
la cultura chicha como un nuevo y desconcertante nosotros

jorge thieroldt llanos

Clifford Geertz define 'cultura' como un entramado de significados que guían el actuar de los seres humanos. De acuerdo con este autor, la tarea de un investigador al acercarse al estudio de determinada «cultura» debe ser la de encontrar el significado que las personas dan a aquellos elementos que conforman ese entramado. Es decir, no buscar la «esencia» de una cultura, sino aquellas representaciones o concepciones que sobre su cultura tienen los agentes que la construyen y reconstruyen en un proceso sumamente dinámico. Utilizando las palabras de Geertz: hay que interpretar la interpretación que hacen los actores de aquello que guía la vida social (Geertz 1992).

El presente texto contiene los resultados de un intento por seguir la metodología propuesta por Geertz en la tarea de encontrar y evidenciar el significado que se da a los elementos que conforman el nuevo entramado simbólico conocido como *cultura chicha*. Para esta tarea rastreamos el uso del término *chicha* en lo que consideramos los dos momentos más importantes en que este término se ha utilizado para referirse al mundo popular: primero, la irrupción de la vertiente andina de la música conocida como *chicha* a principios de los años ochenta; y segundo, cuando se denominó con la misma palabra a la prensa tabloide de bajo costo (aquella que puede ser adquirida por cincuenta céntimos) desde mediados de los años noventa.

La música y la prensa son privilegiadas manifestaciones concretas de una sociedad. No solo capturan importantes elementos de análisis como el habla cotidiana o los estereotipos de determinado pueblo, sino que además provocan interesantes reacciones en quienes dicen no bailar con ese ritmo o no leer aquella prensa. Ambas, música y prensa, permiten la identificación de un «nosotros» y de un «ellos» en una determinada sociedad.

Estas dos manifestaciones —música y prensa— fueron tomadas en cuenta por Benedict Anderson en el desarrollo de su concepto de nación: «[...] una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana». Limitada porque existen fronteras finitas más allá de las cuales

hay otras naciones. Soberana porque cada nación sueña con ser libre con respecto a la otra. Comunidad porque las desigualdades existentes parecen desaparecer bajo un compañerismo profundo. E imaginada porque aun cuando los miembros de determinada nación no se hayan visto u oído jamás, «en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión» (Anderson 1993: 23-25).

De acuerdo con el planteamiento de este autor, a lo largo de la historia de la humanidad la imaginación de un nosotros ha precedido siempre al proceso de delimitación de territorios: «en la concepción moderna, la soberanía estatal opera en forma plena, llana y pareja sobre cada centímetro cuadrado de territorio legalmente demarcado. Pero en la imaginería antigua, donde los estados se definían por sus centros, las fronteras eran porosas e indistintas, y las soberanías se fundían imperceptiblemente unas en otras» (Anderson 1993: 39). En otras palabras, en la mayoría de casos este proceso de delimitación provocó que dentro del mismo territorio coexistan distintas «comuniones». De este modo, el proceso de delimitación terminó encerrando en nuestro país a muchos «nosotros» distintos pero sumamente relacionados entre sí.

Anderson, analiza, entre otros, el proceso de conformación de las naciones sudamericanas, y repara en la importancia de los himnos y los periódicos para la conformación e imaginación de un nosotros criollo en contraposición a los peninsulares: ambos permitían una «experiencia de simultaneidad». Con respecto a los himnos nacionales anotó: «por triviales que sean las palabras y mediocres las tonadas [...] personas del todo desconocidas entre sí pronuncian los mismos versos con la misma melodía. La imagen: unisonancia» (Anderson 1993: 204). En igual sentido, según Anderson, el periódico de Caracas «creó, en forma enteramente natural y aun apolítica, una comunidad imaginada entre un conjunto específico de lectores a quienes interesaban estos barcos, bodas, obispos y precios. Con el tiempo, por supuesto, era de esperarse que intervinieran elementos políticos» (Anderson 1993: 97).

Buscando hacer compatible la noción de cultura de Geertz con la propuesta de Anderson, es posible afirmar que en cada estado-nación moderno puede encontrarse, dependiendo de los múltiples criterios de análisis que se utilicen, básicamente dos tipos de tejidos simbólicos: primero, entramados de tipo «particular», es decir, propios de comunidades que el estudioso puede delimitar con relativa facilidad dentro de unidades sociales mayores —desde grandes regiones geográficas, por ejemplo, pasando por ciudades, hasta pequeños vecindarios (incluso podría hacerse extensivo al análisis de organizaciones o segmentos de consumidores)—; y segundo, aquellos entramados simbólicos que intentan la cobertura del nosotros total, es decir, del *nosotros nacional*. Es importante tener en cuenta la relación que existe entre nación y cultura: ambas pueden tanto producirse como contenerse entre sí.

Cornelius Castoriadis afirma que si existe alguna unidad en determinada sociedad se debe a la cohesión interna de una compleja urdimbre de significaciones que empapan, orientan y dirigen la vida en sociedad y a los individuos que la constituyen (la urdimbre simbólica a la que Geertz hace referencia es denominada por Castoriadis (1994) como «magma de significaciones imaginarias sociales»). En otras palabras, las múltiples tramas de significados particulares que podamos identificar dentro de una sociedad o territorio se encuentran siempre articuladas bajo un tejido mayor.

Antes de continuar es importante señalar que las propuestas teóricas de los autores sobre los que nos hemos basado conducen a la noción de cultura como «segunda naturaleza». Noción esclarecida por Marcela Gleizer sobre la base de la reflexión de Arnold Gehlen (1993), para quien la cultura viene a ser un mundo construido por el ser humano para compensar artificialmente su deficiente equipamiento orgánico: «[...] el hombre como ser abandonado por los instintos expuesto a un exceso de estímulos en ausencia de parámetros biológicos para responder a ellos» (Gleizer 1997: 27). De un lado tenemos a Geertz, para quien el hombre es un ser inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido; y del otro a Castoriadis, para quien debajo del magma de significaciones construido por el hombre no se encuentra otra cosa que el caos.

En opinión de Gleizer, debido a la conciencia que tienen los individuos de que el modo por el cual ellos aprehenden la realidad no es el único que existe, resulta cada vez más difícil la construcción de un universo simbólico englobante: «El encuentro cotidiano con los demás obliga a tomar en cuenta a aquellos cuya vida está dominada por significaciones, valores y creencias diferentes e incluso contradictorias. Las distintas realidades se definen y se legitiman de modos igualmente distintos, y la construcción de una cosmovisión que las abarque a todas resulta sumamente problemática» (Gleizer 1997: 33).

Nuestra propuesta consiste en considerar aquello que desde hace algunos años se ha empezado a denominar *cultura chicha*, como una nueva y desconcertante urdimbre de significados que se encuentra en pleno proceso de articular la cobertura del nosotros total. Fruto de la producción simbólica de las zonas urbanas de la costa, sierra y selva de nuestro país, este nuevo tejido simbólico urbano es el resultado de dos importantes procesos: el primero de índole demográfica: las olas de migrantes andinos; y el segundo de tipo mediático: la paulatina penetración de lo selvático en el imaginario urbano a través de la música y la prensa. Nuevo tejido simbólico de proyección nacional que, pese a haber sido construido sobre lo que conocemos como *cultura criolla*, ha permitido superar diferencias raciales en una nación cada vez más mestiza como la nuestra y ha logrado constituirse en un entramado simbólico tejido desde las zonas urbanas de todo el país, no solo desde la capital. Con esto no estamos afirmando que nos hayamos dejado de *cholar* entre nosotros, sino que se trata de una nueva forma de decir nosotros: desde una perspectiva que no se pretende blanca ni costeña.

Siguiendo la línea teórica de Geertz y Castoriadis podemos afirmar que, así como la cultura permite al ser humano ordenar el mundo —y de esta manera salvarse del caos—, le da también la posibilidad de interrogarse y responderse por el yo y por el nosotros; esto es, tanto a los analistas sociales como a personas que no necesariamente se preocupan por la construcción de modelos sociológicos.

Reparar en el proceso por el cual el término *criollo* se convirtió en una forma de decir nosotros nos permitirá poner en evidencia el actual proceso de imaginar un *nuevo nosotros* conocido como *chicha*. Como desarrollaremos a continuación, aunque en principio ninguno de los dos términos fue aceptado con agrado por quienes eran señalados con ellos, luego se convirtieron en los nombres predilectos para resumir las características de un nosotros imaginado.

Hugo Neira y Sinesio López han rastreado el uso del término *criollo* y el sentido que ha ido adquiriendo a lo largo de la historia de nuestro país. Los alcances de ambos autores evidencian que, pese al origen bastante despectivo del término, esta palabra adquirió un marcado «sentido nacional».

Según Hugo Neira, el término *criollo* «[...] viene de criar y crianza. En cierto sentido, en el más amplio, criollización quiere decir nativización [...] el primer criollo en tierras americanas no fue un ser humano, aunque la lengua española se sirva del término para designar al nacido de europeo en Indias, sino un animal, probablemente una oveja o una gallina. Se aplicó a caballos, a animales nacidos en las posesiones coloniales, en los primeros dominios que no fueron ni mexicanos ni andinos sino caribeños» (Neira 1996: 489).

