
“Borrachos de amor”: las luchas por la ciudadanía en el cancionero popular peruano¹

VÍCTOR VICH¹

¿Cuál es la relación entre canciones y “comunidades imaginadas”? ¿Qué tipo de identidades producen las canciones populares y cómo consiguen insertarse en el imaginario colectivo del país? ¿Son las canciones una base simbólica en la imaginación de la comunidad nacional? ¿Proyectan, en sus imágenes, la construcción de una crítica y la posibilidad de un orden social alternativo? ¿Quiénes tienen voz al interior de un proyecto nacional que, como el peruano, fue estructurado sobre la base de profundas exclusiones sociales y donde los ciudadanos nunca pudieron concebirse a sí mismos como iguales?

El objetivo del presente ensayo consiste en responder a dichas preguntas a partir del análisis de cuatro famosas canciones peruanas. A manera de contrapunto, me interesa observar cómo un conjunto de procesos históricos han ido cristalizándose en diferentes imaginarios simbólicos. Sostengo que las siguientes canciones nos permiten apreciar diversos momentos por los que ha atravesado la subjetividad popular a lo largo del siglo xx y, sobre todo, las distintas *respuestas* que se han ido articulando ante la problemática social. Si, como dice Sinesio López, “la emergencia de la ciudadanía implica un cambio fundamental en las relaciones tradicionales de autoridad”,² en este ensayo pretendo comparar algunas representaciones populares con las distintas instancias de poder que se fueron sucediendo en el Perú a lo largo del siglo pasado. Por tanto, “prácticas simbólicas” y “movimientos sociales” intentarán ser aquí instancias dialogantes.

Sabemos que en el Perú las luchas por la ciudadanía son arduas y que han estado –y están– relacionadas con demandas materiales y simbólicas. Para Jelin, la verdadera construcción democrática requiere de ambos procesos y aquí voy a intentar dar cuenta de ellos.³ Mi objetivo es construir una narrativa que permita visibilizar cómo un siglo de la historia cultural peruana fue experimentada por los sectores marginales y subalternos.⁴

¹ Esta es una versión corregida y mejorada del ensayo que apareció en *Batallas por la Memoria: antagonismos de la promesa peruana*. Marita Haman, Santiago López Maguiña, Gonzalo Portocarrero y Víctor Vich, editores. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2003.

² López, Sinesio, *Ciudadanos reales e imaginarios. Concepciones, desarrollo y mapas de la ciudadanía en el Perú*, Instituto Diálogo y Propuesta, Lima, 1997, p. 43.

³ Jelin, Elizabeth, “Ciudadanía y alteridad: tensiones y dilemas”, en *Márgenes*, Año IX, N° 15, 1996, pp. 165-166.

⁴ Confieso mi desconocimiento de teoría musical y etnomusicología peruana, lo cual me impedirá hacer una reflexión que pueda integrar dichas perspectivas en el análisis que propongo.

1. “El Plebeyo” y el inicio de las luchas obreras

A inicios del siglo XX, la oligarquía peruana ejercía el poder político algo al margen de las corrientes militaristas que habían dominado buena parte de la escena política del siglo anterior. Con “oligarquía” se ha hecho referencia a un reducido grupo de familias que, ya sea en posiciones terratenientes, mercantiles o financieras, logró monopolizar el poder político y adquirir el control económico de la estructura productiva del país. Se ha dicho que el estado oligárquico excluyó de la vida política a las grandes mayorías y que fue absolutamente incapaz de articular un proyecto nacional que modernizara al país de una manera coherente y democrática.⁵

Sin embargo, la década de 1920 fue un período clave en la historia del Perú republicano. El presidente Augusto B. Leguía decidió iniciar un franco proceso de modernización que provocaría la constitución una burguesía nacional más sólida y de sectores obreros e intelectuales que dieron inicio al surgimiento de los partidos políticos modernos en el país. No se trató sin embargo sólo de cambios en el aparato productivo y en la reforma del estado. Dicho gobierno apuntó además a desarticular a una cultura oligárquica que, impregnada de racismo y patrimonialismo, había impuesto un estilo aristocrático de hacer política: un estilo que portaba como elementos centrales a un catolicismo de concepciones jerarquizantes, a un paternalismo de corte autoritario y a la devoción de la familia como un agente de reproducción del poder social.⁶

Según Lloréns, la música criolla se originó en Lima entre finales del siglo pasado y las primeras décadas del siglo XX, es decir, entre lo que Basadre llamó la “república aristocrática” y el gobierno de Leguía. Su recepción fuera del mundo popular no fue inmediata y en un inicio fue calificada de “mal gusto” por los sectores letrados que veían en ella una manifestación que no respetaba los patrones estéticos más hegemónicos. Sin embargo, “el vals se convirtió en el modo dominante de expresión musical para los pobres de Lima, al menos parcialmente, porque transmitía imágenes que concordaban con la temática emocional de la existencia de las clases bajas”.⁷

Nacido en 1899, Felipe Pinglo perteneció a la segunda generación de cantantes criollos. Junto a sus contemporáneos tuvo que enfrentar los grandes cambios que se manifestaban tanto en la producción artística como en el gusto musical. En efecto, a diferencia de los cantantes de la generación anterior (conocidos como la “guardia vieja”), la de Pinglo tuvo que superar la presencia de ritmos foráneos (se sabe que el mismo Pinglo fue un conocido cantante de *fox-trot*, *one step* y tango) y, sobre todo, por el mayor acceso a los nuevos medios de difusión, vale decir, por los comienzos de la profesionalización de la actividad artística. Luego de una vida bohemia en la que también se había desempeñado como operario de imprenta y como empleado de la Compañía Nacional de Gas,⁸ Pinglo compuso “El Plebeyo” que hoy en día es su más conocido vals.

