencia al ensayo de Arguedas sobre este carnaval. El audio se puede escuchar en Canal Voz y Arte. “José María Arguedas interpreta ‘El carnaval de Tambobamba’”. *YouTube*, 13 ene. 2010. Web. 1 set. 2010.

²⁹⁵ El río de sangre se lleva al joven tambobambino/ El agua de sangre se lleva al joven tambobambino/ de él solo queda su tinyita flotando/ su quenita flotando/ su charanguito flotando/ su sombrerito flotando”. En quechua “se encuentra la unión del objeto con la persona. No es cualquier tinya, es su ‘tinyita’”. Cabe señalar, además, que aunque se cuenta una tragedia, se reconoce en la letra que describe la escena un rasgo humorístico, las formas no descartan una visión cómica. Agradezco la traducción e interpretación a Ruth Ruiz de Huanta (Ayacucho).

contrarrestada por un arma de contención simbólica en la figura mediática del cholo de acero inoxidable.

Asimismo, “Chacalón”, es decir Lorenzo Palacios, nos habla de un chacal²⁹⁶ de gran tamaño. La representación del artista del “pueblo andino”, curiosamente, no se efectúa a través de un animal andino sino europeo. Pero su canto guarda lazos con la palabra del zorro, ética y nocturna pues los zorros por decir la verdad son condenados a rondar en la oscuridad. Su cuerpo puede ser percibido como una huaca, en cuanto sus movimientos son lentos, aludiendo simultáneamente al código corporal de un soberano europeo²⁹⁷. Como don Diego canta huayno, Chacalón representa de entre los estilos de chicha, la “ahuaynada” y su vestuario, como el del personaje arguediano es una mezcla de todos los *looks* cosmopolitas. Lorenzo Palacios/Chacalón es el ídolo del público limeño migrante, que activa en sí una nueva contradicción.

La performance de escritura de los *Zorros* debe verse en el paisaje doble de las barriadas y la gran industria en tanto formaciones de discurso poéticas. La condición es material: se “oyen” y “chispean”. Chimbote y sus hervores recuerdan al lector el aire de desecho en el humo rosado (de la fundición) que se eleva como un gran falo. El cuerpo de la mujer es señalado en la figura de la “puta madre” o de la “virgen ramera” que está dada por la contradicción²⁹⁸. Ella se presenta al borde de la vida, a través de la “mano” dura del escritor, recordando el miedo del chico becerrero (no otro sino él mismo en su tiempo de inocencia) acosado por la “mano” de la forastera (“chichera”) preñada que lo busca dentro del batán de “amasar” pan. Escritura es performance y el cristianismo en lo andino, participaría en el “logos” del Espíritu Santo de las Escrituras que da “aliento”.

El cuerpo andino es en muchos sentidos la historia. El “hecho” a través del tiempo se introduce en el cuerpo del “narrador” actuante. Las fechas, los lugares, los personajes, los hechos son ciclos. La muestra más ostensible de dicha práctica cultural son los carnavales que nos recuerdan de año en año los acontecimientos que hicieron noticia en el pueblo²⁹⁹ y que han sido preservados en la memoria que es el cuerpo: las canciones narran y los hombres bailan, los hechos se festejan. Los libros como la historia de occidente es en el Ande el carnaval: su aprendizaje “forma” niños y hombres³⁰⁰. En Lima, cada pueblo tendrá su fiesta “costumbrista”³⁰¹. En la

²⁹⁶ El chacal, como observa Paul Firbas, no es un animal andino. Su importación viene a representar la cultura mediática y “moderna” popular peruana en el consumo de programas y personajes del cachascán o lucha libre.

²⁹⁷ Los movimientos de los monarcas deben ser lentos representando su majestad. Los reyes debían guardar una forma grave y seriedad que hablara de su poder e investidura. No se deja esconder la concepción mágica detrás de esta transformación. De otro lado, es interesante ver la necesidad de la presencia del bufón cerca del trono para marcar la solemnidad de su presencia frente al “loco” (Ver: Maravall. *La cultura del barroco*).

²⁹⁸ Millones afirmaría esta condición contradictoria en el *V Congreso de Peruanistas* ya mencionado.

²⁹⁹ Agradezco la información y testimonio de Ruth Ruiz sobre las reproducciones culturales en Huanta-Ayacucho.

³⁰⁰ Un video interesantísimo de niños cantando carnaval en Ayacucho dice entre su letra quechua, su letra en español: “Pampa de la quinua donde ganaron los patriotas donde perdieron los españoles [...] Uchuraccay tierra iquichana donde murieron los ocho periodistas” en KinuaTV. “Niños cantan en quechua - Pampa de la Quinua - Ayacucho”. *YouTube*, 17 feb. 2007. Web. 10 oct. 2010.

fiesta/carnaval además del goce, el desenfreno y la ruptura del tiempo, “se usa la máscara, el enmascaramiento como respuesta a la dominación. La máscara que esconde la cultura” (Calderón Fajardo en Urbano, 1991: 184). Como esa máscara, la identidad es preterida ante la agencia y la sublevación del cuerpo. De ahí que Llosa presente un cine erótico en la quechua warmi como *femme fatale* en la sierra y en la costa con una “papa” (vagina en jerga) podrida. León de Arona la continuará embarazada, manteniendo “vivo” al muerto, por sus rosas rojas, símbolo del sexo femenino. Tulio Loza/Nemesio le canta a la “Puka polleracha”, erótica y lúdica escondida “debajo” del maizal. Lorenzo Palacios/Chacalón, como alfa macho se verá a través del *sex appeal* de un Elvis Presley andino.

Recogiendo una de las interpretaciones más esmeradas de los *Zorros*, Alberto Flores Galindo establece que dicha obra debe ser entendida como una teoría de la novela (2006: 180). De los géneros por los que transita, o cabría decir, por los que migra, se va ejerciendo un profundo cuestionamiento del mismo acto de hacer literatura. Considerando que el embrión del proyecto fue antropológico, el producto estético participa de una investigación ficcional que va a encontrar su estructura nada menos que a partir de los mitos coloniales antiguos, como si en ellos ya estuviera planteada la profecía de la migración a Lima por los migrantes. Dice Flores Galindo:

Pero hay otra lectura posible de la novela, donde el zorro de abajo aparece identificado con las hondonadas, con la tierra, con la muerte. Mientras el zorro de arriba son los serranos, es el quechua, el de abajo son los costeños, es el español. Pero, entre unos y otros hay elementos que los comunican como, por ejemplo, un cerro en Chimbote que evoca las huacas andinas, o el humo de las chimeneas de Chimbote que, por su forma vertical, evoca también la comunicación entre el mundo de abajo y el mundo de arriba (183).

El diálogo quechua de los zorros que cierra el primer capítulo cuando leído sin traducción rescata ciertos sentidos que me interesa enfocar. En el artículo de Martín Lienhard “La última novela de Arguedas: imagen de un lector futuro” se pone de manifiesto la atención sobre “una instancia narrativa general ‘quechua’, que organiza el texto español a partir de un pensamiento quechua” (1990b: 189). El texto matriz del que se parte sería el primer diálogo, también concebido como una propuesta de “canto”. El zorro de arriba pide al zorro ‘yunga’ que le cante sobre Chimbote. Lienhard enfoca la frase “imaymanata, Imaynapas... willanakusun”,³⁰² cuya traducción como las otras estaría pautada por “un respeto no tanto de la letra como del movimiento del texto”, dado que reconoce en la novela, una “paternidad narrativa de los Zorros ‘quechuas’ hasta la médula”. En ella el lector hispánico ya no solo debe enfrentarse a formas ajenas sino a códigos ajenos. Y en especial, al zorro poético de las tierras bajas (190-191).

³⁰¹ Máximo Damián, violinista ayacuchano, amigo de Arguedas que toca en su entierro, usa ese término: “cada pueblo tiene su fiesta costumbrista” en una de sus entrevistas. Ver: Salsabor. “Coca Quintucha: Máximo Damián y José María Arguedas en Canal JN 19 TV”, Programa “Caras de la Cultura”. *YouTube*, 17 jun. 2009. Web. 10 oct. 2010.

³⁰² “Nos contaremos mutuamente, como sea, muchas, todas las cosas”. La traducción de Arguedas está en la misma novela, de donde la toma Lienhard, a fin de enfocar las zonas de interés.

En el proyecto de intervenir directamente en la interpretación del diálogo³⁰³ encontramos: Primero, hay intención de ejecutar *performace*: el *background* está dado bajo la acción del cantar. Segundo, la dinámica del discurso es “aclarar” las cosas, en el sentido de poner las cartas sobre la mesa. Tercero, el zorro de arriba se muestra con dignidad, es un zorro “alturado”, ceremonial, diríamos honrado. Por su parte, el zorro de abajo habla desde las esferas más contaminadas, habla con cierta vergüenza aunque su descaro es mayor, es casi un ser “apestoso” que no oculta su estado y lleva a conocer a fondo las cosas. Entre los dos se efectúa un reconocimiento mutuo de poder pero lo que se da es una eterna pero seria confrontación³⁰⁴.

Llegados a este punto, cabe considerar que el eje vertebral del proceso cultural del siglo XX, el fenómeno de migración andina en Lima, estaría activando una *performance escritural* que va sellando a su paso una intención comunicativa. Es decir, las huellas de sus agentes fueron “dibujando”, como Guaman Poma grafica su “corónica” y su “carta” al Rey casi en los mismos años en que data el manuscrito colonial de Huarochirí, signos y semas en los que se aventuran como emergentes recursos de comunicación. Frente a dicha *performace* tenemos la lectura (Barthes 1980: 6-8) occidental que separa en dicotomías simbólicas la experiencia de la conquista como muerte, sin diálogo posible. Tenemos enfrentándose la comunicación cultural contra el desencuentro de la conquista (Herbias 1657).

Al distanciamiento de Arguedas de los letrados latinoamericanos, expuesto en los Diarios, le sigue dentro del país, en palabras de Ángel Rama, el distanciamiento de los indigenistas, quienes imponían un uso purista del lenguaje quechua sobre la expresión “viva” de los pobladores del Ande, en la que se exponía la “contaminación” de sus prácticas lingüísticas y culturales:

Arguedas se distancia de aquellos “indigenistas” que solo podían valorar al indio contemporáneo en razón de los elementos originarios que le vieran conservar [...] considerando perniciosas e impuras todas las incorporaciones procedentes de la cultura española. Arguedas utilizó y defendió al idioma quechua tal como lo manejaba espontáneamente la población, o sea empedrado de hispanismos, [...] condenó insistentemente las evocaciones y “estilizaciones” de la época incaica, remedo de lo que él llamó el “monstruoso contrasentido” prefiriendo siempre el empleo de instrumentos, trajes, músicas, etc., contemporáneos, aunque en ellos fuera perceptible la influencia española. Tales elementos componían una cultura viviente y actual y nada justificaba cancelarla en beneficio de la idealización de un pasado desaparecido (Arguedas 1989: XIX).

De dicha empresa cultural andina se implementará con la aparición de las “carreteras”, es decir, los caminos del migrante, la filosofía que anima la poética de los *Zorros* en tanto vías de comunicación seducidas por el encuentro, la participación y sumamente, el “diálogo”:

³⁰³ Para la interpretación del diálogo quechua, he leído a través de un “oído” quechua. Aporte de Ruth Ruiz.

³⁰⁴ La traducción al español está dada en la misma novela. Con todo, el texto quechua despierta en el hablante quechua zonas semánticas extendidas que no se pueden comunicar a través de la traducción misma sin alterar lo que se traduce pero al mismo tiempo quedando corta como forma equivalente. El comentario por eso se carga de valor toda vez que completa o indica que existen matices que han quedado sin señalar en el viaje de las lenguas.

los intensos movimientos migratorios que desencadenan en este período [1950] los planes carreteros [...] acarrea la incorporación masiva a la capital y a las ciudades industrializadas de la costa, de una importante cantidad de serranos [...] la invasión de la ciudad de Lima por los indios, quienes aportaban su original formación cultural y quienes ingresaban, no bien instalados en las miserables barriadas, a un proceso vertiginoso de transculturación [...] La misma historia contó Arguedas en algunos de sus artículos sobre los “clubes” de serranos, sobre sus fiestas en los coliseos y en su última e inconclusa novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (XX).

Es decir, la intención comunicativa vendría siendo pauta más por un compás andino, por la voluntad de los serranos que deviene en agencia. Una agencia que gravitará en una comunicación de síndrome extremo hasta llegar a la misma enajenación y confusión de los dialogantes. De ahí que el sujeto cultural andino entra a un proceso de no retorno, voluntario aunque desgarrador, en el que aprehender las formas occidentales de la “capital”, lo sitúa como “personaje” limeño, ve y se mueve en la ciudad, la conoce y cambia, a costo de una hiriente disociación de identidad. Él puede “ser” todos y cualquiera, es decir, la *performance* del migrante: Tulio Loza/ Nemesio/ gringo Williams/ Camotillo el Tinterillo representados en la figura del “cholibiris”; Lorenzo Palacios/ Chacalón/ huérfano provinciano/ Faraón de la cumbia peruana representados en la figura de la “chicha”; Magaly Solier/ serrana diva migrante/ Madeinusa/ Fausta/ Marcela madre en España en la figura de “warmi”.

La necesidad del Doble en la mirada andina es crucial para activar todas las relaciones de identidad: “Don Ángel se reía imitando ya a don Diego y algo, algo, el zumbido premortal del coleóptero.” (91). “Tú eres un zorro –le dijo el Tarta sin atracarse– [...] ¿O yo soy tú y por eso no tartamudeo?” (109). “Yo soy de toda la costa, arenales, ríos, pueblos, Lima. Ahora soy de arriba y abajo, entiendo de montañas y costa, porque hablo con un hermano que tengo desde antiguo en la sierra. De la selva no entiendo nada.” (101)³⁰⁵. “Vida entre cholos disparejos, criollos chaveteros y chimpancés internacionales chupadores de toda sangre, de mar, aire y tierra, amigo, amigo Tarta. Cuídese de Ángel Rincón. Es el oído del oído de los chimpancés. Usted no necesita que yo me despida. Yo soy el Tarta” (109)³⁰⁶.

Sobre los personajes en los *Zorros*, cabe sin embargo, considerar diversas tendencias que rescatan el ámbito de su movilidad cultural en términos de la lengua pero también de la “lengua territorial”. Para Marzal y Matos Mar, “junto con el campesino llegan a la ciudad creencias” (Portocarrero 1991: 172) que era la referencia a la “formación cultural” de la que hablaba Rama en su introducción a la obra ensayística arguediana. En ella, la agencia del “mestizo” es la que toma la posta de continuidad cultural para el indio del Ande. Ambos serranos, compartiendo una lengua, el primero significa para el segundo un alcance mediante el cual se posicionará la impronta andina en centros de poder, que no olvidemos existían con esplendor antes de la colonia. Es decir, Arguedas ve la valía del producto colonial humano dentro de una negociación cultural. Por otro lado, Cornejo Polar, habla de dos agencias: la mestiza y la migrante. La última sería la identidad

³⁰⁵ La cumbia va a superar la mirada dicotómica arriba/abajo.

³⁰⁶ Aquí es posible leer una suma de los estereotipos del “achorado/bravo” como son ‘etiquetados’ los “chacaloneros”.

dominante en los *Zorros* –y por ende, en los personajes mediáticos de este estudio. Esta agencia apunta a un grado más ambicioso aunque también colapsado del proceso lingüístico, el quechua interviene directamente y se aprecia su registro en el discurso de lengua hispana:

el discurso del migrante normalmente yuxtapone lenguas o sociolectos diversos sin operar ninguna síntesis [...] casi como un acto simbólico que en el instante mismo en que afirma la rotundidad de una frontera la está burlando, y hasta escarneciendo, mediante la fluidez de un habla que se emite desde cualquiera de sus lados y siempre de manera eventual, transitoria, repitiendo la condición viajera del sujeto que la dice. Naturalmente esta trashumancia implica la falta de un eje centrado y fijo [...] Dicho sin sutileza: si el sujeto mestizo intenta rearmonizar su disturbado orden discursivo, sometiéndolo a la urgencia de una identidad tanto más fuerte cuanto que se sabe quebradiza, el migrante como que deja que se esparza su lenguaje, contaminándolo o no [...] el sentido último [del mestizo] es dialéctico – y tal vez su retórica interna sea sobre todo la metáfora– mientras que en el otro [el migrante] los términos serían los del diálogo abierto e inconcluso y su modo preferencial –presumiblemente –el de la metonimia (1995: 105-106).

Frente a las dinámicas mestiza/migrante de visión y territorio de visión en movimiento, la posición de Luis Millones sobre el proceso de cholificación en Lima, que surgió como un fenómeno celebrado desde la sociología con la tesis de Aníbal Quijano en la década de 1960, es que se trata de un tema ya superado. Desde la antropología, Millones sostiene que el migrante nunca llega a ser urbano. Él va mirando de adecuar el nuevo espacio (la ciudad) al anterior: busca elementos equivalentes. Es decir, dónde hay un “cerrito” que le recuerde al de su pueblo. En esa repetida escena, el serrano migrante efectúa sobre todo una “reterritorialización”³⁰⁷.

Lo que nos lleva finalmente al punto con el que se cierra la apuesta de la performance andina entendida como poesía, en tanto función metalingüística de la lengua: los trabajos por llegar a ser “castellanista” y poco no más haber “cosechado”: “No saben ni pronunciar el nombre de su provincia”, dice don Ángel, gerente de la Nautilus (99). Dice Arguedas que trató de representar cuatro hombres indo-hablantes: el patrón de lancha Hilario Caullama, el ex minero Esteban de la Cruz, el chanchero Gregorio Bazalar y el albañil Cecilio Ramírez, con la compañía de las putas andinas Orfa, Paula Melchora y Jacinta, cuyo logos como virus contagioso se inocula a través del aire en la lengua y los ojos del otro. Así, tenemos hablando en “motoso”³⁰⁸ al par de “gringos” Padre Cardozo y Maxwell, al loco Moncada, Chaucato y demás personajes que no obedecen sino a una gramática de embrujo quechua. El caso de Hilario Caullama es emblemático porque de él se afirma que no surge falsedad, condición que contrasta con la del cura yanqui en el que no termina de confiar por completo: “Cura Cardozo, vagabondo bueno: on brazo cariño en hombro Caullama, otro brazo apoyo en hombro Capital-Braschi. ¿Quién prueba hay puente dericto del infierno al gloria? Hilario, tranquilo, hijo. Inca sombra, tu lado siempre, al eterno” (158). Por su parte, el chanchero Bazalar, dirigente de barriada de discurso ceremonioso, piensa en español: “Yo, quizás –pensó; ya no podía pensar en quechua– puede ser capaz, en su existencia de mí, no seré ya forastero en este país tierra donde hemos nacido. Primera vez e primera persona colmina ese

³⁰⁷ Conversación personal. Julio 2015.

³⁰⁸ La motosidad (de uso peyorativo) es la forma en que el quechua hablante “suenan” en español. Ver capítulo 1.

hazaña difícil en su vida existencia.” (175-76). El albañil Cecilio Ramírez termina una serie de entrevistas con el cura Cardozo y relata su historia:

yo he sido pobre pero no cholo despreciado, carajado... Tengo mi poco de instrucción oficial. Usted dice “miserable tradicional” es decir ¿desde sus padres, abuelos?

–Sí, compañero, eso.

–Equívoco, padre compañero. Más bien es como reventazón de miseria y pelea reunido. Aquí en Chimbote, la mayor parte gente barriadas nos hemos, más o menos, igualado últimos años estos; nos hemos igualado en la miseria miserableza que será más pesadazo en sus apariencias, padre, que en las altas sierra, porque aquí está reunido la gente desabandonada del Dios y mismo de la tierra, porque ya nadie es de ninguna parte-pueblo en barriadas Chimbote (186).

Los testimonios de cada migrante efectúan la historia no como la historia oficial sino como la explosión de la historia: la poesía; como si fuera el único modo en que la “historia” ocurriera en el Perú. La reunión de las desgracias no hace entender la dinámica de la desgracia: las mujeres no lloran en medio de la agonía, juegan y ríen, por lo que el padre Cardozo no entiende la escena sino como ignorancia. Maxwell, por su parte, dirá:

Algo aprendí del quechua [...] En Puno, a la orilla del lago, un bailarín de qaqelo, danza con la que se celebra la fabricación del chuño, que me dicen que hay que pisar en el hielo con los pies desnudos [...] Ese bailarín mestizo [...] De pie o sentado siempre con su bufanda de vicuña, cuando tocaba parecía que alcanzaba con sus piernas y la voz de su instrumento la torre de Eiffel y la Estatua de la Libertad, y se comía ambos monumentos” (178).

Regresar es imposible. Como ayudante de albañil, después de haber sido miembro de Cuerpo de paz, Maxwell desbarata el juego del ascenso social en busca de un tipo de iniciación cultural. En los dioses míticos andinos Curinaya y Huatyacuri de traza andrajosa es posible rastrear una larga paradoja que proyectaría falsas apariencias sobre los migrantes que se presentan como pobres desheredados mientras alientan todo el puerto de Chimbote. Precisamente, serían esas las notas mesiánicas del cuerpo y del instrumento que se comen los monumentos del primer mundo.

Por su parte, el hombre andino en la figura del zorro, parece convertirse en un ser autónomo que recorre el camino inverso y complementario de los ganados por la causa andina. Dicha autonomía se mide en un afán cosmopolita como el que exhibe el zorro casi al final del último “hervor”, cuando le aclara a Max que su saludo de “¡Paratía! ¡Amigucha!” ya no es acertado: “Paratía es altura, puna, frío, alpacas, joven Max. Yo tiempos vivo en Chimbote. Su charango le he traído” (190). Como Nemesio no habla quechua sino inglés cuando regresa al pueblo en *Allpa Kallpa*. En dicha conversión, se estaría produciendo otro tipo de iniciación cultural no menos válida que la anterior. En cierto sentido, estamos frente a su camino cultural complementario.

En los *Zorros* de Arguedas, literatura hecha por la intervención andina del sujeto migrante, la escritura tradicionalmente entendida como archivo, historia, cosas pasadas y muertas, explota en la forma de performance para rechazar la muerte. El escritor condenado, experto en cuentos de

condenados, muere “bailando” su propia historia que burla los umbrales de la ficción y la realidad en la hecatombe de su suicidio, mientras su novela “antropológica” nace, a nivel intertextual, de los cinco huevos de Pariacaca (capítulo V) del mito registrado en época colonial. La novela no “acabada”, se hace inacabable³⁰⁹ como es descrita la chicha que vierte Huatyacuri del “poronguito” de la zorra, del que todos se ríen, de indudable sabor cristiano³¹⁰. Los dos palos comunicantes de la cruz, en el cuerpo de Moncada, inscriben divisiones pares del mundo: costa/ sierra y Tahuantinsuyo³¹¹. Lo que nos recuerda que las celebraciones del Perú son performances de cuatro líneas y un punto: el Señor de los Milagros en Lima, pintado por un “negro” esclavo, es el cristo moreno que yace al centro de la cruz como Cuzco, ombligo del mundo, centro de los cuatro puntos cardinales, tiene también su Fiesta del Sol en la celebración del Inti Raymi.

En los medios de comunicación se declara un ser andino de expresas características: gracia y humor, en los que se ejecuta el canto y el baile, de encanto y naturalidad dramática. Éstas condiciones modelan las “armas” de los artistas migrantes, con ellas “atacan”. No es casual que el himno, limeño y chacalonero, al migrante, inicie con la arenga: “Para todos mis hermanos provincianos / que labran el campo para buscar el pan de sus hijos / y de todos sus hermanos, / te canta Chacalón y la Nueva Crema. / ¡Ataca, ataca, amigo hombre!” (“Soy provinciano”, 1978); guardando íntima relación con un grito de guerra que se materializa en el ritmo de marcha bélica de la canción. No es casual que la fiesta colonial limeña del Señor de los Milagros, asociada al componente cultural afroperuano y atravesada de pueblo que se mueve como el cuerpo de un inmenso animal agónico, se levante al grito de “¡Armen!” cuando las cuadrillas levantan el anda del Cristo de Pachacamilla para reanudar la eterna procesión morada, color del dolor, incrustada de un centro de oro, que recuerda el imperio del sol.