De acuerdo con Sinesio López, uno de los múltiples significados del término *criollo* es el «sentido nacional»:

Lo criollo en contraposición a lo extranjero. Probablemente este fue el sentido primitivo del término criollo antes de haber sufrido los múltiples desplazamientos lingüísticos a lo largo de la historia. Lo criollo era entonces una forma de identidad nacional pues aludía a los descendientes de los españoles en el Perú. (López 1982: 1)

Neira coincide con López en este proceso de aceptación del término *criollo* como etiqueta de un nuevo nosotros; un nosotros costeño con proyección nacional que perdura hasta nuestros días, área geográfica a la cual llegaron los primeros migrantes europeos y en donde se asentaron gran cantidad de ellos. Es básicamente desde la costa que los criollos iniciaron el proceso de imaginar el resto del país. De acuerdo con Neira, el término *criollo* superó su despectivo origen durante el proceso de independencia que las colonias libraron contra España. En términos de Anderson podemos afirmar que durante este periodo esta palabra fue reivindicada por las elites locales para imaginar su propio nosotros. Pero a pesar de esto último, el estatus de la palabra *criollo* vuelve a «bajar» otra vez durante las dos primeras décadas del novecientos: con ella se empezó a señalar lo popular que se gestaba en la urbe.

López resume así el «descenso» de categoría que sufre el término:

En sus inicios coloniales constituía prácticamente una prolongación popular matizada de los gustos artísticos de la aristocracia. Solo desde fines del siglo pasado, con la diferenciación social y nacional del contingente criollo, el criollismo tiene una significación propiamente popular. El carácter festivo, jaranero, ingenioso y sexual colinda con el criollismo. (López 1982: 3)

Este «descenso» evidencia que al amparo de este término se comenzó a cobijar un nosotros cada vez más amplio y distinto, y sobre todo dos grupos sociales antagónicos: la «elite» y el «pueblo». Nos parece válido trasladar la propuesta de Castoriadis para el análisis de este proceso y afirmar que lo criollo se constituyó en una urdimbre o magma de significaciones que envolvió a todos los miembros de la sociedad limeña a principios del siglo xx: ricos y pobres, con sus respectivas formas de ser y aprehender el mundo. También nos parece válido trasladar la propuesta de Gleizer y afirmar que, como todo

complejo simbólico que intenta ser globalizante, la nueva urdimbre causó desconcierto por las contradicciones de clase que articuló.

Esta desconcertante articulación de distintos nosotros dentro de la urbe ha llevado a considerar la cultura criolla como una cultura «escindida»:

[...] lejos de constituir un bloque compacto y homogéneo, comprende tanto un conjunto de rasgos típicos del mundo de la aristocracia colonial y republicana (pasadismo y conservadurismo, racismo anti-indigenista, arribismo y huachafería) como una serie de valores propios de la cultura popular (carácter nacional, altivez, sabiduría escéptica, espíritu democrático y festivo). (López 1982: 4)

Este carácter explicaría los sentimientos contradictorios que nos provoca un individuo que «se las sabe todas», cuya sabiduría, desde una perspectiva elitista y despectiva, es considerada «una criollada».

Lo criollo como mediación, no como fusión

Se ha trabajado mucho en ciencias sociales acerca de cómo la cultura criolla ha recibido al elemento andino; pero poco nos hemos ocupado de lo que ha sucedido con la llegada del elemento selvático al imaginario nacional. Todo apunta a que este olvido académico se debe a la peculiaridad de su llegada: a diferencia de la llegada andina que fue todo un cisma de tipo demográfico, la selvática ha consistido en una paulatina penetración simbólica.

Para entender este olvido hay que tener en cuenta también que no solo los términos que empleamos en el habla sirven para marcar diferencias, creando un «nosotros» y un «ellos», sino que igualmente se establecen distancias al construir modelos de interpretación. Manejamos dos tipificaciones que constituyen una dupla antagónica pero estrechamente relacionada: *cultura criolla* y *cultura andina*. En la construcción de ambas ha coincidido el punto de vista de observadores y actores sociales: el costeño ha visto llegar al andino.

De acuerdo con Castoriadis, una característica de la sociedad es que esta constituye su orden simbólico tomando como materia «lo que ya se encuentra ahí». Es decir, todo simbolismo se construye sobre los edificios simbólicos precedentes utilizando sus materiales (Castoriadis 1983). De acuerdo con nuestro planteamiento, lo que conocíamos como cultura criolla ha actuado como receptora de los demás aportes: andinos primero y selváticos después, pero con notorias diferencias de recepción.

Las grandes olas de migrantes andinos produjeron una especie de «choque» cultural, mas no la conformación de un nuevo tejido simbólico con pretensión nacional. La cultura criolla sí se caracterizaba por su pretensión de alcance nacional: *se trataba de un nosotros que imaginaba al resto del país desde la costa*. Resultado de la articulación simbólica entre un nosotros elitista aristocrático y un nosotros urbano popular, el nosotros criollo de principios del novecientos conservó el ya señalado sentimiento antiindígena. La llegada del contingente andino no solo exacerbó dicho sentimiento, sino que también provocó la confección de una tipificación peculiar: la «cultura andina».

En diversos documentos de análisis e investigación se percibió a los sujetos que supuestamente sostenían dichas culturas como dueños de

especificidades propias o dotados de características distintas: un espíritu orientado al trabajo y el ahorro frente a individuos más inclinados a la fiesta y la molicie. El término que se utilizó para bautizar esta nueva tipificación — «cultura andina»— señalaba el lugar de origen de los recién llegados y nunca fue pensado como un nosotros de dimensión nacional. Fue una tipificación hecha desde la costa.

Nuestros análisis sobre *cultura criolla* y *cultura andina* o consisten en la construcción de tipificaciones irreconciliables, o en la construcción de un modelo en el cual lo criollo acoge de manera condicionada al elemento andino. Elemento al que se le plantean dos opciones: o adoptar la manera de ser urbano costeño, o rechazarla y forjar una identidad sobre la base de insumos distintos.

Norma Adams (1991), por ejemplo, entiende la cultura urbana criolla como producto de una matriz burocrática que la convierte en una cultura donde predomina un estilo consumista y no orientado a la producción. En cambio el estilo productivo sería característico de la cultura andina, en la cual pese a la diversidad regional, local y étnica de los Andes, podemos encontrar una serie de rasgos culturales comunes que responden a una adaptación a las hostiles condiciones de producción en esa región. La autora, basándose en la obra de Jürgen Golte, afirma que los migrantes que provienen del Ande reproducen en el contexto urbano los conocimientos y las habilidades necesarias para sobrevivir, interiorizados por ellos en sus lugares de origen. Esta interpretación explicaría la emergencia algunas veces exitosa del comercio y la producción informal llevada a cabo en nuestra capital por migrantes de origen andino.

Esta dicotomía *criollo-andino* ha servido a muchos investigadores para entender fenómenos que parecen tener su explicación en la peculiar relación entre individuos con cargas culturales distintas. En esta línea encontramos la reflexión de Aldo Panfichi sobre juventud, tradición y trabajo en Barrios Altos. Para él,

[...] las transformaciones de la economía urbana de las últimas décadas han revelado a los sectores populares de origen criollo que el comercio es una de las actividades económicas mediante las cuales los migrantes pobres de origen andino han logrado significativos e indiscutibles progresos económicos [...].

logrando algún éxito solo «aquellos jóvenes que rompen incluso con cierto grado de violencia con los patrones criollos de existencia y con las valoraciones culturales que los sustentan» (Panfichi 299-300).

Achorado es la palabra que se utiliza en jerga para referirse al individuo que ostenta una conducta que se considera «lumpenesca», es decir, de aquellos que se encuentran a caballo, de ida y de venida con bastante frecuencia, entre la calle y la prisión. Palabra con la que frecuentemente señalamos a los individuos que, en su afán de salvar el día a día, hacen gala de un gran ingenio y utilizan cualquier recurso que tienen a mano; características, estas últimas, de los sectores populares de la ciudad que, de acuerdo con lo planteado por Sinesio López, dotaron en gran parte el significado del término *criollo*, lo que quedó registrado en la frase «viveza criolla».

Julio Ortega (1986) define el criollismo como una forma cultural urbana cuyo signo sería la mediación. Esta mediación vincula discursos distintos y espacios sociales divergentes en una especie de juego cuyo escenario es la calle y la fiesta. Nivelada y separa a la vez, debido a que el criollismo tiene una función selectiva: incorpora a los nuevos actores solo si estos se acomodan a sus códigos. A pesar de ser nivelador, el criollismo se impone «en detrimento del Perú serrano e indígena». El criollismo se muestra como una festiva forma de participación que acoge lo foráneo, pero conserva su lugar como centro de identidad urbana.

