



## Capítulo 37



# ARGUEDAS:

LA DINÁMICA DE LOS ENCUENTROS CULTURALES

TOMO II

*Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales*. Tomo II  
Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Gabriela Núñez,  
Carmen María Pinilla, Gonzalo Portocarrero, Cecilia Rivera,  
Eileen Rizo-Patrón, Carla Sagástegui, editores

© Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Gabriela Núñez,  
Carmen María Pinilla, Gonzalo Portocarrero, Cecilia Rivera,  
Eileen Rizo-Patrón, Carla Sagástegui, editores, 2013

De esta edición:

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013

Av. Universitaria 1801, Lima 32 - Perú

Teléfono: (51 1) 626-2650

Fax: (51 1) 626-2913

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

Concepto gráfico: Lala Rebaza

Diseño de interiores: Mónica Ávila Paulette

Carátula en base al afiche *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales*

Cuidado de la edición, diseño de cubierta y diagramación de interiores:

Fondo Editorial PUCP

Primera edición: mayo de 2013

Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,  
sin permiso expreso de los editores

ISBN: 978-612-4146-38-1

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2013-07737

Registro de Proyecto Editorial: 31501361300396

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

# Del «Perú hirviente» a la «cultura chicha»: transculturación y relaciones conflictivas en el medio urbano limeño

ARTURO QUISPE LÁZARO

Pontificia Universidad Católica del Perú



La Lima actual, contemporánea del siglo XXI, no se puede entender sin esa suerte de inicio o creación original que significaron los cambios que se dieron desde los años cincuenta; cambios que, finalmente, refundaron la capital e hicieron que tomara un rumbo distinto. A partir de esa fecha, Lima ya no sería la misma. La arcadia previa a esos años se desdibujó y en la ciudad se fueron configurando un nuevo espacio, un nuevo rostro, nuevos gustos, colores y sonidos. Los que le dieron un nuevo contenido fueron los peruanos que no estuvieron en la escena oficial del país en los años precedentes y que, después de la mitad del siglo pasado, asumen un rol protagónico: los «otros», antes, principalmente imaginados como indios o campesinos, se hicieron masivamente presentes en la ciudad, pero no como indígenas, campesinos o *runas*, sino como cholos, aquellos que se convertirían en los nuevos limeños.

Arguedas, a fines de la década de los sesenta (en 1967, para ser exacto), usó una imagen que aún hoy se recuerda para graficar lo que se iba configurando como algo nuevo en el país: el «Perú hirviente de estos días». Hizo la mención a partir de la nueva coyuntura que el país vivía en ese momento, en especial,

la ciudad de Chimbote. Su mirada se centró en lo nuevo que acontecía en ese lugar: la confluencia de peruanos de diversas provincias del país, de distintas culturas, entre las que predominaba la cultura andina. Por esos años, Lima tenía dos décadas de albergar a provincianos, sobre todo andinos. Las producciones culturales de los migrantes empezaban a tener presencia en la capital, y la música folklórica tenía una gran aceptación. Dos años antes, en el año 1965, se había compuesto una pieza musical de gran aceptación por aquel entonces, mezcla de música tropical y andina: «La chichera» de Carlos Baquerizo con su conjunto Los Demonios del Mantaro. La Pastorita Huaracina encandilaba a muchos neolimeños radicados en las afueras de la ciudad, y El Jilguero del Huascarán los hacía bailar en los coliseos de la época. Es decir, lo bullente de esos años no solo ocurría en Chimbote, sino también en Lima y en otras partes del Perú, donde las migraciones andinas empezaban a desbordar las ciudades. De esa manera, el «Perú hirviente» no sería una realidad social y cultural que se restringía solo a Chimbote, por las características de los procesos que confluieron en este lugar, sino que tendría un alcance mayor debido a los cambios que ocurrían en diversos espacios del país. Por tanto, el «Perú hirviente» alude, sobre todo, a una nueva situación social y cultural generada por el encuentro de personas de diversas culturas del país, que ocurría en muchas partes del Perú y que marcaría el derrotero futuro, no solo de la ciudad de Lima, sino del país entero.