En los pueblos jóvenes, el cuerpo migrante “traza” surcos, como los “cochos” alcatraces bailan sin música: la escritura es bailar sin música. Como Solier siendo Fausta a través de varios movimientos de animal, su cuerpo ‘comunica’. El diálogo de los zorros, lengua de la verdad, deviene en forma y ocurrencia poética: el movimiento de sus cuerpos son figuras textuales en el ojo del *waqcha*, que *las da a luz*. El escritor danzante sentencia a través de los Zorros que nuevas notas de sus instrumentos musicales ‘removerán’ la tierra cuando se vuelvan a encontrar 2000 años después (48-9)³¹², que es el hoy de la escritura.

El escritor suicida, el predicador loco y el indio desahuciado son el proyecto de la visión andina, capturada por Arguedas, para representantes del Perú. Esas bases desestimadas por el entendimiento respetable de los aparatos de la sociedad y su consciencia “decente”, de aprecio o segregación construyen la imagen del Perú en enfermedad, como la del hombre poderoso del mito de Huatyacuri: el que detenta el poder es un hombre falso, no tiene verdadero poder. El que es armado por los Zorros es el pobre que viene del mundo de arriba y “forasteriza” su vida en busca

³⁰⁹ Recordar también a Borges en su concepción del libro y el lio infinito de los espejos.

³¹⁰ Como el milagro de la multiplicación de los panes y pescados.

³¹¹ Taha [cuatro] y Suyo [parte del mundo]. Son los Cuatro Suyos articulados por el centro, Cuzco, como ombligo del mundo. El Tahuantinsuyo es el nombre de lo que se encontró al momento de la conquista en 1535. El arcoiris de siete colores era emblemático entre los incas.

³¹² Los Zorros dicen que éste fue su segundo encuentro, el anterior fue en el cerro Latausaco hace 2,500 años.

de un lugar donde asentarse. Y como en el mito de Curinaya, el hombre andino gusta del engaño también pero el inverso: vestirse de pordiosero y piojoso siendo un dios. Él va en busca de la diosa asqueada de su apariencia para mostrarle su verdadera identidad. Los Zorros serán los únicos animales que le declaran la verdad: “no hay esperanza”. A ella y a él, les queda otro tiempo, el de la escritura, en el que aprenderán a nadar con valentía como los pescadores serranos, en un mundo que nos lleva y nos trae y del cual nos alimentamos secretamente de legados orales y escritos en constante *performance*.

Conclusión

El fenómeno de la migración andina en Lima como eje vertebral del proceso cultural en el Perú que empieza a mediados del siglo XX refiere que Lima como espacio epítome de la modernidad en el Perú, sufre una transformación de carácter cultural y físico dirigida por pobladores andinos quechua hablantes que para parte significativa del *establishment* eran el atraso cultural del país. De la puerilidad y el rechazo que dichas intervenciones andinas significaban en el territorio criollo de la ciudad, se presentan los tres artistas migrantes de este estudio: el cholo de acero, Tulio Loza; Lorenzo Palacios, “Papá Chacalón” y Magaly Solier, una diva serrana. La conexión con la obra del escritor andino está dada porque dichos artistas forman testimonios de esa incursión del Ande en las tierras calientes de los “yungas”, es decir, la costa desde la mirada andina, donde estaba asentada la gran ciudad de los “señores”. Ellos compartían con los personajes de la novela y de los mitos coloniales una trayectoria común, el paso de las regiones y una articulación de territorialidades. Esa mecánica comprobó que el agente andino era eminentemente un ser atiborrado de cultura occidental a través de España. Y que esa ‘migrancia’ cultural activaba señas contradictorias de identidad. De dicho despliegue brota una performance andina y sus códigos visuales de soportes textuales ejecutan escritura.

La saga migrante en la escritura es planteada en la novela como zona de conocimiento. Dicen los zorros viajeros: seguimos viendo y conociendo. Los zorros son instrumentos para alcanzar conocimiento. La novela se establece como discurso filosófico que provee pautas a fin de abordar un conflicto cultural. La guerra de los andinos es la guerra del conocimiento. El territorio parece estar sitiado: el zorro desde arriba y el zorro desde abajo. Para ver la totalidad del mundo: el mundo de arriba y el de abajo, parece necesario como Arguedas pronunciarse como ser fronterizo. En la recuperación cultural de las naciones andinas, las armas no son las de occidente, la guerra no es conocida. “Estamos removiendo”, dice Arguedas.

Los personajes de este estudio establecieron patrones que indicaban tensión dual. La identidad polarizada del peruano en Loza actuando de Nemesio de Abancaisito como sujeto andino y de su contraparte Camotillo el Tinterillo, criollo hispano hablante en la imagen de seudo doctor que sería el sujeto occidental peruano. En el caso de “Papá Chacalón”, se opera una imagen ambivalente, por un lado, es el sujeto lumpen ícono, dado por excelencia en un sobrenombre de animal no andino sino euro o africano, y por otro, la imagen de una paternidad que alimenta, que es la concepción andina de dioses tutelares, aunque el mismo artista se define desde la niñez huérfana. En el caso de la pareja de Solier-Loza, se vio a ambas actuando como un solo personaje, es decir, se encontró que en toda señorita limeña estaba latente su contraparte, la muchacha provinciana. En los espacios ováricos de *Madeinusa*, cerrados y oscuros, en el símbolo de la caja que funciona como alegoría del mismo cine, se crea el personaje andino.

Con el concepto quechua “waqtapi chukuchallapas” que expresa una mirada risible del hombre andino que se mira a sí mismo andando tambaleando siempre a punto de caerse pero llegando a su destino, se organiza la agencia cultural de personajes cómicos, vulgares y débiles. El estudio arrojó que las ideas acerca del sujeto andino eran inexactas y que las performances con las que venían “armados” los artistas andinos operaban como vueltas de tuerca. Se desmintió la idea del serrano triste. El serrano se presentaba a través del humor y la picardía. Era vanidoso y lascivo. Para la idea del cholo delincuencial se encontró una generosidad proverbial en los sujetos

marginales en la misma filosofía de su repertorio musical. En contra de la imagen rural y provinciana de la mujer andina se presentaba una actriz nata que activaba el glamour de modo aventurado, tensionando temor y seducción. Se encontró que el “indígena” que habla quechua, como estos artistas declaran, es sobre todo un hispano parlante que se mueve en los registros más versátiles del castellano criollo de Lima, o si se quiere de un castellano andino. Se encontró que el migrante de la sierra, es decir del Ande, es todo un “limeño” ya asentado en la capital. Su vida y afanes están enraizados en la ciudad, o si se quiere una ciudad periférica.

El espacio de escritura se mostró como un espacio textual de dolor pero complementado por zonas de alegría. Dolor para expresar que el cuestionamiento de la investigación estuvo dado desde la elección de un tema que nacía de la misma vulnerabilidad. El migrante era un ser postergado y silenciado, y en esa espera encontraba la muerte. El golpe formaba al migrante y lo conformaba como sujeto de conocimiento. En una ruta pendular de tensión entre dolor y alegría se resolvía la trayectoria de los migrantes.

El tratamiento de los sexos y el rescate del componente femenino en la dinámica de una performance andina, enfocó el diálogo como recurso discursivo matriz de los Zorros. La novela se resuelve en performances de diálogo/canto/baile y finalmente podría verse un rito de apareamiento que apunta a la unión de entidades complementarias. Dos seres actuando como uno solo. A fin de converger con una identidad dual del migrante, la idea performativa de los géneros se presenta útil para acercarnos a una cognición andina.

La escritura en Arguedas ocurría como una perpetua danza/diálogo y hasta coito de zorros tutelares, opuestos y complementarios. La gran ironía en el escritor andino es que sintiéndose un huérfano en el mundo, logra escribir en medio de la agonía, una “constitución” poética del Perú donde hablan las lenguas incomunicadas de la patria.

Bibliografía

- Arguedas, José María. *Las comunidades de España y el Perú*. Lima: UNMSM, 1968.
- _____. “A nuestro padre creador Tupac Amaru (Himno - Canción)”. En *Obras completas*. Lima: Horizonte, 1983. Tomo V.
- _____. *El zorro de arriba y el zorro de abajo* [1971] en *Obras completas*. Lima: Horizonte, 1983. Tomo V.
- _____. *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Ángel Rama, ed. México: Siglo XXI, 1989 (a).
- _____. *Indios, mestizos y señores*. Lima: Horizonte, 1989 (b).
- _____. *El zorro de arriba y el zorro de abajo* [1971]. Eve Fell, ed. Madrid: Archivos, 1990.
- _____. *Una recuperación indigenista del mundo peruano. Una perspectiva de la creación latinoamericana*. Ángel Nogueira Dobarro, coord. *Suplementos/Anthropos* 31, marzo 1992.
- Arguedas, José María et al. *¿He vivido en vano? Mesa Redonda sobre Todas las sangres*. Lima: IEP, 1965.
- Ávila, Francisco de. *Dioses y hombres de Huarochirí [¿1598?]* José María Arguedas, trad. Lima, IEP, 1966.
- _____. *Dioses y hombres de Huarochirí [¿1598?]* Versión de José María Arguedas. Lima: Antonio Ruíz de Montoya, 2007.
- _____. *Ritos y tradiciones de Huarochirí: manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII*. Versión de Gerald Taylor. Lima: IEP-IFÉA, 1987.
- Arias, Bernardo, dir. *Allpa Kallpa o La fuerza de la tierra*. Perf. Tulio Loza. Perú-Argentina: Cinematográfica Apurímac, 1975. Filme.
- Acha, Elisabeth. “Poder en el aula: el imperativo de convertirse en cholo a la limeña”. Gonzalo Portocarrero, ed. *Los nuevos limeños*, 1993: 313-327.
- Adorno, Rolena. *Guaman Poma and his illustrated chronicle from colonial Peru: from a century of scholarship to a new era of reading/ Guaman Poma y su crónica ilustrada del Perú colonial: un siglo de investigaciones hacia una nueva era de lectura*. Copenhagen: University of Copenhagen, 2001.
- Adorno, Rolena. “Images of *Indios Ladinos* in Early Colonial Peru”. En: Andrien, Kenneth J. *Transatlantic Encounters. Europeans and Andeans in the Sixteenth Century*, 1992: 232-270.

Adorno, Rolena et al. *Guaman Poma de Ayala. The Colonial Art of an Andean Author*. New York: Americas Society-Art Gallery, 1992.

Alexander, Michelle. Dir. *Chacalón. El Ángel del Pueblo*. Frecuencia Latina, Lima. Enero 2005. Televisión.

Alfaro Rotondo, Santiago. “Negocio en directo: historia y nueva economía de los conciertos de música andina en Lima”. En *Lima, Siglo XXI: cultura, socialización y cambio*. Carlos Aguirre y Aldo Panfichi, eds. Lima: PUCP, 2013: 297-326.

Álvarez Rodrich, Augusto. “Entrevista a José Matos Mar”. *Buenas Noches*. ATV Perú, 2013. TV.

América Televisión y Luis Jochamowitz, ed. *Memorias del Aire. 40 años de televisión en el Perú*. América Televisión. Lima: Compañía Peruana de Radiodifusión S.A., 1998.

Arguedas, Jose María y Francisco Izquierdo Ríos. *Mitos, leyendas y cuentos del Perú*. Lima: Siruela, 2011.

Artaud, Antonin. *The Theater and Its Double*. New York: Grove Weidenfeld, 1958.

Appadurai, Arjun. *Modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización* [1996]. Gustavo Remedi, trad. Montevideo: Trilce-FCE, 2001.

Auden, W. H. “September 1, 1939”. *Another Time*, 1940.

Bailón, Jaime y Nicoli, Alberto. *Chicha power. El marketing se reinventa*. Lima: Universidad de Lima, 2009.

Barthes, Roland. *S/Z* [1970]. Madrid: Siglo XXI, 1980.

_____. *El grado cero de la escritura. Seguido de Nuevos ensayos críticos* [1972]. México: Siglo XXI, 2006.

Basadre, Jorge. *La multitud, la ciudad y el campo en la historia del Perú*. Lima: ed. Huascarán, 1947.

_____. *Perú: problema y posibilidad*. Lima: Banco Internacional del Perú, 1978.

Bayly, Jaime. “Entrevista a Magaly Solier”. *El francotirador*. Frecuencia Latina. Lima, 2009. TV.

Beasley-Murray, Jon. “Renaming the Desert: Sound and Image in the Films of Claudia Llosa” Presentado en *Sexto Congreso Internacional de Peruanistas en el Extranjero*. Georgetown University, October 2013. Impreso. Web.

- Bedoya, Ricardo. *100 años de cine en el Perú. Una historia crítica*. Lima: Universidad de Lima, 1995.
- Blomkamp, Neill. *Elysium*. Perf. Matt Damon, Jodie Foster. USA. TriStar Pictures, 2013. Film.
- Bruce, Jorge. *Nos habíamos choleado tanto. Psicoanálisis y racismo*. Lima: San Martín de Porres, 2007.
- Burga, Manuel. *Nacimiento de una utopía. Muerte y resurrección de los incas* [1988]. Lima: Universidad San Marcos-Universidad de Guadalajara, 2005.
- Butler, Jeremy G. *Star Texts. Image and Performance in Film and Television*. Detroit: Wayne State University Press, 1991.
- Butler, Judith. *Gender Trouble. Femenism and Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- Cáceres, Eduardo. “No hay tal lugar”. Utopía, ucronía e historia. En *Márgenes XVII*, 17. *Encuentro y Debate*. Casa de Estudios del Socialismo, 2000: 11-27.
- Cameron, Maxwell A. *Democracy and Authoritarianism in Peru. Political Coalitions and Social Change*. New York: St. Martin's Press, 1994.
- Carrillo, Francisco. *Cronistas indios y mestizos*. Lima: ed. Horizonte, 1991.
- Castro-Klaren, Sara. *El mundo mágico de José María Arguedas*. Lima: IEP, 1973.
- _____. “Discurso y transformación de los dioses en los Andes: del Taki Onqoy a ‘Rasu Ñiti’”. En Luis Millones, ed. *El retorno de las huacas*. IEP-SPP, 1990: 407-423.
- Castro, Tito. “Voz de pueblo. Milagros. De cómo un músico ‘chicha’ va en camino a ser santo popular”. En: *Somos N° 962*. Suplemento de *El Comercio*. 14 mayo 2005: 52-54.
- Catelli, Laura. “Los hijos de la conquista”. En: *Revista Historia de la Traducción*. N° 4. 2010. Web. 27 oct. 2015.
- Ccopa, Pedro Pablo. “La fantasía de un zorro. Realidad e imaginario en la mentalidad popular”. Gonzalo Portocarrero, ed. *Los nuevos limeños*, 1993: 253-272.
- Cerrón Palomino, Rodolfo. “La motosidad y sus implicancias en la enseñanza del castellano”, en M. Quintana y D. Sánchez, eds. *Aportes para la enseñanza del lenguaje*, Lima, 1975: 125-165.
- _____. “Aspectos sociolingüísticos y pedagógicos de la motosidad en el Perú”, en *Temas de lingüística amerindia*, Lima: 1990: 153-180.

_____. “La forja del castellano andino o el penoso camino de la ladinización” en *Historia y presente del español de América*. Valladolid, 1992: 201-234.

_____. *Lingüística Quechua*. Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 2003.

Cioux, Hélène. *Ex-Cities*. Philadelphia: Slought Books, 2006.

_____. *Eve Escapes. Ruins and Life*. Peggy Kamuf, trad. Cambridge: Polity Press, 2012.

Cornejo Polar, Antonio. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada, 1973.

_____. *Clorinda Matto de Turner, novelista: estudios sobre Aves sin nido, Índole y Herencia*. Lima: Lluvia Editores, 1992.

_____. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: ed. Horizonte, 1994.

_____. “Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 42, 1995: 101-109.

Cornejo Polar, Jorge. *El Estado peruano y la cuestión del pluralismo cultural*. Lima: Universidad de Lima, 1991.

Corcuera, Javier. *Sigo siendo. Kachkaniraqmi*. Perf. Máximo Damián, “Chimango”, Raúl García Zárate, Jaime Guardia, Magaly Solier, Carlos Hayre, Familia Ballumbrosio. Perú: La Mula Producciones, La Zanfoña Producciones, 2012. Filme.

Cosamalón Aguilar, Ana Lucía. “Notas sobre el uso de la palabra cholo”. Gonzalo Portocarrero, ed. *Los nuevos limeños*, 1993: 279-284.

Costner, Kevin, dir. *Dancing with Wolves*. Perf. Kevin Costner. USA. Orion Pictures, 1990. Film.

De la Torre López, Arturo. *Movimientos milenaristas y cultos de crisis en el Perú. Análisis histórico y etnológico*. Lima: PUCP, 2004.

De la Cadena, Marisol. *Indigenous Mestizos. The Politics of Race and Culture in Cuzco, Peru, 1919-1991*. Durham & London: Duke University Press, 2000.

Del Castillo, Daniel. “Lo masivo en el proceso cultural peruano”. Gonzalo Portocarrero, ed. *Los nuevos limeños*, 1993: 335-353.

Degregori, Carlos Iván. *El surgimiento de Sendero Luminoso: del movimiento por la gratuidad de la enseñanza al inicio de la lucha armada. Ayacucho 1969-1979*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1990.

Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. Paul Patton, trad. New York: Columbia University Press, 1994.

_____. *Conversaciones*. Valencia: Pre-textos, 1996.

Deleuze, Gilles y Felix Guatari. *Kafka. Towards a Minor Literature* [1975]. Dana Polan, ed. Minnesota: University of Minnesota Press, 1986.

_____. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia* [1987]. Brian Massumi, trad. Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 2007.

Dickeman, Leah et al. *Dada. Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris*. Washington [D.C.]: National Gallery of Art in association with D.A.P./Distributed Art Publishers, New York, 2005.

Dyer, Richard. *Stars* [1979]. London: British Film Institute, 1998.

_____. *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* [1986]. New York: Routledge, 2004.

_____. *Brief Encounter*. London: British Film Institute, 1993.

El blog de Ernestoide. “Chacalón y La Nueva Crema LP’s”. 29 febrero 2012. Web. 2 ene. 2014.

Elmore, Peter. “La metamorfosis del fuego: la utopía andina como relato y drama”. En *Márgenes. Encuentro y Debate XVII*, 17. Casa de Estudios del Socialismo, 2000: 29-41.

Epstein, Lawrence. *The Haunted Smile. The Story of Jewish Comedians in America*. New York: Perseus Book Group, 2002.

Escobar, Alberto et al. *El reto del multilingüismo en el Perú*. Lima: IEP, 1972.

Estenssoro, Juan Carlos. *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo 1532-1750*. Lima: PUCP-IFÉA, 2003.

Ferreira, César y Eduardo Dargent-Chamot. *Culture and Customs of Peru*. Connecticut: Greenwood Press, 2003.

Firbas, Paul. “La momia del Inca: cuerpo y palabra en los Comentarios Reales”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* N° 70, 2009: 39-61.

Flores Galindo, Alberto. *Buscando un inca: identidad y utopía en los andes* [1986]. Lima, Ed. Universo, 1994.

_____. “Dos ensayos sobre José María Arguedas.” En *Los hervores de Chimbote en El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Cornejo Polar, Antonio et al. Lima: Río Santa editores, 2006.

Flores Galindo, Alberto y Nelson Manrique. *Violencia y campesinado*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1985.

Forgues, Roland. *José María Arguedas: del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. Historia de una utopía*. Lima: ed. Horizonte, 1989.

Franco, Carlos. “Exploraciones en ‘otra modernidad’: de la migración a la plebe urbana”, en *Modernidad en los Andes*, Henrique Urbano, comp. Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1991: 189-227.

Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios Reales* [1609]. México: Porrúa, 2006.

Gómez, Leila. *Illuminados y tráfugas: relatos de viajeros y ficciones nacionales en Argentina, Paraguay y Perú*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuet, 2009.

Gómez, Luis. *Música Criolla: Cultural Practices and National Issues in Modern Peru. The case of Lima (1920-1960)*. Stony Brook University. Doctoral Thesis. New York: December 2010.

Gonzales Prada, Manuel. *Horas de lucha* [1908]. Lima: Peisa, 1975.

Grupo Chaski, dir. *Gregorio*. Perf. Marino León de la Torre. Perú: Grupo Chaski, 1982. Filme.

Guaman Poma, Felipe. *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*. The Guaman Poma Website, Det Gongelige Bibliotek. Consultado en 2012.

Hall, Stuart. “Cultural Identity and Diaspora”. En Jonathan Rutherford, ed. *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence and Wishart, 1990: 222-237.

Hakim, Catherine. *Capital erótico. El poder de fascinar a los demás*. Barcelona: Debate, 2012.

Harris, Olivia et al., eds. *Ethnicity, Markets and Migration in the Andes: At the Crossroads of History and Anthropology*. Duke University Press, 1995.

Heller, Agnes. *Aesthetics and modernity: essays*. Plymouth: Lexington Books, 2011.

Herbias, Ericka. “A la sombra de los andinos en flor: Lima migrante, quechuahablante ‘e waqcha’”. En: *Diálogos culturales en la literatura iberoamericana*. Concepción Reverte Bernal, ed. 2013: 1653-1662 (e-book).

Hildebrandt, César. “Entrevista a Magaly Solier”. *El perro del hortelano*. RBC TV. Lima, 2008.

Huamán, Carlos. *Atuqkunapa pachan: estación de los zorros. Aproximaciones a la cosmovisión quechua-andina a través del wayno*. Lima: UNAM-Altazor, 2006.

Hurtado S., Wilfredo. *Chicha Peruana. Música de los Nuevos Migrantes*. Lima: ECO, 1995.

Itier, César. *El teatro quechua en el Cusco. Dramas y comedias de Nemesio Zuñiga Cazorla. Qurich'uspi (1915), T'ikaina (1934), Katacha (¿1930?)*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Bartolomé De Las Casas–Institut Français D'Études Andines, 1995.

Karp, Eliane. *El Perú invisible*. Lima: Planeta, 2014.

Kemper Columbus, Claudette. “Tricksters in the Fishmeal Factory”: Fragmentation in Arguedas’ Last Novel. En *José María Arguedas*. Ciro Sandoval y Sandra M. Boschetto-Sandoval, eds. 1998: 167-185.

Kenneth J. Andrien and Rolena Adorno. *Transatlantic Encounters: Europeans and Andeans in the Sixteenth Century*. Berkeley: University of California Press, 1991.

Lambright, Anne. “El código de lo femenino en la narrativa arguediana”. En *José María Arguedas: hacia una poética migrante*. Sergio R. Franco, ed. 2006: 331-356.

_____. *Creating the hybrid intellectual: subject, space and the feminine in the narrative of José María Arguedas*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2007.

Lauer, Mirko. “La modernidad: un fin incómodo”. en *Modernidad en los Andes*. Henrique Urbano, ed. 1991: 1-7.

_____. *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo-2*. Lima-Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas-SUR, 1997.

Lázaro, Juan Carlos. “Chicha, la música más popular del Perú, se exporta al mundo”. Librería Portátil.blogspot.com. Julio 2010. Web. 12 oct. 2012.

Leinaweaver, Jessaca, B. *Los niños ayacuchanos. Una antropología de la adopción y la construcción familiar en el Perú*. Lima: IEP, 2009.

Lengwinat, Katrin y José Zapata. “La ‘Chicha’: Identidad chola en la gran ciudad” en *Ibero-amerikanisches Archiv*. Neue Folge, Vol. 17, No. 4, Lima Metrópoli, 1991: 431-438.

León de Araona, Fernando, dir. *Amador*. Perf. Magaly Solier. España: Reposado/ Media Pro, 2010. Filme.

Lienhard, Martín. *Cultura andina y forma novelesca: zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: ed. Horizonte, 1990 (a).

_____. “La ‘andinización’ del vanguardismo urbano”. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Eve-Marie Fell, ed. Madrid, Colección Archivos, 1990 (b).

Loza, Tulio. *La web oficial de Tulio Loza*. Web. 20 setiembre 2014.

_____. *El Show de Tulio Loza*. Panamericana Televisión, Lima. 1964-1965. Televisión.

_____. *Tulio de América a Cholocolor*. América Televisión, Lima. 1983. Televisión.

Lund, Joshua. *The Impure Imagination: Toward a Critical Hybridity in Latin American Writing*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación sobre la realidad peruana* [1928]. Lima: ed. Amauta, 1986.

Lloréns, José A. "Introducción al estudio de la música popular criolla en Lima". En: *Latin American Music Review/Revista de música latinoamericana*. Vol. 8 N° 2. Autumn - Winter, 1987: 262-268. Texas Press.