López registró también, como parte de los múltiples y contradictorios sentidos del término *criollo*, el racismo y los condicionamientos a los que se sometió al elemento andino que llegó a la costa:

[...] lo criollo tiene un sentido racista y un sabor anti-indígena. Tal es el caso de las personas consideradas criollas en contraposición a «los recién bajados» y a los «serranitos» o de los migrantes que están acriollándose porque aprenden actitudes y comportamientos propios de la vida urbana. (López 1982: 1)

Fue con la palabra *achorado* que se señaló el «acomodamiento» a los códigos criollos impuestos a los migrantes del Ande que se instalaron en los barrios populares limeños. Tal estereotipo fue registrado en prensa y televisión:

A la llegada de la televisión ya Nemesio Chupaca estaba cuajado. Frente al cholo desatacaban Roncayulo y doña Jesús, reyes del callejón de un solo caño. La actitud del cholo emergente no fue impositiva sino de adaptación, a la que le dio su toque de sabor provinciano. Nemesio Chupaca reflejó al cholo trajeado estrafalariamente y que cantaba a su terruño, bailaba huainos y a la vez entonaba «Popotito». Su identidad se había complejizado al tener que digerir varias culturas. Así daba muestras de rápida limeñización. Se avisó en una ciudad inclemente, inflexible, que no perdona y se traga vidas sin misericordia [...]. Achorarse es sobrevivir; los lentos mueren en una ciudad voraz, animada por las leyes de la competencia y la ganancia. El achoramiento es así el rasgo más distintivo del actual proceso de cholificación. El achorado impulsa su propio estilo. Destaca su pantalón con pespunte; sus botines o zapatillas con polos de siglas en inglés, chompa arremangada y camisa floreada abierta en el pecho lampiño, en señal de guapeza. (Arroyo 1985a)

Es solo en la década de los ochenta, con la influencia de lo tropical en la música chicha de raíces andinas, que se cuenta con un nuevo término, libre de carga geográfica alguna, que va a permitir la formulación de un nuevo nosotros de verdadero alcance nacional, construido sobre los elementos del que pretendía serlo —lo criollo—; un nuevo nosotros que logró integrar al que siempre fue un «ellos» desde una perspectiva urbano costeña —lo andino—; una nueva urdimbre simbólica que logró fusionar dos nosotros hasta ese momento imaginados de manera antagónica: «Es el mundo chichero, genial mixtura de lo andino con lo tropical en la urbe. Su presencia se da a diversos niveles de la cultura urbana [...] Achoramiento tropical andino como una nueva modalidad del habitante de Lima» (Arroyo 1985b).

Imaginación, rechazo y apropiación

Seguir el proceso por el cual la palabra *criollo* acabó convirtiéndose en el término para referirse a un contradictorio nosotros urbano costeño —contradictorio debido a que articulaba actitudes, creencias y sentimientos propios de la elite, junto con las correspondientes peculiaridades de las clases inferiores— permite poner en evidencia la incesante relación de intercambio simbólico que se desarrolla entre grupos antagónicos dentro de una misma sociedad.

Esta relación de intercambio está marcada por una dinámica de *rechazo* y *apropiación*: el término *criollo* pasó de señalar animales a designar a élites, para luego señalar despectivamente al jaranero populacho limeño, y finalmente convertirse en un nosotros que juntó a los de arriba y a los de abajo que vieron llegar a los andinos.

Las propuestas teóricas de Pierre Bourdieu y Norbert Elias permiten comprender en gran medida esta relación. Bourdieu facilita el análisis de imaginarias distancias sociales y las fronteras simbólicas que el lenguaje hace posible trazar, mientras que Elias ofrece una explicación acerca de por qué las élites rechazan algo que consideran propio de las clases inferiores: un descontrol impulsivo. Como desarrollaremos a continuación, ambos términos, *criollo* primero y *chicha* después, en un principio fueron utilizados para hacer alusión al mundo popular, para luego alcanzar las dimensiones de un confuso y contradictorio nosotros nacional.

La propuesta teórica de Pierre Bourdieu invita a prestar atención en las diferentes especies y cantidades de «capital» con las que cuentan los individuos de una misma sociedad, principalmente capital económico y capital cultural.¹ De acuerdo con su propuesta, las disparidades de «capitalización» explicarían las peculiares «afinidades de estilo» que ostentan distintos grupos dentro de una comunidad mayor.

Estas afinidades, en cuanto a distribuciones de capital, estructurarán «campos» o «mundos» sociales determinados y, a su vez, principios de clasificación que Bourdieu denomina «habitus» y define como «principios de visión y de división, aficiones diferentes. Establecen diferencias entre lo que es bueno y lo que es malo, entre lo que está bien y lo que está mal, entre lo que es distinguido y lo que es vulgar» (Bourdieu 1997: 20). Es decir, principios que generarán prácticas distintas y distintivas que se encargarán de reproducir o modificar los campos o mundos sociales. Cada uno de estos mundos sociales puede ser construido como un modelo percibido por el observador, o enunciado por cualquiera, dependiendo de los distintos tipos de capital que se utilicen como referencia, no necesariamente atendiendo tan solo a «condiciones objetivas», como el capital económico acumulado (Bourdieu 1990).

Los planteamientos de Anderson y Bourdieu coinciden en cuanto a la imaginación de un nosotros y la utilización del lenguaje. Dentro de las propuestas teóricas de ambos autores, el lenguaje es considerado el vehículo por excelencia para realizar reclamos de pertenencia y construir límites sociales. Anderson, por ejemplo, considera extraordinariamente ilustrativo el hecho de

¹ En la propuesta de Bourdieu, 'capital cultural' puede entenderse como conjunto de saberes y prácticas.

que San Martín bautizara como «peruanos» a los indios de habla quechua; para él esto «demuestra que la nación se concibió desde el principio en la lengua, no en la sangre, y que podríamos ser «invitados» a la comunidad imaginada» (Anderson 1993: 205). Del mismo modo, dentro del marco teórico de Bourdieu, las palabras permiten trazar fronteras entre cada uno de los mundos sociales. Aun más: para este autor los abusos del lenguaje pueden ser considerados abusos de poder, y mucho de lo que conocemos a través de clasificaciones y categorías posee una existencia mental más que real o concreta. En términos de Anderson es posible afirmar que los distintos mundos sociales son también imaginados, y el lenguaje sería el medio por excelencia de un ocasional reclamo de pertenencia.

De acuerdo con Bourdieu (1991) podemos considerar como «clase dominante» aquel mundo social en el que sus miembros cuentan con elevadas cuotas de capital cultural y económico. Los miembros «legítimos» de esta clase se caracterizarían por haber adquirido su capital cultural de manera natural y espontánea en el seno de su familia mediante un cotidiano contacto con el «buen gusto». Por otro lado, los miembros «advenedizos» serían aquellos que deben su capital cultural a un esfuerzo de aprendizaje en el sistema educativo o a una actividad autodidacta. La diferencia fundamental estribaría en que su adquisición del «buen gusto» no ha sido producto de un proceso natural, sino de un proceso artificial.

De acuerdo con el marco teórico ofrecido por este autor, la proporción de «advenedizos» aumenta conforme pasamos de las fracciones dominantes a las fracciones dominadas; la necesidad de distancia social, entre «legítimos» y «advenedizos», es satisfecha por el lenguaje gracias a su capacidad casi mágica de hacer existir gracias a la nominación. Claro, fronteras imaginarias trazadas por individuos capaces de percibir las diferencias y, en consecuencia, de establecer las distancias.

Entre nosotros la palabra *huachafo* sirve para señalar las diferencias en cuanto a posición social y las consecuentes diferencias de estilo. Esta palabra tiene un contenido estético —generalmente usada como sinónimo de cursi— y con ella se realiza un imaginario reclamo de pertenencia a determinada posición social: le sirve al hablante para señalar lo que considera simulado, postizo o forzado. De acuerdo con algunos analistas, se trata de una palabra sumamente importante en una sociedad como la nuestra, sociedad que consideran «atravesada por una actitud imitativa», en donde la clase dirigente copia los países modernos y las demás clases a la clase dirigente (Núñez 1993).

Sinesio López registra las distancias que, durante la primera mitad del siglo xx, los de arriba marcaron con los de abajo, señalando lo que consideraban una grosera imitación y a la vez un atrevido intento de movilidad social. Dinámica de rechazo que, de acuerdo con López también cargó de significado el término *criollo*:

La contrapartida psicológica y cultural del racismo anti-indigenista es la cultura criolla del arribismo: la huachafita limeña que busca un ascenso social y trata de resolver su crisis de identidad social y nacional casándose con un empleado de la Grace, según las precisas observaciones de José Carlos Mariátegui. (López 1982: 1)

El análisis de Hugo Neira acerca del uso del término *huachafo* pone en evidencia las relaciones de poder entre grupos de una nación a lo largo su

historia, distancias que se plasman mediante el lenguaje cotidiano y a la vez quedan registradas en él. Para Neira

[...] es significativo que la palabra huachafo se implante después del pasaje traumático de Leguía por el poder, es decir, hacia el final de la república oligárquica, y en este sentido, habría que tomar a lo huachafo como el reflejo de la autodefensa de una elite social ante gustos y maneras invasoras, ante lo que comenzarán a percibir como extravagante e intolerable. (Neira 1996: 480)

De acuerdo con Norbert Elias (1987), el «proceso de civilización» implica que la satisfacción de necesidades humanas pasa a conseguirse tras bastidores y todo lo desagradable se esconde en la trastienda de lo social. Este es un proceso desarrollado a lo largo de la historia de la humanidad, durante el cual, entre otros cambios de la misma naturaleza, la conducta sexual ha sido modelada socialmente (la separación de los cuerpos con el consecuente desarrollo del pudor), y ha aumentado el rechazo al derramamiento de sangre y otras manifestaciones violentas (se reduce la presencia o práctica de actos violentos). De acuerdo con la propuesta de Elias, a medida que avanza el proceso de civilización la esfera pública y la esfera privada se diferencian de manera cada vez más clara. Se esperará, pues, un comportamiento adecuado para cada ámbito.