Lo más importante, entonces, era lo nuevo que aparecía en el contexto de la época: el encuentro de lo diverso, que traspasaba las fronteras locales, comunales, regionales que dividían al Perú, fronteras geográficas, étnicas, culturales y de clase. Los recelos, desencuentros y conflictos se convertían en prácticas cotidianas en ese aprendizaje de convivencia con un otro desconocido. Sin embargo, por primera vez en la historia del país, todas las culturas estaban «hablando» y «discutiendo» en un mismo espacio físico y social: Chimbote. Nugent lo dice con solvencia:

La ausencia de este campo de diálogo es uno de los elementos más opresivos de la realidad cultural peruana. [...] la urgencia de comunicación con el otro (urgencia que presupone un reconocimiento solidario) y la definición de la identidad desde un campo comunicativo son cosas relativamente recientes en la historia del Perú (1991, p. 70).

Este hecho facilita un ambiente de múltiples interconexiones comunicativas y creativas. Una situación similar se producía en otros espacios, como Lima. Chimbote, en palabras de Arguedas, guardaba cierta similitud con Lima, excepto

porque carecía de una aristocracia criolla como la limeña, y los caminos de acercamiento entre lo andino y lo costeño eran «menos dolorosos» (1981, pp. 164-166).

Hoy en día, cinco décadas después, Lima es distinta: la irrupción de lo popular andino ha marcado la pauta en la ciudad. Durante todo este tiempo, a la capital no solo se la ha denominado «Lima andina o serrana», sino también, actualmente, «Lima chichera», a partir de una de las expresiones culturales y estéticas masivas creadas por los sectores subalternos de origen migrante: la música chicha.

En esta ponencia, me propongo explorar lo que hay detrás de aquella imagen del «Perú hirviente» y su pertinencia para entender la ahora denominada «cultura chicha» como fenómeno social y cultural producto de encuentros y conflictos sociales y culturales entre los migrantes de la ciudad. Asimismo, a la luz de este fenómeno, buscaré revisar críticamente la noción de transculturación y la tensión entre las mutuas influencias entre culturas diversas y las relaciones conflictivas entre ellas, proceso que ha dinamizado las creaciones y producciones culturales populares en el medio urbano limeño.

### El «Perú hirviente» y la transculturación desde lo subalterno

La transculturación como categoría analítica nos permite ver, con meridiana claridad, que lo que estaba ocurriendo en aquellos años del «Perú hirviente» era un proceso por el cual las tradiciones culturales de los peruanos que se encontraban en espacios urbanos como Chimbote se interconectaban de múltiples formas y se influían mutuamente.

El concepto de transculturación se gesta con el fin de entender un fenómeno que empezaba a notarse en aquellos lugares a los que llegaban personas que, sin anular su bagaje previo de formación cultural, tampoco asumían plenamente el del lugar de destino. Por el contrario, la situación era mucho más compleja: no se trataba de dejar de lado lo anterior y tomar lo nuevo como una suerte de reemplazo. Este proceso se llamó aculturación y empezó a discutirse en los años cuarenta.

El cubano Ortiz, frente a la complejidad existente, formula un neologismo: «transculturación». Con él, pretende abordar la complejidad de los encuentros culturales que, en su devenir, mostraban la riqueza que se iba creando en aquella convergencia. Malinowski, en el prólogo del libro de Ortiz, dirá:

Lo esencial del proceso que se quiere significar no es una pasiva adaptación a un standard de cultura fijo y definido. Sin duda, una oleada cualquiera de inmigrantes de Europa en América experimenta cambios en su cultura originaria; pero también provoca un cambio en la matriz de la cultura receptiva [...] Todo cambio de cultura, o como diremos desde ahora en lo adelante, toda transculturación, es un proceso en el cual siempre se da algo a cambio de lo que se recibe; es un «toma y daca» [...]. Es un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas. Un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente. Para describir tal proceso el vocablo de latinas raíces trans-culturación proporciona un término que no contiene la implicación de una cierta cultura hacia la cual tiene que tender la otra, sino una transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes con sendos aportes, y ambas cooperantes al advenimiento de una nueva realidad de civilización (1987, pp. 4-5).