⁵ Burga, Manuel y Alberto Flores Galindo, *Apogeo y crisis de la república aristocrática*, Rikchay, Lima, 1987.

⁶ *Ibid.*, pp. 87-90.

⁷ Lloréns, José Antonio, “El vals criollo y los valores de la clase trabajadora en la Lima de comienzos del siglo XX”, en Steve Stein, editor, *Lima obrera 1900-1930*, El Virrey, Lima, 1986, p. 92.

⁸ Leyva Arroyo, Carlos Alberto, *De vuelta al barrio. Historia de la vida de Felipe Pinglo Alva*, Biblioteca Nacional del Perú, Lima, 1999, p. 39.

La noche cubre ya
con su negro crespón
de la ciudad las calles
que cruzan las gentes
con pausada acción.

La luz artificial
con débil proyección
propicia la penumbra
que esconde en su sombra
vergüenza y traición.

Después de laborar
vuelve a su humilde hogar
Luis Enrique “el plebeyo,”
el hijo del pueblo,
el hombre que supo amar
y que sufriendo está
esta infamante ley
de amar a una aristócrata
siendo plebeyo él.

Trémulo de emoción
dice así en su canción:
“El amor siendo humano
tiene algo de divino
amar no es un delito
porque hasta Dios amó
y si el cariño es puro
y el deseo es sincero,
¿Por qué robarme quieren
la fe del corazón?”

Mi sangre aunque plebeya
también tiñe de rojo
el alma en que se anida
mi incomparable amor.
Ella de noble cuna
yo un humilde plebeyo
no es distinta la sangre
ni es otro el corazón
¡Señor! ¿Por qué los seres
no son de igual valor?”

Así en duelo mortal
de abolengo y pasión
en silenciosa lucha
condenarnos quieren
a grande dolor;
al ver que un querer
porque plebeyo es

delinque si pretende
la enguantada mano
de fina mujer.

El corazón que ve
destruido su ideal
reacciona y se refleja
en franca rebeldía
que cambia su humilde faz;
El plebeyo de ayer
es el rebelde de hoy
que por doquier pregona
la igualdad en el amor.⁹

Julio Ortega ha señalado que esta canción se encuentra atravesada por dos discursos de corte aristocrático (una “visión caballeresca” y un “naturalismo igualitarista”) que dan cuenta acerca de cómo la cultura popular había interiorizado las normas de la ideología dominante de ese entonces.¹⁰ Estoy de acuerdo con ello, pero hay algunos elementos más por comentar: sin duda el sustrato político de la “república aristocrática”, pero también el antagonismo de ese sector frente a las propuestas modernizadoras y los intentos provenientes del mundo intelectual por articularse con las voces subalternas.

Comencemos por el principio: un aire de fatalidad y opresión social impregna los versos al punto que el lenguaje imita el gusto modernista y, por tanto, a toda una estética decadente con afición por la oscuridad y la noche. La descripción sin embargo no es sólo nocturna sino también urbana. La calle es un nuevo protagonista y aparece representada en su tímida modernidad periférica. Entonces un deseo de modernidad impregna las primeras imágenes y todas ellas se esfuerzan por describir a un nuevo contexto social que aún no ha acabado de definirse y que se encuentra atrapado en dos movimientos: las “herencias coloniales” y los procesos de una modernización articulados tanto desde lo económico como dentro del campo de las subjetividades nacionales.

En efecto, durante aquellos años Lima quería ser una ciudad moderna. Grandes debates se activaban y el espectro político parecía dividirse entre fuerzas modernizadoras y posiciones contrarias que todavía veían al orden colonial como un pasado que había que recuperar. A mi entender, la letra de “El plebeyo” utiliza la “metáfora de la luz” para ejemplificar bien toda esta problemática. No se trata solamente de describir la nueva luz como “artificial” sino que su “débil proyección” es figurada como algo que no alcanza para construir una identidad diferente. Dicho de otra manera: aquella tímida luz eléctrica no era suficiente para suprimir las “herencias coloniales” que la “república aristocrática” había sido incapaz de cancelar.¹¹

⁹ Compuesto en los primeros años de la década de 1930, Leyva encuentra su origen en una producción cinematográfica, *Ella noble y él plebeyo*, muy difundida en Lima y que parece haberse constituido en un mecanismo de identificación bastante fuerte.

¹⁰ Ortega, Julio, *Cultura y modernización en la Lima del 900*, Cedep, Lima, 1986, p. 127.

¹¹ Hay que recordar que esta canción se escribió al interior de un período de intensa agitación social en que el mundo popular era un nuevo protagonista político y los primeros sindicatos y las primeras huelgas obreras habían comenzado a aparecer.

Aparece entonces la figura de Luis Enrique, quien es representado como un proletario que regresa a su hogar después de un arduo día de trabajo. A la extracción de riqueza a la que se ve sometido por su condición obrera, el personaje se descubre también inmerso en otro tipo de dominación. Se trata de una “infamante ley” que impide la unión de amantes de diferentes clases sociales y que establece la diferenciación jerárquica de los ciudadanos en el Perú. Luis Enrique, en efecto, está enamorado pero su amor es imposible puesto que transgrede la ley al interior de una sociedad que ha sido rígidamente constituida.

Como decía líneas arriba, la familia fue una de las instituciones más importantes del estado oligárquico ya que en ella recaía buena parte de la reproducción del orden social dominante. Los oligarcas siempre se resistieron a imaginar el país como una “comunidad de iguales” y por lo general sus prácticas culturales estuvieron encaminadas a mantener una posición diferenciada del resto de la sociedad. “El plebeyo” es una canción que da perfecta cuenta de todo ello pero se esfuerza por construir un lugar de enunciación alternativo.