El ser humano «civilizado» se encuentra «prohibido» de tomar de forma espontánea lo que desea o de destruir intempestivamente lo que odia. En las sociedades «civilizadas» los individuos estarían doblemente limitados: por restricciones externas e internas. Los aparatos de control que cada sociedad instituye instalarán en cada individuo agentes controladores personales como la conciencia y la razón.

La transformación del control de los impulsos comenzó a ser desarrollado y aceptado en la cúspide de las clases dominantes y luego se extendió hacia las restantes clases de la sociedad, de acuerdo con el proceso estudiado por Elias. Esto fue así debido a que las elites pasaron de una sociedad guerrera, caracterizada por vivir el impulso, a una sociedad cortesana donde lo importante era el autocontrol y el desarrollo de habilidades más adecuadas a una vida palaciega. En consecuencia, la nueva naturaleza de la sociedad castigará toda manifestación impulsiva y todas las acciones que no se realicen con suficiente previsión.

López registra también el rechazo de las élites limeñas al alegre descontrol que vivían los pobres: «El carácter festivo jaranero, ingenioso y sexual colinda con el criollismo». El elitista rechazo a la insuficiente previsión que caracterizaría a las clases inferiores también fue registrado por el lenguaje coloquial en la frase «hecho a la criolla», utilizada como sinónimo de improvisación (improvisación que caracterizaría a todos los «peruanos» y que, por cierto, no siempre tiene resultados infortunados).

Lo interesante del marco teórico propuesto por Elias es que la relación entre grupos no solo es de barreras arriba-abajo, sino que es doble: *los de las clases dominantes también imitan las costumbres de las mayorías*. Claro, «civilizándolas» o adaptándolas al «estilo» propio de su mundo. Por algo Freud (1981) se encargó de advertir que el principio del placer es el principio que rige las operaciones del aparato psíquico. Según su propuesta, la satisfacción de nuestros impulsos instintivos nos reporta intenso placer y felicidad. Esto último sin distinciones de clase, por supuesto.

Es durante la década de los ochenta, con la irrupción de la vertiente andina de la música chicha en Lima, que la palabra *chicha* comienza a ser usada para referirse al mundo popular. Una vez más, como muestra de esta dinámica de rechazo e intercambio, el *ellos popular* se convertía en una especie de *nosotros nacional*. El término *chicha* —en similar proceso que el que atravesó el término *criollo*— alcanzó a fines de los noventa la dimensión de un nuevo y confuso *nosotros nacional*. Se abrió paso a una nueva tipificación: *cultura chicha*.

Prueba de esta dinámica de rechazo y apropiación es el que finalmente dos tipos de música tenidas en un principio como propias de «marginales» hayan sido finalmente apropiadas por las clases dominantes como suyas. Curiosamente, quienes se han encargado de analizar estos procesos de intercambio coinciden en que quienes mediaron el proceso de apropiación fueron mujeres en ambos casos: Chabuca Granda en el del vals criollo y Rossy War en el de la música chicha.

El *nosotros* también se canta

El término *chicha* desde siempre ha sido sinónimo de una hibridez indefinida. Martha Hildebrandt registra, aparte del nombre de la bebida, que «[...] aunque chicha se documenta tempranamente en la Península, no ha tenido allá vida fecunda. Hoy solo perdura en la expresión general no ser ni chicha ni limonada, es decir, no ser ni carne ni pescado, 'no ser ni una ni otra cosa' y, por extensión, 'no servir para nada'» (Hildebrandt 1969: 131). Indefinida hibridez que coincide con las versiones que se ofrecen como explicación del origen del género musical conocido como *chicha*, que fusiona un ritmo tropical como la cumbia con uno andino como el huaino y que se toca con instrumentos propios del rock. Las versiones recogidas coinciden en señalar que esta música tuvo su origen a fines de los años sesenta, cuando en Lima la cumbia colombiana era uno de los ritmos de moda y empezó a ser fusionada en nuestro país con el huaino andino.

La primera versión cuenta que en esos años llegó a Lima el grupo de cumbia *Hugo Blanco y su Arpa Viajera*, cuya partida dejó un vacío que cierta disquera local tuvo la idea de llenar conformando un grupo semejante con músicos peruanos. El problema de reemplazar el arpa fue solucionado con la guitarra eléctrica de Enrique Delgado y así nació el grupo *Los Destellos*, dedicado a la producción de cumbia incorporando melodías de huainos andinos. De acuerdo con esta versión, en Lima se inició la producción de esta nueva música tropical andina; y debido a su éxito se extendió al interior del país, donde también se comenzó a practicar. Pero lo más interesante de esta versión es la explicación de por qué le pusieron *chicha* a esta mezcla de sonidos tropicales y andinos. Alguien le preguntó a Enrique Delgado la causa del nombre genérico de su música, y él declaró que cuando en la disquera le preguntaron cómo bautizar al nuevo producto, recordó que cuando la cantante criolla Jesús Vásquez pedía a sus músicos —entre ellos él— que improvisaran algo, simplemente les decía «¡hagan chicha!» (*La República* 22/2/85). Al parecer la cantante se refería con la palabra a una improvisación en la que se mezclaban vales, pasillos, cumbias y boleros (Donayre 1985).

La segunda versión ofrece una visión más descentralizada. Asegura que desde 1950 la cumbia era un ritmo tropical que sonaba en todo el país y que los músicos de distintos departamentos empezaron a ensayar, como jugando, este nuevo ritmo tropical con instrumentos electrónicos y a mezclarlo con la melodía del huaino. Es así como surge, entre otros, el ya mencionado grupo *Los Destellos*. El origen del nombre también difiere: «La mezcla del huaino y la cumbia era la sensación del momento. Los insumos estaban ahí, pero no se salía de ese formato. Hasta que *Los Demonios del Mantaro* fueron más allá de una simple mezcla: compusieron un tema instrumental que no estaba en esos registros y crearon algo distinto que llamaron «La chichera», y desde entonces se conoce a ese ritmo como la chicha» (Quispe 1994).

Arturo Quispe explica que a partir de la difusión de la chicha a finales de los sesenta, este género musical sufrió una suerte de evolución. En esa década predominó lo que él denomina «chicha costeña», que mantuvo estrecha cercanía con la cumbia colombiana; el matiz residía en el grado de «ahuainamiento» de la melodía. Posteriormente, desde los primeros años de la década de los ochenta, la chicha se fue «ahuainando» más. El famoso grupo *Los Shapis* estuvo a la cabeza del nuevo movimiento: «impusieron el estilo andino en música, espectáculo, danza, coreografía, baile y también en los colores, retomando el contexto social del migrante y del poblador popular, sus vidas plagadas de penurias y alegrías en el medio urbano-limeño» (Quispe 1994).

José María Salcedo ofrece una descripción del público que asistía a los conciertos de *Los Shapis*:

¿Quiénes son? Son mucamas de San Isidro, Miraflores, Lince. Son estudiantes de cenecapes, academias, escuelas de secretariado. Son vendedores ambulantes, posibles ingresantes a la universidad que esperan una mejor ocasión, choferes y cobradores de microbús. Son provincianos en Lima o limeños de provincia.

Salcedo registra también el impresionante despliegue de color que caracterizaba la estética de esta nueva música:

Polo azul con varias franjas: roja, naranja, amarilla; pantalón blanco con la reproducción del decorado de la camiseta, mocasines blancos. Y entonces, como un manifiesto, como si hubieran tocado marcha de banderas, manos anónimas despliegan inmenso lienzo sedoso, con los colores de la camiseta. Y uno no puede dejar de pensar que la bandera del Tahuantinsuyo ha sido enarbolada para presidir la manifestación. (Salcedo 1984)

Rodrigo Montoya rastrea y analiza el origen de la música chicha a partir de una de las múltiples maneras en que sus intérpretes han autodenominado el género que cultivan: «huaino moderno». El ángulo más interesante del análisis de Montoya es que no pierde de vista el incesante proceso de apropiación de instrumentos musicales foráneos que se ha dado en nuestro país para interpretar la música considerada «autóctona». Según este autor «el deseo de importar no es nuevo» y lo podemos encontrar desde la conquista y la colonia, evidenciándose en el uso de instrumentos como el arpa, el violín, el charango y la guitarra. Montoya asegura que «la adopción del arpa y el

violín fue el primer gran momento del intercambio cultural en la cultura quechua» (Montoya 1996: 486). Estas apropiaciones siguieron en el siglo xx: los músicos de la región central de los Andes —región en la cual posteriormente surgirían los más famosos conjuntos de música chicha— adoptaron el saxo hacia la década de los treinta y el acordeón hacia la década de los cincuenta.

El novedoso contexto musical de los años sesenta estaba caracterizado básicamente por los instrumentos eléctricos del rock y la percusión en ritmos tropicales como la cumbia. Es durante estos años, y mediante diversas innovaciones, que la chicha logró convertir el huaino andino en «bailable»: «De la lentitud de la música que se toca para cantar versos que constituyen lo central de la canción andina quechua, los primeros chicheros pasaron a la rapidez para bailar, prescindiendo de los versos» (Montoya 1996: 486).