La realidad social que se vive en el Perú desde los años cincuenta expresa estos nuevos sucesos que menciona Malinowski. En el país, lentamente, se produjo un proceso de transculturación desde abajo, desde los márgenes, desde los sectores excluidos y desde la diversidad cultural, que no había tenido importancia hasta antes de esa fecha.

Chimbote —nos dice Nugent— era un lugar de encuentro, representaba un nuevo modo histórico de construir las identidades colectivas en el Perú.

Por primera vez, las identidades «costeña» y «serrana» resultaban insuficientes para proporcionar una imagen coherente de la realidad. Las migraciones rompen los marcos culturales de la separación costa-sierra. Lo más importante es el hecho de que, al reconocerse los mecanismos de identidad colectiva como producto de la asociación voluntaria, la consecuencia inevitable era una fuerte tendencia a la democratización de la vida social. [...] El puerto de Chimbote, el mundo envilecedor de la incesante actividad pesquera y siderúrgica, aparece como un hervor que funde todas las identidades previas: ancashino, norteamericanos, limeños, puneños, cajamarquinos, arequipeños, todos viven su identidad en el escenario chimbotano. [...] Una realidad viva, hirviente, capaz de fundir en el presente toda la diversidad de identidades del pasado (1991, pp. 77-83).

Eso fue lo que encontró Arguedas en Chimbote. Él dirá:

Fui testigo de la transformación del puerto y de sus gentes. De cómo esta silenciosa y paradisíaca caleta se convirtió en una especie de urbe entremezclada de negros,

cholos, indios monolingües quechuas, chinos e injertos, prostitutas, ladrones y de empresarios sin entrañas (1981, pp. 162-163).

Chimbote se pobló de nuevos sujetos sociales, de personas de muy distinto origen y procedencias culturales. Esto era lo novedoso que empezaba a pulular en el medio urbano chimbotano. Arguedas supo visualizar lo nuevo que iba apareciendo ante sus ojos y ante su propia experiencia de vida: «En este horno están gentes de las costumbres más diversas: es otra imagen del Perú, en algo semejante a la que he intentado mostrar en *Todas las sangres*, pero más compleja aún, acaso más difícil de narrar» (pp. 162-163).

«Es otra imagen del Perú». Efectivamente, la imagen del Perú se iba construyendo desde los espacios tomados por peruanos de diversos orígenes sociales, culturales y procedencias étnicas. La imagen fundamental fue la del contacto entre personas diferentes y la de sus relaciones cotidianas, tensas y solidarias, así como la representación de conjunciones culturales diversas. Fue una manera distinta de convivencia, en la cual Arguedas reconoció la comunicación y la interacción entre diferentes. No se sabía a ciencia cierta qué ocurriría en ese laboratorio social de encuentros culturales diversos, y qué efectos tendría en el devenir futuro del país, de la ciudad, de las personas que conformaban aquel nuevo espacio social. Toda esa mezcolanza —los diversos encuentros y dinámicas que se establecieron— fue lo que Arguedas llamó «hervidero». Algo se estaba cocinando en el país y se manifestaba en diversos escenarios del Perú, uno de los cuales era Chimbote: «[...] Podré escribir una narración sobre Chimbote y Supe que será como sorber en un licor bien fuerte la sustancia del Perú hirviente de estos días, su ebullición y los materiales quemantes con que el licor está formado» (pp. 164-166).

Coincido con Nugent en que la realidad «hirviente» de este país «impaciente por realizarse» anuncia, entonces, un nuevo periodo histórico (como efectivamente ha ocurrido), que podemos definir como el de la lucha abierta entre, por un lado, una modernización de marcados rasgos semif feudales y, por el otro, una modernidad popular de intensas potencialidades democráticas, donde la identidad social se define por el derecho a la vida y a la libre asociación como sus principales elementos (Nugent, 1991, p. 83). El nuevo derrotero desde esos años estuvo marcado, en el espacio urbano, por la presencia de los sectores populares de raigambre andina que, con el tiempo, han adquirido un protagonismo cada vez mayor.

