

Pontificia Universidad Católica Del Perú
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES



LA MUSICA CHICHA:
Expresión de una cultura e identidad popular en formación?

Arturo Marcos Quispe Lázaro

Memoria para optar el Grado de Bachiller en
Ciencias Sociales con mención en Sociología

Setiembre, 1988

S U M A R I O

INTRODUCCION

I CONSIDERACIONES TEORICAS

- + La música chicha
 - la música
 - ciclos de la música chicha
 - chicheros y chichódromos
 - . los chicheros
 - . los chichódromos

- + Consecuencias socio-culturales
 - la transculturación
 - la integración
 - la identificación

- + Precisiones teóricas
 - la cultura
 - lo popular
 - la cultura popular

II DISEÑO DE LA INVESTIGACION

- 1 Formulación del Problema
- 2 Delimitación del Objeto de Estudio
- 3 Amplitud y Alcance de la Investigación
 - 3.1 Objetivo General
 - 3.2 Objetivos Específicos
 - 3.3 Sistemas de Hipótesis
- 4 Estrategia de Análisis

BIBLIOGRAFIA

La presente investigación tiene como propósito el estudio de la música chicha. Este género mu
sical, como producto de una serie de circuns
tancias que se han producido en estas tres úl
timas décadas, se ha convertido en un fenómeno socio-cultural de importancia. Su consumo mayo
ritario y su impacto en el país, sobre todo desde los años 1980 en adelante, ha despertado un inusitado interés, no sólo de cultores y de
tractores también de la intelectualidad, de es
tudiosos de la cultura, de científicos socia
les que han visto en ella la manifestación de un Perú de esta época, discutiendo su rol den
tro de la cultura peruana.

Pero ¿qué significa, realmente, la chicha para la cultura peruana? ¿qué papel desempeña den
tro del quehacer cultural? ¿ha producido al
gún efecto en el contexto socio-cultural de Li
ma? ¿acaso en el del Perú? Actualmente ¿qué es en realidad la chicha? ¿cuáles son sus al
cances? ¿hacia adónde se dirige? ¿cuáles son sus motivaciones? ¿cuál es la configuración que va adquiriendo a fines de la década de los '80? ¿cómo cuantificar su verdadera dimensión sin pecar de apologista ni detractor? ¿bajo qué criterios de análisis se abordará su estu

dio sin perder de vista su proceso dinámico, su circuito de producción cultural, su ambiantación contextual y sobre todo el sentido y la significación que tiene en sus receptores? ¿qué representa la chicha para sus innumerables consumidores? y ¿qué, para sus no consumidores?

Estas son interrogantes que iremos absolviendo en el transcurso de la investigación. Sin embargo, no pretendemos agotar el tema. Sí, presentar un estudio preliminar que preceda a uno de mayor alcance mostrando sus particularidades, períodos, facetas, contextuándolo en su momento y anexándolo con las diferentes manifestaciones culturales del campo popular, como de categorías sociológicas.

El presente proyecto de investigación consta de dos partes: la primera, son precisiones teóricas sobre el tema: aproximaciones al fenómeno de la chicha y la fundamentación teórica propiamente dicha. La segunda, es el diseño de la investigación, consideraciones metodologicas que nos permitirá abordar prácticamente el tema.

CONSIDERACIONES TEORICAS

La música chicha.

Esta es un género musical que tuvo su origen a fines de la década del '60, más precisamente en 1968. Ese año dio su aparición como nuevo ritmo, al diferenciarse de los otros ritmos tropicales del momento y que por añadidura extranjeros. La primera composición musical al aire fue "La Chichera", que al decir de los compositores y locutores fue la que nominó este nuevo género musical.

Sin embargo, no hay claridad al respecto, debido a la existencia de dos versiones más que disienten entre sí. De lo que sí se esta seguro es de la confluencia de elementos oriundos y extranjeros en la producción de esta nueva melodía. Tenemos ahí, algunas de las características del folklore de las distintas regiones del país, aunado a las melodías tropicales de otras latitudes -Colombia, Venezuela, Centro América-Cuba-, más la estructura instrumental de grupos roqueros norteamericanos e ingleses; configuraron el armazón de lo que vendría a ser un arquetipo de agrupación musical, de melodía y -ateniéndonos a la primera versión de su origen- de temática.

Desde sus inicios a la fecha se han sucedido innumerables grupos chicheros, que no han cesado de aparecer y perecer con más o menos fortuna en todo ese engranaje musical, pero que sin lugar a dudas han enriquecido el género mismo.

No hay nada preciso aún sobre su origen espacial. Unos le atribuyen a Lima, es decir, en la costa; otros en el Orien

te, por las regiones selváticas. Se conoce más la versión costeña de parte de Enrique Delgado con su agrupación "Los Destellos", de ser el creador. No así de Juaneco con su agrupación "Combo" de la región oriental, quien también por esa misma época comenzó a resonar con su ritmo característico de "sabor a selva".

De cualquier manera. La chicha impactó en las distintas regiones del país. "En Pucallpa la chicha tiene una acogida de un 50% de preferencia y el otro 50% del folklore de nuestra región" (+). En Lima era inocultable su primacía con agrupaciones de la costa y de las provenientes de las provincias serranas.

A todo ello sin embargo, fue en Lima que adquirió mayor difusión. Por un alto número de agrupaciones chicheras concentradas en ella y por ser una ciudad con más población demográfica migrante que el resto del país.

La música. En sus inicios tenía una melodía cercana a la cumbia colombiana, con un leve matiz andino. Es decir, por esa época se podía encontrar, en las composiciones de música chicha, en grado menor de melodía andina. Por su proximidad a la cumbia había creaciones de chicha puramente instrumentales. Con el correr de los años varió. Lo andino se acentuó y las composiciones melódicas no dejaron de tener compañía literaria. El arquetipo de estructura grupal serán esencialmente los mismos, pero el tiempo y las necesi

(+) Si bien esta información merece ser confirmada vale tomarla en cuenta por cuanto proviene de Juan Wong Populizio, director de "Juaneco y su Combo". Abordamos esta entrevista en el local donde realizan actividades folklóricas y "chicheras" de la Victoria : "Así es

dades de creación se encargaron de incrementar otros nuevos instrumentos musicales y con ellos nuevos integrantes de grupo, diferenciación y riqueza melódica, distinciones intergrupales y una alta competitividad entre los mismos.

Desde sus inicios hubo diferencias de melodía que corres - pondían , cada una de ellas, a ese matiz folklórico regio - nal, que habíamos mencionado, existentes en el país.

Los estilos musicales que más acogida tuvieron -y aún lo tienen- en Lima son el costeño y el serrano. El selvático por ser una región muy distante de Lima, y por contar con un reducido número de migrantes del Oriente peruano en la capital, su folklore ha tenido poco o nada de influencia en esta ciudad. No obstante ello, agrupaciones de dicha re - gión se han mantenido en Lima aceptadas y consumidas por jóvenes procedentes de aquellos lugares.

"...como la m'úsica esta ligada a los lugares que se imple - mentan así la cumbia chicha tiene los mismos orígenes, los mismos factores: como la cumbia que hay en Lima, en la sel - va, en la sierra. En el fondo son cumbias chicha, pero que el factor geográfico las hacen distintas. Se utilizan los mismos elementos de percusión, los mismos elementos musica - les, pero se distinguen por los factores geográficos y so - ciales, de los niveles en que ellos se difunden" (+).

MI Tierra". En el aniversario de Radio Inca. Viernes, 29 de Junio de 1984. Fueron invitados especialmente pa - ra aquéllo.

(+) Ortiz, Carlos E. Director de la Promotora "El Pacífi - co". "Nuestra actividad, nos dice, es la de efectuar bailes semanales". Abordamos esta entrevista en "El Pa - cífico", local chichero en el Paseo Colón, en momentos que tocaban "LOS ECOS", el 18 de Marzo de 1984.