Es curioso, sin embargo, que la estrategia de Luis Enrique consista en valerse de argumentos religiosos como ejemplos de una nueva y desafiante modernidad. De ahí los misteriosos versos (“Amar no es un delito porque hasta Dios amó”) y ese final, tan retórico, que no busca dirigirse a una autoridad laica o civil sino, por el contrario, al mismo Dios omnipotente: “Señor ¿Por qué los seres no son de igual valor?”

Zizek ha demostrado que la dinámica de la ley consiste en producir un deseo que genera la voluntad de transgredirla. Se explica, por tanto, que la ideología aparece como el resultado de un fallido acto de libertad: al transgredir la ley el sujeto “cree” sentirse libre pero, en realidad, continúa enjaulado al interior de la oposición dicotómica de aceptación y rechazo. En mi opinión, “El plebeyo” aspira salir de esta dinámica y propone que el amor es el único agente capaz de liberarnos de de la ley en tanto subjetiviza positivamente al hombre al interior de una comunidad de iguales. Es decir, frente a un estado como el oligárquico que se sustentaba en un racismo implícito, los versos de “El Plebeyo” promueven un carácter interpelador y desafiante: “igualdad en el amor”, “igualdad en la patria”, parecen ser la afirmación que este vals introduce en nuestro imaginario nacional.¹²

Luis Enrique no sólo se constituye como un sujeto alternativo frente a una anquilosada ley social sino además como el *agente* productor de un nuevo discurso. De esta manera, me parece que esta canción marca el tránsito de una sociedad con profundas herencias coloniales a otra que desea ya comenzar a modernizarse. Lo interesante, sin duda alguna, es que dicho proceso de modernización no es iniciativa de las élites sino más bien que se trata de algo promovido *desde y por* los sectores populares.

El plebeyo de ayer
es el rebelde de hoy
que por doquier pregona
la igualdad en el amor.

La proletarización es clara (y algo de la revolución se invoca en este vals) pero no se trata sólo de un problema económico: contra una ideología oficial que inventó el “mestizaje”

¹² Lloréns demuestra que los vals anteriores a “El plebeyo” estaban marcados por el conformismo, la fatalidad y la resignación social. En ese sentido, esta canción marca también un notable punto de ruptura frente a las constantes de su tradición.

como la solución imaginaria a las diferencias de la sociedad peruana, este vals puso al descubierto toda la rigidez y los prejuicios que aún existían. Para esta canción, el mestizaje no había sido posible y la imaginación de la comunidad seguía estando fracturada.¹³ “El plebeyo” es uno de los vales más populares en el Perú y quizá lo sea porque pone al descubierto un antagonismo central de nuestra modernidad: la imposibilidad de imaginarnos como una nación de iguales.

2. “Cholo soy” y la construcción de lo “nacional-popular”

Hasta principios del siglo xx, el indio había sido radicalmente excluido de la nacionalidad y no fue sino hasta la aparición de las corrientes indigenistas que su imagen comenzó a ser cambiada dentro de los discursos nacionales. Si bien los orígenes del movimiento indigenista pueden rastrearse en algunos discursos o artículos de Manuel Gonzales Prada (o quizá más atrás aún), lo cierto es que su gran difusión ocurrió durante la década de 1920. No es este el lugar para revisar la fascinante historia del indigenismo peruano, pero sí para resaltar que su influencia logró penetrar en los imaginarios oficiales. Atravesado por profundas contradicciones, el discurso indigenista se convirtió –durante varios momentos del siglo xx– en una política de estado, vale decir, en un dispositivo simbólico destinado a construir una imagen más “integradora” de la nación peruana.

Según Raúl Romero, la “época de oro” del folclor nacional coincide con un período en que los primeros migrantes comenzaron a llegar a la capital y tuvieron que negociar sus identidades produciendo nuevos elementos culturales. Nos situamos ahora en la década de 1950 y, por tanto, de la aparición del “coliseo” como un lugar de creación de nuevos ritmos y significados. En efecto, los coliseos fueron los lugares donde los migrantes recuperaban algo de su origen perdido y donde nuevas prácticas culturales comenzaban a gestarse. La “Pastorcita Huaracina,” el “Jilguero del Huascarán” y “Picaflor de los Andes” fueron, en esa época, los grandes ídolos en los coliseos.

El proyecto de Luis Abanto Morales retomó algunos elementos pero se condujo por otros derroteros. Criado en Cajabamba pero migrante en la capital, la música de Luis Abanto Morales fue más que desafiante: consistió en introducir ritmos y temáticas andinas nada menos que al interior del vals criollo tradicional. Como podrá suponerse, este hecho desestabilizó la estética hegemónica pues el vals ya había conseguido difundirse en las clases acomodadas e imponerse como una marca de la identidad criolla y ciertamente urbana. “Cholo soy y no me compadezcas” llegó al imaginario nacional para cambiar de perspectiva y ha sido también uno de los más grandes éxitos de la música popular en el Perú.

Cholo soy y no me compadezcas
Que esas son monedas que no valen nada
y que dan los blancos como quien da plata
nosotros los cholos no pedimos nada
pues faltando todo, todo nos alcanza.

¹³ Es muy interesante porque (como me lo hace notar Aldo Panfichi) la propia canción es ya (en sí misma) un producto mestizo. En ese sentido, también ella expresaría el reclamo mestizo sobre lo insuficiente de la modernización tradicionalista que continuaba siendo racista y oligárquica.