Llosa, Claudia, dir. *La teta asustada*. Perf. Magaly Solier. Perú-España: Vela Producciones/ Oberón Cinematográfica/ Wanda Visión, 2008. Filme.

_____. *Madeinusa*. Perf. Magaly Solier. Perú-España: Vela Producciones/ Oberón Cinematográfica/ Wanda Visión, 2006. Filme.

Manrique, Nelson, coord. *Márgenes. Encuentro y Debate XVII*, 17. Casa de Estudios del Socialismo, 2000.

Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*. Esplugues de Llobregat: Ariel, 1975.

_____. *Literatura picaresca desde la historia social*. Madrid: Taurus, 1986.

Martos, Marco et al., eds. *Arguedas Centenario. Actas del Congreso Internacional José María Arguedas. Vida y obra (1911-2011)*. Lima: Academia Peruana de la Lengua-Editorial San Marcos, 2011.

Marzal, Manuel M. (et al.) *The Indian Face Of God In Latin America*. New York: Orbis books, 1996. [Rostro indio de Dios].

Matos Mar, José. *Las barriadas de Lima, 1957*. Lima: IEP, 1977.

_____. *Desborde popular* [1984]. Lima: IEP, 1986.

_____. *Perú: estado desbordado y sociedad nacional emergente*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2012.

Mayer, Enrique. "Peru in Deep Trouble: Mario Vargas Llosa's 'Inquest in the Andes' Reexamined". En *Cultural Anthropology*. Vol. 6. N° 4 (Nov. 1991): 466-504.

Mayer, Enrique et al. *El Perú en los albores del siglo XXI*. Ciclo de conferencias 1996/1997. Lima, Congreso de la República, 1997. (Martha Hildebrandt, organizadora).

Méndez, Cecilia. *Incas sí, indios no. Apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú*. [1993]. Lima: IEP, 2000.

Mestre, Juan Carlos. “Conciencia y utopía en la palabra poética” Conferencia inaugural en *Diálogos Culturales en la literatura iberoamericana*. Concepción Reverte Bernal, ed. 2013: 35-52.

Millones, Luis. “Sociedad indígena e identidad nacional” en *Perú: Identidad nacional*. César Arróspide de la Flor et al. Lima, Centro de Estudios para el desarrollo y la participación, 1979: 57-77.

_____, ed. *El retorno de las huacas. Estudios y documentos del siglo XVI*. Lima: IEP-SPP, 1990.

_____. *Ser indio en el Perú: La fuerza del pasado. Las poblaciones indígenas del Perú (costa y sierra)*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

Millones, Luis y Renata Mayer. *La fauna sagrada de Huarochirí*. Lima: IFÉA-IEP, 2012.

Miró Quesada Rada, Francisco. “La ética de los Cuatro Suyos” en *El Comercio*, 24 de Julio 2000, A15.

Mitchell, William P. *Voices from the Global Margin. Confronting Poverty and Inventing New Lives in the Andes*. Austin: University of Texas Press, 2006.

Molina, Cristóbal de [1573]. *Ritos y fábulas de los incas*. Buenos Aires: Futuro, 1959.

Monsiváis, Carlos. “‘Ahí está el detalle’. El habla y el cine de México”. En: *Congresos Internacionales de la Lengua Española. Cervantes.es*. Zacatecas, 1997. Web.

Montoya, Rodrigo. *Al borde del naufragio. Democracia, violencia y problema étnico en el Perú*. [1991]. Lima: Talasa ediciones, 1992.

_____. “Música chicha: cambios de la canción andina en el Perú”. En *Cosmología y música en los Andes*. Max Peter Baumann, coord. Vervuert, 1996: 483-496.

_____. *De la utopía andina al socialismo mágico (Antropología, Historia y Política en el Perú)*. Lima: INC, 2005.

_____. *100 años del Perú y de José María Arguedas (1911-2011)*. Lima, Editorial Universitaria Ricardo Palma, 2011.

- Montoya Uriarte, Urpi. *Entre fronteras: convivencia multicultural, Lima Siglo XX*. Lima: SUR, 2002.
- Moraña, Mabel. *Arguedas/Vargas Llosa. Dilemas y ensamblajes*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2013.
- Murra, John V. y M. López-Baralt, eds. *Las cartas de Arguedas*. Lima: PUCP, 1996.
- Nagy-Sekmi, Silvia. “Images of Sheherazade: representations of the postcolonial female subject”. *Journal of Gender Studies*. Vol. 12. 3. 2003: 171-180.
- Nieto Degregori, Luis. “El debate entre andinos y criollos en la narrativa peruana última”. En *Márgenes XVII*, 17. *Encuentro y Debate*. Casa de Estudios del Socialismo, 2000: 155-170.
- Noriega, Julio. *Poesía quechua escrita en el Perú*. Lima: CEP, 1993.
- _____. *Escritura quechua en el Perú*. Lima: Pakarina, 2011.
- _____. *Caminan los Apus: escritura andina en migración*. Lima: Pakarina Ediciones-Gallesburg: Knox College, 2012.
- Nugent, Guillermo. *El laberinto de la choledad*. Lima: Fundación Friedrich Ebert, 1992.
- O’phelan Godoy, Scarlett. *La gran rebelión en los Andes: De Túpac Amaru a Túpac Catari*. Cuzco, Centro de Estudios Regionales Bartolomé de las Casas, 1995.
- Ossio, Juan. *Ideología mesiánica del mundo andino*. Lima: Ignacio Prado Pastor, 1973.
- _____. “Inkarrí y el mesianismo andino” en Navarrete Linares, Federico y Gilhem Olivier. *El héroe entre el mito y la historia*. México, UNAM-CEMCA, 2000: 181-212.
- Palacios Quispe, Lorenzo. *Chacalón y La Nueva Crema* [Horóscopo, 1979. LP]. Mundo Musical Producciones, s/f. CD.
- Palacios Puente, José María. *Chacalón y la Nueva Crema. Página Oficial*. Web. 10 abril 2014.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad* [1959]. Madrid: Cátedra, 1993.
- Pérez Melgosa, Adrián. *Cinema and Inter-American Relations: Tracking Transnational Affect*. New York: Routledge, 2012.
- Pilcher, Jeffrey M. *Cantinflas and the Chaos of Mexican Modernity*. Wilmington: SR Books, 2001.
- Peirano, Luis y Abelardo Sánchez Leon. *Risa y cultura peruana*. University of Texas. 1984. Web. 15 octubre 2014.

Polo Campos, Augusto, comp. *¿Dónde está la banda?* Perf. Tulio Loza y conjunto de Eulogio Molina. Líder, 1968. 45 RPM.

Poole, Deborah. *Vision, Race and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton University Press, 1997.

Portocarrero, Gonzalo. “El psicoanálisis, las ciencias sociales y el mundo popular” en *Modernidad en los Andes*. Enrique Urbano, ed. 1991: 161-187.

_____, ed. *Los nuevos limeños. Sueños, fervores y caminos en el mundo popular. Taller de mentalidades populares*. Lima: Sur, 1993.

_____. *Rostros criollos del mal: cultura y transgresión en la sociedad peruana*. Lima: Red para el desarrollo de las ciencias sociales en el Perú, 2004.

_____. “Andes milenarios”. En *El Comercio*, 30 de julio 2014: A17.

Power, Cormac. *Presence in Play. A Critique of Theories of Presence in the Theatre*. Amsterdam-New York: Rodopi, 2008.

Pozzi-Escot, Inés. “El castellano en el Perú: norma culta nacional versus norma cultura regional” en A. Escobar et al., *El reto del multilingüismo en el Perú*. 1972: 125-142.

Quijano, Anibal. “La emergencia del grupo ‘cholo’ y sus implicaciones en la sociedad peruana” Tesis de Doctor. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1965.

_____. *Dominación y cultura. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Lima: Mosca Azul Editores, 1980.

_____. *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*. Lima: Sociedad & política ediciones, 1988.

Quispe Lázaro, Arturo. “La satanización de la chicha”. En *Los caminos del laberinto*. N° 2, 1985.

_____. “La chicha: Un camino sin fin”. Gonzalo Portocarrero, ed. *Los nuevos limeños*, 1993: 191-203.

_____. “Globalización y cultura en contextos nacionales y locales: de la chicha a la tecnocumbia.” En *Debates en Sociología*, 25-26 (2000-01): 119-141.

_____. “La tecnocumbia ¿integración o discriminación solapada?” en *Quehacer* n° 135, 2002: 107-113.

_____. “La ‘Cultura Chicha’ en el Perú”. *Revista Electrónica Construyendo Nuestra Interculturalidad*. Año 1. N° 1. Mayo, 2004: 1-7.

_____. “Del ‘Perú hirviente’ a la ‘Cultura *chicha*’”. Transculturación y relaciones conflictivas en el medio urbano limeño” en *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales*. Cecilia Esparza et al., eds. Vol. 2. Lima: PUCP, 2013: 123-135.

_____. “Chicha Music in Peru” en *Made in Latin American: Studies in Popular Music*. Julio Mendivil y Christian Espencer Espinoza, eds. New York & London: Routledge, 2016: 99-110.

R. Franco, Sergio, ed. *José María Arguedas: hacia una poética migrante*. Pittsburgh: ILLI-Universidad de Pittsburgh, 2006.

_____. “Diez líneas de fuerza de la crítica arguediana”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* N° 72, 2010: 341-356.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

Read, Malcolm. *Transitional Discourses: Culture and Society in Early Modern Spain*. Ottawa: Dovehouse Editions, 1998.

Rebaza, Juan, comp. “Soy Provinciano”. Perf. Chacalón y la Nueva Crema. Horóscopo, 1978. 45 RPM.

Reverte Bernal, Concepción, ed. *Diálogos culturales en la literatura iberoamericana*. Madrid, Verbum, 2013.

Ricard Lanata, Xavier, ed. *Vigencia de lo Andino en los albores del siglo XXI*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Bartolomé de las Casas, 2005.

Rivarola, J.L. “La formación del español andino. Aspectos morfosintácticos” en *La formación lingüística de Hispanoamérica*, Lima, 1990 (a): 149-171.

_____. “Parodias de la ‘lengua de indio’ (ss. XVII-XIX)” en *La formación lingüística de Hispanoamérica*, Lima, 1990 (b): 173-202.

Rodríguez, Juan Carlos. *La norma literaria*. Madrid: Debate, 2001.

Romero, Raúl. “Música urbana en un contexto campesino: tradición y modernidad en Paccha (Junín)”. *Revista Antropológica* Vol. 7, N° 7, PUCP, 1989.

_____. *Andinos y tropicales. La cumbia peruana en la ciudad global*. Lima: PUCP, 2007.

Rondán, Luis. “El achoramiento: una práctica problemática o la solución práctica de un problema”. En *Archivo Portal de Revistas PUCP*. Web. 2014.

Rostworowski, María. *Historia del Tahuantinsuyu*. Lima: IEP, 1988.

_____. *Ensayos de historia andina. Elites, etnias, recursos*. Lima: IEP, 1993.

_____. *Ensayos de historia andina II. Pampas de Nasca, género, hechicería*. Lima: IEP-BCR, 1998.

_____. *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política*. Lima: IEP, 2000.

Rowe, William. *Ensayos arguedianos*. Lima: UNMSM-SUR, Casa de estudios del socialismo, 1996.

_____. “Sobre la heterogeneidad de la letra en *Los ríos profundos*: una crítica a la oposición polar escritura/oralidad”. En *Heterogeneidad y literatura en el Perú*, Jaime Higgins, ed. Lima: CELAP, 2003: 223-252.

_____. “El lugar de la muerte en el sujeto de la escritura”. *José María Arguedas: hacia una poética migrante*. Sergio R. Franco, ed. 2006: 167-176.

_____. “‘No hay mensajero de nada’: la modernidad andina según los Zorros de Arguedas”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, N° 72. 2010: 71-96.

Rowe, William & Vivian Schelling. *Memory and Modernity*. London-New York: Verso, 1991.

Rulfo, Juan. *Toda la obra*. Claude Fell, coord. Madrid: Universidad de Costa Rica-Archivos, 1997.

Saavedra García, José. *Perú Tropical*. Año XIII, Edic. 12. 29 de abril-29 de mayo de 2014. Lima-Perú.

Salazar Bondy. *Lima la horrible*, México: Biblioteca Era, 1964.

Salcedo, José María. “Los Shapis y el poder de la chicha”. *Quehacer* N° 31 octubre, 1984.

Salman, Ton & Zoomers, Annelies (ed.). *Imaging the Andes: Shifting Margins of a Marginal World*. Amsterdam: Aksant, 2003.

Sánchez, Luis Alberto. “La aparición del cholo” *Revista Mundial*. Año IX, n° 494, 6 dic. 1929.

_____. *El Perú: retrato de un país adolescente*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1963.

Sánchez, Sandro “Papucho”. “Chacalón en tu corazón”. *Radio Unión*. Lima, 2013.

Sarmiento, Domingo. *Facundo*. Bs.As.: La cultura argentina, 1915.

Scorza, Manuel. *Redoble por Rancas*. Barcelona: Plaza & Janés, 1983.

Solier, Magaly. *Magaly Solier Oficial*. Facebook. Web. 15 marzo 2013.

_____. *Warmi*. Phantom, 2009. CD.

Soto, Hernando de. *El otro sendero*. Lima: Oveja Negra, 1998.

Spalding, Karen. *De indio a campesino. Cambios en la estructura social del Perú colonial*. Lima: IEP, 1974.

Stern, Steve J. *Resistance, Rebellion, and Consciousness in the Andean Peasant World. 18 to 20th Centuries*. London: The University of Wisconsin Press, 1987.

Subirats, Eduardo. *Las poéticas colonizadas de América Latina*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2009.

Thieroldt Llanos, Jorge. “La cultura chicha como un nuevo y desconcertante nosotros”. *Debates en Sociología* N° 25-26 2000-01, PUCP. (187-211).

Thorndike, Guillermo. *1932 El año de la barbarie* [1969]. Lima, Mosca Azul ed., 1973.

_____. *Uchuraccay: testimonio de una masacre*. Lima, Labrusa, 1983.

Tola, Raúl. “Entrevista a Magaly Solier” *Casa tomada*. TV Perú. Lima, 2013.

_____. “Entrevista a Tulio Loza”. *Casa tomada*. TV Perú. Lima, 2014.

Torero, Alfredo. “La familia lingüística quechua” en Bernard Pottier, ed. *América Latina en sus lenguas indígenas*. Caracas, Monte Ávila, 1983: 61-92.

_____. *Recogiendo los pasos de José María Arguedas*. Libros En Red.com, 2005.

Torrice, Juan Carlos, dir. *Los Shapis en el Mundo de los pobres*. Perf. Julio Simeón, “Chapulín”, Jaime Moreyra, Perú: Asmont, 1985. Filme.

Urbano, Henrique, comp. *Modernidad en los Andes*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Bartolomé de las Casas, 1991.

_____, comp. *Tradición y modernidad en los Andes*. Cuzco: CBC, 1992.

Valcárcel, Luis. *Tempestad en los Andes* [1927]. Lima: ed. Universo, 1972.

Vallejo, César. *Poesía completa*. Ricardo González Vigil, ed. Lima: Copé, 2012.

Varallanos, José. *El cholo y el Perú: introducción al estudio sociológico de un hombre y un pueblo mestizos y su destino cultural*. Buenos Aires: Imprenta López, 1962.

Varón, Rafael. “El Taki Onqoy: las raíces andina de un fenómeno colonial”. *El retorno de las huacas*, Luis Millones, ed. 1990: 331-406.

Vasconcelos, José. *La raza cósmica* [1929]. México: Espasa Calpe-Mexicana, 1994.

Vich, Víctor. *El discurso de la calle. Los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*. Lima: Red para el desarrollo de las ciencias sociales, 2001.

Watanabe, José. *Cosas del cuerpo*. Lima: El Caballo Rojo, 1989.

Weismantel, Mary. *Cholas and Pishtacos. Stories of Race and Sex in the Andes*. Chicago, The University of Chicago Press, 2001.

Westphalen, Emilio Adolfo. “El zorro de arriba y el zorro de abajo. La última novela de Arguedas”. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Eve-Marie Fell, ed. 1990: 363-372.

Winn, Peter. *Americas: The changing face of Latin America and the Caribbean*. Berkeley, University of California Press, 2006.

Zela, Víctor y María Isabel Coasaca. *La cumbia de mis viejos*. “Chacalón y La Nueva Crema”. Ministerio de cultura. Web. 14 dic. 2015.

Periódicos

Correo (Lima-Perú)

El Comercio y su revista semanal *Somos* (Lima-Perú)

El Peruano (Lima-Perú)

El Trome (Lima-Perú)

Expreso (Lima-Perú)

Extra (Lima-Perú)

La República y su suplemento semanal *VSD* (Lima-Perú)

Ojo (Lima-Perú)

Perú 21 (Lima-Perú)

Popular (Lima-Perú)

Revistas

Caretas (Lima-Perú)

Gente (Lima-Perú)

Mundial (Lima-Perú)

Perú Tropical (Lima-Perú)

Quehacer (Lima-Perú)

Canales de televisión

América Televisión (Lima-Perú).

Andina de Televisión - ATV (Lima-Perú).

Canal N (Lima-Perú).

CNN (EEUU).

Frecuencia Latina (Lima-Perú).

Panamericana Televisión (Lima-Perú).

Plus TV (Lima-Perú).

Televisión Peruana - TV Perú (Lima-Perú).

Radio

Radio Inca 540 AM (Lima-Perú).

Radio Unión 103.3 FM / 880 AM (Lima-Perú).

Radioprogramas RPP 89.7 FM (Lima-Perú).

Videos en línea: *YouTube*³¹³

(part1-5)³¹³ (14-18 de octubre, 2006).

Publicado por: ERIMILI. [Reportaje de Luis Miranda. Programa: Cuarto Poder. América TV].

³¹³ El conjunto de material audiovisual compuesto de programas de televisión, filmes, registros musicales, videos reportaje, entrevistas y broadcasting ha sido obtenido casi en su totalidad por encontrarse archivos disponibles en la red vía *YouTube*.

Capítulo 1:

“Historia de Villa El Salvador, Hoy, Lima-Perú” (26 de mayo, 2010). Publicado por: Infoves.

“Hola a todos. Nueva Temporada ATV” (23 de mayo, 2016). Publicado por: ATV.

“PPK bailando en el Gran Show de Gisela Valcárcel” (9 de mayo, 2016).
Publicado por: Robert Defoe Macavilca Vásquez.

“Spot Muchacho provinciano – Mibanco” (4 de mayo, 2005).
Publicado por: MERCADO NEGRO AD.

“Cholo Soy – Mibanco” (14 de enero, 2016). Publicado por: MibancoOficial.

“D6 - Mix Peruano (Marca Perú Oficial)” (25 de marzo, 2014). Publicado por: Alterna TV.

“Mamacha del Carmen. Por ti Señora hemos venido” Publicado por: Lima Cultura.

Capítulo 2:

“Allpa Kallpa” (30 de octubre, 2012). Publicado por: TULIO LOZA.

“Comercial Diario Ojo con Tulio Loza” (1 de diciembre, 2008).
Publicado por: Henry López Tafur.

“Comerciales antiguos de televisión de Perú” (13 de diciembre, 2009). Publicado por: Peru Info.

“Comerciales de *Inca Kola* (60’s y 70’s) Tulio Loza César Altamirano”. Archivo TV Piura (20 setiembre, 2009). Publicado por: ARCHIVO TV PIURA.

“Fuego Cruzado, Augusto Ferrando 1991 (programa completo)” (18 de mayo 2015).
Publicado por: peruvisiontv. [Archivo en Canal 9-ATV Perú].

“Navidad (América Televisión, 1982)” (24 diciembre, 2008).
Publicado por: Arkivperupuntocom. [Archivo en Canal 4-América TV].

“Recordando a Orsola y Nemesio Chupaca” (19 de agosto, 2013).
Publicado por: Saytor Salas. [Archivo en Canal 4-América TV].

“Tulio Loza - ¿Dónde está la banda? (1968)”. Vinilos peruanos. (21 julio 2014).
Publicado por: Vinilos Peruanos.

“Tulio Loza, La Rockola” (13 diciembre, 2014).
Publicado por: Rafael Orosco Infantes. [Archivo en Canal 5-Panamericana TV].

“Tulio Loza y César Ureta en ‘Camotillo el Tinterillo’ (1972)” (1 julio 2015).

Publicado por: leo siete. [Archivo en Canal 5-Panamericana TV].

“Tulio show 1era parte”. Archivo 1993. (2 de febrero, 2012).

Publicado por: baudg2. [Archivo en Canal 4-América TV].

Capítulo 3:

“Chacalón” (12 de junio, 2006).

Publicado por: Hvason. [Programa: Contrapunto. Archivo en Canal 2-Frecuencia Latina]

“Chacalón: El Faraón De Los Pobres (Historias Secretas De Chollywood)” (20 de julio, 2014).

Publicado por: webchacalonera. [Programa: Historias Secretas. Archivo en Canal 9-ATV Perú].

“Chacalón Jr. - En el programa Super Sábado de La Chola Chabuca” (26 de enero 2014).

Publicado por: webchacalonera. [Archivo en Canal 4-América TV].

“Chacalón Jr. es acusado una vez más de asesinato” (18 de enero, 2015).

Publicado por: ATV. [Programa: DíaD. Archivo en Canal 9-ATV Perú]

“Chacalón Junior 1994” (3 de noviembre, 2012).

Publicado por: Johnny Quispe. [Programa: Entre nosotras de Lola Vilar. Archivo América TV].

“Chacalón - Vidas secretas (Completo)” (5 de marzo, 2013).

Publicado por: Perucultural. [Programa: Vidas Secretas. Archivo en Canal 2-Frecuencia Latina].

“Contacto fantasmal con Chacalón. Investigación Anthony Choy” (10 de febrero, 2014).

Publicado por: MATERGIA APU. [Programa: Reporte Semanal. Archivo en Frecuencia Latina].

“Cuarto Poder: Mire cómo se embellece el rostro del cerro San Cosme en La Victoria” (7 julio, 2013). Publicado por: América Noticias. [Programa: Cuarto Poder. Archivo en América TV].

“Despedida de Chochito en el Bondy y entierro” (8 de noviembre, 2013).

Publicado por: esau VARGAS SEMINARIO. [Video de Esau Record].

“Día D 16/05/2010 velorios chacaloneros 1/2” (17 de mayo 2010).

Publicado por: CANAL PERU VISION 2010. [Programa: Día D. Archivo en ATV Perú].

“El rey de los velorios: Cuando la chicha musicaliza la pena” (3 de octubre, 2015).

Publicado por: Al Sexto Día. [Reportaje: Rosario Victorio. Archivo Panamericana TV].

“Gregorio (Película Peruana) completa” (8 de febrero, 2014). Publicado por: Febo L. S.

[Filme del Grupo Chaski, 1984]

“Imitador de Chacalón se convirtió en el ganador de la gran final de Yo Soy” (6 de abril, 2014).

Publicado por: Latina.pe. [Programa: Yo Soy. Archivo en Frecuencia Latina].

“La historia jamás contada del popular Chacalón” (22 de setiembre, 2014).
Publicado por: OfvPerúDocumentales. [Programa: Historias Secretas de Chollywood. ATV].

“La palabra de Chacalón Jr.: Reconstruyendo el crimen de ‘Pablito Pistolas’” (25 de enero, 2015)
Publicado por: Latina.pe. [Programa: Reportaje Semanal. Archivo en Frecuencia Latina].

“La vida de Chacalón (Completo)” (4 de marzo, 2013). Publicado por: Perucultural.
[Reportaje: Día D. Archivo en Canal 9-ATV Perú].

“El Mundo De Los Pobres Película de Los Shapis completa 360P” (28 de abril, 2016).
Publicado por: sospelis 1. [Filme de Juan Carlos Torrico, 1985].

“Muchacho provinciano ‘Chacalón’” (15 de mayo, 2008). Publicado por: nayshateamo.

“Papá Chacalón: A 20 Años De Su Muerte” (22 de junio, 2014).
Publicado por: webchacalonera. [Reportaje: César Hernández. Archivo en América TV].

“Papá Chacalón y La Nueva Crema. Viento. HD Exclusivo” (26 de mayo, 2013).
Publicado por: Marco Yurivilca Oficial.

“Papá Chacalón en Trampolín [a La Fama]” (2 de febrero, 2012).
Publicado por: baudg2. [Programa: Trampolín a la Fama. Archivo en Panamericana TV].