Las tonadas musicales describen en su ritmo las circunstancias que las motivaron. Así por ejemplo, en "Caminito serrano" (música chicha instrumentalizada por "Los Deste -- llos"), aplican un son melodioso que invita a vivir el momento, y si es migrante a identificarse con él, a prestar una atención que lo sume en una reflexión indefinible. La conjugación de la primera guitarra con la tercera (el bajo), los timbales, y el platillo dan una sensación de viaje y travesía por un camino, y no por cualquiera, la melodía ahuanada y el hecho de estar en Lima ubica el transporte por uno de aquellos caminos que trasladan al mundo urbano. De allí lo de caminito serrano. (Quispe: 1983,39).

La música tiene un rol en la sociedad, cumple una función dentro de ella, su desempeño no viene a estar necesariamente reglamentada por norma social alguna. Tiene su razón de ser: la de expresar en códigos musicales el sentimiento y la vida de un pueblo, de un sector social. "Nosotros somos una agrupación que para nuestras composiciones cogemos las costumbres de nuestro pueblo, las costumbres típicas de nuestra región de la selva. Nuestra música la hacemos más movida, másailable, más alegre. Ese es nuestro estilo. Estilo de nuestro conjunto musical, de todos los integrantes del grupo, porque es el gusto, también, de los muchachos del lugar de donde provenimos" (+).

(+) Vargas, Hugo. Integrante del conjunto chichero "Juane-co y su Combo". Es cantante, corista y animador. Entrevistamos : en el local chichero "Así es mi Tierra" de la Victoria. En el aniversario de Radio Inca, el 29 de Junio de 1984.

Este músico nos refuerza la idea de la inconveniencia de separar al artista, al músico de su lugar de origen, de la influencia del ambiente, más aún de su período correspondiente, si queremos observar el cambio de las ideas, del contexto en mención y de la posible direccionalidad que de ella se va configurando.

El compositor no es más que compilador de las circunstancias que le muestra la vida. Su habilidad imaginativa se ve influida por ella. El tiempo es el mejor indicador del cambio. Cada tiempo, cada época registra un conjunto de características que conforman un determinado espacio en la historia de un país, de un pueblo, de una sociedad. Delínean pareceres, sentimientos, ideas, dan contenidos a aquella vida. Del que no es ajeno el músico, el compositor. Su huella será recopilada por la historia. Su paso será diferente cada vez. Será cambiante al ritmo que su fuente de inspiración. No es fortuito por ello, la abismal distancia que se encuentra la chicha de Los Destellos de Enrique Delgado en la década del '70 con la chicha de "Tongo" con su grupo "Imaginación", a fines de la misma; con la de "Chacalón" con su grupo "La Nueva Crema" a fines de la anterior e inicios del '80; y de tantos otros grupos menores que van adquiriendo un cierto prestigio a fines de la presente década. Todos ellos responden a características especiales que la ciudad de Lima dejó -y deja- notar en su momento.

Ciclos de la música chicha. Desde que se originó este ritmo musical a la actualidad se pueden observar dos grandes períodos : de 1968 hasta aproximadamente 1976-1977, donde

predominó la chicha costeña. La cercanía a ritmos colombianos en sus inicios se fue trocando hacia los últimos años de este período, tomando mayor fuerza la chicha andina. Su más grande exponente de este ritmo fue Enrique Delgado con Los Destellos. Hubo otras agrupaciones inscritas en el mismo estilo que aparecieron posteriores a ellos y adquirieron resonancia en su momento. El segundo período se inicia aproximadamente en 1979-1980 hasta aproximadamente 1985-1986, con el predominio de la chicha andina, la chicha serrana. La melodía en esta ocasión se contrasta notoriamente a la anterior. Su aire y su sabor a huayno era claramente identificable, era el ingrediente mayor de este género híbrido. Su mayor exponente fue la agrupación chichera : "Los Shapis" con sus directores Jaime Moreyra y Julio Simón. Agrupación huancaína que llegó a Lima a mediados de 1980. En poco tiempo adquirió posiciones envidiables de los lugares de preferencia musical. Dio mayor impulso a la chicha en cuanto a instrumentación musical, melodía, temática, coreografía, etc., etc.

Cabe mencionar que en esos dos períodos algunos grupos chicheros de los otros estilos de música se mantuvieron en su producción y otros se acondicionaron al medio, pero no dejaron de tener como sedimento el elemento andino.

Chicheros y chichódromos. El género musical en mención, para su difusión, no sólo ha requerido de un conjunto de acondicionamientos sino además de un público dispuesto a consumirlo. Los que así lo han hecho han sido y son los sectores barriales y populares de la gran Lima. Del mismo modo, sus locales de disfrute musical, los chichódromos, es

tán ubicados en su mayoría en aquellos sectores.

Los chicheros. Desde el inicio como género a la actualidad los que han tenido y tienen mayor predisposición para su consumo son los jóvenes. Jóvenes que oscilan entre los 17 á 25 años de edad. Pero actualmente, también, hay otros grupos de edades que se incluyen en su consumo, tenemos a hí los comprendidos desde los 5 años de edad, niños y adelescentes, que de muy tempranas horas del día ascienden a los microbuses, para que, por algunas canciones chicha, reciban algún dinero para su sobrevivencia. De igual manera, aquéllos, en el mismo grupo de edad mencionado, que por falta de dinero no pueden ingresar a los chichódromos, manteniéndose fuera escuchando al grupo de su preferencia.

Hay también otros grupos de edades poco definido. Los comprendidos por encima del grupo de los jóvenes. Se pueden observar los más, el de los 26 á 35 años, que por su edad actual han sido quienes han recibido la influencia directa del desarrollo de este género. El grupo de edad de 36 años a más, son los de difícil cuantificación y los pocos asistentes a las fiestas chicheras. Sin embargo, se les pueden encontrar con grupos de amigos o en familias enteras que deciden pasar un domingo de fiesta con los suyos, en estos chichódromos.

Esto último se puede observar con mayor nitidez en eventos como el sucedido el domingo 18 de Octubre del año 1987 (+) de festivales chicheros, donde participan muchas agrupacioo

(+) II FESTIVAL DE LA CUMBIA PERUANA. Este evento se realizó el 18 de Octubre de 1987. Fue organizado por dos emisoras locales como son Radio Unión y Radio Victoria. El motivo fue el aniversario del primero. Ambas emisoras tienen espacios musicales de chicha y por su interer

nes de este género musical cuya asistencia también es masiva. Las categorías de edades oscilan desde adolescentes hasta hombres maduros, de aproximadamente 50 á 60 años de edad. La media se encuentra comprendida entre las edades de 20 á 35 años. Los asistentes son grupos de amigos: masculino, femenino; grupos mixtos; parejas de enamorados, familias recién constituidas, familias ya establecidas con sus respectivos hijos, etc., etc.

Todos ellos tienen algo en común que los unifica, una esfera que los engloba: la reminiscencia andina. Son los portadores o los receptores de un bagaje cultural proveniente de las serranías. Son quienes se han enfrentado -y se enfrentan- a una realidad nueva, extraña, difícil como es la realidad de la costa, de la ciudad. En el afán de sentirse parte de este nuevo referente han procedido a dominar sus reglas de juego con el propósito de aminorar conflictos y tensiones.

medio juntaron a agrupaciones con la doble finalidad : la de festejar el aniversario de Radio Unión y de impulsar, según ellos, a "los verdaderos forjadores de la cumbia peruana". Este evento se llevó a cabo en la "Carpa Grau" en la esquina de Paseo de la República y Jr. Raymondi, frente a la Plaza Grau. Participaron en él las agrupaciones chicheras del estilo costeño. Grupos que tuvieron apogeo e impacto de los albores del ritmo hasta aproximadamente 1976 - 1977, el primer período mencionado. Estuvieron ese domingo: Los Deste- llos; Los Ecos de Edilberto Cuestas, El grupo Naranja, El Grupo Caracol, Manzanita y su conjunto, Los Beta Cinco de los hermanos Canevelo. Los Ribereños, Felix Martínez y sus Chavales. Todos ellos interpretaron temas muy conocidos que los popularizaron por aquel entonces. Este Festival se inició desde la 1 p.m. hasta las 11 p.m. En todo momento el público aclamó los temas recordados, es por demás decir que la Carpa estuvo abarrotada de gente de todas las edades, además como día domingo se observó familias enteras.