De acuerdo con Montoya, el público «chichero» que disfrutó y bailó esa música «moderna» estaba conformado por migrantes de segunda generación y en su mayoría jóvenes subempleados. Un público estrechamente conectado a los artistas, en tanto los principales músicos y cantores eran también hijos de migrantes andinos que habían crecido en Lima o ciudades del interior del país.

Debido a que las primeras canciones chicha fueron simplemente instrumentales, Montoya distingue dos periodos en este género musical atendiendo a los nuevos «versos» que le fueron incorporados. Durante el primer periodo el problema de la falta de letras fue solucionado «modernizando» el enorme repertorio de huainos con que se contaba; es decir, cantándolos con el nuevo ritmo bailable (Montoya 1996: 487). Solución que fue considerada por muchos como una «falta de respeto» y evidencia de «poca originalidad», argumento clave para que este nuevo género fuera tachado de «menor» o «insignificante».

Durante el segundo periodo se «asumió el desafío de las canciones propias», convirtiéndose los compositores de este nuevo género en los «cronistas de la vida» de los provincianos en Lima y otras ciudades:

Se trata, por tanto, de una propuesta eminentemente urbana, de gente que vive en los barrios populares de Lima —como La Victoria, El Agustino, Piñonate— que conoce muy bien el medio limeño y de otros músicos que tienen la misma experiencia en ciudades como Huancayo, Iquitos, Pucallpa o Tingo María [...]. La pobreza urbana, la falta de trabajo, la condición del vendedor ambulante, de trabajadora doméstica o de habitante de una barriada («Pueblo Joven»), el alcohol, el machismo, la paternidad irresponsable y el elogio de la picardía y la «criollada» para alcanzar objetivos sin cumplir las reglas establecidas, son los elementos nuevos que trae la canción chicha. (Montoya 1996: 488-489)

De acuerdo con Raúl Cachay, nos encontramos en la tercera etapa de la música chicha. Habiendo superado la primera etapa costeña y segunda etapa andina —ambas masculinas—, la nueva chicha, conocida como «tecnocumbia», sigue haciendo gala de su afán de mezcla libre de condiciones. Para Cachay, la tecnocumbia es el resultado de «influencias como el tex-mex, la música brasileña de Manaos (las toadas), la saya boliviana, el merengue y la música caribeña», y sus principales peculiaridades son el haber

sido gestada en la selva peruana y tener a las mujeres como protagonistas principales; mujeres encabezadas por Rossy War, quien en opinión suya

[...] ha logrado elevar la música tropical peruana a niveles que *Los Shapis* o Chacalón jamás soñaron: la FM ha sido invadida por sus canciones; Rossy ha descentralizado un ritmo que antes se asumía únicamente para los grupos sociales más marginales, tanto que hoy se baila al ritmo de «Que te perdone Dios» en discotecas miraflores y en fiestas de Barranco y La Molina.

El nuevo *ellos* popular

Los numerosos artículos que se ocuparon del fenómeno «chichero» evidenciaron que la irrupción de la música chicha durante la década de los ochenta dejó a los limeños con un increíble sentimiento de desconcierto y una palabra que pasaba rápidamente de designar un «ellos» popular de indudable sabor andino, a cobrar el sentido de un nuevo «nosotros» de alcance nacional. Ricardo Blume (1989) por ejemplo, para quien la chicha era una síntesis caótica de múltiples y distintos aportes, consideró la tropicalización del Ande como «la alienación total y el mazacote».

Durante esa década se hacía extensivo el nombre de dicha música para dar cuenta de los cambios que ocurrían en la ciudad. La misma palabra fue utilizada como sinónimo de «informalidad» para señalar los nuevamente contradictorios sentimientos que generaban las mayorías: los pujantes y trabajadores ambulantes de origen andino que afeaban una nunca pero siempre imaginada ciudad-jardín.²

Pero, como tantas miradas dirigidas al mundo popular, esta también ha sido despectiva. La improvisación propia de los «peruanos» que se comenzaba a expresar con el término *chicha* no solo contenía las positivas alusiones al enorme contingente humano que se dedicaba al comercio informal. Veamos, si no, el siguiente comentario:

El film se llama «Los Shapis en el mundo de los pobres» y, en el mejor estilo chichero, ha prescindido de complicaciones occidentales como filmar a gran formato, con actores más o menos profesionales y en el tiempo necesario. También se ha echado abajo el engorroso proceso de hacer un guión inteligente. (*La República* 14/9/86)

Esto explicaría uno de los usos actuales de la palabra *chicha* como término para señalar la improvisación a la que se aludía desde antaño con la frase «hecho a la criolla».

Del mismo modo, el éxito de la chicha en los años ochenta —en tanto se consolidó indiscutiblemente como la música predilecta de las mayorías de origen andino en Lima—, generó un intenso debate acerca de la posible «muerte» de la música criolla. Esta música, que tenía al vals como represen-

² Véase por ejemplo «Economía chicha, puro ingenio popular» (*La República*, 30/11/86) y «Hoy es rostro del Perú, Lima chicha» (*La República*, 6/6/87).

tante principal, no solo había dejado de ser la más «popular» en la capital desde hacía ya varios años, sino que además había sido apropiada por las clases altas:

La música criolla ha sido considerada durante mucho tiempo como lo más representativo del espíritu limeño, como la expresión artística de origen popular que marca la personalidad de la ciudad. Junto con el cebiche y el «pisco sour», su consumo ha constituido inclusive la manifestación de «peruanidad» para algunos sectores de las clases altas. (Llórens 1984)

La apropiación por parte de las elites de una música de origen popular como el vals, reforzó el sentido elitista, pasadista y antiindígena que se encuentra en la «cultura criolla», perspectiva desde la cual algunos compositores de música criolla miraron despectivamente el éxito del nuevo fenómeno:

Explicó que para él [Augusto Polo Campos] la chicha es la cobertura de un fenómeno particular de nuestros días: el del joven andino que no quiere parecer serrano, y por eso no baila huaino. «La chicha le permite creerse o parecer tropical», fustigó. (Páez 1986)

El vals criollo, frente a la música tropical andina, se convirtió en la música mediante la cual se imaginaba el pasado de un «nosotros» costeño en oposición a un nuevo «ellos» que llegaba desde los Andes:

La guitarra eléctrica, los amplificadores, se imponen como necesidad auditiva y el ruido propio de la gran ciudad —Lima era más o menos silenciosa cuando el vals se echó a andar— parece condicionar una especie de «oído social» chichero, más apto para las grandes explosiones que para las sutilezas de una guitarra más o menos clásica. (Salcedo 1984)

Medios, imaginación y pasado

De acuerdo con el estudio de José Lloréns la producción de la música hoy conocida como «criolla» ha pasado básicamente por tres periodos: el primero, denominado Guardia Vieja, vigente desde fines del siglo XIX hasta la segunda década de los XX, se habría caracterizado por el cultivo del vals y la polca en los barrios más pobres de Lima. Según Lloréns se trataba de una época de «relativo aislamiento» en la que aún no se habían construido las grandes avenidas que articularían la ciudad y la mayoría de limeños vivía en los típicos «callejones de un solo caño». Este relativo aislamiento físico entre los distintos barrios limeños y el consecuente sentimiento de pertenencia e identidad con el lugar de residencia habrían impreso diversas peculiaridades en la canción criolla de aquellos años: «Pudiéndose distinguir la procedencia de los guitarristas por su forma de pulsar el instrumento», llegándose incluso a identificar «el barrio de origen en los cantores por su manera de entonar la voz y por el «corte» o ritmo que le daban a las canciones» (Llórens 1983: 27).

La relación entre músicos y audiencia era cara a cara. Con respecto a los primeros se trataba de artesanos y obreros que no sabían leer partituras o escribir sus canciones. La difusión y transmisión era oral y directa: las com-

posiciones se ejecutaban y aprendían en las fiestas celebradas por amigos del barrio y familiares. Las limitaciones tecnológicas para su registro fonográfico y lo restringido del cultivo de este género acuñaron el actual anonimato de los miembros de la Guardia Vieja. Lloréns se preocupa en señalar claramente dos importantes datos del cultivo musical de aquella época: primero, que las influencias musicales cosmopolitas a las que estaban expuestos los músicos de aquellos años seguían canales más «tradicionales» como el teatro, la ópera, la zarzuela y las bandas militares; y segundo, que «la música criolla no era ejecutada en las ceremonias oficiales que organizaba el gobierno» (Lloréns 1983: 26).

La segunda etapa, protagonizada por la generación que sucedió a la Guardia Vieja, es conocida como la Generación de Pinglo. La influencia de esta generación, que aparece entre 1920 y 1930, se extiende hasta 1950. A sus intérpretes, también de extracción popular, les tocó vivir una época distinta. El proceso de integración física de la ciudad —logrado mediante el incremento de la circulación vial, el desarrollo del transporte urbano masivo y nuevos espacios sociales de encuentro como sindicatos o clubes deportivos— significaba la desaparición de las antiguas peculiaridades locales. Lloréns señala que gracias al creciente hábito de la audición fonográfica (hasta 1920 el fonógrafo estaba en manos de una reducida elite pudiente) y las funciones de cine, incursionan modas foráneas como el *fox-trot* norteamericano y el tango argentino, que ganan rápidamente la aceptación del sector popular en Lima.