“Papá Chacalón en vivo - antes de comenzar el concierto” (13 de julio, 2010)
Publicado por: Julio Huanca.

“Reportaje en el cementerio con Chacalón y la Super Imagen Día D” (3 de noviembre, 2013).
Publicado por: LMM x100pre. [Programa: Día D. Archivo en Canal 9-ATV].

“Reportaje muerte de Chacalón - La Revista Dominical” (20 de abril, 2014).
Publicado por: Papa Chacalon. [Archivo en Canal 4-América TV].

“Soy muchacho provinciano. Vidas extremas” (2 de octubre, 2010)
Publicado por: jaime alvarado lozano. [Programa: Vidas Extremas. Archivo en ATV Perú]

“Tuteve.TV/ El trágico final del hermano menor de ‘Chacalón’” (10 de noviembre, 2013).
Publicado por: Tuteve ATV. [Programa: Día D. Archivo en ATV Perú].

“Un mito llamado Chacalón. Vea la historia del cantante popular más querido” (6 enero, 2013).
Publicado por: El Dominical de Panamericana.

Capítulo 4:

“Berlinale 2009: La teta asustada gana el Oso de Oro” (14 de febrero, 2009).
Publicado por: Idealterna Peru.

“La teta asustada en el Oscar 2010 - 7 marzo 2010. Vale un Perú” (8 de marzo, 2010).
Publicado por: tripiosurf. [Transmisión de Frecuencia Latina].

“Reportaje a Magali Solier protagonista de Madeinuda

Capítulo 5:

“Arguedas Canta” (30 de noviembre, 2007). Publicado por: Andres Farroñay Huando.

“Canción de la trilla de arvejas en Pampas por José María Arguedas.wmv” (6 de noviembre, 2010).
Publicado por: monsantef.

“Coca quintucha: Máximo Damián y José María Arguedas en Canal JN19tv” (17 de junio, 2009).
Publicado por: salsabor26.

“José María Arguedas canta ‘Lorito de las montañas’” (19 de junio 2011). Publicado por: No.

“José María Arguedas Canta y Habla 1” (17 de enero, 2011). Publicado por: AVIRUKÁ.

“José María Arguedas - Canto a nuestro padre Tupac Amaru (subtitulado)” (3 de octubre, 2010).
Publicado por: Partz2000.

“José María Arguedas interpreta ‘El carnaval de tambobamba’” (13 de enero, 2010).
Publicado por: CANAL VOZ Y ARTE.

“José María Arguedas y su guitarra – Carnaval de tambobamba” (9 de mayo, 2011).
Publicado por: TheINTININA.

“José María Arguedas (primera, segunda y tercera parte)” (7-8 de mayo, 2009).
Publicado por: Santiago Stucchi Portocarrero.

“Niños cantan en quechua - pampa de la quinua – Ayacucho” (17 de mayo, 2007).
Publicado por: Kinuatv.

“Poesía Quechua ‘Canto a nuestro Padre Túpac Amaru’ 1. José María Arguedas” (20 octubre, 2010). Publicado por: AVIRUKÁ.

Entrevista a Tulio Loza (en compañía de su agente de promoción, Elizabeth).
Por Ericka Herbias. Jesús María, Lima-Perú. 12 de junio de 2013³¹⁴.

Tulio: Sí, tienes que hacerlo³¹⁵ porque toda la comunidad chola de EEUU te lo va a agradecer.

Ericka: Nosotros somos un país andino. Creo que recordar eso va a ser la única vía de poder asumirnos con mucho mayor respeto, auto respeto, y proyectar también internacionalmente una imagen muy atrayente para el país.

Elizabeth: Y eso nos va a ayudar a no sentirnos siempre minimizados.

Tulio: Claro, yo soy uno de los que hace más de cincuenta años tuvo la *machura* digo yo siempre de lanzarse a la televisión y hablar bien de los cholos, de mostrar a un cholo capitalino, citadino, dueño del Perú; porque había mucha segregación, mucha discriminación, asquerosa. Yo lo notaba en la universidad porque yo estudiaba derecho: “Pido la palabra”. “No, usted al final porque usted es cholo”, me decía uno de los alumnos. ¡Oye!

Ericka: Pero eso lo decía de verdad o era una camoteada...

Tulio: ¡Por Dios! Como yo fregaba a todo el mundo, el que tenía que fregarme me decía: “es indígena, indígena viene de indigencia” [Risas].

Ericka: ¡Por Dios!

Tulio: No te puedes imaginar. “Quítate el chullo. Sé respetuoso.” Y yo era blanquito de ojitos claros con pelo en el pecho, o sea, “Yo soy europeo, viejo, ¿cómo apellidas tú?”

Ericka: Europeo, claro. En Abancay, usted pasaría por europeo en relación a los demás.

Tulio: Todos en mi tierra somos como en Cajamarca, todos son blanquitos todos son bien hablados, todos son graciositos. Debe ser el clima, todos tienen raíz cómica y todos son simpáticos, honestamente. Y así. Increíble. La primera vez cuando yo me casé, rapidito por razones de problemas inflacionistas [risas] –es un término de economía, crematístico–, entonces, le digo: “prepara algo para el fin de semana porque voy a traer a mis amigos de la promoción de Abancay”. “¡Uy, esto va a estar puro olluco puro!” ¡Mi mujer! Que era blanca como ella [señala a Elizabeth].

Ericka: Era de Lima...

Tulio: Limeña. “¡Eh! Nos vamos a llenar de olluco, de cuyes”, empezó a fregarme. “Ojalá, le digo, pero es que estos todos son como rusos”, le digo ¿no? Por fregar. Empezaron a llegar. Oye, todos eran blanquitos, de ojitos celestes, pintones, y mi mujer casi se desmaya de emoción de que su marido tenía esa promoción, todos eran lindos muchachos 18, 19 años, ¿Qué te parece, oye? Cajamarca es igual...

Ericka: Cajamarca es igual pero la idea es rescatar a todos, ¿no?

Tulio: Sí, ésa era mi idea.

Ericka: Por lo mismo que a la raíz “indígena” hay que tratar de darle un espacio muy decisivo en este país porque finalmente, ¿qué interesa tener ojos azules?

Tulio: Sí, uno es de donde lo sueltan...

Ericka: Es el “patrón” que nos han vendido...

Tulio: Así creen que el de ojitos celestes es más valioso que el de ojitos pardos. No frieguen.

Ericka: Ése es el “cassette”. Entonces vamos a empezar, Tulio. Voy a decir que hoy día es miércoles 12 de junio de 2013 y en este momento estoy cumpliendo unos de los objetivos más

³¹⁴ Considero que la entrevista comienza antes del inicio formal de la entrevista. Así decidí incluir el diálogo de calentamiento por su intenso valor testimonial.

³¹⁵ Loza se refiere al proyecto del estudio de personajes andinos de la tesis que acababa de presentarles a ambos.

hermosos de esta tesis que es conversar con el primer comediante del Perú, Tulio Loza, “el cholo de acero inoxidable”, el cholo indestructible. Un placer y un honor, Tulio.

Tulio: Para mí también tener a una chica, verdad, de esa gran universidad de Estados Unidos.

Ericka: Mi primera pregunta sería, ¿te parece que el cholo ideal, si pudiéramos hablar de un cholo ideal, pasa por esa primera condición de rescatar la calidad de perdurabilidad, de resistencia de ese acero inoxidable, que como un slogan lo llevas siempre, te parece que existiría una imagen del cholo ideal?

Tulio: Yo pienso que sí. Pondríamos un ejemplo, los cholos que están en Los Olivos, que antes se llamaba Cono Norte, son progresistas, “chambeadores” y han hecho una ciudadela hermosa de los Olivos. A mí me tocó actuar allí en *Rústica*. Cuando estaba en *Rústica*, yo iba a trabajar en el bar, donde iban clase media para arriba y trabajaba también en los Olivos, donde iba clase media, ya no para abajo, porque económicamente ya eran clase media. Cholos prósperos, cholos exitosos, con “chibilines” como decimos nosotros. Entonces anunciaban primero a Tulio porque primero salía una cantantita criolla, un comiquito, que me servían de teloneros. “¡Ahora, Tulio Loza, desde Abancay!” Pucha, se paraban y me aplaudían. O sea, son agradecidos. Reconocen el mérito de haber impuesto a un cholo optimista en la televisión. Y en el cine, muy bien. Entonces, esa ciudad ya dejó de ser Cono Norte; ahora se llama Lima Norte. El cono, porque cono es un término peyorativo, se escucha mal, es sinónimo de pobreza, de asentamiento humano, ahora es una ciudad. Que tiene un comercio, habrás ido tú por ahí, que tiene un comercio fabuloso. No tiene que envidiar [Elizabeth: “Los megas”] a Larcomar. Al del hipódromo, al del Jockey, yo me quedé impresionado. Y ese local donde yo trabajaba era *pitucazo* ya. Y los cholos se pedían un “¡whisky etiqueta azul!”. Ya se han puesto al nivel.

Ericka: El poder adquisitivo, la solvencia...

Tulio: ¡Por Dios! Y había uno la primera vez que fue –porque ya se acostumbraron que Tulio Loza iba una vez a la semana– me decía: “Cholo, tú tienes el Machu Picchu en tu bolsillo, tú eres el Machu Picchu con patas”, me piropeaban. “Cholo, tú tienes un pedazo del Perú en el bolsillo”. Pucha, entonces, ya tenía que hablarles de política, ya lo que yo había llevado ya no servía, nos tenemos que hacer de fuerza, un *tour de force*, como dicen. “Un ginecólogo, para quitarle ese complejo que todavía le queda [al cholo]”. Pelearla. Pura ovación, lindo, lindo, y el dueño que es Diez Canseco que es medio *pitucón*, me dijo: “Cholo, mejor tú te vas a San Miguel”. Se sintió celoso por los otros cómicos que iban, porque era de lunes a domingo, un día iba un cómico, Barraza, por ejemplo, otro día iba la hija de Onetto Pantuflas³¹⁶. Y a mí me tocaba creo que los viernes. ¡Petróleo. Full. Full! Entonces son cholos que reconocen porque yo saqué a Nemesio Chupaca en la televisión. Un cholo que llevó a una chola blanquiñosa tirando a rubia también. Era parte de su optimismo, que quería la mejor chola para él, y la mejor chola era la “gringa”, ¿no? Siguiendo el complejo de los cholos.

Ericka: La mezcla. La fusión.

Tulio: La Órsola.

Ericka: Órsola. El cabello rubio.

Tulio: ¡Fabulosa! Pero le entraba al quechua con un orgullo bárbaro. Le entraba al huayno que yo le tuve que enseñar porque era una actriz extraordinaria.

Ericka: ¿De dónde era ella?

Tulio: Limeña del clan de los Ureta, Elvira Travesí, que dejaron escuela. Entonces, era la última de las Uretas que se había quedado acá. “Cholo, yo te puedo hacer una chola. Si tú me dices que haga una gringa te la hago, yo soy actriz”. “¡Ya! Vamos a hacer una chola. Yo te voy a enseñar

³¹⁶ Se refiere a Bettina Onetto. Cortesía de Ruth Ruiz.

algunos tips de los cholos para que realmente te crean porque eres blanca, blanca muerta”, le decía yo, por fregar. Entonces, le decía: “niñucha, niñucha, papay, sonqochay”, que quiere decir mi corazón. “Kullayqui”, te quiero. “Apréndete unas ocho palabritas y me las vas soltando programa por programa”. “Tusucusun”, bailaremos. “Huaynuchata poi pon”, me decía. “¡Ya!”, le decía, y bailábamos, le enseñaba a bailar huanito. Porque era muy gordita no podía mover con mucha agilidad lo pies. Así que salió como chola auténtica. “Oye, tu Órsola debe ser de Cajamarca”, me contaban los cholos. Porque quieren intervenir siempre, en el show, “sí, niñucha pero es de Cajamarca”, les decía. Orgullosa de su cholería.

Ericka: Entonces, esa condición de la autenticidad del cholo es parte también, gran parte, de que estamos frente a un quechua hablante nativo, auténtico, ¿no?

Tulio: Claro, yo he escuchado la música de la misa en quechua en mi tierra. Abancay era un pedacito chiquitito, ahora es grande. En el colegio, mi compañero de carpeta era quechua hablante y con las justas sabían algunas palabras en castellano. Aquí no, ahora el tipo sabe castellano y a las justas sabe algunas palabritas en quechua.

Ericka: Como le mencionaba a Elizabeth, en mi “chiquititud” para usar una de las creaciones lingüísticas fabulosas de Tulio Loza, la primera canción que uno puede articular en quechua es la canción del programa.

Tulio: Claro, “Yao Yao puka polleracha...” [Canta]. Es que es la verdad...

Ericka: Y que entra a las casas de Lima donde no tienen necesariamente que saber quechua.

Tulio: Y todos saben, “Yao Yao puka polleracha...”.

Ericka: Y entró por el poder de la televisión.

Tulio: El leitmotiv de mi programa.

Ericka: Y que ingresó por este personaje Chupaca. Qué tal influencia puede tener.

Tulio: Antes de salir en la televisión, cuando tenía la cholería adentro, y allá en Abancay se terminaba con un huayno, las fiestas, yo imbécil, en una casa de pitucos, “bueno, ya, vamos a poner la última canción”. “¡Un huayno!” Me miraron como leproso. Me miraron como apestado. Entonces, dije, esto es indudable, hay discriminación. Que mediocres son nuestros compatriotas.

Ericka: El lado más occidentalizado del país.

Tulio: Sí, horrible, hay que hacer algo.

Ericka: Hay mucha ignorancia.

Elizabeth: Ignorancia e hipocresía.

Ericka: Un negocio de poder. En Lima, interesa que el cholo, el “andino” sea inferior o que no cuente como cultura o que se halle confinado a las culturas muertas, las culturas prehispánicas, eso es lo que les interesa.

Elizabeth: El limeño mucho le llama al indígena que es el vivo, ¿no? Pero es lo contrario. Es la viveza que nos han dejado los españoles, obviamente. De querer degradar al que tiene más agallas porque de verdad cuando las personas, los indígenas, los autóctonos sobresalen, sobresalen más que otros.

Ericka: También es el doble filo del personaje Nemesio. estamos hablando de un migrante de la sierra pero es ya un migrante acriollado.

Tulio: ¡Claro! Es el personaje que yo creé.

Ericka: Entonces usted cree que cuando este provinciano ingresa a la televisión, ¿este personaje usted lo toma de la realidad o es que usted lo crea?

Tulio: No. Tuvo que ser una creación porque no era una realidad. Era maltratado, discriminado, arrinconado a codazos, con toda seguridad. Entonces, dije “no, hay que lanzar a un cholo vivo”. A tal extremo, te digo, que a mí me llamaron a la televisión y me dieron un libreto donde yo era el

tarado del sketch, el imbécil, el tozudo, el ingenuo, tozudo es el término. Entonces, le digo: “señor, yo no puedo hacer esto, perdóneme, pero yo soy provinciano, soy de Abancay. Ahora que esté estudiando derecho, que me vea usted blanquito, bello”, por fregarlo, porque ya te estaba mirando con odio porque estabas despreciando su libreto y él era el dueño del libreto y ejecutivo de Panamericana, 50 años atrás, y le digo: “no, yo no puedo hacer esto. Yo no puedo ir contra mis principios, yo tengo que defender al cholo, defender al provinciano contra la discriminación del blanco, del capitalino, del pituco”. Entonces, me dijo: “hágalo, le vamos a pagar bien”. “No es plata no, no, no, no es cuestión de chibilines, le decía, es cuestión de que yo como provinciano no puedo hablar mal del provinciano”. Como si tú eres de Chíncha y vengo a rajar de los negros.

Elizabeth: Tiene que uno demostrar lealtad.

Tulio: Claro, así es. Ser honesto. “Y entonces, ¿no lo va a hacer?” “Yo lo pediría que lo arregle o permítame a mí, ya estaba en primer año de letras, ya tenía la habilidad como para cambiar un libretito, déjeme cambiar algunas pautas y lo demás sigue y hacemos que al final el cholo triunfe”. “¡Ah! ¿Eso más?” “Pero es el dueño del país”, y venía una discusión. Me llamaba a un sobrino, a un gorrión y decía: “oye, sácalo a éste”, o sea, me maltrató, el primer día. Y como no había otro, como a mí ya me conocían por un año que había hecho en radio “Loquibambía”, nuevamente me llamaron a los quince días. “Loza, allí está el libreto”. “Pero tiene los mismos estereotipos del anterior, sigo siendo un imbécil, le digo, por ser provinciano. ¡Caramba!, qué tal si hubiera nacido en el Callao, sería diferente. No, no, no, no, no, no, no lo puedo hacer, señor y necesito trabajar.” Porque mi viejo, éramos 13 hijos, hacía un esfuerzo en enviarme 200 soles en una universidad gratuita. Muy bien. La tía que me alojaba era una vieja pituca. Apellidaba Bonifaz Fonseca. Yo soy Bonifaz Fonseca. “Oye cholito”. “Tía, dime pues, sobrino, haz un esfuerzo.” “No, tú eres cholito, tú eres serrano. Y hay una frase latina que dice ‘Cholibiris nunca bonus, y si bonus nunca perfectis y si perfectis, siempre cholibiris’”, me fregaba mi tía. Entonces, dije, éste es un mal nacional, cómo hago. Entonces, mira contra todo lo que tuve que pelear. “Tiachay”, le dije un día, por fregar. Tiachay quiere decir tía querida en quechua. “Tía, no más, por favor, el ‘chay’ te lo puedes meter”. Y así y era ya adulta. O sea, lo llevaba en los genes.

Ericka: Había una normalidad para tratar...

Tulio: Sí, para maltratar, por haber nacido no en Lima, ¿no?

Ericka: Simplemente, era cuestión de que así era el orden de las cosas.

Tulio: Así es. Entonces el segundo libretito lo rechacé. “Es importante que sepa que necesito trabajar. Necesito que sepa que sigo viviendo de 200 soles que me envía mi viejo desde Abancay, porque también es bello, blanco, europeo pero es cholo”. Uno es de donde lo soltaron, y a él lo soltaron en Abancay. Muy bien. Entonces, me llaman para un tercero. “¡Ya váyase!”. Ya iba a hacer así [chista los dedos], para que uno grande que era su sobrino me sacara. “No es necesario porque a ese yo le pego, le dije, por fregar, soy como el puma, retrocedo para saltar”. También es otra frase mía. Entonces, le dije: “me voy, señor. Ojalá encuentre uno que sea realmente serrano y que permita hacer esa estupidez de su libreto”. A la tercera vez me llamó, me dijo: “no encuentro; haga lo que quiera”. “Gracias, señor, le dije, gracias, voy arreglarlo esto”. “¿Arreglarlo?”, me dijo, se sintió ofendido. “Bueno, voy a mejorarlo, enriquecerlo, utilice cualquier término”. Entonces, vino y dijo: “quiero ver ese ensayo”. Y quería ver cómo había arreglado ese sketchito. Y salió lindo. O sea, yo no enamoraba solo a la chola sino a la hija de la patrona.

Ericka: En el sketch, en el proyecto del sketch.

Tulio: En el proyecto mío. “¿Cómo estás hermosura del bosque y la pradera?”, le decía a la hija y la otra me coqueteaba, como me veía blanquiñoso. “¡Por favor, la Órsola!” Entonces, o sea, era ya demasiado aventado, para que me objeten algunas cosas. “¡Ah, ya! Esto lo eliminamos, esto lo

eliminamos, pero esto no, y esto no”. Y le puse un final feliz donde el cholo triunfa. Y me dijo: “vea, Loza, le permito todos éstos pero no puede triunfar un tipo tan conchudo, me dijo, tan ‘despantado’, tan irrespetuoso”. “¿A quién le estoy faltando el respeto?”, le digo. “Al blanco”. “No, le estoy dando a entender de que todos somos iguales, nada más”. Bueno, salió el programa y el hecho es que al día siguiente salió el programa, y al día siguiente, creo que llegaron mil cartas. Ése personaje es el que necesitamos de gente provinciana pues, ¿no?

Ericka: ¡Wow!

Elizabeth: Ese personaje necesitamos para quitarle el complejo a nuestro cholo, y el cholo es dueño del Perú.

Ericka: Exactamente.

Tulio: ¡Oh! Empecé a revolucionar todo el programa. Sesenta por ciento de *rating*. Las peleas eran solo entre el cinco y el cuatro. Hasta que me llamó Genaro Delgado y me dijo: “te voy a hacer un programa propio”. A los meses –porque ese skechito era para un programa, un programa de Kiko Ledger me acuerdo mucho– un programa propio. Y mi papá no quería que yo sea artista porque me dijo: “se mueren de hambre. Tú tienes que ser el abogado que nos hemos propuesto que seas. Entonces, tuve que llamar a mi papá a un teléfono comunitario que había en Abancay para decirle: “por favor, dígame al señor Loza que su hijo le va a hablar en una hora y media para que me espere”.

Ericka: Espere en la casa donde estaba el teléfono comunitario.

Tulio: Le dije: “viejito, viejito, le decía, perdóname pero hoy día voy a salir en televisión y creo que llega hasta allí”, llegaba una sucursalita ahí a Abancay. “Así que, perdóname, voy a ganar más que tú. Tú que me mandas doscientos, yo te voy a mandar quinientos para que tú me permitas trabajar en televisión, que es lo que me jala mucho, tanto como el derecho, tanto, no le dije más, sino tanto como el derecho. Voy a ser el abogado que tú tanto quieres que sea. Así que no te preocupes, yo voy a seguir estudiando porque esto me lleva un ratito, esto fluye, es rapidito, voy a ganar buen dinero” Y al minuto dije: “¿Estás allí, vives?” Yo dije, se desmayó. Me muero. Y me dice: “no, pero sabes una cosa, hay algunos vicios en esa farándula. Mucho fumón, hay mucho alcohol y hay muchas prostitutas, me dijo así, y maricones”. “Sí, pero uno está prevenido. Yo no voy a ser amigo de un maricón. No voy a ser pata de un borrachín. Tú me has criado bien, lo piropeé, ¿no? Yo voy porque me va a generar algún dinero y porque voy a hacer lo que me fascina. Déjame hacerlo, dame tu bendición”, todavía le dije. “Ya hijo, haz, haz. Ya, me dijo, hazlo. Esta noche te vamos a ver”. Y, orgulloso el viejo, había llamado a todos sus amigos. “¡Vengan a mi casa!”, porque había solo tres televisores allá, y el nuestro era grande, y vieron y se quedaron. Era en blanco y negro, y se quedaron, fabuloso. Al día siguiente, me mandó un telegrama, y me dice: “¡felicitaciones por los éxitos! No espere que sean así”. También le gustó que defienda al cholo y así. Desde esa vez ya pues, fabuloso.

Elizabeth: ¿Qué edad tendrías?

Tulio: Dieciocho años.

Ericka: Muy joven, ¿no?

Tulio: Es la edad donde uno se pone... Tal vez si me hubieran agarrado a los 45 años, no me hubiera dado ese ímpetu de defenderlo al cholo, al provinciano.

Ericka: Tulio, ¿usted cree que esta posibilidad de actuar en los medios pueda ser debida al hecho de que en Abancay, usted pertenecía a una cierta clase social en relación a los demás?

Tulio: Mira, habían 20 familias que tenían capacidad económica. Los hacendados y su gente. Y habían como seis haciendas que tenían todo el poder económico de Abancay porque había –hace calorcito en Abancay– había caña de azúcar y había muchas haciendas, donde estaban los

oligarcas, pues. Entonces se notaba esa diferencia. Había un señor J. Cirilo Trelles, dueño de dos haciendas que tenía una amante, tenía cuarenta hijos no firmados porque era el papacito...

Ericka: El patriarca...

Tulio: El patriarca de la tierra, y una de sus cholas era bella: Angelita, creo se llamaba; y el otro, este canalla, le armaba un caballo fabuloso, blanco, con sus cosas, las cosas eran de oro o de plata, y ella, sus polleras tremendas y la hacía pasear por la ciudad, con una chola adelante, una atrás, y así como si fuera la reina. Ahí está la esposa del presidente actual. Y así, la hacía pasear los domingos y entonces, decíamos, “vamos a ver a la ‘Miquita’”, le decíamos...

Elizabeth: Parece como el señor de Sipán...

Tulio: Como la Miquita del Virrey, la Micaela...

Ericka: Claro, la Perricholi.