## Del «Perú hirviente» a la «cultura chicha»

La Lima contemporánea del siglo XXI, cinco décadas después del «Perú hirviente» de Arguedas, es otra. Los encuentros son múltiples y los espacios de encuentro se han expandido no solo física, sino también virtualmente. Pero su expansión actual no se puede entender sin aquella metáfora arguediana. Actualmente, presenciamos una Lima popular provinciana, andina, chola, así como también chichera y rockera, al estilo del rock de La Sarita (grupo fusión, con gran apertura a otros géneros musicales). A la Lima de ahora se la denomina «Lima chichera» por formar parte de la llamada «cultura chicha». Pero a ella no la podemos entender congelando su imagen con categorías pasadas. Es necesario concebir a la Lima actual como desprovista de los valores y normas de la Lima que se fue, y diferenciarla de la arcadia que inmoviliza su imagen y sentencia lo actual desde una mirada del pasado. Debemos evitar los juicios al estilo «viejo limeño», como, por ejemplo, el que muestra Alfredo Bryce Echenique en la siguiente queja:

La Lima de hoy es mucho menos alegre y viva, mucho menos humana y habitable que la que deje hace tres largas décadas. Tal vez los ojos habituados no perciban la magnitud de las transformaciones; pero los míos, que son los de un hombre que algún día se puso el mundo por montera y se fue [...] no salen aún del doloroso asombro y la zozobra total del retorno. La gente le explica a uno que ahora Lima es chicha [...] Chicha es el señor presidente, el tráfico, la música, el gusto, el clima, la televisión peruana, el patriotismo, el equipo peruano de fútbol [...], chicha es el medio ambiente, chicha es el alma, chicha es la idiosincrasia, chicha es la corrupción y chicha es la degradación moral, y por supuesto que son chicha los sociólogos que inventaron la palabra chicha (2002, p. 3).

Sin embargo, Francisco Miró Quesada Cantuarias, de algunas generaciones previas a la de Bryce, tiene una mirada distinta de la Lima actual:

Cuando una persona que conoció la Lima de las décadas de 1930 y de 1940 va, hoy en día, al Jirón de la Unión, no puede dejar de comparar lo que ve con lo que veía antaño. En aquéllos años, el Jirón de la Unión era una especie de paseo de los elegantes, con poco tráfico, con poca gente, muchachas bien vestidas y señores que las veían pasar y les lanzaban finos piropos. En la actualidad, el Jirón de la Unión ya no es un paseo. Una inmensa cantidad de gente lo llena por doquier. Gente que no es elegante, vestida de mil maneras diferentes. Un crisol, un crisol inmenso, interminable de todos los tipos humanos que viven en el Perú, de todas las razas, de todas las clases, pero, sobre todo, de la clase popular. En el Jirón de la Unión

circulan los tipos humanos según la proporción en que existen en el Perú. Es el Perú reunido en una sola calle.

¿De dónde sale tanta gente? De todas partes. Pero, sobre todo, de Abajo el Puente, del Rímac; de Canto Grande, de Huachipa; de Túpac Amaru, de Comas, de las barriadas y semibarriadas que rodean Lima por el norte. Salen del sitio precisamente en que se está forjando el proceso más descomunal y extraordinario de nuestra vida republicana; un proceso que puede describirse con estas palabras: el pueblo acumulado en los pueblos jóvenes está desbordando las pautas institucionales que han encauzado, desde su nacimiento, la sociedad de nuestra República (2004, pp. 157-158).