De acuerdo con Lloréns, músicos y audiencia compartían el gusto por la música cosmopolita del momento. Los nuevos compositores dieron un nuevo matiz al vals y a la polca sobre la base de los ritmos y la esencia local heredada de la generación anterior: «Pinglo tuvo mucho éxito en esta combinación, porque hasta ahora se siguen cantando sus one-steps y sus «polcas criollas» creadas sobre la base del ritmo del *fox-trot*» (Lloréns 1983: 48).

En esos años aparecen los empresarios artísticos de música criolla y las casas editoras; se imprimen y registran las canciones junto con su notación musical, y aumentan los medios masivos de difusión. La relación entre músicos y audiencia se torna

[...] cada vez más lejana, mediada por los nuevos canales de difusión. Se pasa a referentes o identidades cada vez más amplias y masivas frente a una creciente audiencia, en su mayor parte anónima y que rebasa el ámbito local y regional. (Lloréns 1983: 59)

Lloréns señala que es en esos años que el vals criollo pasa del «callejón al palacio» debido a que en 1944 recibe la promoción estatal creándose «el día de la canción criolla»; lo que implicó la «asimilación del referente criollo por el estado como representativo de la música popular nacional» (Lloréns 1983: 62).

Durante la tercera etapa de la música criolla, de 1950 hacia adelante, en un contexto de desplazamientos demográficos que cambian el rostro de la ciudad y que se incrementan inconteniblemente desde 1940, la música «criolla» competía por la preferencia de los radioescuchas limeños con géneros como la cumbia y el bolero.

Es solo durante la segunda mitad del siglo xx, y no antes, que las clases dominantes adoptan el vals:

Chabuca Granda [...] representó la apropiación plena de la música criolla por los sectores medios y altos de la sociedad peruana. Con sus versos les demostró que el vals podía cantarles a ellos y a su mundo, pero con «clase y altura», superando la huachafería generalizada de los textos criollos de la época. Ella modificó esta expresión popular de tal forma que los miembros de las clases altas pudieran identificarse con ella y aceptarla de manos de un miembro de su propia clase, que no se había descastado al recoger la música criolla, sino que la había «elevado» y «dignificado» para obtener un reconocimiento completo. (Llórens 1983: 87)

De acuerdo con Llórens, la apropiación por parte de la élites de una música de origen popular, en una época en que las ciudades de la costa eran tomadas por el contingente andino, explica por qué a la vez que se le cantaba a un pasado cada vez más señorial —dibujando un paisaje de ríos, puentes y alamedas— la producción musical criolla de la época también mitificaba las «jaranas de callejón». Frente al «ellos» andino, el vals permitió a los «escindidos» y «antiindígenas» criollos, imaginar distintas Limas y a la vez añorar un pasado común.

Política y fronteras sociales

Como se ha señalado antes, la «experiencia de simultaneidad» es un factor clave para la imaginación de un «nosotros» y, en consecuencia, la identificación de un «ellos» que se tiene por distinto; experiencia de simultaneidad que la música y la prensa hacen posible. Si bien sus respectivos públicos no necesariamente coinciden en la realidad, señalar con el mismo término a ambos productos permite la imaginación de un mismo «ellos» popular.

Es durante la segunda mitad de la década de los noventa que se comienza a utilizar la palabra *chicha* para denominar a la prensa destinada a los sectores más pobres de la población, denominación para la cual dos factores resultaron de fundamental importancia. El primero consistió en acomodar los colores de la diagramación a la nueva estética que había impuesto el fenómeno «chichero» en la capital. El segundo respondía directamente a la coyuntura política del momento: la palabra *chicha*, entre otras, fue usada para señalar despectivamente al bloque «fujimorista» de esta prensa.

Denominar *chicha* a la prensa popular consolidó la difusión del término en cuanto a su carga despectiva; pero al mismo tiempo permitió que se consolidara su dimensión de *nosotros nacional*. Consolidó su carga despectiva porque con ella se manifestó el rechazo que causaba su contenido en oposición a una prensa «sobria y decente». En términos de Elias, se rechazaba el descontrol: el enorme contenido violento y erótico de sus páginas, los escabrosos textos policiales, las sangrientas fotos de asesinatos y las violaciones narradas al detalle, las semicalatas a todo color en *posters* y fotonovelas coleccionables.

Con el uso del término *chicha* se reprueba el poco control tanto de quienes elaboran esos diarios como de quienes los leen. Se trata de lo que lee el «ellos» popular; así como la música criolla permitió la posibilidad de imaginar un nosotros costeño al unísono, denominar *chicha* a la prensa de bajo costo permite la imaginación de un «ellos» que disfruta de esa prensa:

[...] La Victoria, San Martín, San Juan de Lurigancho, Callao [...] Es más o menos sector C y D [...] Bueno, la mayoría son comerciantes, ambulantes, obreros, guachimanes [...] El público que nos consume es de repente el heladero que vende al costado del Mercado Central. (Gargurevich 1982)

Pero lo que consolidó la difusión del término, dándole un nuevo impulso a la palabra con la que se señalaba un nuevo y más complejo nosotros, fue su rechazo al contenido político de esta prensa. Nos encontramos nuevamente frente a las relaciones de poder entre élites y mayorías, y su consecuente registro en el lenguaje. Al igual que la difusión del término «huachafo» se dio luego del «pasaje traumático de Leguía por el poder», el término *chicha* se consolidó en los noventa, década en que las élites pierden nuevamente la conducción del país frente a un hasta entonces desconocido Alberto Fujimori.

Una prueba de la consolidación del término *chicha* en la década de los noventa como elemento para pensar un nuevo y confuso nosotros nacional es el desconcertante cuadro que describe Mario Vargas Llosa:

Mescolanza, confusión, amalgama, entrevero parecen términos más apropiados para caracterizar esta amorfa sociedad surgida de la forzada cohabitación de millones de peruanos de origen serrano con los costeños, o los pobladores occidentalizados de las ciudades andinas, la desidarianización es veloz, desde luego —el quechua, los atuendos indígenas, las creencias, los usos y costumbres tradicionales se amestizan a toda prisa—. Lo resultante no es la hispanización con la que soñaban para el Perú los hispanistas del novecientos. Más bien, un extraño híbrido en el que el rudimentario español o jerga acriollada que sirve para la comunicación, corresponden unos gustos, una sensibilidad, una idiosincrasia y hasta unos valores estéticos virtualmente nuevos: la cultura *chicha*. Se llamó música *chicha* a aquella que combinaba los huainitos andinos con los ritmos de moda caribes y aun con el rock y que prendió como fuego en las barriadas de emigrados serranos. Por extensión, designa ahora a ese nuevo país compuesto por millones de seres de origen rural, brutalmente urbanizados por las vicisitudes políticas y económicas, entre los que ha surgido una manera de ser y de hacer que ningún indigenista ni hispanista pudo sospechar jamás. (Vargas Llosa 1996: 331-332)

Cuando el papel dejó de ser gris

El periodismo sensacionalista nació en el Perú en 1912 con *La Crónica*, el primer tabloide del país. A mitad de siglo (1950) apareció *Última Hora* con el mismo formato, pero incorporando la jerga popular conocida como «replana» (Gargurevich 1982). Años más tarde llega *Ojo*, cuyo éxito de estilo y estética (incorpora la figura femenina en portada, usa el color verde y la jerga graciosa) sería el modelo de la prensa popular de inicio de los años ochenta y de la prensa *chicha* de finales de los noventa.

Durante la década de los ochenta, luego del gobierno militar, cuando los diarios pueden ya ocuparse de cuestiones políticas, surgieron muchos diarios populares de bajo costo; eran grises, opacos y pálidos: nada coloridos como los de ahora. Esta prensa no fue conocida como *prensa chicha*. Las

innovaciones estéticas, primero de *El Popular* y luego de *Ajá*, en 1984 y 1994 respectivamente, resultaron fundamentales para que esta prensa fuese señalada como *chicha*: diseños coloridos que seguían los carteles que desde varios años atrás anunciaban en las calles los conciertos de música tropical andina.

En 1981, una vez devueltos los diarios a sus dueños, José María Salcedo se preguntaba acerca del futuro que correrían los diarios en el nuevo contexto. En su opinión, 14 diarios era demasiado en un momento de crisis económica y en una ciudad que él consideraba «compleja, sin patrones culturales universalmente aceptados». Salcedo observó cómo los diarios de la época, tanto los anteriores al régimen militar —*El Comercio*, *Expreso*, *Extra* y *Ojo*— como los de reciente aparición, habían intentado «ponerse al día», en su opinión sin alcanzar relativo éxito. Salcedo recomendaba orientar los cambios sobre la base de tres puntos: primero, para él resultaba evidente el predominio del formato tabloide pese a ser considerado «poco serio»; segundo, consideraba problemática la búsqueda de un lenguaje medio para un público complejo; y tercero, destacaba la necesidad de una diagramación distinta y moderna. En su opinión, los años ochenta eran la época de la televisión y las pantallas de cine; en consecuencia, los mensajes debían ser breves y llenos de imágenes.

