

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

A Dissertation Presented

by

**Ericka Dabel Herbias Ruiz**

to

The Graduate School of

in Partial Fulfillment of the

Requirements

for the degree of

**Doctor of Philosophy**

in

**Hispanic Languages and Literature**

Stony Brook University

December 2016

ProQuest Number: 10243052

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.



ProQuest 10243052

Published by ProQuest LLC (2017). Copyright of the Dissertation is held by the Author.

All rights reserved.

This work is protected against unauthorized copying under Title 17, United States Code  
Microform Edition © ProQuest LLC.

ProQuest LLC.  
789 East Eisenhower Parkway  
P.O. Box 1346  
Ann Arbor, MI 48106 – 1346

The Graduate School

**Ericka Dabel Herbias Ruiz**

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

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

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

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

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

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

This dissertation is accepted by the Graduate School

Charles Taber  
Dean of the Graduate School

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

by

**Ericka Dabel Herbias Ruiz**

**Doctor of Philosophy**

in

**Hispanic Literature**

Stony Brook University

**2016**

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

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

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

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

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

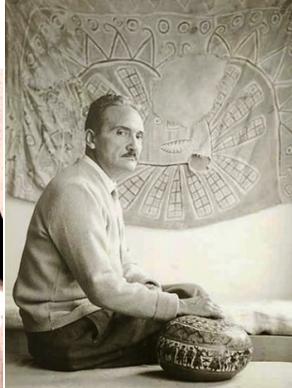
This dissertation links Performance and Andean studies: *identity* is observed as 'agencies' in migration rooted in the body. Research also involved field works and several interviews. An appendix includes unpublished interview transcripts and visual material.

PREVIEW

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

PREVIEW

*Cholibiris Chicha Madeinusa Warmi*



**Los Zorros de Arguedas**

## Table of Contents

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

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

## Introducción

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

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

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

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

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

Propongo el término *performance andina* para designar formas culturales adquiridas, propias y foráneas, así como despliegues que activan fuerzas y negociación en el contexto andino, que los tres artistas de este estudio estarían activando por su identidad bilingüe y geográfica, con la excepción del cantante Lorenzo Palacios, pero quien es hijo limeño de migrantes andinos quechua hablantes. Asocio sus performances humorísticas, melódicas, dramáticas con las letales y fantásticas experimentadas en los *Zorros*, como formaciones de discurso. En ella, el conocimiento y el proceder andino entra en contacto con tendencias epistemológicas occidentales, en las cuales se opera una dirección cultural del país a través de los aparatos de producción artística e ideológica de consumo. De ahí tenemos que el sector empresarial en la actualidad haya adoptado como ícono de productos nacionales la “caligrafía” colorida de los carteles que promocionaban los conciertos de música chicha en las calles resquebrajadas o precarias del cercado de Lima y sus periferias, considerada la más impresentable estética de masas por la opinión respetable de los años 80, y que ahora es promovida por el capital privado como firma de nacionalidad<sup>1</sup>.

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

El capítulo cuatro estudiará la performance andina de la actuación en Magaly Solier, teniendo como marco temporal el lanzamiento de su primer filme protagónico, *Madeinusa* (Perú-España) en el 2005, y su segundo protagónico *La teta asustada* (Perú-España 2008), dirigidos por Claudia Llosa, hasta el 2010 en que aparece *Amador* del cineasta español Fernando León de Arana (España, 2010), filme protagónico sobre la inmigración ilegal sudamericana en España. “Descubierta” y dirigida por la cineasta Claudia Llosa, Solier se presenta como un proyecto fílmico andino de éxito. Andino porque la actriz es en la vida real una persona quechua hablante de la sierra sur del Perú y su medio fue principalmente rural asociado con la agricultura y la crianza de animales. Andino porque su primer filme está rodado en las alturas de Huaraz, sierra norte del país y el segundo en Lima, en uno de los asentamientos humanos localizado en los elevados arenales de la periferia de la ciudad, área comúnmente tomada por los migrantes. Andino porque el mundo representado es el de un pueblo andino, con tradiciones y fiestas religiosas o el del cerro de viviendas precarias, de difícil acceso y bullente comercio informal de las modas “chicha”<sup>3</sup> de la ciudad emergente como es retratada la modernidad de los conos<sup>4</sup>. Sus personajes actúan de acuerdo a códigos andinos de performance como el canto quechua, la vestimenta colorida y sincrética, además de lenguajes corporales que contrastan con la imagen de la gente de la ciudad. Magaly Solier se ha destacado en ese sentido, por la toma de identidad andina, ya sea asignada por otros como por la actriz misma, casi de manera uniforme en todas sus entrevistas. Procedente del departamento de Ayacucho, principal área azotada por la guerra civil interna (1980-1992), Solier también se proyecta como un personaje testimonial que posibilita continuidades de lectura en sus personajes fílmicos, casi como estar actuando sin líneas divisorias entre la ficción y la realidad, explotando mundos separados por el lenguaje. Mi interés es abordar la relación aparentemente contradictoria que se establece entre la identidad andina de Solier y su contraparte necesaria, la ilustrada, limeña o extranjera de Llosa. En la ficción, la contradicción entre la naturaleza inocente (y hasta sagrada de sus personajes) y sus actos condenables incluso legalmente, es decir, criminales. En este capítulo, el contexto lo dará la intervención de las corrientes de nacionalidad