En las concentraciones musicales los asistentes son por lo general jóvenes: además del grupo de edad mencionado contamos con parte del de abajo, del grupo de edad anterior y del de arriba. Estos jóvenes son generalmente de sectores sociales bajos, con un escaso nivel de escolaridad y de dedicación ocupacional terciaria, de ofrecimiento de servicios: empleadas del hogar, mozos de restaurantes, lustradores de zapatos, ropavejeros, ambulantes, cobradores de microbuses, amolienteros, etc., etc.; así como el "achorado", el carterista, el delincuente, etc, etc, que disfrutaban por igual de esos espacios bailables de música chicha.

El rango de edad de los chicheros va siendo cada vez más amplio si tenemos en cuenta a aquellos jóvenes que impulsaron desde un inicio este ritmo musical. Entonces, si asumimos como categoría numérica a los que tuvieron de 17 a 25 años, en la fecha que emergió la chicha hoy en día a veinte años de aquello, ellos deben tener entre 36 a 44 años de edad. Sin embargo, no todos concurren a las fiestas semanales. No consideramos al grupo de edad inmediato superior (26 a 35) de aquel momento, detalle que a la actualidad el rango mencionado sería ampliado (46 a 55); pero también son los pocos asistentes a los chichódromos, los fines de semana.

Los chichódromos. Estos son espacios bailables de música chicha, son lugares improvisados para tal efecto. Han dado uso de Playas de estacionamiento, cooperativas de mercados, locales de sindicatos de trabajadores, colegios, locales de espectáculos folklóricos, locales de los clubes regionales, locales de reparaciones de autos, casas particulares, locales comunales de barrios populares, etc., etc.

Estos lugares son espacios de realización de la música misma, las agrupaciones chicheras se demuestran en ellos, se puede decir que es el mejor termómetro que mide la sintonía y la preferencia del público de cada agrupación. No hay grupo musical que no haya pasado o no quiera pasar por uno de esos locales. Incluso, las propias grabaciones de sus temas en placas de discos, son utilizadas no tanto por el ingreso económico que les pueda producir sino más bien penssando en la concurrencia que irán a tener en los chichódromos. Con estos espacios cerrados de baile se cumple el circuito del proceso de producción cultural.

CONSECUENCIAS SOCIO - CULTURALES

La transculturación. La música chicha, no sólo es la fusión de dos vertientes musicales de por sí distintas. Es más que eso. Es la concurrencia de dos valoraciones conformadas en latitudes distantes. Lima fue el espacio que permitió aquéllo, influyendo directamente en los cambios que luego hubo; y de esa manera facilitando -de ambas- la "hibridez" de una cultura que iría tomando forma. Este es un proceso que se inició desde la década del '50, del '60 con las migraciones constantes de habitantes de las serranías, como de las otras regiones. Lima se constituyó en un gran experimento al confluir gentes de distintas regiones, con valores, pensamientos, ideas, costumbres, comportamientos, actitudes desímiles.

Se hacía inevitable, para una convivencia llevadera, la adaptación del migrante en su nuevo terruño. En este proceso, el recién llegado asumiría rasgos y costumbres, ideas y pensamientos de la urbe que los albergaba. Además se vio

reforzado por los medios de difusión colectiva como son la radio, la televisión, etc., cuyo papel sociabilizador al medio de vida fueron eficientes. Se encargaron de transmitir valores, patrones verbales, ideológicos, etc., que los neo-ciudadinos asimilaban. "...las gentes de la sierra se volcaron sobre Lima en una época en que la cultura de masas estaba ya en condiciones de afectarlos. La TV., la radio, el automóvil, no son objetos inaccesibles a todos los habitantes de las barriadas..." (Bourricaud: 1967, 87-88). Sin embargo, la carga cultural e ideológica que trajeron consigo siempre la tendrán presente, y servirán de marco óptico a través del cual los hijos, después de asumir la transmisión de los valores morales e ideológicos de los padres migrantes, verán el mundo que les rodea con sus ideales formados, los que le acompañarán en su vida futura. Esto determinará que en las ciudades de su residencia la tienen de otra vertiente de valores provenientes de las alturas. Lo que equivaldría decir, que en la ciudad, los migrantes "ruralizan" o "indigenizan" la vida limeña y en especial los barrios populares, donde ellos se asientan.

La masiva concurrencia de migrantes en los sectores barriales hará que en aquellos lugares se exhale un aire ahumado por todos los poros de ese gran cuerpo de la ciudad. Además será el ingrediente vital que les dé una conformación particular como a sus propias manifestaciones culturales.

En este ambiente de transculturación se dieron influjo a nuevas formas de organización, de interrelaciones personales, de instituciones vecinales. Y en ese contexto de reno

vacación, la música chicha emerge para expresar las nuevas circunstancias que van creando desde el ámbito cultural, los nuevos sujetos ciudadanos.

Integración. Este es un proceso que en los propios sectores en mención comenzó a producirse, no por voluntad sino por necesidad y por situaciones de hecho. En otras palabras, las circunstancias que las confluieron no hicieron distinciones de región, de color, de religión, de costumbres, de pensares, de folklores, de culturas, de ideas políticas etc., etc. Y se juntaron en un mismo espacio todos ellos sincretizándose con el paso de los años.

La música chicha supo expresar de manera clara y contundente esa situación. "El "olor" a costumbres serranos de los lugareños imprimió el "sabor" ahuañado en las composiciones chicheras. Estas no distinguían región folklórica alguna. La disfrutaba por igual el descendiente o el aclimatado de Puno, Ayacucho, Cuzco, Huancavelica, Huánuco, Pucallpa, Junín, Ancash, Lima, etc., etc.

Desde las formaciones de las barriadas, todos ellos compartían el mismo espacio, las mismas necesidades, las mismas carencias; las mismas alegrías, reuniones, fiestas; compartían los mismos gustos, sensaciones, deseos, anhelos, esperanzas.

Gritaban por igual, protestaban, discutían, peleaban. Siempre en comunión con el resto. Se recordaban las festividades folklóricas y costumbres de un pueblo de la sierra participando en ella no sólo los recordantes sino también el barrio, es decir, personas de otras regiones en el espacio

urbano, trascendían egoísmos regionales integrándolos en un sólo sentimiento de festividad barrial.

La música chicha, no hará cosa distinta. Por ese "sabor" a huainado que transmite sus composiciones, producto de esas circunstancias mencionadas, trascienden los regionalismos y se sitúa por encima de ellos, aglutinando detrás suyo a ese contingente de personas de nueva generación que al mismo tiempo tienen y no tienen de regionalistas, pero que se sienten confluídos por esa música que les habla de ellos mismos.

La identificación. Es un proceso vital, cultural, histórico. Son las experiencias de vida del individuo en su comunidad. La idiosincrasia, los patrones culturales servirán de entorno y contexto formativo al individuo. De esa congruencia se puede afirmar que existe una homogeneidad de sentimientos entre coterráneos, en quienes se ha impregnado, en sus capas sensibles de bisoño, las costumbres de su lugar. Por ello, cada persona responde a su época, a su ambiente, a su formación cultural. Son hitos que marcan su existencia.

El sentimiento por el terruño es profundo, inolvidable, su recuerdo será frecuente por personas distantes al suyo, como los migrantes. Estos arriban a nuevos espacios de vida que muestran experiencias, tradiciones y patrones culturales diferentes. Son los extraños respecto de la cultura del grupo al que se incorporan. Son forasteros en nuevos horizontes. Personas que se desarraigan, pero que llevan en sus adentros la imagen y los valores de su tierra que les permitirá vivir en un mundo distinto. "El forastero a

borda al otro grupo como un recién llegado, en el verdadero sentido del término... Para él, la pauta cultural de su grupo de origen sigue siendo el resultado de una evolución histórica ininterrumpida y un elemento de su biografía personal, que por esta misma razón ha sido y todavía es el esquema incuestionado de referencia para su "concepción relativamente natural del mundo" (Schutz: 1974, 100). No podrán distanciarse de él en cualquier situación o condición de su vida.