Tres años después apareció en Lima un diario que se ajustaba a los nuevos requerimientos señalados por Salcedo: *El Popular*. Este diario fue el primero en seguir la estética tropical andina que imponían los migrantes y sus descendientes en la capital. Se trató del primer diario en diagramar a color todas sus páginas, tanto la carátula como las interiores:

Muchos colores, dicen, dirán algunos. Para quienes suelen pasearse los domingos por plazas y plazuelas de la urbe, la detonación de los colores no es una novedad. Colores de la patria, arco iris del Perú profundo, están ahí para el deleite y contraste de la Lima de hoy. Pues bien: ahí están los colores rojos, amarillo limón, morado, lila, azul. Simplemente, la ansiedad cromática de la ciudad vestida de gris. (Lévano 1984)

La aparición y el éxito de *Ajá* en 1994 provocaron un nuevo acomodo estético en la prensa popular: todos los diarios dirigidos al sector popular copiaron en sus portadas la agresiva estética que diseñó este tabloide, una estética caracterizada por el uso del rojo y el amarillo en su logotipo.

¿Tú has visto lo que usan las paisanas? ¿Sus trajes normales de las paisanas? Que tienen una serie de... De ahí surgen esos colores. O sea, esos colores que chillan: el verde limón, el azul fuerte eléctrico, el rojo, el amarillo [...]. Yo, a las chicas que hacen la portada y que trabajan en el Fotoshop, yo les digo que a la hora que acentúen los colores de una página, que piensen en los colores de una pollera.³

Incluso los diarios del mismo costo que habían aparecido con anterioridad, *Extra* (1964), *El Popular* (1984) y *El Mañanero* (1992), años después

³ Entrevista con Carlos Espinoza Olcay, editor del diario *Ajá*, en julio de 1998.

acomodaron la diagramación de sus carátulas a la nueva estética impuesta por Ajá:

Usamos el amarillo como fondo... el rojo bandera con el logo... le damos verde, verde césped, el Kodak, a veces repetimos el amarillo, a veces le damos un poco de lila [...]. Porque son colores amables y llaman la atención [...]. La letra roja sobre fondo amarillo es lo que más llama la atención. Tú entra a cualquier tienda de grandes almacenes, aquí, en Tokio, Nueva York o Andahuaylas, y las ofertas... —o Wong— siempre van a estar sobre fondo amarillo. Entonces... están a la vista. Hay otra cosa mas práctica también: tú coge una portada y ponla al sol todo el día; en la tarde varios colores se han desgastado, el amarillo no.⁴

Así como el término *chicha* nunca fue aceptado por quienes se dedican a hacer aquella música de migrantes andinos en la capital durante los años ochenta —quienes preferían catalogar sus creaciones bajo el nombre de «cumbia andina», «música tropical andina» o «huaino moderno»— los que hacen estos diarios tampoco aceptan que se les llame así. En ambos casos encontramos que el término es usado desde fuera. La utilización del término para señalar cierta música primero y determinada prensa después, evidencia la imaginación de un «ellos» popular. La prensa en cuestión parece responder a esta mirada desde «arriba» reclamándose a sí misma como la vocera oficial del «populorum». Es decir, del «nosotros» popular.

Si bien la mayoría de estos diarios han tenido y tienen una línea política determinada, y el contenido sensacionalista de las noticias policiales siempre ha estado dentro de lo que se conoce como «prensa amarilla» o «crónica roja», lo que parece haber exasperado a la prensa «formal» a partir de mediados de los noventa fue la clara parcialización política de la mayoría de tabloides de bajo costo. Esta parcialización a favor del gobierno de ese entonces llevó a ciertos sectores a utilizar el término *chicha*, entre otros, para calificarlos despectivamente.

Ajá y *El Popular*, sendas divisiones populares de los diarios *Ojo* y *La República*, fueron los únicos diarios de este grupo cuyas opiniones antagonizaron con las versiones oficialistas del resto de los medios similares. *Extra* tampoco fue considerado oficialista por los analistas que se ocuparon de estos medios, dado que su postura fue bastante moderada. *El Mañanero* (1993), *El Chino* (1994), *La Chuchi* (1996) y *El Tío* (1998) conforman el bloque considerado abiertamente gobiernista.

De acuerdo con quienes se encargaron del análisis de esta prensa, se trataba de

[...] una serie de medios partidarios del gobierno, de muy bajo precio, que se dirigen a un mercado popular. *El Mañanero*, *La Chuchi*, *El Chino* son directa o indirectamente parte de esta ofensiva gubernamental por tener sus propios medios. Casi se puede decir que la opinión del gobierno domina este segmento de los periódicos que tiene una importancia real y produce titulares deliciosos [...]. (Burgos 1997)⁵

⁴ Entrevista con Efraín Trelles, director del diario *Extra*, en marzo de 1999.

⁵ Opinión de Mirko Lauer recogida por Hernando Burgos.

En diversos artículos dedicados a esta prensa tabloide popular y su supuesta utilización política por parte del Servicio de Inteligencia Nacional (SIN), se aprecia el uso de los términos *combis*, *amarillos* y *chichas* para referirse a ellos.⁶ En sus textos, editoriales y publicidad, la prensa tildada de *chicha* se refiere a sí misma como «diarios masivos y populares». Jamás se autocalifica como *chicha*, y —lo que es más significativo aún— nunca califica a nadie como tal en ninguna sección del diario. El término es usado solo en alusión al género musical. Por ejemplo, cuando *La Chuchi* bajó el precio de cincuenta a treinta céntimos, anunció: «*La Chuchi* está con el populum, desde hoy el periódico de todos a solo S/. 0,30» (21/3/98). De igual manera, el día de su aparición, *El Tío* recibió el saludo de un diario de su misma línea política: «[...] el día de hoy, aparece un nuevo diario de corte popular en la congestionada escena política nacional —saturada de medios escritos—, cuyos ejemplares se expenden a un precio módico» (*El Chino* 21/3/98).

Un altercado protagonizado por la animadora de televisión Magaly Medina se presta como una buena oportunidad para seguir explorando el uso de esta palabra: «Magaly Medina perdió los papeles y no dudó en calificar a los periódicos populares (cuyo costo es de cincuenta céntimos) como prensa chicha. «¡Que tal concha...! todos los diarios chicos se me han caído, ahora sí con toda raza les llamo diarios chicha»» (*Extra* 11/3/99). Al parecer la animadora se había cuidado de ser respetuosa con estos medios no llamándolos *chicha*; pero cuando las relaciones no fueron tan amistosas no encontró mejor modo de insultarlos.

El tercer elemento

Siguiendo los planteamientos teóricos de Geertz y Castoriadis —quienes presentan un ser humano tejedor de urdimbres simbólicas, constructor de sentidos y aterrado por la idea de sucumbir ante el caos— podemos afirmar que aquello a lo que actualmente nos referimos como cultura chicha no es otra cosa que un nuevo intento de aprehender una realidad que percibimos como cada vez más compleja. Revisar bajo esta perspectiva teórica la conformación de lo que conocíamos como cultura criolla pone en evidencia que es el propio ser humano —y no la «esencia» de una «cultura» determinada— quien tiene la necesidad de fusionar y articular realidades distintas, por más antagónicas y contradictorias que sean, dentro de lo que él considere «su» sociedad o «su» nación. Fueron los seres humanos comunes y corrientes de principios del siglo xx quienes con el mismo término —*criollo*— señalaron las que consideraron características propias tanto de élites como de mayorías.

Los aportes de Anderson y Bourdieu permiten abordar la importante relación que existe entre imaginación, fronteras territoriales, fronteras sociales y lenguaje, factores que necesariamente tienen que ser tomados en cuenta para el análisis de un «nosotros» y un «ellos» en una sociedad o nación. Los planteamientos teóricos de estos autores permiten afirmar que este nuevo intento por aprehender la realidad —conocido como *cultura chicha*— ha tenido como resultado una *desconcertante urdimbre simbólica de cobertura nacional*.

⁶ Véase, por ejemplo, «La prensa del crimen», en *Domingo*, suplemento del diario *La República* (12/4/98) y «Chisme y Cía.», en *Caretas* 1514 (30/4/98).

El punto de vista de Marcela Gleizer enriquece la noción de cultura propuesta por Geertz y Castoriadis: la necesidad de sentido que tiene el ser humano lo lleva a la construcción de universos simbólicos englobantes que resultan siempre problemáticos y contradictorios. La nueva urdimbre simbólica —*cultura chicha*— resulta extremadamente desconcertante porque en el mismo intento articula los distintos nosotros sociales —elites y mayorías— y los distintos nosotros regionales —costeños, serranos y selváticos—.