Toda esta amalgama de culturas y diversidad de personas que habitan Lima han delineado la ciudad, y no hay espacio ni ámbito en la ciudad en que los peruanos de origen popular no estén presentes. Aquellos hervores que anunciaban encuentros y diálogos de peruanos diversos en espacios restringidos, hoy en día han devenido en interconexiones múltiples expandidas por toda la ciudad, en toda su amplitud de espacio físico y virtual. La convivencia que todos estos encuentros generaron entre lo popular urbano y la cultura criolla popular ha dado lugar a la denominada «cultura chicha». Esto ha sucedido, básicamente, por la creciente presencia de la música chicha, con cerca medio siglo de permanencia en el país, como también por la presencia de otras manifestaciones culturales que se vienen expresando desde dentro y fuera del país.

En esta ocasión no voy a profundizar sobre la cultura chicha. Me limitaré a señalar tres dimensiones de su configuración, que ya he indicado en un ensayo anterior sobre el tema: 1) lo estético-cultural: colores estridentes, combinación de las comidas, mezcla de tradiciones y culturas, etcétera, que muchas veces se han asociado, desde cánones culturales distintos, con el «mal gusto»; 2) lo informal, el no-orden, pandemónium, etcétera, asociado a lo «mal hecho»; 3) la flexibilidad de las normas y los valores o lo que se sitúa fuera de la normatividad oficial o lo formal (Quispe Lázaro, 2004, p. 3). Es evidente que estos elementos aún están presentes dentro de la realidad social de la ciudad y del país, y que el término «chicha» pasó de ser considerado una expresión cultural a un descriptor de lo social. Hoy en día, es un término de uso mucho más extendido para describir la realidad social urbana del Perú.

¿Cómo entender el fenómeno de la cultura chicha, hoy en día, desde la transculturación? En los años cuarenta, esta categoría discutía con la aculturación;

en la actualidad, otras categorías discuten con la transculturación. Vivimos dentro de un contexto globalizado, que presenta una gran expansión de las comunicaciones locales y transnacionales. Este hecho ha generado la ampliación de los marcos culturales y la múltiple interconexión e interrelación con espacios sociales, culturales y amicales que enriquecen el sentido, la creación y las propuestas de orden cultural. ¿Cómo entender una realidad donde las fronteras son porosas, los espacios se descentran y las expresiones se multiplican?

Sobrevilla nos dice que el paso del siglo XX al XXI ha mostrado que apenas subsisten sociedades homogéneas:

Países que pensaban ser paradigmas de homogeneidad, hoy descubren sus mezclas. La heterogeneidad se ha convertido en la norma y para captarla se han elaborado una enorme cantidad de conceptos, como transculturación, heterogeneidad, culturas híbridas, sociedades multiculturales, diglosia cultural, creolización. En realidad parece que hemos pasado, casi definitivamente, de una visión homogénea a otra heterogénea de las sociedades contemporáneas (2003, pp. 83-84).

En esa misma línea, Sobrevilla agrega: «entre las nociones elaboradas para estudiar el fenómeno de las sociedades multiculturales una de las más fértiles, me parece, es la de *heterogeneidad* cultural y literarias que procede de Antonio Cornejo Polar» (p. 84).

Mabel Moraña, retomando a Cornejo Polar, nos dice:

La contribución mayor del concepto de heterogeneidad había sido la de dismantlar la noción fija, homogeneizante y verticalista de cultura y de (id)entidad nacional, reivindicando la pluralidad étnica, lingüística e ideológica de los distintos sectores articulados dentro de los parámetros convencionales de la nación-Estado (1999, p. 20).

Al respecto, Raúl Bueno agrega:

[...] el concepto de heterogeneidad refiere a los procesos históricos que arraigan en la base misma de las diferencias sociales, culturales, literarias, etc., de la realidad latinoamericana. Incluso, en la base de las diferencias culturales y raciales que funcionan como establecedoras de clases en América Latina: el indio, el negro, el mestizo (1996, p. 23).