Los migrantes aún alejados y en ambientes distintos mantendrán vivo su recuerdo marcado por ese espacio vital que llamamos "mi tierra". No dejarán de sentir aquello, y al juntarse con sus paisanos tienen la necesidad de reproducir lo que vivió y absorbió de su pueblo. No es sólo una forma de recordar, sino es una manera de seguir viviendo de identificarse con lo que es suyo. De retrotraer, en otras circunstancias, el sentimiento añorado por su terruño. Se juntan entre allegados y paisanos y forman sus clubes regionales para que entre cuatro paredes vuelvan a disfrutar de sus comidas, bailes, ceremonias, costumbres, con sus infaltables canciones folklóricas de su región. Todo ello con los elementos "modernos" que le ofrece la ciudad. Ellos pueden recordar porque han vivido, porque provienen de lugares donde han modelado su sentimiento.

Los hijos de estos migrantes directos tendrán otras experiencias. Los padres afincados en la ciudad, harán uso de medios indirectos para reproducir su medio de vida anterior. Los hijos aprenderán de aquellos medios y se "acercarán" al ande por las mediaciones que el padre estableció

para consigo y a través de la transmisión oral de padres a hijos. Su referente inmediato, no será el campo sino su dimensión citadina socializadora, mediatizada por lo mencionado; su medio vital y de desenvolvimiento urbano estará teñida por la emoción andina adquirida. Serán poseedores de una conciencia urbana y un alma andina. La formación de su sentido estético estaña plasmada por esa dualidad. Su identificación se deberá al grado de incidencia que tuvo lo andino en él y a su medio socializador.

La música chicha producto de esa experiencia dual, recogerá en esa melodía ahuainada de sus canciones el conocimiento estético adquirido y la cotideaneidad de la vida del poblador de barriada.

Hay una cantidad de temas que recuerdan al chichero, si es inmigrante aclimatado : de su terruño, de sus pastizales , de su carnero, etc.; si es chichero no inmigrante : de su barrio, de su pueblo joven, de su situación de ambulante, de lustrabotas, de mendicante, etc., etc. En cualquiera de los casos este ritmo musical guarda un estrecho vínculo entre la situación socio-económica y la expresión cultural como es el fenómeno de la chicha.

Los consumidores de este ritmo musical se identifican con él por las razones que hemos citado y porque a través suyo expresan sus expectativas, anhelos y esperanzas.

La música chicha como fenómeno socio-cultural ha adquirido relevancia en la provincia de Lima. Esta ha sido el lugar que ha marcado un hito en cuanto a producción, difusión y consumo se refiere. Ella fue producto de la confluencia de

una multiplicidad de factores : las migraciones urbanas, la explosión demográfica urbana, las formaciones de barriadas el choque de culturas, etc., etc., asentados en un espacio social. Por ello hablar de la chicha es aludir inmediatamente a un sector de la sociedad que la hizo suya. Es tomado como sinónimo de sectores populares, de Pueblos Jóvenes de barriadas, en la medida de ser ellos los encargados de producirla y consumirla.

Su surgimiento nos estaría indicando que algo particular estuvo ocurriendo en Lima que la sugirió. A partir de su carta de presentación, Lima ya no ha vuelto a ser la misma de antes. No sólo por la música en sí, sino por la concurrencia de factores que mencionamos. Con el tiempo Lima dejó de ser el reducto aristocrático como fue dos décadas atrás. Por aquella época, Lima se fue poblando de personas de escasos recursos económicos que provinieron de las serranías en búsqueda de mejores oportunidades. Estos nuevos sujetos han "ensanchado" los perímetros de Lima desde los años cincuenta en adelante.

El establecimiento de nuevos asentamientos poblacionales no se dejó esperar. Su instalación se forjó a las afueras de la Lima "oficial", pues las alternativas para estos sectores ha sido la formación de barriadas que se han extendido por los cerros, los arenales y las riberas de los ríos a consecuencia de invasiones masivas, (DESCO : 1983).

Fueron esos lugares en cuyo espacio los inmigrantes pobres hicieron su residencia. Después vendrían más y Lima se iría ensanchando cada vez más. En 1981 Lima Metropolitana -incluyendo La Provincia del Callao- contaba con 432 Pue

blos Jóvenes, (Min. de Vivienda: 1983, 6), sin considerar los que se han formado hasta el año 1988. Se carece de datos actuales, pero es casi un hecho que este fenómeno se viene repitiendo cada cuatro años (+).

La Lima de antaño queda en el recuerdo de los que aún la añoran como "la Ciudad Jardín". Eso ya no existe. La magnitud de las barriadas respecto del resto de la ciudad es tal que no es posible considerar la forma de la ciudad de Lima sin incluir dentro de ella a las barriadas (Riofrío ; 1983, 4).

Este es un problema insoslayable que ha marcado las diferencias entre la Lima de "ayer" y la Lima de "hoy". La ha modificado en todos sus ámbitos. Especialmente tenemos otra figura de la ciudad. El asentamiento residencial de la población se da: en distritos con preponderancia de vivienda tradicional (el 12% aprox.); con preponderancia de Pueblos Jóvenes (el 36% aprox.); y mixtos, incluyendo tugurios (52%), (Correa: 1983, 3).

(+) AZCUETA, Miguel. Alcalde de Villa El Salvador. "En las últimas semanas se ha producido tomas de terrenos o "invasiones" en numerosos distritos de la capital : Ancón, Puente Piedra, Comas, San Martín de Porres, Chorrillos, San Juan de Miraflores, Villa María, Villa El Salvador, etc., así como en la Provincia Constitucional del Callao. Este fenómeno urbano, con las magnitudes actuales o mayores se viene repitiendo cada cuatro años, aproximadamente, generando los mismos enfrentamientos, las mismas discusiones. La misma manipulación política, los mismos insultos y acusaciones entre pobladores y autoridades municipales. Presentan los mismos problemas. Cfr. "Lima explota de nuevo". EN: LA RE PUBLICA, Lunes, 15 de Febrero de 1988, p. 14.

Las dos últimas generaciones, jóvenes aún, en su abrumadora mayoría conocen a la Lima de hoy, a la actual, a la de las barriadas y las notorias diferencias frente a otros tipos de asentamientos residenciales. Debido a razones de orden demográfico y de orden económico la población pobre de la ciudad constituye la mayoría. Aún pese al descenso de las tasas migratorias a Lima, el crecimiento vegetativo de la población pobre es mayor que el de la población rica debido igualmente tanto a fenómenos económicos como demográficos. El habitat típico de los limeños pobres es la barriada, (Riofrio: 1983,2).

De esa manera, las barriadas con la gran afluencia de nuevos habitantes de las alturas del Perú, ejercieron su influencia a la Lima toda, andinizando la ciudad. Lima se convertía en la síntesis del Perú, concurriendo a ella todas las regiones del país; produciéndose el sincretismo de valores culturales de distinto índole, la transculturación de valores de grupos humanos de diferente formación en lugares donde la mayor presencia de migrantes convocaron : las barriadas populares.

La gran acogida y producción de la chicha se debe a la correspondencia que existe entre lo que manifiesta la música y las condiciones estructurales de vida que sobre llevan los sujetos que la producen y la consumen. Aquellas características estructurales configuraron -y aún hoy- a las personas, un determinado criterio estético, del gusto, por tanto musical.

En el fondo de todo esto, en Lima ha sucedido -y esta su cediendo- nuevos acontecimientos que ha transformado -y esta transformando- su aspecto exterior. Lima ha cambiado de ser, ha cambiado de espíritu, tiene otra alma. La que posee actualmente tiene origen andino, pero no es andino. Tiene de urbano, pero no es urbano. Es decir, ella no es puramente ambos, sin embargo es la resultante de ellos. En la ciudad se esta configurando un nuevo espíritu, un nuevo sentimiento, un nuevo pensamiento, un nuevo cielo -en pa labras de Unamuno-, que no se sabe qué cara tiene ni cuál es su rumbo, pero sí cuál es su origen.

La música chicha como síntesis de todo ello -como ya digimos- expresa esa nueva situación, esa nueva característica. Su papel como manifestación musical recrea ese esta do, va definiendo ese rostro, va caracterizando esa alma , ese espíritu en formación.

Precisiones teóricas.

Cómo afrontamos el análisis de la cultura en una situación compleja en la que vivimos? ¿cuáles serían las herramientas de análisis a considerar, en esta etapa de cambio, en la que no hay nada conclusivo ni terminante? ¿cuál sería el razonamiento metodológico que debieramos aprehender para un análisis de las creaciones culturales que considere sus aspectos internos y externos, y muestre con objetividad y cabalidad el objeto de estudio?