Déjame en la puna vivir a mis anchas,
trepar por los cerros detrás de mis cabras
arando la tierra, tejiendo mis ponchos, pastando mis llamas
y echar a los vientos la voz de mi quena.

Dices que soy triste, qué quieres que haga
No dicen ustedes que el cholo es sin alma
y que es como piedra, sin voz, sin palabra
Y llora por dentro, sin mostrar las lágrimas
Acaso no fueron los blancos venidos de España
que nos dieron muerte por oro y por plata
No hubo un tal Pizarro que mató a Atahualpa
tras muchas promesas bonitas y falsas.

Entonces ¿qué quieres, qué quieres que haga?
Que me ponga alegre como día de fiesta
mientras mis hermanos doblan las espaldas
por cuatro centavos que el patrón les paga
Quieres que me ría
mientras mis hermanos, bestias de carga
llevando riquezas que otros se guardan
Quieres que la risa me ensanche la cara
mientras mis hermanos viven en las montañas como topos
escarban y escarban
mientras se enriquecen los que no trabajan
Quieres que me alegre
Mientras tus hermanas van a casas de ricos
lo mismo que exclamas
Cholo soy y no me compadezcas.

Déjame tranquilo que aquí la montaña
me ofrece sus piedras, acá son más blancas
que esas condolencias que tú me regalas.
Cholo soy y no me compadezcas.¹⁴

La primera estrofa es significativa porque concentra su atención en un problema central de la constitución de las identidades en el Perú: me refiero a la interiorización de definiciones que el subalterno ha hecho de sí mismo dentro de los marcos del discurso del colonizador. Es decir, nos encontramos aquí ante una clarísima representación que ilustra cómo el discurso del poder ha nombrado al otro subalterno y ha terminado por constituirlo como un sujeto “inferior”. Se nota, así, la productividad del poder en la constitución de nuevas subjetividades en el sentido de que ellas mismas se definen al interior de los parámetros que ese poder previamente ha establecido.

¹⁴ Sarmiento, Edwin, “El cantor del pueblo”, en *Domingo*, suplemento dominical de *La República*, 27 de enero de 2002. El autor del artículo afirma que la letra original de esta canción pertenecía al compositor argentino Boris Elquin y que Luis Abanto Morales la hizo suya peruanizándola a través de varias palabras, de nuevas imágenes y de toda la composición musical.

A diferencia de “El plebeyo”, donde Luis Enrique terminó constituyéndose como un sujeto antagónico frente al orden social, esta canción representa una marginación y la opción por un aislamiento. No se trata, entonces, de la rebeldía sino de la fatalidad de la exclusión social. En otras palabras: lejos de representar a la cultura andina en toda su movilidad y dinamismo, esta canción recluye al sujeto andino dentro de un mundo social al que se le propone como autárquico y sin contactos.

Déjame en la puna vivir a mis anchas,
trepar por los cerros detrás de mis cabras
arando la tierra, tejiendo mis ponchos,
pastando mis llamas
y echar a los vientos la voz de mi quena.

y después:

Déjame tranquilo que aquí la montaña
me ofrece sus piedras, aquí son más blancas
que esas condolencias que tú me regalas
“Cholo soy” y no me compadezcas.

Así, la opción política de esta canción parece construirse mediante la descripción de un universo “estático” definido en los términos del “presente antropológico:” se inventa a un sujeto inmerso en una especie de tiempo ritual que no cambia y que nunca cesa de repetirse. De esta manera, el cholo es descrito como un sujeto triste, sin palabras, al que se le ha restado toda capacidad de agencia y que carga sobre sus hombros toda la violencia de la historia. Se trata, al parecer, de una descripción degradada del hombre andino donde la posibilidad de rebelión es mínima, donde no hay lugar para la alegría y donde todo el color de la tradición cultural ha desaparecido por completo.

Sin embargo, la dinámica de “Cholo soy y no me compadezcas” es mucho más compleja. Ella pretende ser una canción de protesta social y sus imágenes no aspiran a detenerse en las discusiones anteriores. Su objetivo apunta a otra dirección: consiste en nombrar diversas formas de explotación: al tratarse de una canción previa a la reforma agraria (podríamos decir, una canción “prevelazquista”), el retrato del Perú corresponde con la descripción de un estado nacional cómplice y promotor de prácticas coloniales como lo fueron el gamonalismo, la servidumbre y el pongaje.

Si bien en el imaginario popular peruano la categoría de “indio” y “cholo” pueden ser intercambiables en algunos contextos, es también cierto que hay grandes diferencias entre aquellos términos: el primero hace alusión a un sujeto de condición rural, generalmente problemático dentro de la nación criolla. A su vez, por “cholo” se nombra a una condición migrante y, por lo tanto, a una situación de contacto cultural muchísimo más dinámica y heterogénea. Es decir, si dentro de la historia cultural el “indio” fue un sujeto *externo* a la nación, el “cholo” ha hecho referencia a un nuevo sujeto (diríamos, desindianizado) algo más interno al proyecto nacional.

En ese sentido, pienso que la complejidad de esta canción consiste en que su título hace referencia a un sujeto que no corresponde con la descripción que luego se hace de él. Me explico más: esta canción bien podría haberse llamado “Indio soy y no me compadezcas”, ya que todas las descripciones corresponden a imaginarios sociales asociados con mecanismos de dominación relativos al campo y no a la ciudad. Sin embargo, debemos entender

que al fusionar textualmente al “sujeto indio” con el “sujeto cholo” la canción muestra abiertamente su interés político: construir una constante de subalternidad donde la oposición entre espacios rurales y urbanos quede disuelta a efectos de subrayar una continua y permanente opresión social. La canción traslada una categoría urbana hacia el ámbito rural para volverlas intercambiables y establecer así una denuncia social muchísimo más contundente.