De esta manera, la categoría «heterogeneidad» confronta a transculturación, porque esta última invisibiliza las asimetrías existentes. En palabras de Cornejo Polar:

[La transculturación] implicaría a la larga la construcción de un nivel sincrético que finalmente insume en una unidad más o menos desproblematizada (pese a que el proceso que la produce pueda ser muy conflictivo) dos o más lenguas, conciencias étnicas, códigos estéticos, experiencias históricas, etc. Añado que el espacio donde se configuraría la síntesis es el de la cultura-literatura hegemónica; que a veces se obviaría la asimetría social de los contactos que le dan origen; y, finalmente, que dejaría al margen los discursos que no han incidido en el sistema de la literatura «ilustrada» (1994, p. 369).

Sin embargo, en opinión de Sobrevilla, quien coincide con Bueno, «los conceptos de *heterogeneidad* y *transculturación* no se excluyen sino que se complementan bien: el primero es más amplio, en tanto que el segundo designa un tipo de dinámica dentro de la situación de *heterogeneidad*» (2003, p. 85).

En nuestro caso, para el análisis de la cultura chicha tomamos en cuenta las críticas planteadas por Cornejo Polar a la categoría transculturación, así como también la complementariedad de esta con el concepto de heterogeneidad señalado por Raúl Bueno. Por ello, nosotros consideramos la transculturación como un proceso situado, enmarcado en una forma de relación con la cultura y estética hegemónica, y hablaremos de la transculturación desde abajo —desde la subalternidad—, dando cuenta de los conflictos, las asimetrías y formas de exclusión o discriminación existentes. Los procesos de transculturación que permiten el surgimiento de la música chicha han sido gestados por las culturas no hegemónicas. Los sectores populares urbanos de origen andino se han apropiado de los avances tecnológicos y de algunos símbolos de la cultura oficial, para resignificarlos y expresar sus propias realidades, sentimientos y emociones. Una de estas expresiones es la música chicha. A través ella, los sectores subalternos de origen provinciano han podido contar sus propias historias. Esto ha ocurrido a lo largo de las casi cinco décadas en las que la música chicha se ha ido reinventando para dar origen a distintos estilos.

La cultura chicha ha adquirido, con el tiempo, un estatus propio. Se ha ido delineando a partir de la existencia de la música chicha. Los personajes de estas canciones, sus diversas producciones estéticas y musicales, le dan vida a esta cultura y construyen una suerte de propuesta estético-cultural que se ha ido extendiendo tanto en la sociedad peruana como fuera de ella. Todo este proceso ha estado

mediado por una serie de conflictos. Las asimetrías se dan a todo nivel: en el plano cultural se denigra la mezcla, se acusa a los «chicheros» de una discordancia de formas, colores y sonidos; en el de clase social, como se trata de sectores de nivel socioeconómico bajo, se les discrimina por algunos marcadores sociales como la ropa, su confección, muchas veces sencilla, la combinación de colores, etcétera; a nivel étnico, se les estereotipa y discrimina puesto que, en su mayoría, son personas son de ascendencia andina. La discriminación se percibe en función de cuán cerca se esté de lo andino y/o afro. La música chicha y sus consumidores, los chicheros, han sufrido, incluso ahora, esta discriminación y exclusión social y cultural<sup>1</sup>. A pesar de todo ello, la chicha se mantiene y se renueva cada cierto tiempo. Si hoy se habla de la cultura chicha es porque los sectores subalternos que gustan de la chicha y reelaboran su estética han ido ganando espacios en diversos medios de comunicación masiva, y la cultura se ha expandido hacia otros sectores de la sociedad. A continuación, voy a mencionar dos ejemplos de cómo se ha ido configurando la cultura chicha para posicionarse dentro de lo que podríamos llamar la cultura oficial.