La investigación de las creaciones culturales en épocas de cambio se vuelve complejo. Los parámetros analíticos surgidos en otros momentos se desdibujan al abrirse nuevos. A queéllos ya no responden cuando la realidad se ve alterada por elementos distintos que la trastocan. Esas herramientas caen en desuso y se tornan inoperantes. La coyuntura a bierta exige intuición, imaginación y sobre todo ubicación en los nuevos tiempos de renovación.

Es la razón por la cual el término cultura ha variado cons tantemente. El paso del tiempo, el cambio de las circunstancias históricas y sociales, el estudio de las costum bres y tradiciones no-occidentales, el estado social y sus particularidades en cada país, etc., etc., han anacroniza do unos conceptos, han actualizados otros, para luego re querir nuevos. La evolución de las ideas de cultura es función de las condiciones políticas y económicas; por eso, no podrían rechazarse formas nuevas de expresión y situaciones originadas, por referencia a una idea de cultura fijada de una vez por todas. La formación de neologismos es en gran parte arbitraria antes de ser convencional (Hell:1986,138).

En esta parte del continente americano los cambios no se dejó esperar, la conciencia crítica en el Perú despertó, con inusitada solvencia, con los albores de este siglo. Su fecundidad se puede registrar hasta la década de los años '30. Merced a los cambios ocurridos a nivel nacional e internacional. La irrupción de las masas en la escena política, social, económica ha variado el rumbo de los acontecimientos.

En otras latitudes ha sido tomado con horror la incursión a la vida nacional, y por tanto a la cultura, de aquel vasto sector de gente anónima. "¿No representa un progreso enorme que las masas tengan "ideas", es decir, que sean cultas? En manera alguna. Las "ideas" de este hombre medio no son auténticamente ideas, ni su posesión es cultura... No vale hablar de ideas u opiniones donde no se admite una instancia que las regula, una serie de normas a que en la discusión cabe apelar. Estas normas son los principios de la cultura... No hay cultura donde no hay acatamiento de ciertas últimas posiciones intelectuales a que referirse en la disputa... No hay cultura donde las polémicas estéticas no reconocen la necesidad de justificar la obra de arte. Cuando faltan todas esas cosas no hay cultura; hay, en el sentido más estricto de la palabra, barbarie. Y esto es, no nos hagamos ilusiones, lo que empieza a haber en Europa bajo la progresiva rebelión de las masas" (Ortega y Gasset : 1946, 95).

A partir de la segunda mitad de este siglo en adelante se desarrolló un proceso de cambio que perturbó todos los ánbitos de la sociedad, todas las dimensiones de análisis. A

nivel internacional, la consolidación de la hegemonía norteamericana y del capitalismo imperialista ocasionó el recambio de la estrategia económica a nivel mundial y localmente, a nivel nacional, se produjo los mismos estragos en países que mantenían lazos con la órbita capitalista.

La década del sesenta es un punto de referencia, no solamente a nivel internacional -la revolución cubana, el mayo francés, la primavera de Praga, las revueltas norteamericanas- sino también nacional: la llegada de Velasco. Todos estos acontecimientos son el resultado de un proceso que se inicia desde fines de los '50 para culminar en ese cambio de sensibilidad que se anudará casi unánimemente en 1968, (Miró Quesada: 1986, 57).

El otro elemento perturbador -en el Perú- por aquellos años fue el grupo humano de personas que se volcaron a las ciudades. Su participación activa en la vida nacional causó desarreglos de las instancias formales e impulsó con su presencia la redefinición de categorías de análisis.

Surgieron teorías que interpretaban el quehacer cultural. Con la teoría de la dependencia, empezó a relievarse el problema de la cultura. Esta propuesta partía del supuesto que la dependencia económica no sólo tenía repercusiones materiales sino también se traducía a nivel de la cultura y de la ideología. Esta visión fue abiertamente cuestionada por la propuesta antropológica de raíz culturalista, que floreció en ese contexto. Esta cuestiona el alegato de cambios económicos que no toma en cuenta la idiosincracia de los pueblos. La idea implícita era muy sencilla. Cada pueblo se forja una cultura la cual a su vez configura un to

do coherente. Por consiguiente, cualquier cambio desde fuera puede alterar el equilibrio, y este riesgo es aún mayor si se desconoce la función que esa cultura tiene para los nativos. El corolario práctico de tales supuestos terminó configurando los diversos tipos de Antropología "aplicada" disciplina que encontró una vertiente de acción a través de los diversos programas de desarrollo de la comunidad que se establecieron particularmente en aquellos países con una densa población indígena (Bonilla: 1984, 5-6).

Mientras las esferas teóricas se encontraban en conflicto, los procesos sociales continuaban su rumbo ineluctable. Los vientos de renovación exigían formas distintas de emprenderlos. Las expresiones culturales iban aparejados al paso de los hechos sociales.

La liquidación de la oligarquía y la presencia activa de los sectores políticos populares diseñan un nuevo mapa de la realidad peruana, y con ello una diferente manera de encarar y sentir la cultura. El quehacer artístico, entonces se impregna de una nueva tónica social, redefiniéndose (Miro Quesada: 1986, 57).

El paso de los acontecimientos sociales, políticos, económicos impedía cuajar un sistema coherente de interpretación. En países como los nuestros se veía como un imperativo la necesidad de una teoría capaz de convocar aquellos acontecimientos con las creaciones culturales en una sociedad en movimiento. El tiempo no dejó esperar el surgimiento de otra teoría que intenta reelaborar los conceptos desde la óptica latinoamericana. Aparece así una teoría analítica desde la cantera marxista. Esta intenta redefinir, a

partir de la realidad latinoamericana los contenidos de las categorías del arte y la cultura para ubicarla dentro de los procesos sociales por la que atraviesan los países de esta parte del continente.

Hay que examinar el concepto mismo de arte para un conocimiento social de las artes plásticas del precapitalismo en América Latina. El arte tiende a ser una creación cultural y de clase, y por lo tanto de un fenómeno históricamente determinado, con una génesis histórica y llamado a surgir modificaciones a partir de las evoluciones de la sociedad, (Lauer: 1982, 19).

Si bien esta versión considera al arte dentro de los marcos sociales, es bueno remarcar que el arte en términos estrictos, no es un epifenómeno de la sociedad, es decir, su complejidad como producto lo ubica en la circunstancia de ser congruente con su época pero que a su vez trasciende a ella.

Lo importante de la visión analítica en mención es el de engarzar las creaciones culturales con los procesos sociales. Lo cual significa un punto de rompimiento con las concepciones puramente espirituales, universales, relativistas que se tienen sobre la cultura. Este punto de vista ubica a la cultura dentro de las estructuras materiales y no materiales que se producen en la sociedad en un período determinado. Esas estructuras son vistas como unidad en sí misma, como partes de un mismo engranaje que descansa en su base económica. Admitirlas por separado conllevaría a tener una visión sesgada de la realidad cultural, economi

cista o espiritualista. Las dificultades acerca de cómo vincular estructura y superestructuras surgieron de que se haya interpretado la diferencia como una división. En realidad, economía y cultura marchan imbricadas una en la otra. Pueden ser distinguidas como instancias teórico-metodológicas, pero deber ser superada en una síntesis que dé cuenta de su integración (García Canclini: 1982, 34).

Si bien no se ha dicho la última palabra al respecto, por el dinamismo de la sociedad que apareja sus concepciones y teorías, se puede apreciar que la cultura esta siendo ubicada dentro de los marcos sociales que el análisis de las producciones culturales exige, más por la realidad que por la teoría, para un mejor juicio de sus características internas y externas en el momento de su gestación. Pero qué implica concebir la cultura dentro de los marcos sociales?

LA CULTURA

Para un tratamiento de la cultura debiera desprenderse de sus consideraciones puramente abstractas y generales que universalizan y absolutizan su concepción sin estimar el proceso dialéctico de las sociedades y las particularidades de cada país. Ideada así la cultura su análisis se perdería en el mundo de las divagaciones al desatender sus concreciones singulares y desasociar el vínculo de las condiciones materiales de la sociedad y las formas de producción cultural (+).