En el actual uso del término *chicha* se evidencian las contradicciones de clase que el nuevo tejido simbólico intenta articular. Por ejemplo, la palabra *chicha* se utiliza como sinónimo de *huachafo*: ambas permiten trazar fronteras simbólicas y permiten realizar imaginarios reclamos de pertenencia. Así como nadie se admite huachafo, nadie se admite *chicha*. Pero, pese a esta sinonimia, el término *chicha* hace alusión a una nueva estética. Mientras lo huachafo puede ser entendido como el «quiero pero no puedo», lo *chicha* no es, para nada, sinónimo de imitación; se trata de la percepción de una nueva estética: una estética basada en una dinámica de constante fusión. En opinión de Jorge Burga (1993), así como musicalmente la *chicha* designa la combinación de acordes andinos y tropicales, en arquitectura lo *chicha* se caracteriza por la mezcla de elementos modernos de tipo industrial, como el aluminio, con elementos tradicionales como las tejas andinas o los faroles coloniales.

Del mismo modo, la palabra *chicha* ha permitido superar, por lo menos nominalmente, la carga racial de otro de nuestros términos preferidos para jerarquizar: *cholo* (Nugent 1992). Aunque hay diferencias que resaltar: la palabra *cholo* resultó siendo utilizada para expresar cercanía, y por ahora la palabra *chicha* es utilizada únicamente como simbólica barrera social. La peculiaridad radica en que esta vez los de abajo no tienen ánimos de traspasar la barrera puesta por los de arriba: se trata de una movilidad libre de imitaciones, caracterizada más bien por un gran afán de mezcla y fusión. Esto explica que se haya necesitado de una nueva palabra para señalar esta flamante realidad que la palabra huachafo no alcanza a contener.

El proceso de delimitación de territorios provocó, entre otras cosas, que los distintos nosotros que quedaron dentro de los mismos límites legales se preguntaran acerca del nosotros nacional. Resulta interesante reparar en que siempre hemos respondido la pregunta utilizando un término que servía para señalar el «ellos» popular: *criollo* primero y *chicha* después. Lo que conocíamos como *cultura criolla* incorporó simbólicamente el «ellos» popular urbano costeño —«de callejón»— a principios del siglo xx y lo que actualmente conocemos como *cultura chicha* ha logrado, solo en los años noventa, articular el «ellos» popular urbano de origen andino.

Pero esta nueva urdimbre simbólica no es de cobertura nacional únicamente por haber permitido superar una tipificación hecha desde la costa —*cultura andina*— sino porque en tanto producto de las urbes de todo el país ha incorporado un elemento que no existía en el imaginario «nacional»: la selva. Rossy War de Puerto Maldonado, Ruth Karina y las sensuales bailarinas del grupo *Euforia* de Iquitos, y Janet Barboza, conductora de un programa de televisión dedicado a la tecnocumbia, son las mujeres que encabezan lo que Raúl Cachay considera la «tercera ola» de la *chicha* peruana. Así como en la música, también en las páginas de la prensa *chicha* encontramos evidencia de los aportes de la Amazonía: las cantantes de tecnocumbia com-

parten la sección de espectáculos con vedettes que sin ser de la selva pasan por ardientes «charapas» y, junto a los avisos de los ya instalados curanderos norteños, encontramos las ofertas de chamanes selváticos y santeros brasileños.

Paradójicamente, mientras lo criollo se reclamaba a sí mismo como representante del nosotros nacional, nadie podía decir que el Perú era un país *criollo*. En cambio, mientras que en los años ochenta exclamábamos asombrados «¡esta Lima que se enchicha!» haciendo alusión a la masiva tropicalización del Ande que nuevamente le cambiaba el rostro a la capital, durante la década de los noventa el término *chicha* se ha consolidado como el preferido para referirse a un nosotros nacional. Hoy se dice con seguridad que somos un país *chicha*: «¡Somos Perú, somos chicha! Aunque algunos no queramos aceptarlo, vivimos en un país informal, improvisado... un país chicha, en el que todo se hace sobre la marcha, desde el gobierno hasta uno de los programas más sintonizados de la TV» (Alva 1992).

En tanto existe un nosotros criollo —«criollismo»— que siempre se ha reclamado a sí mismo como tal, la cultura criolla no podía ser más que una excluyente imaginación del resto del país desde la costa. Consecuentemente, que *lo chicha* siga siendo hasta ahora una tipificación hecha desde una distancia social más imaginaria que real —en tanto aún no hay un nosotros específico dentro del territorio que se reconozca de ese modo— corrobora su condición de verdadero *nosotros nacional*.

(C O N T I N U A N D O)

Referencias bibliográficas

ADAMS, Norma

1991 *Los otros empresarios. Ética de migrantes y formación de empresas en Lima*, Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP).

ALVA, José

1992 «¡Somos Perú, somos chicha!», *VSD*, suplemento de *La República*, 17 de junio.

ANDERSON, Benedict

1993 *Comunidades imaginadas*, México: Fondo de Cultura Económica.

ARROYO, Eduardo.

1985a «Del cholo emergente al ahorado», *La República*, Lima, 5 de setiembre.

1985b «El limeño: forjando su identidad», *La República*, Lima, 10 de mayo.

BLUME, Ricardo

1989 «Buenas gentes pero muy especiales», *Debate* N° 58, Lima, noviembre.

BOURDIEU, Pierre

1997 *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*, Barcelona: Anagrama.

1991 *La distinción, criterios y bases sociales del gusto*, Madrid: Taurus.

1990 *Sociología y cultura*, México: Grijalbo.

BURGA BARTRA, Jorge

1993 «Arquitectura popular en Lima», *Quehacer* N° 81, Lima.

- BURGOS, Hernando
 1997 «El gobierno y los medios: la libertad condicionada», *Quehacer* N° 109, Lima, setiembre.
- CACHAY, Raúl
 «El boom de la technocumbia», *Somos* N° 643, suplemento del diario *El Comercio*, Lima.
- CASTORIADIS, Cornelius
 1994 *Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto*, Barcelona: Gedisa.
 1983 *La institución imaginaria de la sociedad, vol. 2: El imaginario social y la industria*, Barcelona: Tusquets.
- DONAYRE, Jorge
 1986 «¡Esta Lima que se enchicha!», *VSD*, suplemento de *La República*, Lima, 20 de junio.
 1985 «Rebalse de chicheros», *VSD*, suplemento de *La República*, Lima, 15 de noviembre.
- ELIAS, Norbert
 1987 *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México: Fondo de Cultura Económica.
- FREUD, Sigmund
 1981 *El malestar en la cultura y otros ensayos*, Madrid: Alianza Editorial.
- GARGUREVICH, Juan
 1982 «Historia de la prensa en el Perú», *Debate* N° 14, Lima, julio.
- GEERTZ, Clifford
 1992 *La interpretación de las culturas*, Barcelona: Gedisa.
- GEHLEN, Arnold
 1993 *Antropología filosófica*, Barcelona: Paidós.
- GLEIZER SALZMAN, Marcela
 1997 *Identidad, subjetividad y sentido en las sociedades complejas*, México: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- HILDEBRANDT, Martha
 1969 *Peruanismos*, Lima: Moncloa-Campodónico.
- LÉVANO, César
 1984 «El Popular, la magia del color», *VSD*, suplemento de *La República*, Lima, 21 de setiembre.
- LÓPEZ, Sinesio
 1982 *El mundo escindido de la cultura criolla*, Lima: CISEPA-Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
- LLORENS AMICO, José
 1984 «Canción criolla: ¿qué fue de tu hermosura?», *Quehacer* N° 32, Lima.
 1983 *Música popular en Lima: criollos y andinos*, Lima: IEP.

- MONTOYA, Rodrigo
1996 «Música chicha: cambios de la canción andina quechua en el Perú». En: M. Baumann (ed.), *Cosmología y música en los Andes*, Madrid: Iberoamericana.
- NEIRA, Hugo
1996 *Hacia la tercera mitad, Perú XVI-XX, Ensayos de relectura herética*, Lima: Fondo Editorial SIDEA.
- NUGENT, José
1992 *El laberinto de la choledad*, Lima: Fundación Friedrich Ebert.
- NÚÑEZ, Estuardo
1993 «Huachafo: aproximación semántica», *El Comercio*, Lima, 6 de diciembre.
- ORTEGA, Julio
1986 *Cultura y modernización en la Lima del 900*, Lima: CEDEP.
- PÁEZ, Ángel
1986 «¡Debate de rompe y raja!», *VSD*, suplemento de *La República*, Lima, 18 de julio.
- PANFICHI, Aldo
1993 «Juventud, tradición y trabajo». En: Gonzalo Portocarrero (ed.), *Los nuevos limeños*, Lima: SUR.
- QUISPE Lázaro, Arturo
1994 «La chicha está fermentando», *Quehacer* N° 87, Lima, enero-febrero.
- SALCEDO, José María
1984 «El Perú informal», *Quehacer* N° 31, Lima.
- VARGAS LLOSA, Mario
1996 *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Diarios
- «Chisme y Cía.», *Caretas* N° 1514, Lima, 30 de abril de 1998.
 - «La prensa del crimen», *Domingo*, suplemento de *La República*, Lima, 12 de abril de 1998.
 - «Hoy es rostro del Perú, Lima chicha», *La República*, Lima, 6 de junio de 1987.
 - «El recurso de amparo y el galope del Chapulín», *VSD*, suplemento de *La República*, Lima, 14 de setiembre de 1986.
 - «Economía chicha, puro ingenio popular», *La República*, Lima, 30 de noviembre de 1986.
 - «Invasión de la música informal, ¡Hagan chicha!», *VSD*, suplemento de *La República*, Lima, 22 de febrero de 1985.