Tulio: Miquita le decíamos. Quizá por la similitud con la del virrey, y realmente, pasaba y tenía unas piernas blancas. Hasta acá no más eran sus polleritas. “¡Pucha, está pasando la Miquita!” Y nosotros, mocosos, “¡pucha, está pasando la Miquita!”. ¡Qué rica chola, por Dios! Era la más bella de las que más, la más bella de Abancay; y era una de sus trampas, de sus treinta trampas que tenía; era parte de sus harenes. O sea, era una diferencia que ya daba cólera, en relación al 99.9 por ciento de la gente...

Ericka: Pero hay indios, lo que tradicionalmente conceptualizamos como indios de raza oscura, pobres...

Tulio: Claro, ellos se quedaron pobres hasta su muerte...

Ericka: Mi pregunta sería también si uno de ellos hubiera podido operar en ese momento...

Tulio: No, no. Yo hubiera sido un Túpac Amaru. Imposible. Y allá, indio se le dice, y es el concepto, indio es el heredero de los incas, cholo es el que tiene alguna dosis de sangre europea, que puede ser española en su mayoría. Ése es el cholo, el cruce del indio con el español hace el cholo...

Ericka: Para empezar no es puro.

Tulio: Tiene su dosis, ahí...

Ericka: Yo propongo asociar el trabajo suyo con el de comediantes como por ejemplo, Cantinflas, como Trespatines, porque mucho del trabajo de ellos pasa por el trabajo de la lengua, el lenguaje...

Elizabeth: Y buscan la democracia.

Ericka: La inclusión de estos espacios, sectores postergados...

Elizabeth: La hermandad...

Ericka: Claro, la comunicación. Por ejemplo, en Cantinflas, la antigramática de Cantinflas...

Elizabeth: Pero tenía un propósito.

Ericka: Claro, como hablaba el pueblo.

Tulio: La fabla del pueblo.

Ericka: En Trespatines, el lenguaje pseudo jurídico... Y en su caso, la inclusión importantísima de un personaje quechua hablante auténtico. Usted cómo lo ve...

Loza: Yo tengo, creo, hace mucho o hace poquito tuve que llevar un papelito, donde se muestra al cholo que quiere hacerse el erudito y está hablando barbaridades [sale por un momento].

Elizabeth: Pero te das cuenta. Tú has hecho una buena comparación con Trespatines. Acá en el Perú, quién representa de verdad, ¿no? Esa combinación entre artistas, democracia, política, estudios, cultura, humildad. El pobre pero que va creciendo, ¿no? En cuestión de conocimiento,

en cuestión de economía también, que todo se puede mejorar. Y Trespatines, si yo me estaba olvidando de Trespatines...

Tulio: No lo encuentro. Lo voy a buscar y te llamo. Esto es lo que he encontrado. “Y ¿cómo estás, te casaste?” “¡Ahí, sí!” “Pero ¿cómo siguen tus relaciones marítimas...?” [Risas]. Es que quieren hablar y se hacen los esforzados.

Ericka: Es ese empuje.

Tulio: El empuje...

Ericka: Hablar en inglés...

Tulio: “Okeycha”, dicen.

Ericka: O ponerse nombres extranjeros...

Tulio: Generalmente, el hijo de dos cholos se llama Johnny, Hubert, Brian...

Ericka: El hombre andino está abierto a la cultura...

Tulio: Sí, sí, hay que ayudarlo. Entonces todo era así. “Entonces, ¿qué cosa, fuiste al curólogo?” Curólogo le dicen al que cura. Al urólogo. “Sí, me ha dicho que estoy mal de la protesta”.

Risas.

Tulio: Todo, graciosísimo, lo voy a encontrar. Todo sobre el término familiar. “No tengo condescendientes”. O sea, descendientes, no más ¿no? “Parece que sufro de impresión precoz”. El hecho es que le meten la pata. Es su deseo de expresarse bonito.

Ericka: Qué lindo.

Tulio: Mira, esto. Una vez me llego a mí por hacer Camotillo El Tinterillo. En la época de Alan García, había unos que se llamaban Rodrigo Franco.

Elizabeth: ¿No has pensado Tulio en el congreso?

Tulio: No me gusta, mamita, no me gusta, la política es corrupta, asquerosa.

Ericka: ¡Wow!

Tulio: ¡Qué te parece! Y después me exilaron a mí...

Ericka: Sí, sé de eso; y definitivamente, no me sorprende, la verdad sea dicha...

Tulio: Sí. Porque hemos hecho cosas buenas. Hemos sido machos, valientes.

Ericka: Esa es la gran pregunta que se hace mucha gente en la academia, digamos, a qué nivel, los que se dicen representantes del pueblo andino, lo son en realidad o como dice acá “traficas”...

Tulio: “Traficas”, dice. Imagínate. Me querían matar.

Ericka: Pero yo no creo que esa haya sido la percepción de todos. Yo creo que en esta carta hay bastante interés político, porque yo conozco gente provinciana que al mirar su programa, en buena cuenta, se han sentido identificados, que por fin, no que el cholo sea...

Tulio: Arrastrado. Tildado de idiota. De cobarde y de sonso...

Ericka: De melancólico, además. Es interesante la proyección de la alegría. El cholo feliz. El cholo colorido.

Tulio: Es que hay una cosa, mamita, con la risa, con el humor, tú llegas a todos los espacios,

Ericka: Eso es lo que pienso también porque antes de hombre andino usted es un comediante, un artista.

Tulio: Claro. Dicen que en la revolución francesa había un tal Voltaire, un hombre extraordinario, satírico. Ahora se dice volteriano al satírico que con su lengua, con su flor, con su sátira volteó más cabezas que la guillotina francesa en el año 1789, ¿qué te parece?

Ericka: Es también el look. Cómo se viste. La apariencia. En Nemesio Chupaca están los elementos del señor, el sombrero, la corbata, pero están cuestionados, porque desmoronan la imagen del caballero. Sin embargo, yo uso esos elementos, yo los puedo representar.

Tulio: Así es. Y generalmente, tenía un sobón al que yo maltrataba. Aquí había... éste es un país de los sobones. Que entra Toledo, tiene 10 miserables que le están haciendo loa; entra Alan, tiene 20 que le hacen loa. Entonces somos sobones por naturaleza.

Ericka: Sobones y abusivos. La pareja.

Tulio: Había dos compañeros míos en el curso más difícil que eran unos sobones del catedrático. Como eliminamos esto en el personaje, le ponemos un sobón. No lo quería poner al tal Guillermo Campos que es un grandazo. “¡Bravo, doctor!” Y que me cargue. “No”, le digo.

Ericka: Esto es para Camotillo el Tinterillo...

Tulio: “No, viejo, le vas a quitar seriedad al personaje. Déjalo serio y que diga cosas graciosas, por favor, y no digas que ese ministro tiene las uñas largas, dile ratero, de frente”. “Pero después me pueden ‘meter’”. “Cómo te van a meter a ti. A mí. Yo soy el que te está armando el personaje”. Y yo le borraba la mitad porque la mitad era sobona y le ponía lo mío, y por eso tuvimos tanto éxito. Como dicen los argentinos, hay que bancársela, hay que arriesgarse, te van a tener más respeto. Ser más auténtico. Di lo que quieras decir, con guantes si quieres y así.

Ericka: Lo vi a Víctor Prada ha tenido un éxito extraordinario, lindo.

Tulio: Victor Prada fue uno de mis mejores ayayeros, piquichones.

Ericka: Usted manifestó a raíz de una producción actual de televisión –quizá una telenovela– que todavía no se conseguía entender muy bien al hombre andino, a la cultura andina o a la idiosincrasia andina.

Tulio: Porque no les daba la gana...

Ericka: ¿Y cómo describiría usted aquella idiosincrasia o cómo se diferenciaría en todo caso, el hombre andino del hombre del lado más occidentalizado del país?

Tulio: Sí, por los rasgos fisiológicos.

Ericka: Pero, no es su caso.

Tulio: Por eso yo tenía que hacer un doble esfuerzo en que me tomen en serio, yo era blanquito.

Ericka: Pero cuando llega usted a Lima, le tildan a usted de cholo...

Tulio: Por el “mote”, se llama “mote”... Una vez yo tuve que hacer una exposición en mi clase. Yo era chancón, estudioso... Porque era humor fresco, tenía y tengo el floro a flor de labio... Iba donde Polo [Campos] y yo mismo traía el libreto. Entonces veía que algunas cosas eran sobonitas o no, no me gustaban. Entonces, lo hacía con chistecitos, tenía la capacidad de hacerlo. Pero a él lo habían tomado de libretista. ¿Quién vistió al personaje? Yo. Hay que poner un personaje que se vista como blanco pero que chanque al blanco. “Me estaba fregando, ¿quién? Un tipo que se viste como yo en las recepciones”. Ésa es la levita, las cosas éstas, además me va bien porque yo soy blanquiñoso.

Ericka: Mi profesor me dijo: “Tulio Loza es cholo en el personaje Nemesio porque en el personaje Camotillo es todo un criollo, todo un señor criollo”.

Tulio: Era una mezcla. Un acercarse porque yo quería hacerles creer que yo era un tinterillo. Un tinterillo está muy cerca a un abogado. Sabe de leyes, se acerca a un profesional. Y tenía que hablar claro para que le entiendan, no tirar “mote”. A mí me detectaron una vez. La primera vez que estaba en la universidad con todos mis compañeros. Porque creían que eran capitalino, por lo blanquito, tuve que exponer un tema.

Ericka: Y empezar a hablar...

Tulio: Y me habrá salido mal el mote. El mote serrano es... a los seis meses recién te lo quitas.

Ericka: Pero es como habla uno que viene de Estados Unidos. O un europeo.

Tulio: Claro, así es. Me detectaron. En esa exposición que tenía que durar como quince minutos. Ése es un infiltrado, ése es un cholo. ¡Uy, que barbaridad! “No te respondo en homenaje al

catedrático que tenemos y es brillante, nada más”. Pero, querían que diga “caballo” [pronuncia con la ll argentina, yeísmo]. Yo decía caballo. No usaba la “elle”, “elle” le metían la y griega.

Ericka: Pero curiosamente me parece que es la “ll” que usan en España porque Camilo Sesto dice un cigarrillo [pronuncio con la ll castellana]. Entonces en la sierra están usando con mayor propiedad el castellano.

Tulio: Sí, se habla el castellano más castizo que en Lima. Con toda seguridad. “Carretera” (con la doble erre)...

Ericka: Entonces pasa por el físico...

Tulio: Por el mote...

Ericka: Ya, pero esa idea de entender al hombre andino en una frase cómo lo diría usted. ¿Qué habría que entender en el hombre andino...?

Tulio: Bueno, también tiene algo de ingenuidad porque no es el vivo capitalino. El capitalino es muy vivo, muy ágil. Él te chapa un serrano en un dos palabras. “Ése es de la sierra”. Así. “Sí, señor, soy de Huancayo”. “¡Oh, de “uan” cayo!... ¡Ah! tienes un solo callo”, le decía. Pero, generalmente, es por los rasgos, por eso le dicen el cholo [Alejandro] Toledo.

Ericka: La imagen fenotípica de Toledo asociado a Pachacutec.

Tulio: Sí, cultura Chavín, cultura Mochica, todo eso. Y dice que cuando él llegó, qué le hicieron. Ya vino de Harvard, ya tenía su platita, se compró su casa, orgulloso, su primera casa en la capital después de haber estado en su tierra, donde aquí dice que ha sido lustrabotas, ha sido taxista...

Elizabeth: Vendedor de tamales...

Tulio: Taxista, por haber sido taxista. Dice que un gringo de los “iunait esteits”: “po favo, me pued lleva a un lugar donde hay mujeres que quieran salir”, y lo llevó a la cárcel de Chorrillos. [Risas]. Qué buena, qué imbécil. Y otra, que cuando llego acá con plata, se compró una casa, y le puso un letrero que decía se necesita patrón, por fregarlo porque “¿cómo ese indio puede tener casa, decían, ser propietario de una casa?”

Ericka: Es increíble. En la academia se trabaja ahora con dos tipos de modernidad. La sociedad criolla que es la que quiere asociarse con los avances tecnológicos, las ciencias, las humanidades, todos los adelantos de la cultura, y tratan de ver en la cultura andina como un recuerdo de épocas pasadas, una cultura estancada, una cultura que consiste en ruinas. Ésa es una posición. Arguedas está a favor de una modernidad andina actual: “yo soy un hombre quechua moderno”. Ésa es otra posición. Y tiene que ver con que la cultura andina podría tener legitimidad para este país y no solo para este país sino para Latinoamérica.

Tulio: Claro, siquiera para los limítrofes, Bolivia, Ecuador. Toda esta parte porque somos andinos.

Ericka: ¿Cómo ve usted la dinámica de los años de cuando usted empezó con la dinámica de ahora?

Tulio: ¡Uy! Éste es otro mundo. Y alguien decía en un periódico una vez: “quienes ayudaron a que no hayan esas paredes gigantes de separar al cholo del blanco son Tulio Loza porque Tulio Loza impuso a un cholo, blanquiñoso él, pero provinciano, después el cholo Sotil, un gran jugador de fútbol y se hizo llamar el “cholo Sotil” y triunfó en España. En España lo quieren más que acá, le han hecho un homenaje; y el cholo cajamarquino “soy cholo, soy serrano”, orgulloso, Luis Abanto Morales.

Ericka: “Cholo soy y no me compadezcas”.

Tulio: Y también hay que reconocerle a Belaúnde.

Ericka: ¿A Belaúnde?

Tulio: Sí. Belaunde hablaba del “Perú profundo”, de que había que ir a reinventar este país que es nuestro, costa sierra y selva, y se para en un mapa.

Ericka: Muy regional.

Tulio: Una vez que tuve el atrevimiento de hablar en favor de los cholos, ya salieron seguidores extraordinarios. Entonces, ahora vivimos en una clase oligárquica chola, Los Olivos.

Elizabeth: El que fue totalmente abandonado fue el indio Mayta.

Tulio: Porque él se abandonó, seguro. Hay algunos indígenas exitosos que terminaron muy pobres, el indio Mayta.

Elizabeth: Abandonado.

Tulio: Indigente. De indio, indigente, hay muchos casos. Con sus versos cajamarquinos, es verdad, pero ocurre en todas las esferas de la farándula. Así es. Ya hay una oligarquía. Se diferencia por la capacidad económica que han hecho, porque son dueños de grandes tiendas, de grandes lugares, ponen a sus hijos en las mejores universidades, gastan en los restaurantes mejor que...

Ericka: A sus hijos los envían al extranjero saben que hay que educarlos...

Tulio: Como dijo Sarmiento en Argentina: “educar es gobernar”. Y es verdad, hay que darle una buena educación y la nuestra no es tan buena. Definitivamente, hace poquito salió unos textos, para repartirlos gratuitamente en las escuelas con diez mil fallas. Hija, si tú te vas a esta calle de los japoneses chinos, Capón, vas por esa partecita, entras, caminas diez o doce pasos, vas a encontrar una loseta, que dice Tulio Loza, no sé si has ido...

Ericka: He leído que hay una loseta...

Tulio: Hay una loseta que dice: “Tulio Loza le quito el complejo a los cholos”. Ése es un homenaje y yo no sabía, y un día casi me piso. [Risas]. Y así por el estilo. Hay cositas porque aquí somos muy prejuiciosos para reconocer los méritos de un sujeto. Y ése es un homenaje extraordinario, que quién me lo hace eso: los chinos.

Ericka: Tulio loza ha sido un placer enorme, muy grande.

Tulio: No, para mí, hija. El mío casi orgásmico. [Risas].

Ericka: Todo un personaje para seguir explorando.

Tulio: Y estoy a tus órdenes cuando quieras.

Romería a la tumba de Papá Chacalón.

Cementerio El Ángel. Barrios Altos, Lima-Perú. 24 de junio de 2013.

La entrevista inicia al acercarme a uno de los grupos reunidos alrededor de la tumba de Lorenzo Palacios Quispe “Chacalón”.

Ericka: ¡Hola! Ustedes son admiradores de la música de Chacalón, ¿no?

Persona 1: Sí, admiradores y familiares también.

Ericka: ¿Usted es su hermano?

Persona 1: Primo lejano. Mi papá con su mamá de Lorenzo Palacios: mi tía con mi papá son primos hermanos.

Ericka: ¿Por qué les gusta la música de Chacalón?

Persona 2: Porque canta a la vida, canta al pobre, a la gente sufriendo...

Persona 3: A la gente más del pueblo.

Persona 2: Y él ha sido buena gente. Ha sido humanitario. Ayudaba a la gente. Ha sido bueno, ha sido bueno.

Ericka: Bueno con los amigos y con la gente que iba a verlo. Él también ha sido un niño pobre...

[Silencio. Ningún comentario].

Ericka: ¿Por qué le gustaba a usted Chacalón?

Persona 4: Porque es mi amistad. Amigo con todo respeto. Yo admiro a una amistad como él. Ha sido decente, buena gente, una persona como todos, que ayuda a todos. Ha sido pobre. No ha sido malo con nadie. Pobre pobre.

Persona 3: Pregúntale a él.

Ericka: ¿Usted ha sido admirador de Chacalón?

Persona 5: Admirador de toda la vida.

Ericka: ¿Cómo era Chacalón para usted, que imagen tenía de Chacalón?

Persona 5: ¡No, Chacalón es lo máximo! Nunca, a los pobres, la gente que venía con su [ininteligible] él lo hacía entrar a la fiesta. Porque, mira, la promotora: “que nadie entre” pero él de noche noche³¹⁷, a su fiesta: “que pase, pase”. Las señoras pobres que venía con su galleta³¹⁸, “saca, decía, ‘saca’ era su palabra”. Discúlpame la frase: “¿Quién chucha no le va a dejar entrar a la gente?” Toda la gente entraba. No le cobraba entrada. Las señoras pobres entraban, por eso lo quieren. La gente del pueblo lo conocen. Porque a él no le interesaba pobre o rico. Eso es, por eso lo quieren el pueblo.

Ericka: ¿El pueblo lo va a recordar siempre?

Persona 5: Por eso lo recuerdan. Espera... En otros lugares donde iban, cobraban pe’ entonces, qué haces. Él llegaba a las 11 de la noche: “por favor, a las señoras humildes, que entren”. Chacalón llegaba: “entre pa’ dentro”. ¿Por qué usted cree que a Chacalón lo recuerdan? A él no le importaba; que entre mi gente. Con la gente ha sido muy bueno. Nada que... “¡Entra!” “No, pero tenemos que pagar una entrada...” “¡No! ¿Qué, qué ha pasado? Que entre”. Discúlpame la palabra, él mentaba la madre. A mí “que entre mi gente” y mi local me llenaba. ¿Ahora qué?... ¡Ah, ése es mentiroso!

Ericka: Era la fiesta del pueblo.

³¹⁷ “De noche noche” es al parecer lo que se escuchó aunque el ruido, la música y la efusión del entrevistado con una botella de cerveza, no me permitieron captar bien todas las frases.

³¹⁸ “Galleta” es otra palabra que no queda clara. Quizá alude en este caso a las vendedoras de golosinas que generalmente son ambulantes y llevan una caja de galletas donde exhiben su mercancía.

Persona 5: No, no. Era pueblo. Él vivía en la pobreza. No venía acá de nadie, un borracho, lo que sea. Él vivía en el pueblo por eso el pueblo lo quiere. Ha sido una generación que ha venido, que lo siga... Usted dígame, si fuera un ignorante, ¿usted cree que va a estar acá?

Ericka: No estaríamos acá.

Persona 5: Siempre la ha querido a Chacalón.

[En ese momento, se escucha a Chacalón y La Nueva Crema de fondo musical: “Si yo la he querido, si yo la he amado, / ¿por qué, Dios mío, me la has quitado...?”]

Persona 6³¹⁹: Papá Chacalón nunca morirá. Ése ha sido el amor, el corazón, hasta la muerte acá [se golpea el pecho]. Porque él siempre fue chévere, fue legal. Fue amor, corazón, el pueblo.

Persona 7: Lo que él sembró, ahora estamos cosechando pe'. Es el amor del pueblo que le tiene a Chacalón papá. Sembró y ahora cosechamos pe'.

Persona 6: Y ahora, la sorpresa que uno cuando muere, muero y un mes, dos meses, ya me olvidan, y ahora 20 años, 20 años...

Persona 7: Lo que sembró y ahora se cosecha. Son 19 años y hasta ahora la gente lo sigue amando.

Persona 6: Toda la gente lo queremos, lo amamos... Y de pasadita, aquí está mi fiel corazón [señala su polo estampado con la figura de Chacalón, “Papá”].

Ericka: ¿Y los ayuda? ¿Los ayuda desde el cielo? Decían que cuando Chacalón cantaba los cerros bajaban.

Persona 6: Lógico. No andan³²⁰ pero bajan.

[Continúa cantando Chacalón y La Nueva Crema: “¿Y qué será de mí? / ¿Y que será de mí? / Con mis pobres hijos, mi triste desengaño...”].

Persona 7: ¿Y este reportaje dónde va a salir?

Ericka: Es para una investigación en una universidad de EEUU.

Persona 7: ¡Ujuy! [hace barra].

Ericka: ¿Cómo le contarían a la gente de Estados Unidos sobre Chacalón? Pero ya lo han dicho: es el sentimiento del pueblo.

Persona 7: No hay palabras para expresarlo. El cariño que le tienen a él no hay cómo expresarlo. Una persona humilde.

Persona 6: Ningún cantante, no es porque sea fanático de Chacalón, él se ha ganado el cariño del pueblo, él es el mejor cantante; por lo menos hasta la misma prensa peruana lo ha dicho. Ni Lucha Reyes, la negrita, la morenita que falleció, ni ella se ha ganado el gesto de personalidad cuando Papá murió. Así, un mar de gente.

Ericka: ¿Cuánta gente?

Persona 6: Infinidad, infinidad.

De pronto, se observa a un hombre danzando transportado frente a la tumba de Chacalón.

Persona 8 [el danzante]: A la tumba a la tumba [que enfoque a la tumba y no a él].

Chacalón: “Dile que la quiero...”.

Ahora la cámara capta muchas señas de paz y amor, y silbidos para indicar hurra...

Chacalón: “Con mi pueblo querido...”

Varios: ¡Que hable la familia!

³¹⁹ En las romerías siguientes llegué a conocer a Gabriel Peña Minaya, fan chacalonero, quien habla aquí.

³²⁰ “Andan” fue lo que al parecer se escuchó.

Ericka: Sí, le voy a hacer una entrevista. Usted es el primo de Chacalón [Chacalito asiente con la cabeza]³²¹. ¿Ustedes también son admiradores de la música de Chacalón? ¿Cómo lo recuerda usted, señora?

Persona 9: Bueno, mi papá ha sido vecino de Chacalón.

Ericka: ¿Y como le recuerda a Chacalón?

Persona 9: Bueno que tiene buena música, ¿no? Cuando no había nacido todavía yo [se sonríe].

Ericka: Usted lo recuerda...

Persona 10: Sí, cuando era joventón, yo gocé con él. Con Tongo, Chacalón...

Varios: ¡Ahí está la esposa...!

[La viuda se ve contando los discos de Chacalón...]

Chacalón: “Cantando mi destino, mi camino...”

Ericka: ¿Cómo se siente con el homenaje que le están haciendo a su esposo?

Dora Puente (viuda): Alegre porque hay tanto público. Por todos los años que nos acompañan. Siempre nos acompañan todos los años.

Chacalón: “Para todos mis hermanos provincianos que labran el campo / para buscar el pan de sus hijos / y de todos sus hermanos, / les canta Chacalón y la Nueva Crema...”

Varios: ¡Aquí está Chacalón! [muestran el cuadro de Chacalón].

Ericka: ¿Cómo lo recuerda usted señora?

Persona 11: ¡Lo máximo, Papá!

Persona 12: ¡La nueva crema, Papa Chacalón!

Uno de los asistentes se ofrece a llevarme a conocer a José María Palacios “Chacalón Jr.”.

Ericka: Hola, Chacalón Jr. Un honor.

Chacalón Jr.: Mucho gusto.

Ericka: ¿Cómo te parece el recuerdo, el homenaje que le están haciendo a tu padre?

Chacalón Jr.: ¡Bacán! Algo bacán, algo bonito porque son 19 años y la gente no lo ha olvidado. Yo digo gracias a Dios, que él es otra generación y todavía lo siguen apoyando a Papa Chacalón.

Ericka: Y tú sigues cantando las canciones, recordando el espíritu...