(+) Hacemos nuestra: la producción social de la cultura, como concepción analítica de las producciones culturales, que vincula la estructura y superestructura como

Es decir, para el análisis de la cultura consideraremos a aquella unidad que proviene de la realidad social, el producto social mismo. Y que por motivos metodológicos haremos su división : por un lado, el análisis que proviene de la estructura material, tomando a la cultura como producción, lo cual supone tomar en cuenta los procesos productivos, materiales necesarios para inventar algo, conocerlo o representarlo (García C., 1982, 35). Y a su vez estudiar la cultura como producción supone considerar no sólo el acto de producir sino todos los pasos de un proceso productivo : la PRODUCCION, la CIRCULACION y la RECEPCION. Es otra manera de decir que el análisis de una cultura no puede centrarse en los objetos o bienes culturales; debe ocuparse del proceso de producción y la circulación social de los objetos y de los significados que diferentes receptores la atribuyen (García C., 37).

Y por el otro, la producción simbólica y la reproducción del sentido que realizan los consumidores. Es decir, los receptores, no son un ente pasivo, por el contrario renovarán el sentido de los productos según sus necesidades como individuos o colectividades. Por ello, el tercer ele

unidad y distinción de los niveles que componen la totalidad social. No es posible un conocimiento científico de las superestructuras si no las distinguimos de la base económica y analizamos las formas en que esta base las determina: con distinta rapidez y eficacia sobre las ideologías políticas, la moral familiar o la literatura...(a su vez) no hay que olvidar su pertenencia recíproca para no perder el significado que les viene de la totalidad a que pertenecen (García Canclini, 34).

mento, el de la recepción -a la que daremos mayor atención- será de importancia, respecto a los anteriores, dado que renovará su sentido según los individuos de la época.

Entonces, para imbricar ambos diremos que, nosotros preferimos reducir el uso del término cultura a la producción de fenómenos que contribuyen, mediante representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a comprender, reproducir o transformar el sistema social, es decir todas las prácticas e instituciones dedicadas a la administración, renovación y reestructuración del sentido, (García Canclini, 23).

Por tanto, para el estudio de la cultura nosotros consideraremos en lo fundamental la interrelación existente entre la dinámica económica de la sociedad, que da las pautas generales para su creación, como la propia simbología que se elabora de aquélla creando y recreando nuevos fundamentos que coadyuven al establecimiento y cambio de la sociedad.

LO POPULAR

Es otra categoría que se ha prestado a varias interpretaciones y que aún hoy, no hay nada definido con precisión ni expresado la última palabra. Pero ¿qué es lo popular? ¿a qué alude? ¿qué o quiénes estarían comprendidos en ello? ¿cuál es su direccionalidad? ¿adónde se pretende llegar? ¿cuál es su destino final?

El referente inmediato para su definición ha sido el pue

blo. En las disertaciones o estudios relacionado sobre al gún aspecto y objeto de aquél han recurrido para su defi nición no al término en sí mismo como sí a la oposición con lo dominante y lo burgués.

Si lo popular deviene de pueblo ¿qué es el pueblo? ¿cómo determinaríamos concretamente al pueblo? Por lo general para su identificación apelamos a un conjunto de caracte rísticas que la delinear, características impregnadas por la carencia o defecto de alguna necesidad, algún servicio o alguna cualidad. De lo cual se concluiría que el pueblo sería un grupo humano carente de, en relación opuesta de los que no carecen.

Pero cuál es la noción que parta de sí misma.Cuál es su especificidad, dentro de ese espectro globalizador. Lauer en su estudio sobre la artesanía observa este complejo problema comprendiéndolo dentro de algo mayor, dentro de una formación social indicando los grupos a su interior como una forma de precisarla. "A la noción de pueblo no sotros preferimos anteceder la referencia a las diversas capas y los distintos grupos no-dominantes en una forma ci ción social, como un paso hacia la determinación de su es pecificidad..." (Lauer: 1982, 49).

Si la idea común de identificar al pueblo era por oposi ción al sector dominante de la sociedad. Ahora, ya no es tan claro. Decir grupo no-dominante no es referirse inme diatamente al pueblo; en aquél existen otros grupos socia les dentro del cual se encuentra el pueblo.

La noción de pueblo pierde generalidad, por lo tanto la idea de lo popular se restringe, pero se restringe a qué? Lauer, desde una perspectiva marxista, lo ubicará en el terreno concreto de estudio, despojándolo de la globalidad y de su definición por oposición.

"Lo no-dominante en una formación social no coincide necesariamente con la idea genérica de lo popular (como es el caso de lo señorial). La idea de lo popular, como descripción de lo proletario, de lo no-burgués, debe ser deslindada de la idea de lo no-dominante (o que Cirese llama lo subalterno) a partir del examen de una realidad compleja. (...) Una visión desde la perspectiva de la teoría de las clases, no tolera una generalización...exige partir de precisiones en el terreno del trabajo mismo. Sólo así podremos evitar la definición de lo popular por la alteridad y la constitución de una nueva "categoría universal" con lo popular (Lauer: 1982, 50).

Lo popular, como categoría de análisis -nos dice Lauer- se precisará en el terreno del trabajo mismo, qué significa -ésto. Si bien lo popular ya no lo definiremos por criterios de oposición, cómo lo concebiremos? Lauer avanza en su concreción y nos remarca que: "lo popular es una categoría definida por la alteridad y la dominación que son criterios a partir de los cuales se tiende a delimitar y elegir el terreno de estudio. Esto tiene que ser modificado para que la calificación POPULAR pase de ser un elemento indeterminador, que sólo enuncia lo contrario de lo no popular (en antinomias como culto/popular, erudito/popular, élite/popular, etc.), a ser la expresión de un área

operativa de la realidad, lo cual supone una visión de la manera cómo la estructura de relaciones de producción de termina la común pertenencia de un grupo humano a un tipo de existencia social : una clase. Sólo así es entendible lo popular; cualquier otra instancia nos remite a la no ción romántica de pueblo" (Lauer, 1982, 49).

Desde la perspectiva marxista lo popular como categoría de análisis establecería al sujeto histórico-social. Su concreta determinación no indicaría un espacio físico de desenvolvimiento sino una forma de vida de un grupo huma no fundada a partir de su rol dentro de la estructura de relaciones de producción.

Entonces, lo popular y las producciones de su cultura ten drán ese sello que fija aquella relación y que están por encima de las formas. "Lo popular -nos dice García Cancli ni- no puede designar para nosotros un conjunto de objetos (artesanías o danzas indígenas), sino una posición y una acción. No podemos fijarlo en un tipo particular de pro ductos o mensajes, porque el sentido de unos y otros es constantemente alterado por los conflictos sociales. Nin gún objeto tiene garantizado eternamente su carácter popu lar porque haya sido producido por el pueblo o éste le consume con avidez; el sentido y el valor populares se van conquistando en las relaciones sociales. Es el uso y no el origen, la posición y la capacidad de suscitar actos o representaciones populares, lo que confiere esa identi dad" (García C., 151)

Qué significa que lo popular, para ser tal, designe una posición, una acción, cuyo sentido y valor -de algún

producto u objeto- se conquisten en las relaciones sociales? Que, en primer lugar, no se estaría ubicando un espacio geográfico a priori, como generalmente se hace al denominar pueblo, sino que se estaría indicando una actitud, una disposición de las personas hacia algo, un tomar partido para algo; se llega a ello por el lugar que ocupa en las estructuras de relaciones de producción, En segundo lugar, que las producciones culturales para que sean populares tendrían que expresar aquellas relaciones y aquella actitud que mencionamos.

Siguiendo la lógica del discurso, para el ámbito peruano en el que se considera lo andino como lo popular y lo occidental como lo no-popular, alienante; Roberto Miró Quesada afirma que lo popular viene del futuro, algo no concluido, algo por construir.

"Lo popular no existe realmente en el país; es una opción a construir a partir de un mestizaje auténtico; es decir, a partir de una desandinización de lo andino y de una desoccidentalización de lo occidental que sin embargo sepan conservar sus especificidades" (Miró Quesada: 1986, 61).