La labor de las empleadas domésticas es, en ese sentido, uno de los más importantes ejemplos que la canción provee. Se trata de un trabajo urbano que sin embargo funciona con los mismos mecanismos de dominación que los del campo y que se organiza mediante prácticas capitalistas que reinventan la dominación social: “Llevando riquezas que otros se guardan”; “Por cuatro centavos que el patrón les paga”; “Mientras se enriquecen los que no trabajan”, son algunas claras imágenes.

Quieres que la risa me ensanche la cara
mientras mis hermanos viven en las montañas como topos
escarban y escarban
mientras se enriquecen los que no trabajan
Quieres que me alegre
mientras tus hermanas van a casa de ricos
lo mismo que exclamas
Cholo soy y no me compadezcas.

Es decir, más allá del problema de las identidades sociales, de su localización en la ciudad y de la categoría elegida para nombrarlas, esta canción quiere construir una imagen de la explotación social en el Perú. De ahí la acogida tan fuerte que ha tenido en los sectores populares. Si se trataba de identificar la forma más visible de ejercicio de poder, la canción apuesta mucho por subrayar lo económico. Es decir, la fuerza de sus imágenes no sólo reside en la construcción de reivindicaciones de tipo “culturalista” o “identitarias”, sino sobre todo en la denuncia de prácticas injustas relativas al trabajo y a la producción.

De todas formas, esta canción pone de manifiesto las contradicciones sobre las que se ha construido buena parte del discurso popular en el Perú: aquí el sujeto aparece representado como una instancia paradójica puesto que si bien trata de rechazar todo el discurso colonial que lo ha tenido aprisionado, curiosamente, la imagen del cholo que se provee es la de un sujeto excesivamente degradado. Es decir, en algún sentido, estas imágenes no consiguen sino reproducir el mismo discurso colonial: más que un sujeto alternativo el indio necesita un reconocimiento tutelar. En palabras de Julio Ortega, este es el momento de la “mediación criollista”, vale decir, el punto en que “lo nacional” quiere hacerse “popular” pero su incapacidad para generar rupturas radicales no hace sino conseguir el efecto contrario, esto es, subalternizar más la diferencia.

3. “Con olor a cerro y a chicha:” *Chacalón* y los migrantes a la capital

El 15 de mayo de 1992 la ciudad de Lima fue testigo de una espectacular manifestación popular. Ese día murió Lorenzo Palacios, ídolo musical dentro de las capas más pobres y marginadas del Perú. Las cifras más conservadoras estiman que alrededor de veinte mil personas participaron de su entierro, que comenzó en su casa del complejo habitacional Los Incas y terminó en el pabellón Santa Glicería del cementerio El Ángel. Envuelto con la bandera del Alianza Lima (club del que fue un hincha acérrimo), el féretro se paseó por

distintas calles de los barrios altos y así la multitud pudo despedirse de un nuevo ídolo que, en la variedad de sus canciones, supo representar la identidad de la nueva Lima chola, migrante, informal y trabajadora.¹⁵

La ciudad ya tiene un nuevo sujeto que es además el productor de un nuevo discurso. Su identidad se define por varios elementos. Para autores como Appadurai, la migración constituye el gran impulso modernizador del siglo xx y, al nivel de la cultura, ha sido el proceso básico en el mundo contemporáneo. En el Perú, Carlos Franco la caracterizó con una notable descripción: "... que entre la desconfianza en su capacidad y la confianza en sí mismos se decidieron por sí mismos; que entre el ámbito y el cambio se inclinaron por el cambio; que entre la seguridad y el riesgo eligieron el riesgo; que entre el pasado y el futuro eligieron el futuro; que entre lo conocido y lo desconocido se aventuraron por lo desconocido; que entre la continuidad y el progreso prefirieron el progreso; que entre permanecer y partir, partieron. Lo cierto es que al optar por sí mismos, por el futuro, por lo desconocido, por el riesgo, por el cambio, por el progreso, en definitiva, por partir, cientos de miles o millones de jóvenes comuneros, campesinos, provincianos en las últimas décadas se autodefinieron como modernos, es decir, liberaron su subjetividad de las amarras de la tradición, del pasado, del suelo de la sangre, de la servidumbre, convirtiéndose psicológicamente en hombres libres. Y al hacerlo, sin ser conscientes de ello, cerraron un época del Perú para abrir otra".¹⁶

"Desborde popular", "conquistadores de un nuevo mundo", "el otro sendero", "los nuevos limeños", "la otra modernidad", "heterogeneidad no dialéctica", han sido las principales metáforas que la academia peruana ha empleado para hacer referencia a ese nuevo rostro de un país ya algo diferente. Las migraciones, en efecto, produjeron cambios a todo nivel y transformaron la identidad del Perú desde la economía hasta la política: la calle se fue convirtiendo poco a poco en un riquísimo espacio de legitimación de las nuevas subjetividades sociales.

La música "chicha" se inscribe en esta dinámica y sin duda es uno de los fenómenos culturales más interesantes del Perú contemporáneo. Surgida del contacto entre las melodías andinas y los ritmos tropicales [caribeños], la chicha apareció en la década de 1970, pero su gran difusión la consiguió en la década siguiente, cuando grupos como los Shapis o el propio *Chacalón* incorporaron en sus letras la problemática de la migración y el desempleo.

(Para todos mis hermanos provincianos
que labran el campo para buscar el pan de sus hijos
y de todos sus hermanos, te canta Chacalón
y la Nueva Crema.)