---

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

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

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

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

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

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

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

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

Este trabajo pretende examinar el espacio literario que puede distinguirse como la poética establecida por una experiencia de performance, equivalente a la ejecución de un lenguaje artístico en los medios de comunicación pero entendida en tanto ocurrencia estética ligada a las pasiones de un escritor en el tiempo de crisis de las formas literarias mismas<sup>5</sup>. En la medida en que tanto los artistas y el escritor rozan y elaboran identidades andinas de nación en crisis, encuentro productivo leer dichas dinámicas mediáticas a través de las reflexiones de un escritor que atraviesa distintas etapas de identidad y gráfica con su última novela la declaración de una hecatombe de identidad, abierta a las influencias de otras culturas en el Perú y Latinoamérica pero que se declara ferozmente vinculada con formas culturales milenarias propias. No queda del todo descartado que el objetivo del hombre andino a volverse “criollo” o “extranjero” venga a conformar un elemento que colapsa el pacto de resistencia colonial, ejecución que encaja y recuerda la negociación de la filosofía andina, reconocida por la crítica como *razón andina*, por la cual se entiende una estrategia socio-política de apertura (Urbano 1991: 275)<sup>6</sup>. Tanto los personajes en los medios y la novela estudiados nos ilustran el anhelo de competencia y prestigio. Un modo de ingresar al mundo de la realidad actual, donde se sienten dichas formas culturales, ha sido estudiar a estos artistas cercanos a las masas, heridos en su identidad pero tenaces para recordar en cada acto vínculos y traiciones con los que conforman la presencia andina abrumadora del pueblo peruano.

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

---

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

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

*chacalonero* “Soy provinciano” (1978), interpretado por Lorenzo Palacios “Chacalón” confirma la identidad migrante del pueblo peruano y las protagonistas *Madeinusa* (2005) seguida de *Fausta* (2008), interpretadas por Magaly Solier, son invocadas por la actriz en sus primeras entrevistas: “Soy Madeinusa”<sup>7</sup> y en la premiación de la Berlinale, donde “Fausta” se dirige en quechua al público europeo<sup>8</sup>.

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

Pero ¿cómo se articulan estas historias en los *Zorros*? El nexa apunta la caracterización de los personajes. Empiezo por el loco Moncada, a quien se le encarga la refinada tarea de la oratoria por la justicia social. El compadre Esteban de la Cruz, ex minero indio desahuciado que tose carbón, ejecuta una escritura indeleble sobre las páginas oficiales de los periódicos, ya que su pensamiento fue confinado al silencio, y a él se eleva en una patria ‘ajena’. El escritor suicida sin fuerzas, sin claridad y sin tiempo, se embarca en la ciclópea tarea de crear al Perú, de examinarlo hasta sus entrañas, dejando una obra aparentemente inconclusa y trunca. El escritor se inmola apenas concluye su labor, dejando el huérfano el texto nacional (y huérfano también) más incluyente de todas las zonas sociales y culturales del pueblo peruano una constitución poética del Perú<sup>9</sup>.