Para dicha afirmación, se remonta a la historia de la conquista. Su análisis se sitúa a partir de ese desgarramiento inicial que ha impedido la formación de lo popular.

"... hay en la cultura peruana un drama perenne que se inaugura en Cajamarca y que ha signado toda nuestra existencia como nación. Ese terrible encuentro del 15 de Noviembre de 1532 sigue sin solución, y por eso no hemos sido capaces de crear una cultura autóctona que dé origen a lo verdaderamente popular"(Miró Quesada, 62).

La evidencia de la no formación de lo popular, considerado como un factor de importancia, que al no concretizarse como sujeto social y producción cultural, no ha vehiculado las creaciones culturales en la construcción de una sociedad distinta con patrones y valores nuevos de interrelación social. Es decir, lo popular como resultado, como fuerza actuante de transformación social.

Pero, no todos comparten la misma perspectiva. Rodrigo Montoya, inicia su análisis desde un todo que es el pueblo. Lo toma como la realidad. Es su punto de partida asumiendo sus virtudes y defectos, desde el cual deducirá lo popular como algo dado.

"La palabra popular, genuina e históricamente quiere decir algo que viene del pueblo ... Bueno, si lo popular es lo del pueblo, qué es el pueblo, En el pueblo hay un 75% de ideología de dominación y de racismo, un 20% de embriones de resistencia, de amargura y cólera y un 5% de cosas nuevas, guardadas, bloqueadas, frustradas, encerradas. No es música popular lo de Tiempo Nuevo en el Perú, porque el pueblo no canta eso. Devolvámosle a la palabra popular su sentido originario y nada más. La antropología de la cultura popular en Arguedas es lo que el pueblo tiene en su cabeza, nada más. No era lo que Arguedas creía debía estar en la cabeza del pueblo. No, eso no es" (Montoya, 1987).

Su observación del pueblo como globalidad, no le impide diferenciar los grupos que hay en su interior, con otros grupos no-dominantes que comparten casi las mismas produc

ciones de la cultura, pero que se diferencian en la manera como la asumen cada uno de ellos.

"Lo popular y lo no popular son dos modos de bailar, de cantar, de decir, de escribir, de pensar. Dentro de la misma matriz hay un modo señorial limeño de bailar el vals; pero se baila la misma canción, el mismo vals. Hay un modo popular de hablar el castellano y hay un modo miraflorentino diferente... pero no son dos mundos separados o mundos distintos"(Montoya: 1984, 180).

Son dos maneras de ser en una misma esfera de la sociedad, que a su vez comparten la idea dominante que en ésta se difunde. Es decir, que el pueblo por estar inmerso en una sociedad mayor adquiere para sí las ideas de la clase dominante. Por ello la cultura popular no es autónoma, en el pueblo co-existen esas ideas que en él se hace uno. Pero, ese es el pueblo, así nos dice Montoya, y para un análisis se debiera partir de esa realidad, de esa ambivalencia que es el pueblo concreto y no de lo que debiera ser el pueblo.

"De la clase dominante provienen una serie de ideas que el pueblo hace suyas. Ese es el pueblo. El pueblo es una categoría histórica concreta. Jugamos frente a dos imágenes: una es el pueblo realmente existente y otra es lo que nosotros quisiéramos que sea el pueblo. A nosotros nos gustaría que el pueblo se libere de la dominación, de la dependencia y tenga en sus valores sólo solidaridad, sólo fraternidad, y que no sea individualista, etc. Pero eso es un sueño. Dónde está ese pueblo. Uno va oír cantar a una cantante

te andina de Ayacucho y es "rubia" al pomo, que tiene valores de otra cosa en la cabeza. Partimos de los seres reales, que existen en el país. Tomemos la realidad, dejemos los deseos" (Montoya: 1987)

Pero, todo lo que produce culturalmente el pueblo puede denominársele de popular? Ya hemos visto que este sector es ta inserto en una sociedad mayor , de cuya clase dominante absorbe los valores e ideas para hacerlas suyo. Este contagio tñe su actuar, pensar y su producción. Por tanto, todo lo que proviene del pueblo no es, necesariamente popular. Este es una categoría de análisis que puede atribuirsele a las producciones que, probablemente, provengan también de otros sectores de la sociedad. Entonces, esta visión de idealización del pueblo incurre en una confusión de niveles: de pueblo con lo popular. Así nos lo dice Roberto Miró Quesada, cuando afirma que "se confunden dos niveles distintos: el pueblo como categoría demográfica y lo popular, como categoría analítica. De la misma manera que el arte mestizo de la colonia no fue producido por los mestizos, sino por una visión mestiza asumida por los runas" (M.Q.: 1988).

Esta es una discusión aún no concluida, que la realidad y el tiempo se encargarán de concretarla. Sin embargo, para nosotros, a manera de conclusión diremos que, lo popular debiera ser una categoría que enuncie no solamente aquel conjunto de características que se ha señalado sino que en su conceptualización denote una posición y una acción, una visión y una actitud de cambio, de transformación de

la sociedad, según las particularidades de cada país, desde la perspectiva de un grupo humano de común pertenencia a un tipo de existencia social, precisado por las estructuras de relaciones de producción.

LA CULTURA POPULAR

Esta es una categoría que podríamos deducirla de las proposiciones anteriores. Sin embargo, nosotros hemos preferido conceptualizarla a partir de algunas ideas globales que han venido trabajando varios autores para luego ir las precisando. Por ejemplo, tenemos a Víctor Hell, para quien la cultura popular es un modo de vida, es una forma de ser,

...la cultura popular no es simplemente el folklore, atañe a todo un modo de vivir, influye en las experiencias y las actividades que hemos caracterizado entre el nacer y el morir (comer, habitar, hablar y comunicar, hacer y amar)... la cultura popular comprende también el nacer y el morir, cuya significación cultural se expresa por todo un conjunto de actitudes, de comportamientos, de prácticas, y de ritos, a veces muy discretos, (HELL: 1986, 134-136).

Es decir, es todo un circuito de vida que comprende a las instancias de la sociedad. No nos la define, nos la sitúa, Demarca un ambiente de desarrollo que tiene su dinámica propia.

Si decimos que la cultura popular es una forma de vida que influye en la producción de los objetos. Entonces, los objetos vienen a ser de por sí una producción popular. Pero, que determina que una forma de vida sea popular? ¿qué

lo induce a ello? ¿cuál sería el elemento que lo caracterizaría?

Hell ubica el concepto en un ámbito general, pero al parecer, después de haberlo determinado en un espacio correspondiente como lo hace Montoya. "La "cultura popular" sería el modo de pensar, sentir, actuar, hacer, razonar, imaginar, crear belleza, de los hombres y mujeres del sector popular" (Montoya: 1984, 180). La generalidad del concepto desde la particular ubicación espacial de los generadores del mismo.

García Canclini, lo ubica dentro de un gran sistema y que en su interior lo distingue claramente en dos espacios.

Las culturas populares se constituyen en dos espacios: a) las prácticas laborales, familiares, comunicacionales y de todo tipo con que el sistema capitalista organiza la vida de todos sus miembros; b) las prácticas y formas de pensamientos que los sectores populares crean para sí mismos, para concebir y manifestar su realidad, su lugar subordinado en la producción, la circulación y el consumo (G.C. 1982, 48).

El tipo de sistema inducirá una manera de organizar la sociedad y de sus miembros, las relaciones que entre ellos existirán, su modalidad económica y sus formas de pensamientos . Teniendo este gran parámetro, se puede deducir que no hay producción de objetos que se dé al margen de aquel sistema social. La cultura popular, entonces, y los sujetos populares inmersos en ese gran sistema evidenciarán un cierto grado de mimetización que hará difícil su noción.

La cultura popular, no se trata de una cultura independiente y propia frente a otra cultura del sector "no popular". La ambigüedad y los problemas con la noción teórica de cultura popular comienzan ahí, porque se supone que la cultura popular es una y la cultura no popular terrateniente oligárquica, burguesa, es otra (Montoya: 1984, 180).

En el terreno de la concreción el concepto de cultura popular se hace complejo, hasta inadmisibile. Montoya lo sostiene así, señalando además que lo popular es un fragmento dentro de otras culturas y no es identificación plena con una de ellas.