Soy muchacho provinciano
me levanto muy temprano
para ir con mis hermanos
ayayayay,
a trabajar.

¹⁵ Es muy fascinante que Leyva cuente que el día de la muerte de Pinglo (13 de mayo de 1936) ocurrió algo similar: un carro difundió la noticia por los Barrios Altos y una multitud muy grande acompañó igualmente el féretro hacia el cementerio.

¹⁶ Franco, Carlos, *Imágenes de la sociedad peruana: la otra modernidad*, Cedep, Lima, 1991, p. 87.

No tengo padre ni madre
ni perro que a mí me ladre
sólo tengo la esperanza
ayayayay,
de progresar.

Busco una nueva vida
en la ciudad
donde todo es dinero y hay maldad
con la ayuda de Dios
sé que triunfaré
y junto a ti mi amor
feliz seré
oh, oh, oh
feliz seré...

Puede decirse que cuatro son los elementos principales de esta canción: “juventud”, “migración”, “ética del trabajo” y “parentesco.” Aquí, el sujeto migrante se distingue por diferentes estrategias de sobrevivencia pero, sobre todo, por su voluntad de ser feliz y salir adelante en el mundo social. Este nuevo sujeto es sobre todo joven y se levanta temprano para intentar ganarse la vida a como dé lugar.

Es interesante notar que el sujeto afirma que ya no tiene padre ni madre. Su compromiso único es entonces con el futuro. De esta manera, casi podría decirse que esta canción representa muy bien el tránsito del “mito del Incary al mito del progreso”,¹⁷ pues aquí el origen cultural deja de ser un elemento central. Es decir, aunque en un inicio el sujeto comienza por definirse como “provinciano” al inicio de la canción, luego reconoce que es necesario renunciar a toda identidad si quiere salir adelante. El sujeto entonces siente la necesidad de “inventarse” a partir de la nueva situación urbana.

Dicho de otra manera: en esta canción el sujeto es el agente ante una modernidad con la que cree que sí puede negociar. Al respecto, es interesante notar que se utilice a la palabra “hermanos” para dar cuenta de una situación socialmente compartida. Son dos sus significados. Por un lado, refiere al núcleo familiar pero, por otro, a toda la comunidad de migrantes con la que comparte una misma situación de exclusión social. La canción constata entonces la formación de un nuevo colectivo. De hecho, da signos de cómo en la capital se reproducen algunas de las dinámicas andinas del trabajo: el afán productivo y las redes de parentesco.¹⁸

Pero lejos de convertirse en una apología de la vida moderna, una fuerte crítica aparece en ella: si bien el sujeto se desentiende de su pasado para comprometerse únicamente con el futuro, la canción no termina con un proceso de secularización racionalista sino, más bien, con una intensa apelación a Dios y con la apuesta por la construcción de un espacio de felicidad que nunca se agota en el sujeto autosuficiente que imaginan los teóricos del

¹⁷ Degregori, Carlos Iván, “Del mito del Incary al mito del progreso”, en *Socialismo y Participación*, núm. 36, 1986.

¹⁸ Adams, Norma y Néstor Valdivia, *Los otros empresarios. Ética de migrantes y formación de empresas en Lima*, IEP, Lima, 1994.

capitalismo popular. *Chacalón* afirma que en la ciudad “todo es dinero y hay maldad”, y establece así una desconfianza ante el nuevo universo y una distancia que no se sabe como resolver. Si bien el sujeto está totalmente dispuesto a “progresar” en el sistema (no le queda otra) y ha decidido respetar algunas de sus reglas, el dinero nunca se encuentra idealizado y no aspira a convertirse en el vínculo más importante entre las personas. La canción se desgarró: asume la necesidad de modernización, pero al mismo tiempo representa la necesidad de neutralizar la supremacía moderna del *capital* sobre el *trabajo*. Así, en algún sentido, la canción ofrece la posibilidad de enfrentar la alienación capitalista sobre lo que Habermas ha llamado el “mundo de la vida”.

4. Tongo y la ausencia del “chorreo” en el neoliberalismo: “Sufre, peruano, sufre”

El régimen de Alberto Fujimori trajo consigo muchas de las más nefastas lacras de la historia del Perú republicano: la tradición de golpes de estado, el caudillismo autoritario, la conversión del estado en un aparato mafioso, la violación sistemática de los derechos humanos y la pasiva sumisión nacional a las lógicas de los grandes poderes económicos. Fujimori ganó las elecciones de 1990 con un discurso que prometía “honradez, tecnología y trabajo” y con una propuesta económica que se rehusaba a aplicar el *shock* económico neoliberal. Sin embargo, a pocas semanas de iniciado su gobierno y contradiciendo todo el discurso electoral, el mencionado *shock* fue aplicado en un acto político que ya comenzaba a revelar las más oscuras estrategias de su futuro gobierno.¹⁹

Los “años del chino” fueron los de la tecnocumbia y por ella debe entenderse a un “tercer momento” en el desarrollo de la música chicha, que consistió en el privilegio de los ritmos tropicales [caribeños] sobre los andinos.²⁰ Entre sus novedades, la tecnocumbia trajo la aparición de mujeres cantantes (la chicha había sido siempre muy masculina) y un cambio en el contenido de las letras, que ya no se dedicaban a enfatizar las tensiones y antagonismos sociales, sino que ahora concentraban su temática en los conflictos del amor a partir de una ligera pero importante conciencia de género.