Chacalón Jr.: Sí. Tenemos 19 años de música y justo hoy día le vamos a dar un homenaje a Papa Chacalón en Santa Anita, juntamente con el grupo Néctar, y cantándole la mecha³²² a Papá Chacalón.

Ericka: ¿Crees que Chacalón es una figura santa, divina, para el pueblo del Perú, de Lima, de los migrantes?

Chacalón Jr.: Lo que pasa es que a Papá Chacalón siempre lo van a querer como un santo y es un criterio de la gente. Uno no le puede quitar a la gente un criterio. Si lo toma así, pucha, bien, bienvenido.

Ericka: ¿Y tú cómo te sientes?

Chacalón Jr.: Yo me siento contento de que la gente lo quiera. Para mí es suficiente que lo quieran y más no, otra cosa no.

Ericka: Finalmente, ¿cuál crees que ha sido el gran legado de tu padre para el pueblo peruano?

³²¹ “Chacalito”, a quien encontré en la misa de la Iglesia La Merced, ya me había prometido una entrevista especial. Por falta de experiencia, decidí abocarme a los demás asistentes de la Romería. La entrevista con él, sin embargo, no se pudo concretar ese año 2013.

³²² “Mecha” es la palabra que más se acerca al escuchar el audio aunque no me es posible captar bien el sentido que le da en esta frase porque usualmente significa “pelea”.

Chacalón Jr.: Su forma de ser. Es la persona más noble. Una persona humanitaria, una persona que ayudaba a los pobres, de él mismo salía, no de otra persona. Es que también él de muy chiquillo ha sido canillita, ¿no? Tenía que trabajar para comer. Y yo sé que por eso mismo el público lo quiere porque él ha sido humanitario.

Ericka: Muy bien, Chacalón Jr., José María. El nombre de José María Arguedas... supongo que tu padre te puso ese nombre por eso también ¿no?

[Risas]

Persona 7: ¡Alianza Lima corazón, toda la vida!

Chacalón Jr.: También como José María Lavalle. [Risas].

Ericka: Gracias, José María.

Chacalón Jr.: Gracias a ti.

**Entrevista al integrante del grupo musical Los juveniles de la cumbia.
Cementerio El Ángel. Barrios Altos, Lima-Perú. 24 de junio de 2013.**

Ericka: Tú eres de Los juveniles de la cumbia, ¿verdad?

Músico: Sí. Directo de acá nos vamos a reunir en “El Lucero” de Santa Anita. Vamos a estar allí con José María, David Orozco, Los Ecos. Davis Orozco también porque su padre falleció así como Lorenzo Palacios que en el cielo descansa. Él y el señor Johnny Orozco del grupo Néctar.

Ericka: ¡Ah! Néctar, “El arbolito”, claro.

Músico: Claro, Johnny Orozco, el grupo Néctar [risas]. Vamos a recordar a Johnny Orozco, a Lorenzo Palacios, van a estar los dos. Los dos herederos que es Davis Orozco y José María Palacios. Y allí nos vamos a reunir recordando a los dos. Ya pues, qué más te puedo decir, ¿no?

Ericka: ¿Tú crees que este género de música del pueblo va a seguir expandiéndose más, te parece que va a conseguir ser una mayoría dentro del país...?

Músico: No es como tú quieres decir. Se puede expandir, depende de cada uno. Esto no es un apogeo, sino es un apogeo de los barrios más chicos, de los barrios más chicos porque así siempre lo quería él, Lorenzo Palacios. Porque la gente del pueblo no sufra, que por más penas y sufrimientos que tengan ellos estén alegres. Estén alegres, eso es lo que él quería. Y hoy se cumple y poco a poco la gente que desde abajo está suben hasta arriba, poco a poco. Recórrete Aviación, [ininteligible], La Cachina, todos esos barrios... Así como tú los ves, así como los ves que están mal vestidos pero tienen plata que da miedo. De verdad. Por eso hoy en la noche, directo a “Lucero”. Ahí con Davis Orozco también, Davis Orozco también tiene su gente, por qué, por Johnny Orozco, por el fallecimiento que ocurrió. No me acuerdo la fecha. Que en paz descansa también. También tiene su gente, yo también bailé con Davis Orozco, por San de Lurigancho también venía. Bonito bailamos con él. Lorenzo Palacios, también. Y hoy día es el reventón. Gracias amiguita.

Entrevista a David Sandoval. Parque de Armas, Cercado de Lima. 5 de agosto de 2013.

Después de la Romería, David, “chacalonero”, ofreció una entrevista y una visita al barrio de El Bondy en el Cerro San Cosme, La Victoria.

Ericka: Hoy es cinco de julio. Estoy acompañada por David Sandoval Lancha. Él es un ferviente admirador, íntimo de la familia de Chacalón y tiene muchas memorias y un testimonio muy intenso que desea compartir y estamos en la Plaza de Armas en la noche de Lima, en la noche húmeda de Lima (risas). Entonces, hola David, ¿cómo estás?

David: Buenas noches y quiero decirte que acá me siento contento de estar contigo, conversando, platicando así de Chacalón, como digo siempre así, somos varios. Chacalón para mí es milagroso Papá Chacalón, yo siempre voy a estar con él hasta como siempre digo, hasta el día de mi muerte, o pase algo siempre voy a ser “chacalonero”, nunca voy a dejar de ser. Porque yo soy moreno y a veces la gente dice que yo no sé bailar salsa pero sí sé bailar la chicha yo y salsa no sé bailar ni negroide, la chicha sí, porque yo de chiquito me críe con esa música yo, y a veces cuando escucho esa música me pongo a recordar y me hace llorar porque recuerdo que dura fue mi niñez pero así he salido adelante, pe’ trabajando y he conocido gente buenos, así gente conocida del pueblo, como decía Papá Chacalón, así sea cholo, negro, la gente siempre unida.

Ericka: Así lo recuerdas a Papá Chacalón...

David: Así por eso en su cumpleaños y en la romería incaica siempre vamos a estar, así sea diez o cinco siempre vamos a estar, la gente reunida, como él siempre quería, tomando bailando y alegre allí con todos, porque acá todos somos una familia. Por eso cada año se aumenta más pero, más la gente se aumenta, viene la gente, y no es necesario que salga en televisión o radio porque la gente de Chacalón, los “chacaloneros” se acuerdan ya y vienen siempre allí, nos conocemos con toda la gente.

Ericka: ¿Desde cuándo empezaste a estar presente en los conciertos de Papá Chacalón en la carpa Grau, me imagino?

David: De los 13 años cuando estaba con mi hermano, con mis amigos de mi barrio siempre íbamos a Chacalón, me acuerdo, en ese tiempo, nosotros no teníamos plata para entrar pero entrábamos por la pared, por eso... en la carpa Grau... con mis amigos, éramos varios, solo que ahora muchos se han ido por el mal camino, cada uno ya ve su destino pe’ cuando uno va creciendo ya uno va viendo qué va a hacer con su vida mañana más tarde, yo elegí el mío con mis amigos, y como lo digo, siempre voy a ser “chacalonero” hasta el día de mi muerte.

Ericka: ¿Y cuál es la ley de los chacaloneros?

David: Todo chacalonero que muere en su ley pe’, los chacaloneros, como dice trabajo y escuchar la música de Papá Chacalón.

Ericka: ¿Y cómo describirías la enseñanza o la imagen que tiene Papá Chacalón como modelo para los jóvenes o para su público?

David: Ya, para su público. Lo que siempre le gustaba a él era la honradez y el trabajo y el respeto hacia la gente y hacia los demás, siempre nos decía a uno que trabajemos, que trabajemos y salgamos adelante, siempre, y escuchando la música de Papá Chacalón, y no avergonzarnos, a veces la gente dice que porque escuchamos la música de Chacalón somos rateros, no es así pe’, también hay gente que trabaja y a todos nos meten en un mismo saco.

Ericka: Es verdad.

David: Así decía Chacalón y siempre quería a los niños.

Ericka: ¿Y ahora tú eres casi íntimo de la familia de Chacalón y has estado con ellos casi siempre, cómo te has sentido con ellos, cuáles son las vivencias que tienes?

David: Somos como una familia, José también como si fuera mi hermano, porque hemos estado en las buenas y en las malas con José María, señora Dora, también, con todo respeto con todos, y así siempre estamos unidos y cualquier cosa que haya para apoyar uno lo apoya y uno apoya de corazón no ma', como si yo no más, somos varios, varía gente que estamos con José y con todos ellos, haciendo que la Nueva Crema siga para adelante, y como decía Papá Chacalón que la Nueva Crema nunca va a morir, porque también está su hijo José pe', que canta también.

Ericka: ¿Cuántos años tenías tú cuando falleció Papá Chacalón?

David: En ese tiempo yo tenía 12 años...

Ericka: Ya, tú no pudiste llegar al cementerio pero, digamos...

David: Sí vi en la televisión todo. En ese tiempo no me dejaban salir de mi casa, era chiquito, no me dejaban salir, pero de allí, ya seguía la música, iba creciendo y me gustaba, pero sí llegué a bailar con Papá Chacalón eso sí.

Ericka: Pero llegaste a entrar en los conciertos...

David: Sí, en la carpa Grau, entre varias veces...

Ericka: ¿Cómo eran los conciertos?

David: Eran bonitos, en ese tiempo había gente que cuando escuchaba la música lloraban, tomaban, hacían recordar, pe', mayormente los provincianos por su ciudad recordaban; duraban y eran bonitos los conciertos.

Ericka: ¿Y qué edad más o menos tenía el público?

David: Era más o menos normal como decía, los que van, tipo 30 años, una generación que había pasado, una generación que ha pasado. Pura gente provinciana, más y del campo, más. Chacalón cuando se presentaba él solo llenaba los conciertos, no necesitaba de nadie más, el solo se presentaba hasta las 6 de la mañana.

Ericka: ¿Y cuánto duraba, se amanecían en los conciertos?

David: Sí se amanecían hasta las 6 de la mañana, 7 de la mañana. La gente tomaba bailando, ahí todos alegres.

Ericka: Me contaste también sobre la historia del nombre de Chacalón. ¿Podrías repetirnos esa historia? Sí está muy interesante.

David: Chacalón era un "cachascañista" mexicano que se parecía a Chacalón porque era gordito y su pelo crespo era y cuando vi la película vi que Chacalón era un cachascañista. En ese tiempo daban las películas antiguas, como Papá Chacalón, era gordito y crespo con su melena pa' atrás, y ahí se quedó con Chacalón y la Nueva Crema, y también cuando empezó la miniserie de Chacalón, yo no dejaba de ver la miniserie, siempre estaba al día, dejaba de trabajar para ver la miniserie de Chacalón, no me perdía ningún capítulo.

Ericka: ¿Y te gustó la miniserie se ajustó a la imagen que tienes de Chacalón, al recuerdo que tenías de Chacalón?

David: Sí porque también ahí daba una parte de cómo era la vida pe', cuando era uno chico como era dura pa' todos, no solamente pa' él, para toda la gente que trabajaba de niños, no éramos cómo esos que tenían pe', eso hijos de papito que tiene pe', uno tiene que trabajar, a romperse el lomo pa' ganarse las monedas, y el pan.

Ericka: ¿Entonces tú crees que Chacalón además de ser un artista pueda representar a un sector grande de esta sociedad en el Perú, la gente trabajadora?

David: Claro, como él siempre decía pe', todo trabajo a veces cuando uno tiene al menos para un trabajo, pero siempre tienes que estar ganándote algo, pe', a nada, a estar en nada, él siempre

levantaba la moral a la gente, es algo pe', a no tener nada, así que al llevarte, no te daba nada pero te daba 10 panes pa' que comas en tu casa.

Ericka: ¿Eso lo decía en los conciertos o también en reuniones?

David: En conciertos, en reuniones, enseñaba a la gente que no se desesperen porque a veces uno también dice, no tengo trabajo nada, te da ganas de robar, pero por qué vas a robar, si uno tiene que poco a poco se llega lejos, como él siempre decía, poco a poco se llega lejos y siempre para adelante nunca pa' atrás, decía él, siempre decía eso en los conciertos, siempre pa' adelante, nunca para atrás.

Ericka: Ustedes lo han visto como un padre, le tienen cariño...

David: Un respeto que nos daba a nosotros, pe', si nosotros no le hubiéramos hecho caso, donde estaríamos ahorita, yo de repente ni estuviese acá ahorita y uno escucha su música y uno recuerda eso de Papá Chacalón.

Ericka: ¿David, qué otra cosa que quisieras decir, aportar?

David: Así que ya pe' que toda la juventud que está viendo, que trabajen no más pe' y que tengan paciencia no más, a veces uno se desespera por trabajo pero trabajo va a haber para todos y que sigan pa' adelante no más, así sea diario que se gane un sol dos soles pero algo es algo a nada, tiene que trabajar no más.

Ericka: ¿Si tuvieras que definir la música chicha como la definirías, la cumbia peruana?

David: La definiría como lo máximo pe', y siempre allí estuviese Papá Chacalón, porque ese cuando había peleas era el único que paraba las peleas. Él hablaba y la gente se quedaba callada nadie decía nada.

Ericka: ¿Crees que Chacalón en su papel de padre ha representado la lealtad, un amor fraterno entre ustedes, de hermanos entre ustedes?

David: Claro y un ejemplo también para sus hijos que también están, para sus hijos para todos, siempre hemos estado reunidos toda la gente allí, todos los chacaloneros, como decía pe', Chacalón y la Nueva Crema nunca va a morir, siempre vamos a estar allí, nosotros, chacaloneros.

Ericka: ¿Crees entonces que se ha iniciado una tradición que va a durar mucho en este país?

David: Eso va parar hasta que la gente deje de ir por eso nunca va a pasar porque siempre voy a estar allí, así sean dos o cinco, la gente siempre va a estar allí, con Chacalón. Chacalón es único pe', no más, él es el único.

Ericka: Gracias David, Gracias.

David: Para ir al Bondy.

Ericka: ¿Podemos ir ahorita?

David: No es peligroso. Ahí hay que ir plan de 11.

Entrevista a Magaly Solier

Estudio de Cali Flores. Chorrillos, Lima-Perú. 2 de agosto de 2013.

Ericka: Hoy día es dos de agosto. Estoy conversando con la actriz peruana, la primera actriz peruana en protagonizar una película que llegó al Oscar y es Magaly Solier, actriz huantina de mucho éxito. ¿Cómo estás, Magaly? Un honor estar contigo. Muchas gracias por esta oportunidad.

Magaly: No, muchas gracias a usted por buscarme. Estoy bien, un poco ajetreada con el bebe, pero bien. Feliz.

Ericka: ¡Qué bueno! Magaly, la primera impresión de la historia de cómo Magaly Solier cambia de ser una chica de la sierra de Huanta a transformarse en una estrella de cine nacional, pero me parece también, sobre todo internacional, ¿cómo te ha transformado, cómo te sientes después del proyecto de Claudia Llosa?

Magaly: ¿Después de *La teta asustada* o después de *Madeinusa*?

Ericka: ¡Ah! Después de *Madeinusa*, podemos empezar por ahí.

Magaly: Claro, después de *Madeinusa* era aún una niña.

Ericka: Eras una niña.

Magaly: Que no había aprendido lo que ahora sé. Gracias a todos los trabajos que he hecho, poco a poco, fui aprendiendo lo que es el mundo de la actuación, el mundo del canto, y de aprender a separar lo que es la ficción con la realidad. Un poco complicado. Y también estar lejos de la familia me ha ayudado para poder trabajar algunos papeles. Pero ahora ya soy una persona más centrada, más madura pero sigo aprendiendo. Ha sido un cambio que en algunos momentos he empezado a caer, pero ahí, tenía y tengo al lado a las personas que están apoyando, aconsejándome, ayudándome, en todas las cosas que hago. Por eso, siempre tiendo a preguntar, por más secreto que sea ya no es secreto para mí sino lo comparto con las personas que sé que va a seguir siendo secreto, porque no van a decir. Son personas de mucha mucha confianza, las cuales siempre me apoyo cada vez que intento ahí, tambalear.

Ericka: Tratar de reservar un espacio como de mayor intimidad para poder tener como un soporte para de allí proyectar una imagen o...

Magaly: Mi imagen lo cuido yo haciendo las cosas como se deberían de hacer, diciendo las cosas como son, no escondiendo. Pero para eso siempre tienes que consultar si lo estás diciendo muy fuerte o muy agresiva, porque yo tiendo a decir todo sin estar adornando, o sea, soy una persona a veces muy dura.

Ericka: Muy dura...

Magaly: Sí, porque a veces me veo en las entrevistas o en algún canal de televisión y digo “¿por qué digo así? Por lo menos, esconde un poquito, Magaly, a mí misma me digo, oye, por qué eres tan boca suelta, agarra eso (sic) no sé”. Pero después digo: “pero qué importa, ya lo dije”.

Ericka: Bueno y también gracias a eso se ha formado una imagen, una personalidad de Magaly. Por ejemplo, un profesor español dice que no solamente como actriz eres una persona rescatable, sino como persona eres muy simpática. Entonces eso quizá interviene en la imagen que se crean de ti. Esa proyección y esa cercanía con el público.

Magaly: Gracias a mi madre y gracias a Claudia. A esas dos personas que siempre están a mi lado, por más que no estén a mi lado pero, siempre están presentes en cada decisión que he tomado o que voy a tomar. Porque mi madre es de decir las cosas como son y de defender lo que ella piensa y de defender todo lo que es sobre violencia familiar. No le gusta la agresión, no le gusta el machismo, no le gusta esas cosas a mi mamá. Y Claudia me enseñó un poco a respirar. Cuando

hay un problema fuerte, una discusión fuerte o hay una decisión que estoy durando en tomar esa decisión, siempre ella me dice: “respira tres veces, respira y verás que lo vas a tomar esa decisión. Solo tú vas a poder afrontar todas las decisiones que has tomado nadie más. Tú vas a cargar con esas decisiones que estás tomando”. Y siempre es así. Es verdad, y yo decía “pero si hay tanta gente que trabaja conmigo”, pero no, eso es mentira. La persona que dice es la persona que carga con todo ese peso.

Ericka: Claro, porque pasar a tener un espacio de fama, el glamour que antes no tenías, la visibilidad, todo eso también afecta...

Magaly: Te quita muchas cosas, primero de salir a la calle así, sin lentes sin gorra.

Ericka: Tú tienes que salir con una cubierta, digamos...

Magaly: Siempre con una bufanda, una chalina, unos lentes y un moño y toda despeinada, como loca caminando. Y cuando tengo así eventos, me quito los lentes o en mi casa, nada más. Eso es la desventaja, pero el resto ayuda para dar tu opinión para que tu opinión sea escuchado, más rápidamente.

Ericka: Te sientes interviniendo en la sociedad y en la opinión pública. Y te gusta emitir una opinión, te parece importante...

Magaly: Si una persona me dice, por ejemplo: “mira, me está pasando esto; mira, en este pueblo está pasando esto”, yo voy investigo si es cierto o no. Porque no me lo voy a creer todo lo que me dicen. No, no, no. ¡Ah me la creo, ah lo digo, no! Tengo que averiguar. Me dicen: “sabes qué, Magaly, quisiéramos que nos apoyes porque a los artistas no nos dan tal beneficio, nos están botando”. “¿Sí es cierto?” “Te lo juro que sí”. “Ah voy a averiguar, dame tiempo”. Tengo que averiguar primero para decir con mis propias palabras lo que está pasando. Y eso es lo que hago. Hago todo eso con respecto al medioambiente, con alto a la violencia sobre las indemnizaciones de las mujeres que fueron esterilizadas.

Ericka: ¡Wow!

Magaly: Varios temas...

Ericka: O sea, digamos, tienes una labor social amplia también.

Magaly: Y el programa mundial de alimentos. Son cosas que yo no los digo que estoy haciendo esto, esto, esto. No.

Ericka: Claro. Hay un compromiso.

Magaly: Lo hago porque yo quiero, no porque quiero publicidad ni nada, porque en realidad no me ayuda sino más bien hace un poco que mi imagen sea vista como política, revolucionaria pero, no. Lo que quiero es ayudar, ése es mi propósito. Lo utilizo mi imagen para poder ayudar.

Ericka: Para canalizar ayuda. Qué bien por la gente a la que ayudas. Otra pregunta que quisiera hacerte es: tú eres quechua hablante, pero bilingüe, tú sabías el castellano y el quechua de la misma manera con la misma fluidez.

Magaly: El quechua y el español lo hablo como...

Ericka: Como hablante nativo de español y de quechua...

Magaly: No me dificulto como cuando quiero hablar en inglés o en francés o en árabe. Estoy mmmm...

Ericka: Claro, es la lengua materna. Cuando tú llegas a estos espacios públicos, digamos a Lima, con todas estas connotaciones sobre la cultura quechua, los pueblos en la sierra, la idea en el imaginario colectivo de que son, en relación a la capital, como culturas estancadas. No hay tecnología, no hay modernidad. ¿Cómo, por ejemplo, al momento de ingresar por la vía del cine, cómo te has conectado con esta otra parte del Perú que es un poco mas occidental

que mira más hacia EEUU, hacia Europa, cómo, en esta Lima que tiende a pensar que es la representadora de la modernidad, cómo te has encontrado con esta otra parte, tú?

Magaly: Es una pena darse cuenta que el Perú está creciendo sin identidad. Eso es lo que uno encuentra dentro de Lima porque, como dices, lo que más ambician es ser algo que no son, que el Perú no es, no sé, EEUU. No ponerse a nivel. Y es una pena y también depende de cada uno, hasta dónde quiere llegar. Por ejemplo, hablábamos de mí, yo llegué hasta el Oscar, pero yo no pierdo lo que tengo dentro de mí porque es una oportunidad más para aprender y las personas que se olvidan que hay un verdadero Perú, mas allá, a las espaldas, a sus espaldas, parte de todo lo que es la sierra, todo lo que es provincia, ellos no conocen. Imagínate, cómo podrías discutir, cómo podrías hacerle entender a esa persona, que no es solo Europa sino la que está atrás, la que estás dejando. No escales tanto sin haber conocido antes tu verdadero Perú, por qué ambicias algo que no sé no sé cómo explicarlo.

Ericka: Claro, lo que has dicho es muy interesante porque hay una falta de conocimiento.

Magaly: Claro, más ambician hablar por ejemplo, inglés, ruso, alemán... Pero no saben el verdadero Perú. Tienen que crecer primero con su quechua, con su música, con la verdadera música. Un niño, por ejemplo, es una pena, de la sierra que escucha reggaeton y no sabe un huayno...

Ericka: En la sierra...

Magaly: Sí, claro de adentro estamos hablando. Y le digo: “tócate un huayno. ¿Qué cosa es tía? ¿Qué cosa es un huayno, tía?”

[Risas]

Ericka: No te puedo creer. O sea que el prejuicio ya está ingresando, está invadiendo más.

Magaly: Sí. Y le digo: “a ver, cántate un huayno. No tía, me da vergüenza, tía”. O sea, “me da vergüenza, tía” y se agarran la cabeza. “Ah, pero sí bailas salsa, cumbia, no sé qué cosas”. “Ah sí, tía, eso es bonito”. O sea, en niños estamos hablando, imagínate en personas mayores.

Ericka: No, claro y luego este niño va a crecer...

Magaly: Pierde esa identidad. Y no habla quechua. Tiene vergüenza de hablar quechua. Y llegan a Lima y se olvida lo que es el idioma quechua. Por eso, cuando tengo la oportunidad de hablar quechua, de presentarme en quechua en cualquier parte del mundo, o sea, en el mundo, a cualquier parte que yo llego siempre hablo en quechua. Porque no es bonito ver una cosa así, que un niño se avergüence de primero del huayno, luego del quechua, y se olvide y avergüence de su pasado ¿no? No es bonito eso, al menos para mí, no.

Ericka: No, para mí tampoco. Me parece que hay entonces un problema de comunicación.

Magaly: De los padres...

Ericka: Entre estas dos partes también. Estas dos partes del Perú. Porque como has dicho hace un momento, hay una falta de conocimiento, pero una falta de conocimiento interesada. Es decir, no conozco esto porque no deseo conocerlo y hay un interés de dominación, digamos...

Magaly: La invasión es fuerte, pues.

Ericka: La invasión, la globalización va ingresar con mucho mayor fuerza.

Magaly: Las cosas van muy rápido, la tecnología, el internet es una herramienta por la cual uno se comunica, ya no es de cara a cara. Hay muy pocas personas que se comunican cara a cara porque ya no hay tiempo para eso. En esta generación ya no hay. Todo va, noticia que fue hoy día ya fue, ya ni se acuerdan lo que pasó ayer y antes de ayer porque hay más información, información, información y simplemente lo dejan pasar.