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Con ello me propuse refrescar la idea que se tiene sobre cultura andina, no como aquella que está a un viaje interprovincial de distancia sino como la que pertenece al día a día de las calles del centro, donde están las áreas financieras, plazas públicas e instituciones gubernamentales de la capital, donde se transita hacia al colegio o a trabajar, donde la gente se divierte los fines de semana y se enamora. Desde hace mucho los migrantes andinos están en la ciudad, mezclándose y sembrando su descendencia hasta hacerla suya. Lima es migrante y los migrantes son Lima. Las tres Limas que rodean el cercado: Lima Norte, Lima Sur y Lima Este fueron creadas a partir de esteras y piedras pero se convirtieron en medio siglo en áreas prósperas. Ahora, como recuerda Loza, ya no se habla de “conos”, con carga peyorativa<sup>10</sup>. Es ese espíritu de la Lima emergente, del “otro” Perú, que sostiene al Perú “oficial”, desde su comercio informal hasta sus fiestas patronales, el que trato de rescatar en la performance de artistas asociados a la migración y a su movimiento emergente. Así, el estudio de Loza, Chacalón y Solier implicó trabajar no solo discursos de personajes andinos sino también el estrellato de los artistas. Escoger esta colección de divos, tuvo como finalidad, evitar miradas “paternalistas” sobre el sujeto andino migrante.

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

---

<sup>10</sup> Entrevista personal a Tulio Loza. Junio de 2013. Ver anexo.

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

PREVIEW

## Agradecimientos

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

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

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

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

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

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

## Capítulo I: Zorros mediáticos y migrantes

Nos hemos metido usted en mí y yo en usted.

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

Uno de los primeros cuestionamientos que conforman esta tesis fue considerar la experiencia de la escritura sobre el tema andino como la fragilidad de un espacio textual del dolor. Se escribe sobre el dolor. Pero un dolor que tiene como fuerza complementaria la alegría de la fiesta como arte y mecanismo vital. La saga de los migrantes andinos<sup>11</sup>, tal como la llamó José Matos Mar, antropólogo peruano, atiende ambas dinámicas históricas: la “herida” y la celebración de una identidad constantemente en ciernes. Frente a la mirada colonial de la capital peruana del siglo XX, la población del Ande llegó a la ciudad, como escribe José María Arguedas, removiéndola con su música<sup>12</sup>. Desde la pobreza y la inhabilitación de cerros y arenales, donde se acomodó al llegar a la ciudad, el migrante se convierte en el agente de transformación que hizo crecer a Lima del millón de habitantes en 1950 hasta los más de ocho millones en el año 2010<sup>13</sup>. Dinamizando ritmos de vida, creando redes económicas y vinculando mundos culturales, hombres y mujeres andinos le dieron a la capital una atmósfera cosmopolita.

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

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

---

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

<sup>12</sup> Arguedas, “A nuestro padre creador Túpac Amaru”, 1962.

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

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

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

José María Arguedas desarrolla a lo largo de su obra narrativa la zona semiótica del *waqcha* como el personaje intensamente privado de la protección familiar, signado por una soledad cósmica, que vaga por el mundo cargando sus nostalgias por el camino. Compensado de los dioses, el *waqcha* generalmente presenta un virtuosismo artístico con el que encanta a los hombres aunque su mala estrella no siempre brille. En una entrevista, Arguedas define el término quechua, ya en camino a su forma castellanizada: huacho<sup>16</sup>. Así, habla del “huak’cho”:

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

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

---

<sup>14</sup> Entrevista hecha por Ericka Herbias. Junio 2013. Ver anexo.

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

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

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

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

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

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

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

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

Una respuesta honesta en relación al aspecto comercial que envuelve el protagonismo de dichos artistas debe tomar en cuenta las condiciones bajo las cuales operan dichos discursos como productos de mercado. Distingo un juego doble de dinero y discurso en el mensaje masivo que dichos artistas han contribuido a fortalecer desde los medios: a través de ellos, el quechua hablante serrano, el hijo y la hija de migrantes o el cholo de la ciudad, comúnmente menospreciados social y culturalmente en Lima, se visten de magia e ingresan al escenario de la modernidad mediática, ataviados de poder. Artistas sin importancia: un cómico, un chichero, una chica serrana constituyen la fascinación de la impronta andina en el espacio mediático que mueve fama y valor. Este trabajo rescata también esa ironía como forma ejecutante de conocimiento. Por un lado, la que se establece entre los artistas más “occidentales” y ellos, ante los cuales son vistos en desventaja aunque obteniendo en muchos casos, un éxito que supera a los primeros; y por otro, la que se establece críticamente entre la “seriedad” del arte en la cultura andina frente a la cual quedan como falsos agentes artística y culturalmente<sup>18</sup>. Este trabajo recoge estos desvíos e intenta alimentarse de la banalidad que los caracteriza porque vislumbra detrás de ellos un gesto no solo andino sino también mestizo, el fruto menoscabado que engloba a unos y a otros, en identidad migrante. Algo que queramos o no, se entiende mejor en la faceta andina ligada a la negociación cultural.

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

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

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

---

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