Sin embargo, la tecnocumbia no lo abarcó todo y aunque se trató de un fenómeno con impacto cultural realmente sorprendente (las canciones de Rossy War llegaron a escucharse en todos los estratos sociales, desde los más altos hasta los más pauperizados), algunos de los compositores de la chicha continuaron apostando a proponer letras que siguieran dando cuenta de la problemática social. Uno de ellos fue *Tongo*, un cantante limitado a todo nivel, pero que consiguió imponer un ritmo que caló profundamente en la población. Es interesante, pero a finales del fujimontesinismo, en el contexto más degradado de la política nacional, *Tongo* se convirtió en un artista famoso y ésta fue la canción que más sonó por aquellos días de desconcierto y frustración.

¹⁹ Como podrá suponerse, los días siguientes al ajuste económico fueron de intensos debates políticos pero finalmente el gobierno logró convencer al país de que por primera vez en la historia republicana se estaba pensando en el “largo plazo” y de que dichas medidas darían buenos resultados en un plazo de diez años. Al respecto son centrales el libro de Efraín Gonzales de Olarte, *El neoliberalismo a la peruana. economía política del ajuste estructural, 1990-1997*, IEP, Lima, 1998, y el artículo de Adolfo Figueroa, “Distribución de ingresos y pobreza en el Perú”, en John Crabtree y Jim Thornas, editores, *El Perú de Fujimori 1990-1998*, CIUP-IEP, Lima, 1999.

²⁰ Quispe, Arturo, “La tecnocumbia: integración o discriminación solapada”, en *Quehacer* 135, Lima, 2002.

Sufre, peruano, sufre
si quieres progresar
Sufre, peruano, sufre
si quieres triunfar.

(Para todos los peruanos que se encuentran por el mundo
sufriendo y luchando por un destino mejor.
Te lo dice “Tongo” y su grupo “Imaginación,” oye
basta ya
y con Cántaro records)

En todas partes del mundo
siempre encontrarás
un peruano
con ganas de luchar,
con deseos
de triunfar
oh, oh, oh...

Peruano tú que estás solo
muy lejos de tu familia
pero luchas con más fuerza
para encontrar tu camino
tu camino
tu destino.

Sufre peruano, sufre peruano
si tú quieres progresar
si tú quieres triunfar.

(“Qué solo me encuentro lejos de mi familia;
sufriré y lucharé pero voy a triunfar.”
Para Oscar y Lily, en Buenos Aires, Argentina.
“Buena Julinho, tómame un vasito,
con producciones Jean”)

No resulta difícil darse cuenta de que esta canción construye al *héroe* como un sujeto que a pesar de circunstancias adversas quiere trascender a la fatalidad de la vida. Aquí se valora el esfuerzo personal y se pone énfasis en la capacidad de resistir ante las dificultades. Esta asociación no es novedosa pues se trata de una constante en la historia del capitalismo occidental: “laboriosidad”, “individualismo” y “progreso” se vuelven a juntar para construir otra vez un sujeto comprometido con el futuro y la modernidad.²¹

Sin embargo, la novedad de *Tongo* radica en la introducción de un elemento desestabilizante y ciertamente antagónico: el sufrimiento. En efecto, desde la perspectiva subalterna, el sufrimiento sirve aquí para revelar el conflicto social y por lo mismo las fuerzas que

²¹ Neyra [Neira], Eloy, “Cuando no trabajo me da sueño: raíz andina de la ética del trabajo”, y Gonzalo Portocarrero, “Ajuste de cuentas: cuatro años de Tempo”, ambos textos en Gonzalo Portocarrero, editor, *Los nuevos limeños*, Sur, Lima, 1993.

organizan las relaciones laborales en el mundo contemporáneo. Como bien puede notarse, la asociación entre “trabajo” y “sufrimiento” es notable, al punto que el sufrimiento termina por conceptualizarse como una dimensión básica y fundadora de la vida social. Es cierto que la desesperación no aparece como angustia pero, sin duda, se trata de un sujeto que se encuentra atrapado “en las trampas de la moral masoquista que percibe al sufrimiento como intrínsecamente redentor”.²²

Ésta es una canción dedicada a los migrantes en el exterior y da cuenta ya no sólo del Perú, sino de la globalización capitalista en general: aparece por tanto la representación de un sujeto globalizado que ya no está adscrito a una territorialidad específica y que vive fuera del país. Es fundamental notar que la migración no representa la llegada a un espacio radicalmente diferente sino a un lugar donde el sufrimiento es también una indispensable condición para el ascenso social. Pienso que lo que aquí entra en juego es, entonces, la dinámica del trabajo en el capitalismo contemporáneo y, fundamentalmente la resignación popular ante dicha dinámica. En ese sentido, “Sufre, peruano, sufre” equivale a decir “trabaja, peruano, trabaja” y ello es lo mismo que afirmar: “No importa, peruano, no importa”.²³ Es decir, “no importa que te exploten, lo importante es seguir trabajando y sólo intentar maniobrar con aquello”. El siglo xx termina representando al neoliberalismo como el horizonte último al que no se le cree pero se le acepta: ya no parece haber espacios para imaginar nuevos proyectos sociales: por eso sufre peruano, sufre.

¿Estará afirmando esta canción que la vida es imposible? ¿Es el Perú –y el mundo– un lugar donde la vida digna nunca será una realidad palpable, inclusive con cualquier cantidad de sufrimiento de por medio? Con Prakash, podríamos decir entonces que la resistencia subalterna no sólo se opone al poder sino que también va siendo constituida por él mismo.²⁴

Conclusiones

En el Perú, la imaginación de la comunidad ha ocurrido entre sujetos que nunca han podido percibirse como iguales. Dado el sustrato colonial que sentó las bases de nuestro nacionalismo, aquí la imaginación de la comunidad ha sido imposible y sigue siendo una tarea incompleta.²⁵ Me parece que buena parte de la historia del siglo xx peruano está representada en estas canciones y que es posible observar en ellas el tránsito de una “sociedad cerrada de señores”²⁶ a otra, como la actual, de ciudadanos pauperizados que continúan lidiando con un orden social que sigue sin poder constituirse al margen de la desigualdad y la exclusión social. Todas ellas, estas canciones son muestras de cómo los sectores populares perciben sus identidades sociales y de cómo la subalternidad es producto de diferentes estructuras de dominación.