Ericka: En relación al proyecto de Claudia Llosa, las dos películas que has hecho *Madeinusa*, *La teta asustada*, luego, me parece que has hecho otras películas como *Amador*...

Magaly: 12 películas.

Ericka: ¡12 películas más! Pero, concretamente, a lo que suscitó en la opinión crítica, la tesis del cine de Claudia Llosa con un contenido racista, la llegaste a saber, la llegaste a leer, digamos. ¿Te parece a ti que haya sido de esta manera, cómo te sientes involucrada allí o no involucrada en ese contenido racista que según cierta crítica expresan las películas?

Magaly: Yo no lo veo racismo. No, para nada, solo veo una persona que tiene los ovarios bien puestos como Claudia Llosa y se atreve a hablar de los temas que sí realmente pasan en la sierra, no siendo de allá. Pero, imagínate, que una persona que está fuera todavía tienes esa fuerza de hablar lo que está pasando, cuando hay personas que realmente están metidos allá y que sí, realmente, pasa lo que hacen ellos. ¿Es eso es mentira, eso es una racista que no sé qué y no sé cuánto? Habla cosas que no son. Todavía trata de tapar algo que no se puede tapar. ¿De qué temas habla Claudia Llosa en cada una de sus películas, en estas dos películas? Sobre violencia y eso ha pasado y sigue pasando y va a seguir pasando porque no quieren despertar, porque no quieren ver la realidad, eso es lo que pasa. Son cínicos, están acostumbrados quizás a ese mundo, ya no les llega, o sea, les llega altamente lo que pase porque en mi manera de pensar es como si ya se hubieran acostumbrado a vivir así. No, eso está mal, está mal porque las personas no podemos vivir en ese mundo tan cochino, tan asqueroso ¿no? Qué cómo puede ser algo natural que una niña sea abusada, cómo puede ser algo natural que un hombre mate a una persona y así en cadena. ¿Que no pasa nada? Eso es mentira. Pasan muchas cosas solo que no lo dicen y si lo dicen se avergüenzan y por qué se avergüenzan, porque es cierto, pues. Eso es lo que pasa pero, Claudia no dice: “eso pasa, ay qué miedo, que me retiro, que miro a otro lado.” No, ella lo dice y necesitamos de personas como ella si realmente queremos solucionar ¿no?

Ericka: Claro. Se ve que hay además de un proyecto estético, un proyecto artístico que han sido las películas, también como que hay un contenido social...

Magaly: Sí. Y la película está mezclada con la realidad y ficción también. Hay personas que no entienden eso, creen que todo lo que muestra *La teta asustada* es realidad. No entienden que el mundo artístico está mezclado por dos lados, que es la ficción y la realidad. No es un documental que está recogiendo cosas reales, ¿no? Es un trabajo de la directora de cómo muestra su manera de pensar.

Ericka: Claro. Y los personajes que tú has representado, ¿te has sentido digamos cercana a ellos, a qué extensión te has sentido como participando con la experiencia que tú ya tenías y ese espacio de ficción que tú dices?

Magaly: En principio yo no tenía aun el personaje dentro de mí. Yo no tenía cómo interpretar ese miedo, te estoy hablando de *La teta asustada*...

Ericka: De Fausta.

Magaly: Porque a mí me había enseñado a actuar en *Madeinusa* pero no tenía nada que ver *Madeinusa* con *La teta asustada*. Son dos personajes distintos y no lo tenía hasta que comencé a investigar, a tener más entrevistas con personas que han pasado algo, algo de *La teta asustada*, con personas que fueron violadas, personas que viven ese miedo constante. Pero es difícil interpretar cuando ella te cuenta, no es como cuando tú lo sientes y comencé a trabajar más o menos todo el personaje, como habré trabajado 7 meses, poquito a poquito y aún no lo tenía hasta que comencé a ver Animal Planet, es un programa de televisión..

Ericka: Sí, un canal de televisión...

Magaly: Y comenzar a ver las actitudes, los movimientos de cada animal. Cómo se expresa el personaje. Son movimientos, por ejemplo, de una paloma, de un hipopótamo cuando sale debajo del agua, cuando el tigre o el león va a cazar su presa, siempre está atento cuando esas vacas del monte cuando están así, y *La teta asustada*, el personaje, lleva los movimientos casi de una paloma, de un tigre y de un hipopótamo, saliendo del agua. Son de esos tres animales que el personaje de *La teta asustada* lleva, es el miedo...

Ericka: Qué interesante escuché algo así a Teresa Ralli sobre *Antígona*.

Magaly: Mira Fausta. Y así logre sacar el miedo de Fausta y la directora, me acuerdo que se emocionó, me dijo: “ay, ya lo tienes”. Porque era un trabajo, una lucha constante de todos los días, día y noche, había bajado a 50 kilos...

Ericka: Bajaste de peso...

Magaly: Claro, por el personaje tuve que bajar porque es un personaje que vive un constante miedo no se alimenta bien, las personas que yo conozco ¿no?

Ericka: Están en un estado de ansiedad, sí. Entonces, ¿te has sentido satisfecha de la historia, de la descripción de tus personajes, te has encontrado con ellos?

Magaly: Terminé asustada.

Ericka: Terminaste asustada en *La teta asustada*...

Magaly: Y dije nunca más vuelvo a interpretar un personaje así, sí porque me dejó terrible. Tuve una semana en cama, estaba durmiendo...

Ericka: Como con una depresión.

Magaly: No. Agotada cansada, es cansadísimo. Un mes de rodaje y cargando el personaje todos los días, día y noche. ¡Uy, Dios! Terminé agotada, una semana durmiendo en cama. Y también porque iba interpretar otro personaje y tenía que estar reluciente, más pilas con otra cara.

Ericka: ¡Ah! Inmediatamente tenías el proyecto de otra película, ¿qué película era?

Magaly: Para ese personaje tuve que subir 20 kilos.

Ericka: ¡Wow! Esos son los gajes de actriz ¿no? Como esas actrices brasileras que suben y bajan con una facilidad y tenías que comer duro...

Magaly: Comer día y noche. En la otra no comía y en la otra sí comía.

Ericka: Pobrecita. [Risas].

Magaly: Pero rico ¿eh? Pero es difícil bajar.

Ericka: Para terminar, ¿cómo sería una sociedad ideal del Perú? Digamos, de acuerdo a todas las experiencias que tienes y todo el conocimiento que has adquirido con las películas, como sería una imagen de sociedad ideal del Perú.

Magaly: Con personajes que no se avergüencen de lo que es realmente Perú. Eso necesitamos, necesitamos un verdadero padre o madre dentro del gobierno que defienda a sus hijos que son todos nosotros ¿no? Que no crezca esta sociedad con el machismo, con racismo. Que sea una sociedad que realmente nos aceptemos como somos. Que aprendamos a escuchar. Eso es lo que necesitamos y que crezca con identidad. Escuchemos a los niños, no porque somos mayores tenemos la razón. Eso es mentira. Los niños son más inteligentes hoy en día, son más despiertos, me doy cuenta por mi hijo, es más despierto...

Ericka: ¡Felicitaciones! Has tenido un hijo hace poco, ¿no?

Magaly: Sí, muchas gracias. Eso es lo que necesitamos, un Perú fuerte, un Perú sincero, un Perú que crezca pero lejos del machismo ¿no? Dejemos todo eso, todo todo esa porquería que nos sigue, no heredamos esas cosas a nuestros hijos. Eso es lo que necesitamos.

Ericka: Gracias, Magaly.

Magaly: Un país rico y orgulloso de lo que tenemos. Y respetar el medioambiente. Eso es lo más importante.

Ericka: Magaly, ha sido un placer.

Magaly: Espero haberte ayudado en algo.

Ericka: Bastante. Gracias.



Imagen del cerro San Cristóbal. Distrito del Rímac. Cercado de Lima.



Carteles “chicha” en las calles del centro de Lima. Año 2000.



Los “Qollas” en Fiesta de la Mamacha del Carmen de Paucartambo, Cuzco. Santuario de la Santísima Trinidad. Centro histórico de Lima. 2010.



Fotos de Archivo de *El Comercio*. Julio 2000. “Marcha de los Cuatro Suyos”



Fotos de Archivo de *La República*. Julio 2000. “Marcha de los Cuatro Suyos”



“La llegada a Lima de ‘Nemesio Chupaca Porongo’”, 1969. *Nemesio. América, Memorias: 67.*



Gladys Arista y Tulio Loza en el filme *Nemesio*.



Rodaje. Al fondo se ve a Hugo Loza, hermano de Tulio.



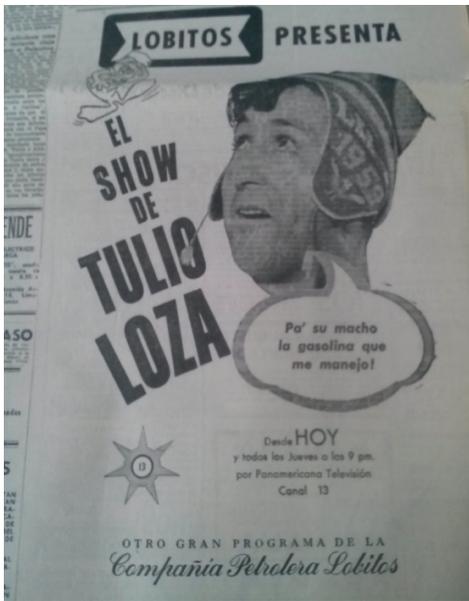
Tulio Loza en Panamericana, 1963.



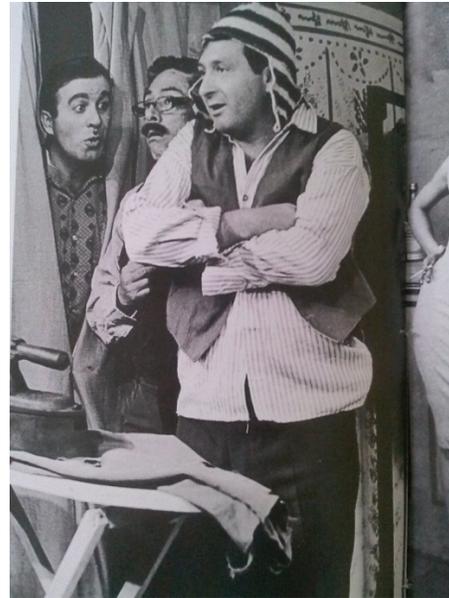
"Ojo, el diario popular". Comercial de 1968.



Bailando con Gladys Arista y otras modelos.



Anuncio del show en Panamericana TV.
El Comercio, 1964.



“El Show de Tulio Loza”, 1963
Memorias: 62.



Loza ingresa el huayno al escenario de 1960.



“Quítate el chullo. Sé respetuoso”,
frase del funcionario de TV a Loza.



Comercial de Inca Kola “la bebida de sabor nacional”,
1968.



Camotillo El Tinterillo en blanco y negro. Época de Velasco.



LP de Tulio Loza como Camotillo El Tinterillo, 1968.
Incluye “¿Dónde está la banda?”



Afiche de *Alpa Kallpa*, 1974.



En la biblioteca del gamonal se deshonran mujeres.



Nemesiucha contando las historias de Lima al pueblo. De poncho rojo, Hugo Loza.



Anuncio de Panamericana TV en 1970.



Arriba: Tulio de mujer junto a Hugo Loza.
Abajo: Actriz limeña y Nemesio en un café.



Aurora Aranda y "Tulito"



Antonio Salim, "Roncayulo", malandrín de callejón. En la "Rockola" baila el "festejo".



Héctor Jiménez, "Eleuterio", migrante quechuablante, 1977.

Tulio a Cholocolor LUNES 9:00 P.M.




No deje de ver el primer programa cómico de la televisión, TULIO DE AMERICA A CHOLOCOLOR. Secuencias divertidas, sensacionales imitaciones, bellas modelos y por supuesto, "CAMOTILLO EL TINTERILLO".

américa
televisión

En 1983, América Televisión lanzará una nueva temporada de Tulio Loza. El programa iniciaba con la yunza andina, fiesta de carnaval donde se corta un árbol. El huayno y las serpentinas de colores marcaban la presencia de la sierra en TV. Se produce el ingreso de “la Órsola”, Maricarmen Ureta, como la novia de Nemesio.



La Órsola y los patrones. Igual que Nemesio, la Órsola representa un personaje no sometido al orden social. Su lugar de “doméstica” es siempre subvertido por el genio y la libertad que la caracterizan.



Loza llamó a la Órsola su “amor de la abundancia”. “Siguiendo el complejo de los cholos”, la Órsola es “gringa”. Pero sobre todo, la graciosa novia de Nemesio fue siempre un personaje enamorado, cándido e íntegro. La actriz limeña cuajó como la mujer provinciana andina.



La Órsola era, como su nombre lo indica, “motosa”. En el sketch instruye a una limeña, disfrazada de “provinciana” para que hable “clareto” como ella. Nemesio descubre la farsa como “auténtico” quehuablante.



Los novios discutían pero el final era feliz. “Chopaca”, como lo llamaba ella, era un “criollazo” que causaba no pocas quejas en el corazón de la enamorada. A veces, su corrección implicaba un par de golpes que terminaban en huayno de fiesta y cortejo.

“Lolo” Fernández, futbolista peruano del equipo Universitario de Lima, Augusto Ferrando y Tulio Loza en el estadio, 1983.



Tulio Loza como Camotillo El Tinterillo y Enrique Victoria como “Piquichón”.
Fuente: *La Web de Tulio Loza*.



● **El mejor actor cómico:** El tiempo se ha encargado de demostrar que no es cuento aquello de cholo de acero inoxidable. Maduro y sacando provecho de sus múltiples recursos, **Tulio Loza** demostró que sigue siendo el mejor cómico nacional. Aunque más de una vez lo han tentado desde el extranjero, Tulio ha preferido quedarse para sentar escuela en nuestro país.

Revista *Gente*, 1986.



Víctor Prada como “Piquichón”.



Chopaca y Órsola a fines de la década del 80. La lealtad y solidez de la pareja duró por siempre.



El chichero (Hugo Loza) y Nemesio en "La Rockola". Fines de la década de 1980.



**Bodas de TV: Nemesio Chopaca y la Órsola para siempre.
La tragedia del cholo y la victoria de la chola enamorada.**



Camotillo a inicios de 1990



***Caretas, 1994: “3 deseos de los artistas para Año Nuevo”
“Tulio Loza. Punzante y tenaz, mediante demostrando
permanentemente que la política puede ser un gran chiste:
1. No tener que mudarme de canal.
2. Soy un cholo chambeador, o sea que trabajaré duro.
3. Mantener incólume y valiente a Camotillo el Tinterillo”.***



Últimas etapas de los esposos Chopaca y Órsola. Fines de la década del 90.



Camotillo el Tinterillo con Rodolfo Carrión, "Piquichón". Fines de la década de los 90s.



Los hermanos Loza de Abancay. Década del 2000.



Tulio Loza en la actualidad. Sin mayores bienes después de un sonado divorcio y recobrada su libertad.



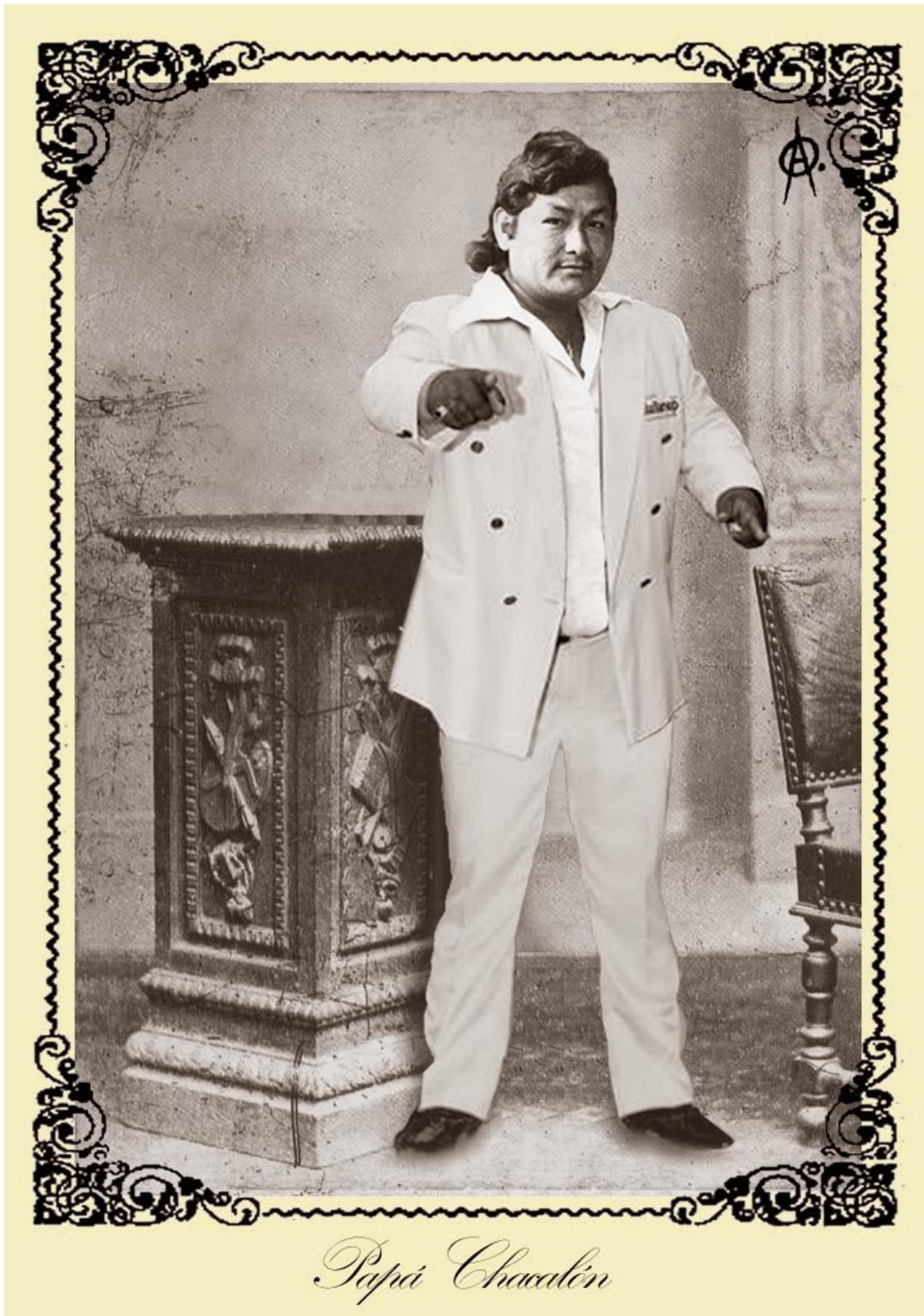
Tulio Loza y Maricarmen Ureta recordando los viejos tiempos.



Maricarmen Ureta, la matriarca “chola” de la TV fallece en agosto de 2013.



Tulio Loza, comediante peruano.



Lorenzo Palacios Quispe, circa 1980. *Foro Peruano de las Artes*, 2014.



Lorenzo Palacios "Chacalón", José Luis Carvalho, productor de Chacalón y La Nueva Crema, y Marcos Durand, publicista de Discos *Horóscopo*. Circa 1978. *El blog de ernestoide*. Web.



"CHACALON"-JOSE L. CARVALLO EN UNA CENA DE LA DISQUERA "HOROSCOPO"



Single del hit “Soy Provinciano” (1978).



La Dupla de Oro
Chacalón y José L. Carvallo

Con José Carlos Palacios “Satoche”



Portada del álbum lanzado en 1981 por el sello Horóscopo.



Dora Puente, esposa de Lorenzo Palacios, madre de José Carlos “Satoche”, José María “Chacalón Jr.” y cinco hijos más. En la versión “Poco a poco”, Chacalón dirá: “Ya no llores, oye, Dora”. Década de 1980.



José Carlos “Satoche” (1972-1996) fue el tercer hijo de Lorenzo Palacios y formó parte de La Nueva Crema. Instrumentos: percusión y pandereta. Su talento es saludado por el padre con la frase: “¡Buena, Satoche!”



Lorenzo Palacios “Chacalón” y su hijo José Carlos Palacios “Satoche” en el mar. La asociación continuará después de la muerte. Los “recuerdos” de misas de aniversario incluyen los dos rostros y nombres. Las fechas son cercanas 1994 y 1996.



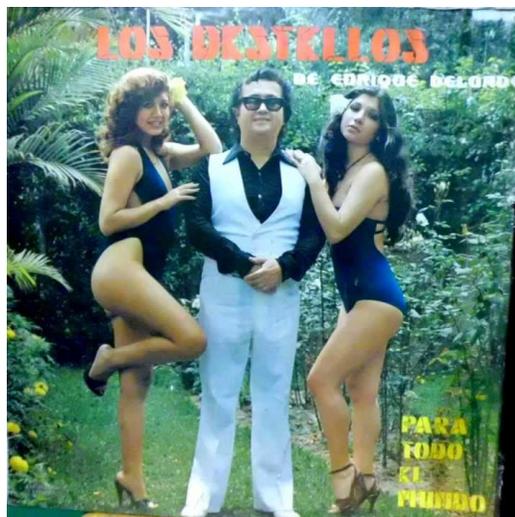
Look psicodélico setentero de Chacalón.



Pieza de Rocío Urtecho. “Jugo gástrico”. Web.



Los Destellos de Enrique Delgado.



La imagen de la cumbia peruana tropical.



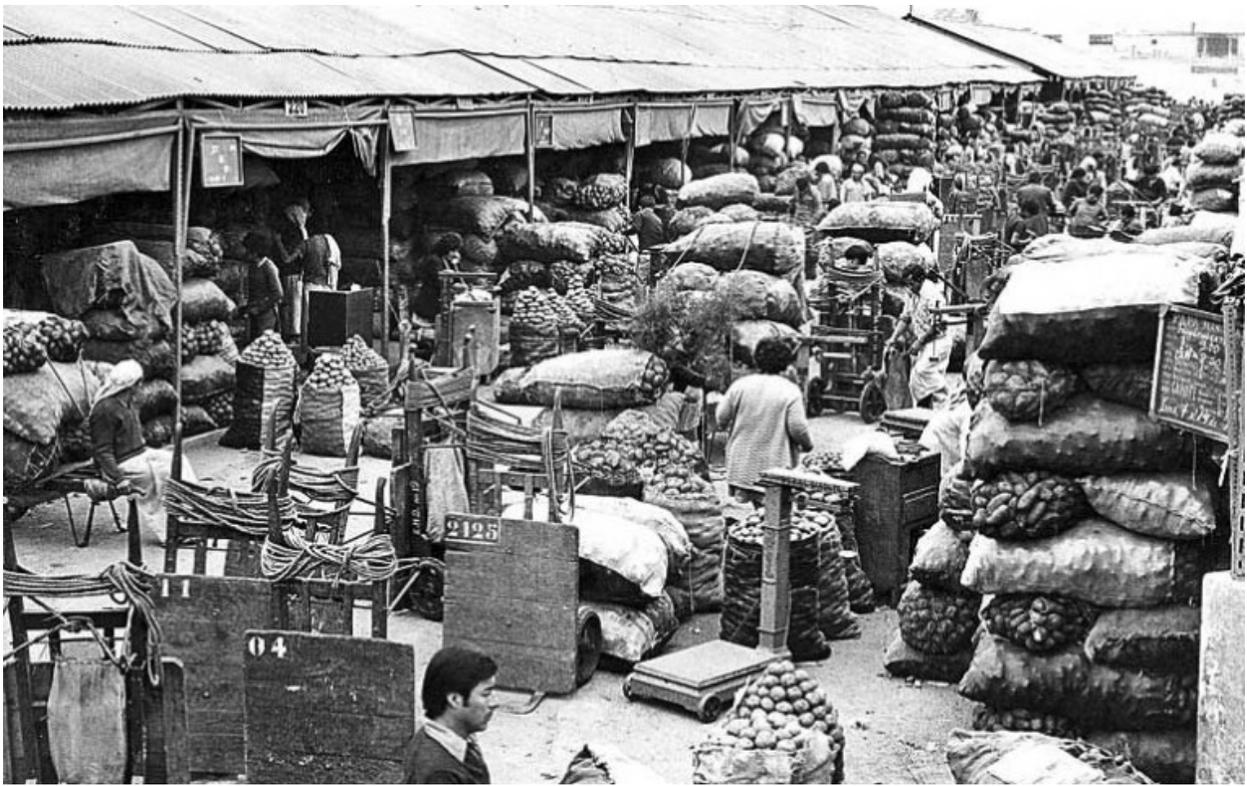
Julio Simeón “Chapulín el dulce”, cantante y Jaime Moreyras, bajista de Los Shapis.