El primero de estos ejemplos es el de los afiches chicha, diseñados con un tipo de letra característica y colores fosforescentes llamados «chillones». La estética de estos afiches ha sido rechazada social y culturalmente desde que empezaron a difundirse y publicitar las fiestas chicha. Esa confrontación persiste, pero sin duda la estética chicha se ha expandido hacia otros sectores de la sociedad, ha ganado cierto espacio que antes le era vetado. Uno de los cultores de esta vertiente es el artista y diseñador Elliot Urcuhuranga —cuyo seudónimo es Elliot Tupac—, quien ha declarado que antes sentía vergüenza de decir que hacía este tipo de trabajo porque percibía un desprecio hacia él. Negaba su trabajo frente a quienes, guiados por una estética distinta, criticaban y despreciaban «ese tipo de trabajo»<sup>2</sup>. Actualmente este rechazo ha disminuido y Elliot Tupac es muy solicitado por sus diseños, probablemente debido a su presencia en algunas revistas especializadas del extranjero que reconocen su labor. Incluso ha tenido resonancia en algunos medios de comunicación limeños

---

<sup>1</sup> Estas mismas relaciones conflictivas y discriminatorias también se observan al interior del mundo chichero. Las asimetrías existentes en la sociedad como conjunto también se viven y se reproducen entre los grupos subalternos. Los propios cultores de la música chicha se discriminan entre sí, así como discriminan a otros sectores de la sociedad que practican géneros de música distintos, como los folkloristas, rockeros, etcétera. La discriminación se percibe, por ejemplo, en su negación a mezclarse (tanto a nivel de los grupos musicales como entre los consumidores de esta música).

<sup>2</sup> Comunicación personal realizada el 14 de octubre de 2010.

que se dirigen, principalmente, a los sectores medios y altos, los cuales consideran estos afiches como una producción cultural popular. Hoy en día, se puede apreciar que estos afiches no solamente anuncian fiestas chicha y/o folklóricas, sino que han ampliado su espectro hacia otro tipo de eventos. Sin embargo, este es solo un espacio ganado dentro de la confrontación por la hegemonía del gusto.

El segundo ejemplo que me gustaría mencionar para demostrar cómo la cultura chicha se ha ido extendiendo hacia otros sectores de la sociedad, es el de uno de los cultores de la música chicha más renombrados: Abelardo Gutiérrez, también conocido como Tongo, y su grupo Imaginación. Tongo, desde el segundo lustro de la década pasada, ha adquirido una gran notoriedad en el ámbito mediático, básicamente televisivo, y se puede decir que su trascendencia, en estos últimos años, se debe a la forma en que ingresa e impacta en el ambiente «oficial» de los medios. Tongo es considerado un personaje gracioso que, por su carisma, logra ingresar a los programas televisivos. Estos lo invitarían con el propósito de divertir a su auditorio deseoso de una risa fácil y de mofarse de su anatomía (Quispe Lázaro, 2009). Su exposición en los medios audiovisuales le ha permitido a Tongo tener una sintonía que no solo se restringe a las personas que gustan de su música, del ambiente chichero, sino, además, abarca un espectro más amplio de la ciudad de Lima. Él ha sido invitado a cantar a espacios de la sociedad en los que la música chicha nunca ha sido tomada en cuenta. De esta manera, llegó a la playa de Asia (cuya concurrencia mayoritaria proviene de los sectores sociales altos de la ciudad), donde ningún grupo chichero ha llegado hasta ahora. Se ha fotografiado con mujeres rubias que bailaban la canción «La pituca», cantada en el inglés de Tongo. Lo importante aquí no es solo la discriminación y las burlas que Tongo pueda recibir, sino la relación social que se establece aun en esos términos: un contrapunto social y cultural muy significativo que se hace en un espacio lúdico, habilitado para el disfrute de los sectores sociales medios y altos de la ciudad y restringido para aquellos de «color modesto», como dijera Ribeyro. No hay que olvidar que la chicha ha ingresado a los hogares medios y altos de la sociedad por la cocina y los gustos musicales de las trabajadoras del hogar, así como a los barrios exclusivos desde las casetas de guardianía. Pero estos sectores nunca habían tenido contacto con un chichero en persona, con un músico chichero, como sucedió en el caso de Tongo. Ese hecho sí es importante, porque a pesar de las diferencias, Tongo les puede decir «tócame que soy realidad». Y es esa realidad la que ha ganado terreno en la sociedad limeña, a pesar de las inequidades y las asimetrías, desde el «Perú hirviente» al que se refiere Arguedas hasta la actualidad.