²² Žižek, Slavoj, *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Paidós, Buenos Aires, 2001. p. 158.

²³ Agradezco a Rafael Tapia por la buena conversación que tuvimos sobre esta canción.

²⁴ Prakash, Gyan, “Los estudios de subalternidad como crítica postcolonial”, en Silvia Rivera Cusicanqui y Rossana Barragán, compiladoras, *Debates postcoloniales. Una introducción a los estudios de la subalternidad*, Sierpe, La Paz, 1999, p. 299.

²⁵ Para repensar la teoría de Benedict Anderson (*Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, FCE, México 1993), me ha sido muy útil la conferencia que Claudio Lomnitz pronunció en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, “La modernidad india”, el 20 de septiembre de 1999.

²⁶ López, cit., p. 27.

Sostengo que en estas canciones es posible la crisis de los principales proyectos nacionales articulados durante el Perú del siglo xx: el de la “república aristocrática,” el del estado “nacional popular” y el del actual, del neoliberalismo económico y la globalización capitalista. Como hemos visto, para bien o para mal, el siglo xx peruano terminó representando a un sujeto desterritorializado y a un orden mundial al que se le figura como el único horizonte posible. En las cuatro canciones, aparecen representadas una forma de ejercicio de poder y un sujeto al que se le figura como una especie de *resto* constitutivo. Cada proyecto nacional configura y expulsa a determinados ciudadanos.

Es claro que lo subalterno aparece aquí como una *perspectiva*,²⁷ pero además como la irrupción *performativa* de voces que intentan desarticular una narrativa socialmente aceptada. En ese sentido, creo que podemos entender también a estas canciones como réplicas populares que ponen en escena la continuidad de una experiencia social marcada por el racismo, la exclusión social y la pobreza. De alguna manera, ellas aspiran a constituirse como discursos *performativos* destinados a demandar la construcción de nuevas relaciones sociales capaces de producir la igualdad entre los ciudadanos.²⁸

Aunque la canción “Nuestro secreto” (de Felix Pasache) no ha sido analizada aquí, me parece que la imagen de un “borracho de amor” resume bien ciertas dinámicas del Perú contemporáneo: se trata sobre todo de la representación de un sujeto sobresaturado por sus propios deseos, mareado por ellos mismos, y de un universo social que no lo acepta, lo expulsa y lo obliga a emigrar hacia otro lugar que, sin embargo, parece ser igual que el anterior. Es decir, el sujeto quiere fundar un vínculo, integrarse en la patria, en la nación pero, a razón de los poderes existentes, termina por aceptar el sufrimiento como una forma de goce frente a la cual también comienza a sentirse atraído. Preso de un anhelo que no consigue realizarse, al final del siglo xx los peruanos hemos terminado entrampados en una lógica casi morbosa.

En todo caso, lo cierto es que las luchas por la ciudadanía han implicado una crítica a las existentes relaciones de poder y estas cuatro canciones –desde su conciencia histórica– son un espacio privilegiado para observar las imágenes del país producidas *por* los sectores populares. Pienso que lo que estas canciones narran es la “experiencia de la desigualdad”,²⁹ y así llevan impreso un corte sustancialmente utópico. No sabemos qué canciones vendrán en el futuro pero siempre nos queda la posibilidad de imaginar diferentes ritmos y letras nuevas, vale decir, de apostar porque en el medio del escepticismo, el sufrimiento y la incertidumbre podamos comenzar a cantar algo que fracase mucho menos, que no fracase, o que si fracasa nos afecte a todos por igual.

²⁷ Das, Veena, “La subalternidad como perspectiva”, en Rivera Cusicanqui y Barragán, compiladoras, cit., 1999.

²⁸ Es necesario, sin embargo, subrayar que estas cuatro canciones son producidas en Lima y todas ellas por sujetos masculinos. De ahí su carácter ciertamente parcial. En efecto, estas canciones representan no solo la visión del país que se produce desde espacios urbanos sino, además, el acto de una enunciación masculina que siempre termina por autorrepresentar al hombre como el único sujeto agente de la historia.

²⁹ Beverley, John, “Subalternidad/modernidad/multiculturalismo”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año xxvii, núm. 53, 2001, p. 157.

Otras obras consultadas por el autor, no citadas en las notas

APPADURAI, Arjun

1996 *Modernity at Large: Cultural Dimmesions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesotta Press.

DEGREGORI, Carlos Iván

2000 *La década de la antipolítica. Auge y huida de Alberto Fujimori*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

QUIJANO, Aníbal

1998 “Populismo y fujimorismo”, en Burbano de Lara, Felipe (ed.). *El fantasma del populismo. Aproximación a un tema (siempre) actual*. Caracas: Nueva Sociedad.

1997 “Estado-nación, ciudadanía y democracia: cuestiones abiertas”, en Gonzalez Helena y Heidult Schmidt (eds.). *Democracia para una nueva sociedad (modelo para armar)*. Caracas: Nueva Sociedad.

ROMERO, Raúl

2002 “Popular Music and the Global City. Huayno, Chicha and Techno-Cumbia in Lima”, en Clark, Walter (ed.). *From Tejano To Tango: Essays in Latin America Popular Music*. New York: Routledge.