Chacalón y Chapulín, cantantes de chicha o cumbia ahuaynada.



El clásico uniforme de Los Shapis recordando los colores del arcoiris como la bandera del Tahuantinsuyo.



Mercado Mayorista de La Parada – Distrito de La Victoria en Lima.



Plazuela "Chacalón" en terreno de la Parada.



Imagen de Chacalón sobre el cerro San Cosme. La escena recuerda los cuadros de vírgenes de cerro andinas.



Chacalón en el cuarto de trofeos. En 1987, la Unesco premiará “Niños pobres del mundo”.



Barra de Alianza Lima, equipo peruano de fútbol. El pueblo “chacalonero” coloca en la tumba los colores del equipo blanquiazul de camisetas y bandanas aliancistas.



Chacalón y La Nueva Crema en sabatino “Trampolín a la Fama” de Augusto Ferrando.



Chacalón en Radio Inca, la emisora principal de los 80 en transmitir música chicha en AM.



Chacalón fue asociado a la niñez trabajadora.



Su generosidad con los niños cobró fama.



En Navidad, ofrecía chocolate, panetón y juguetes. En la foto junto a una de sus hijas. *Extra*.



“El ídolo daba alegría al pueblo” (testimonios).



Conciertos en la legendaria carpa Grau, donde entraban los que no podían pagar.



Chacalón junto al famoso salsero Antonio Cartagena. Acompañan José María (el menor) y José Carlos “Satoche” (el mayor). De los dos será el menor quien tomará la posta. Década del 90.



Chacalón y José María, el futuro “Chacalón Jr.”



El ídolo de Papá Chacalón

TV: Los funerales de Papá Chacalón en junio de 1994



El entierro fue cubierto por los medios masivos en el Cementerio El Ángel.



Funeral multitudinario de la historia de Lima: sesenta mil fans lo despiden con llanto y accidentes.

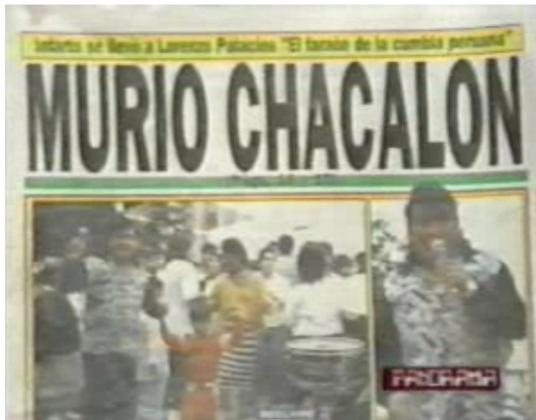


El cortejo duró desde la mañana hasta la noche. Fue acompañado con la canción "Cruz marcada"



El Bondy fue el barrio de Lorenzo Palacios "Chacalón" en San Cosme.

Titulares de la periódicos



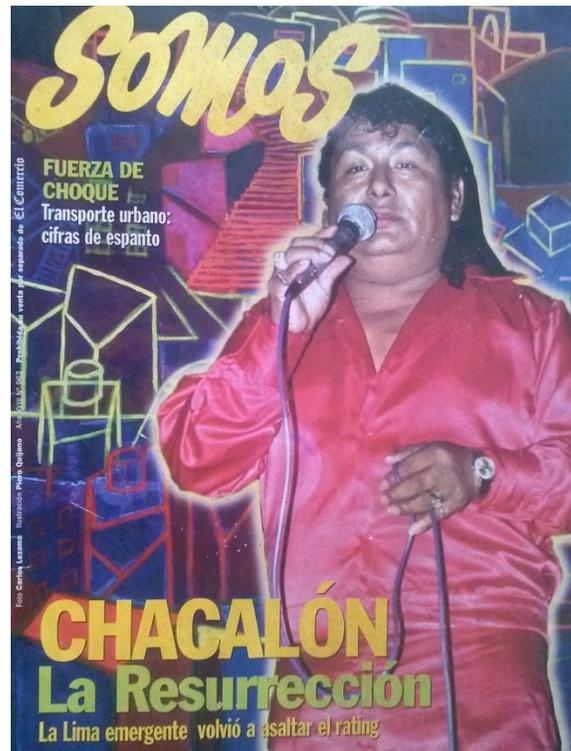
Diario Ojo.



Diario La República.



Frase profética del mito de Chacalón.



24 de mayo de 2005. Diez años después de su muerte, aparece la miniserie *Chacalón: El ángel del pueblo*. La producción presenta lectura de un sector emergente con poder en la capital. El canto-mito del ídolo conformaría su voz popular.



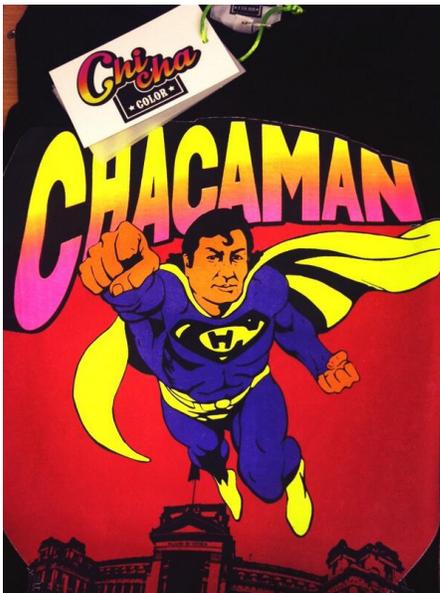
Vista del Cerro San Cosme en el distrito de La Victoria (Lima-Perú)



Exposición “¡A mí qué chicha!” (2013) en el Centro Cultural de España en Lima.



Caligrafía inspirada en el diseño de carteles de conciertos “chicha”. El artista gráfico Eliot Túpac desarrolla la estética del concepto y lo difunde por la ciudad y en diversas exposiciones de arte.



Chacamán por Chicha Color, 2014



Tupac Amaru (Eliot Túpac)



Cerro San Cristóbal en Lima



Gustavo Cerrón interpreta a Lorenzo Palacios Quispe “Chacalón” en miniserie.



Juan Carlos Espinoza, arequipeño, imitador de Chacalón, ganador del concurso *Yo Soy* 2014.



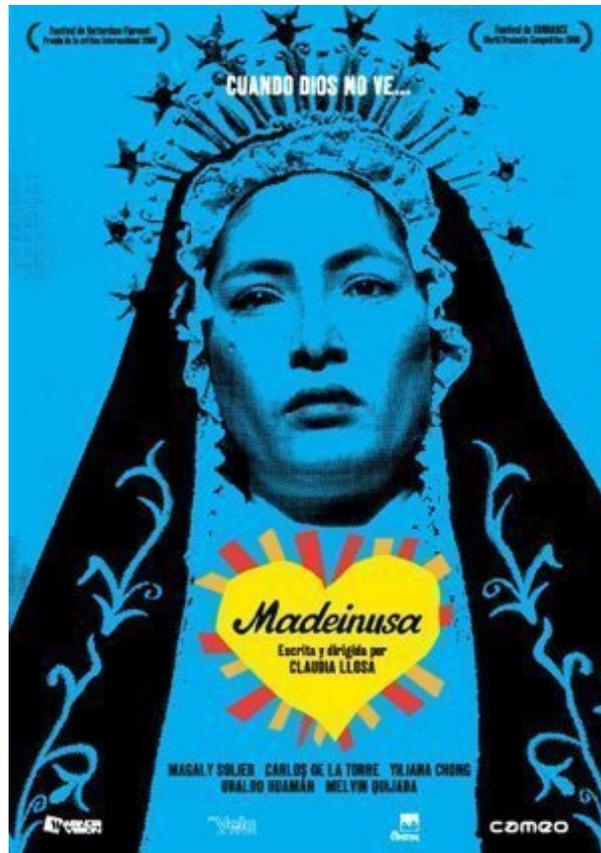
Cumpleaños de Chacalón, 24 de abril, en Cementerio El Ángel, Barrios Altos.



Lorenzo Palacios Quispe “Papá Chacalón” (1950-1994)



Madeinusa como la Virgen de Semana Santa (*Madeinusa*, 2006)



Afiche de la película *Madinusa* (2006). En uno de los reportajes, Gregorio Solier (padre de la actriz) besa la imagen de su hija con el atuendo de la Virgen dolorosa como se besan las estampas religiosas.



Madinusa elegida como la Virgen del año paseándose por las calles del pueblo. Su aspecto de novia, de velo de tul y con los aretes de la madre, recuerdan escenas rurales de pueblos europeos.



Pueblo andino de “Manayaycuna”



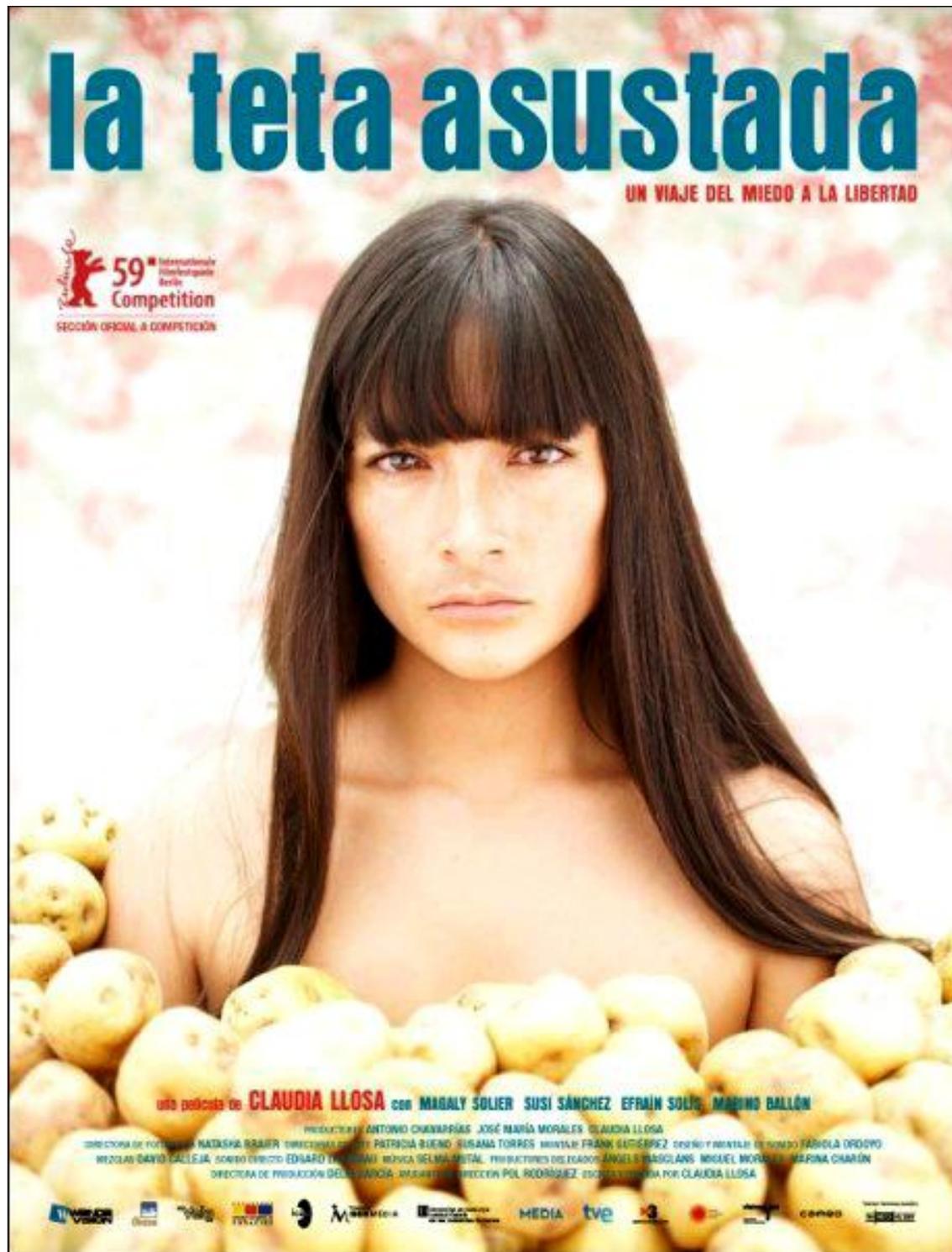
Procesión de la Virgen. La toma recuerda la iconografía del anda prehispánico del Inca.



La niña Madeinusa Virgen evoca a la niña Mary de *Jesus of Nazareth* de Franco Zeffirelli.



Virgen andina con lágrimas de fantasía de Pierre et Gilles, como sugiere, Gustavo Buntinx.



Afiche de *La teta asustada* (2008)



Fausta en el lecho de su madre. Los perfiles de Solier marcarán las escenas del filme.



Fausta recogiendo las perlas de la señora. El perfil denota los movimientos de tigre estudiados por la actriz.



Fausta con una orquídea en la boca, antes de abrir la puerta al jardinero.

Montando el escenario de la fiesta de bodas de la prima de Fausta en el cerro.





Imagen fantasmal de Fausta emergiendo del cerro para ir a tomar las perlas prometidas.



Viaje de la familia en camioneta con la madre huaca vestida y sentada como un miembro más.



Magaly Solier y Claudia Llosa. Oso de Oro, Berlín 2009.



Diario *Popular*, considerado uno de los diarios “chicha”, con noticia en primera plana de la premiación de *La teta asustada*.



Cao(s) Visiones de la Dama Moche. Obra dirigida por Rebeca Ráez, 2013.



Magaly Solier interpreta a la Dama de Cao. Soberana de la cultura mochica.



El cuerpo tatuado del personaje mochica es visto como una inscripción textual divina.



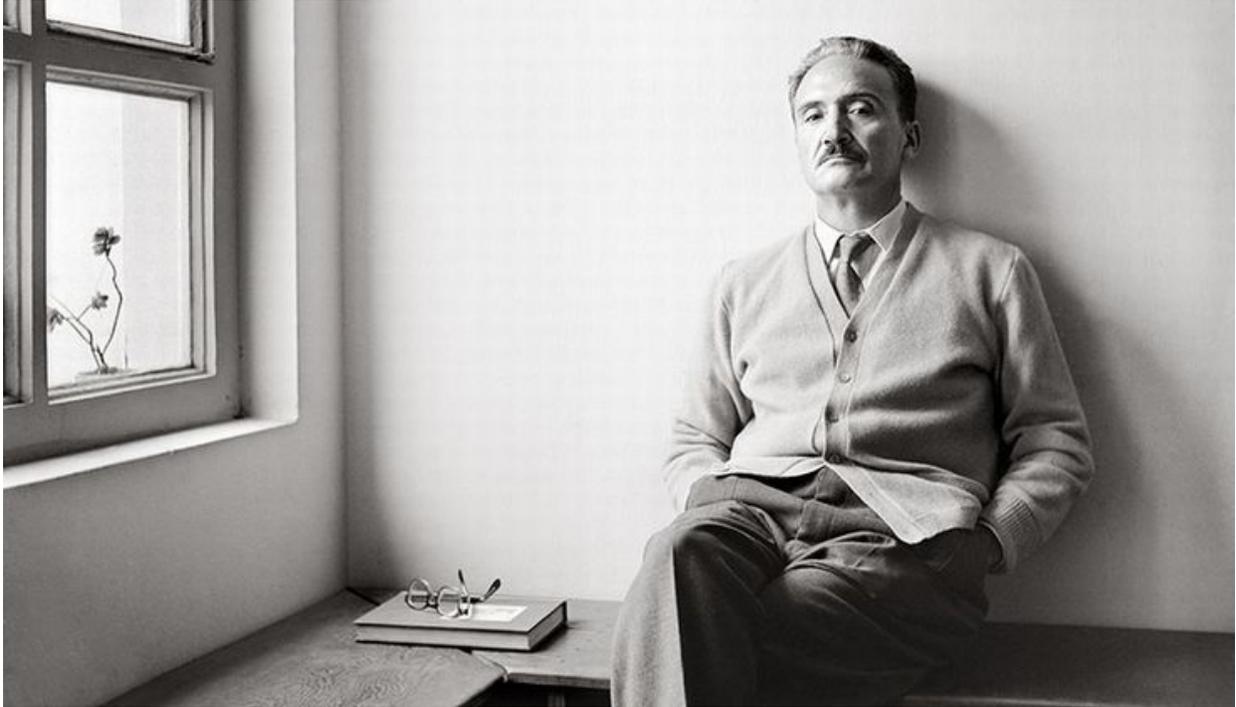
Cover del disco *Warmi* (2009) de Magaly Solier



Magaly Solier y su madre Gregoria Romero probando cuy y el “puka picante”, plato huantino.

Look de los “Quipus” en Magaly Solier





José María Arguedas, retratado por Baldomero Pestana, 1960.



En el Valle del Mantaro. Departamento de Junín.



Máximo Damián, violinista de Lucanas, Ayacucho.



Los danzantes de tijeras o danzaq. Danza típica de Ayacucho.

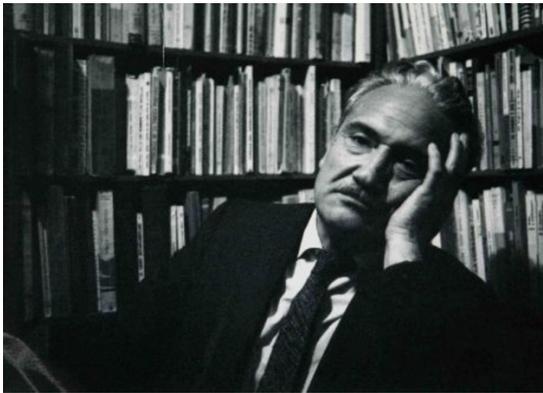


Arguedas tocando la guitarra.

Arguedas y su relación con la vida, los animales, la familia y la escritura.



Arguedas junto a su tercera esposa





Funerales de Arguedas. Máximo Damián tocando “Coca Kintucha”. 1969.



La tumba de Arguedas en el cementerio El Ángel hasta el 2004.
Ahora en Andahuaylas, Apurímac.



Emilio A. Westphalen, poeta y Máximo Damián, violinista. *El zorro de arriba* y *l zorro de abajo* está dedicado a ellos.



José María Arguedas (Andahuaylas, 1911-Lima, 1969)



El autor de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971).
Museo de Antropología.



Cartas de Chimbote inspirada en los Zorros.
Grupo Yuyachkani (2015).



Anuncio publicitario de dos obras para el verano. 2016.

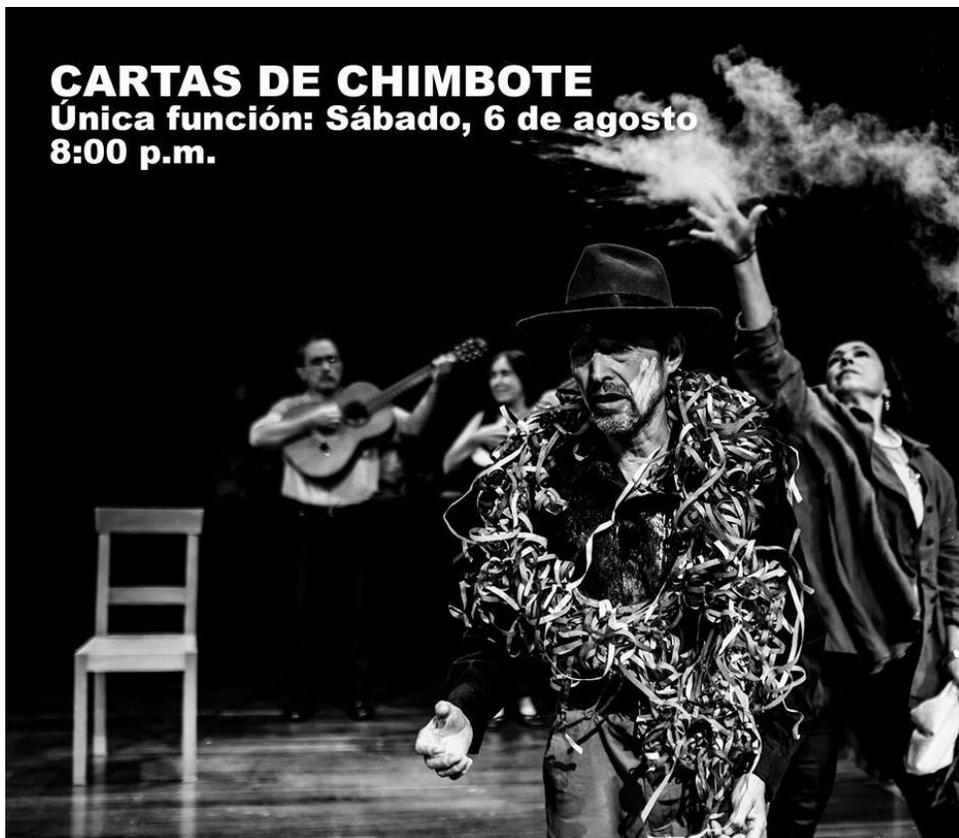


El hombre y su máscara de zorro. Grupo Yuyachkani.



**Rebeca Ralli, Ana Correa, Debora Correa y Teresa Ralli,
las mujeres de Yuyachkani en *Cartas de Chimbote*.**

CARTAS DE CHIMBOTE
Única función: Sábado, 6 de agosto
8:00 p.m.



Augusto Casafranca, trajeado de carnaval andino.



Ana Correa, trajeada de la muerte con violín, redes de pescar y bolsas de reciclaje.



Elenco cantando y tocando para la mesa de Arguedas.



**Julián Vargas, interpreta a Arguedas, tocando la guitarra y Ana Correa tocando el charango.
Al centro, el retrato de Arguedas con serpentinas de carnaval.**



Julián Vargas y Augusto Casafranca. Diálogo de Zorros.



La muerte bailando en el encuentro de los zorros.



La muerte se prepara a lanzar el trompo (el “zumbayllu” de *Los ríos profundos*)



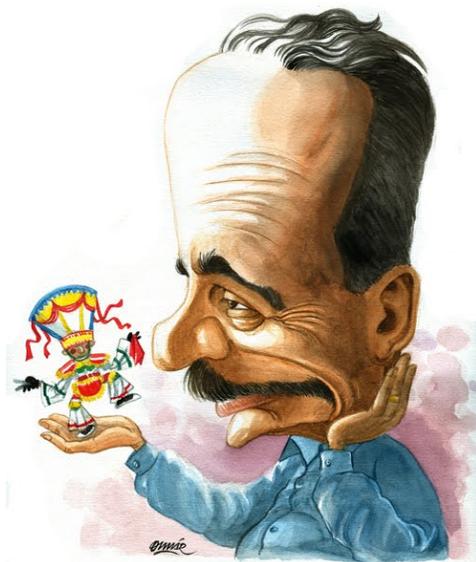
El grupo Urdimbres en homenaje a Arguedas y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.
Casa de la Literatura Peruana



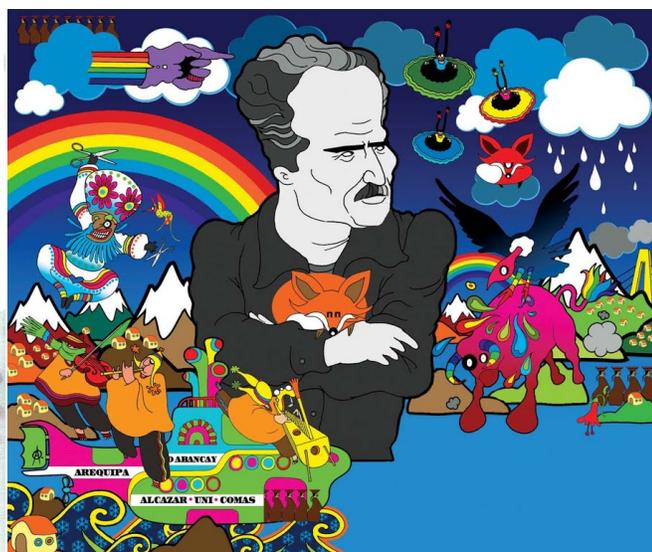
Máximo Damián Huamaní (San Diego de Ishua, 1936-Lima, 2015)



Caricaturas de Arguedas por el Centenario



Arguedas y Danzaq



Arguedas y la mitología andina