## A manera de conclusión

La metáfora arguediana del «Perú hirviente», de fines de los años sesenta, se ubicó en un contexto en el que los encuentros culturales empezaban a bullir y a establecer puntos de contacto y de comunicación entre peruanos diversos. En ese camino fueron construyendo espacios de reconocimiento, donde lo peruano dejó de limitarse a lo criollo y comenzó a involucrar a lo andino y afroperuano. Este ha sido un proceso de transculturación y creación desde lo subalterno no exento de conflictos de todo tipo.

La cultura chicha como mixtura, como encuentro tumultuoso de lo diverso, como mezcla creativa de las culturas desde lo subalterno, vendría a ser uno de los resultados del proceso de ebullición que se iniciara cinco décadas atrás. No sabemos exactamente cuál será su futuro, pero sí podemos decir que, en el contexto actual, a pesar de que algunas de las manifestaciones de la cultura chicha han ingresado a las esferas oficiales, esta cultura sigue teniendo una connotación negativa y sigue ubicándose en una posición subordinada en la confrontación por la hegemonía del gusto y la belleza.

## Bibliografía

- Arguedas, José María (1981). Cartas a Carlos Barral el 29 de julio de 1966 y John Murra el 1 de febrero, 1967. *Allpanchis*, XV (17-18), 161-166.
- Bryce, Alfredo (2002). Los viejos limeños. *Renacimiento*, (33-34), 3-5.
- Bueno, Raúl (1996). Sobre la heterogeneidad literaria y cultural de América Latina. En José Antonio Mazzotti y U. Juan Zevallos Aguilar (coords.), *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar* (pp. 21-36). Filadelfia: Asociación Internacional de Peruanistas.
- Cornejo Polar, Antonio (1994). Mestizaje, transculturación, heterogeneidad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 20 (40), 368-371.
- Higgins, James (2003). *Heterogeneidad y literatura en el Perú*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- Malinowski, Bronislaw (1987). Introducción. En Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (pp. 3-10). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

- Miro Quesada Cantuarias, Francisco (2004). Desborde popular y crisis del Estado: comentarios a un libro de José Matos Mar. En José Matos Mar, *Desborde popular y crisis del Estado. Veinte años después* (pp. 157-161). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Moraña, Mabel (1999). Antonio Cornejo Polar y los debates actuales del latinoamericanismo: noción de sujeto, hibridez, representación. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXV (50), segundo semestre, 19-27.
- Nugent, José Guillermo (1991). *Conflicto de las sensibilidades. Propuesta para una interpretación y crítica del siglo XX Peruano*. Lima: Instituto Bartolomé de las Casas - Rímac.
- Ortiz, Fernando (1987). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Quispe Lázaro, Arturo (2004). La cultura chicha en el Perú. En *Construyendo nuestra interculturalidad*, 1. Recuperado de: [http://www.interculturalidad.org/numero01/c/arti/c\\_chi\\_010404.pdf](http://www.interculturalidad.org/numero01/c/arti/c_chi_010404.pdf)
- Quispe Lázaro, Arturo (2009). La música chicha en el siglo XXI. *Construyendo nuestra interculturalidad*, 5. Recuperado de: [http://www.interculturalidad.org/numero05/docs/0402-Musica\\_chicha\\_Lo\\_nuevo\\_en\\_el\\_siglo\\_21-Quispe\\_Lazaro,Arturo.pdf](http://www.interculturalidad.org/numero05/docs/0402-Musica_chicha_Lo_nuevo_en_el_siglo_21-Quispe_Lazaro,Arturo.pdf)
- Sobrevilla, David (2001). Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXVII (54), segundo semestre, 21-33.
- Sobrevilla, David (2003). La heterogeneidad de la pintura peruana: los casos de Fernando de Szyszlo, Jorge Eduardo Eielson, Tilsa Tsuchiya y Gerardo Chávez. En James Higgins, *Heterogeneidad y literatura en el Perú* (pp. 81-125). Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- Urcuhuranga, Elliot (2010). Comunicación personal (entrevista). 14 de octubre.