La cultura popular no es sinónima de cultura andina o de cultura aymara, o de cultura moche, o de cultura mapoche, o de cualquier otra cultura en el Perú o en América Latina. Lo popular atraviesa la estructura étnica del país. Dentro del mundo andino hay un modo campesino popular de cantar el huayno. Lo popular no es lo andino. Lo popular esta en lo andino, está en lo limeño, está en lo occidental. Lo popular es un fragmento dentro de todas las culturas y dentro de la estratificación de la clase productiva y social en general. Por eso me parece inadmisibile la noción teórica de cultura popular... una "cultura popular" en sí no existe... a una suma de fragmentos no se le puede llamar cultura (Montoya 1984, 182).

Definir la "cultura popular" tiene esos problemas. Pero la dificultad teórica no niega su existencia práctica. Entonces, cómo abordamos el análisis de este tipo de manifestaciones.Cuál sería el planteamiento metodológico que nos guiará en esa dirección? Necesitamos un tipo de análisis que tome no solamente la cultura popular en sí mis

ma, sino también en relación a la formación social, sus componentes sociales, en la perspectiva de avizorar el cambio y el bienestar humano.

García Canclini sostiene la necesidad de una nueva estrategia de análisis para el estudio de la cultura popular.

Para redefinir qué es hoy la cultura popular necesitamos una estrategia de estudio capaz de abarcar su producción, su circulación y su consumo. Para entender, por ejemplo, por qué subsisten y aumentan en sociedades industriales objetos de producción manual debemos preguntarnos por las razones que tiene el sistema social para fomentarlo (1982, 12).

Es importante observar que esta opción enfatiza la necesidad de comprender los mecanismos por los cuales se va constituyendo en cultura popular. Es decir, no es sólo el hecho de afirmar que un producto es popular con determina-das características sino por qué deviene en ello, qué hace que sea así. Esta es una proposición que adopta una posición militante, activa. En una formación social cuyo modo de producir y reproducir sus medios de subsistencia están regidos por el capital que toca a la sociedad toda y que genera conflictos entre sus componentes sociales, importa saber con una estrategia de estudio cómo se producen estas diferencias y estos conflictos en el plano de la cultura.

Estamos proponiendo un cambio en el objeto habitual de estudio. Más que un marco teórico para analizar la cultura, nos interesa uno que ayude a explicar las desigualdades y conflictos entre sistemas culturales... esta perspectiva es la más fecunda para definir y estudiar las culturas populares: así como no existe la cultura en general, tampoco puede carac

terizarse a la cultura popular por una esencia o un grupo de rasgos intrínsecos, sino por oposición a la cultura dominante, como producto de la desigualdad y el conflicto, (García C., 20).

Lógicas distintas de dos sistemas culturales que se en encuentran en la historia. Sus encuentros y desencuentros i rán marcando su propio espacio e imagen de ambos. La cultu ra popular, por su parte, hará suya rasgos provenientes de la cultura dominante y que en su enfrentamiento cotidiano se irá configurando el suyo propio. Es decir,

Las culturas populares (más que la cultura po pular) se configuran por un proceso de apro piación desigual del capital económico y cul tural de una nación o etnia por parte de sus sectores subalterno, y por la comprensión, reproducción y transformación, real y simbóli ca, de las condiciones generales y propias de trabajo y de vida (García C., 47).

Entonces, "las culturas populares son el resultado de una APROPIACION DESIGUAL del capital cultural, una ELABORA CION PROPIA de sus condiciones de vida y una INTERACCION CONFLICTIVA con los sectores hegemónicos" (García C., 49).

Avizorar los aspectos materiales y sociales de la cultura popular, no impide observar la significación que tiene és ta para sus consumidores. No podemos tomarla, solamente, como resultante puramente económica sin considerar su re creación dentro de sí mismo. Es decir, el nuevo sentido que va adquiriendo, para los sectores populares, el obje to asumido. El aspecto simbólico que ello tiene. "A fin de no reducirnos a la cuestión -central- de la mercantili zación de la cultura, interrogamos lo que en los produc

tos populares hay de económico y de simbólico, lo que se vende y lo que se desea" (García C., 12).

Al igual que en nuestra definición sobre la cultura, nuestro interés estará centrado en las nuevas producciones de significación del objeto apropiado por los sujetos populares. Dado que nuestro estudio está ubicado en el tercer nivel de análisis, los receptores.

DISEÑO DE LA INVESTIGACION

1 - Formulación del Problema

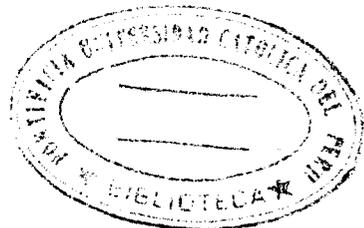
Nuestro estudio tiene como referente más cercano el ambiente cultural que se produce en la ciudad de Lima en estas tres últimas décadas. En este período, Lima se ha modificado notoriamente, no sólo en su espacio físico sino en lo económico, social y principalmente en lo cultural cuyo producto es esta música que nos ocupa, afición gestada por los "neo-limeños" que radican en los barrios populares de esta gran ciudad.

Nosotros hemos creído conveniente plantearnos el siguiente problema :

EN QUE MEDIDA LA MUSICA CHICHA ES EXPRESION DE
UNA CULTURA E IDENTIDAD POPULAR EN FORMACION ?

Nuestro planteamiento nos lleva a considerar tres aspectos: 1) la ciudad de Lima como el contexto que genera y fusiona diversos factores que matizan la música; 2) la música chicha propiamente dicha como la resultante; 3) la música chicha como agente dinámico que propicia un identidad popular.

El estudio de la chicha, por tanto, nos arrojaría dos resultados: el primero, la de determinar si ha ocurrido cambios en la provincia de Lima: en su fisonomía (aspecto exterior de la ciudad), composición social (habitantes de Lima), estructura (económica y social), y sobre todo -lo



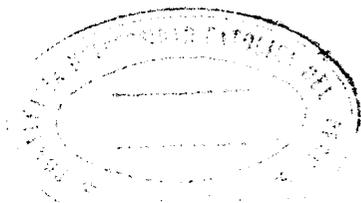
que nos interesa resaltar- en ideas, pensamientos y valores; para que aquella manifestación emerja. El segundo, determinar si es efectivamente aquella expresión como consta en nuestro planteamiento.

2 - Delimitación del Objeto de Estudio

El fenómeno musical, la chicha, tiene ya veinte años de existencia, por tanto nuestro estudio abarcará temporalmente aquellos años desde la década del sesenta hasta la década del ochenta. En estas tres décadas abordaremos sus fases de: pre-formación, formación y desarrollo en relación con su contexto local y nacional.

La chicha, como género musical, no se puede entender si no consideramos tres aspectos importantes: 1) el bagaje cultural andino, en ideas, valores y pensamientos que trajeron los inmigrantes provenientes de las serranías; 2) la existencia de barrios populares (PP.JJ., AA.HH., Urbanizaciones populares, etc.). Ambos aspectos concurren especialmente en la ciudad de Lima; 3) Lima, a su vez, matiza a aquéllos influyéndolos como un ente activo produciendo la hibridación del producto. Por tanto, nuestro estudio estará ubicado espacialmente en los sectores barriales de Lima en cuyo lugar la chicha adquirió un gran apogeo.

Una vez delimitado espacial y temporalmente nuestro estudio, se hace necesario una estrategia de análisis del género mismo, que en su disección no pierda la perspectiva global del objeto, es decir, que sus unidades se correspondan dentro de la lógica para la cual fue creando. Pa



ra ello adoptaremos el planteamiento de García Canclini -discutida ampliamente en la fundamentación teórica- que considera, para el estudio de las creaciones culturales, su circuito de producción: su producción, circulación y consumo.

El estudio de este género musical estará inserto dentro - de dicha estrategia, y nos será de utilidad al indicar, seguidamente, nuestras unidades de análisis, que a tenor de lo citado tendremos tres.

Unidades de análisis :

- 1- los productores : los grupos musicales chicheros
- 2- los distribuidores: (la circulación) :
los promotores de fiestas, los empresarios de discos, locutores, etc.;
- 3- los consumidores : los jóvenes chicheros que la disfrutaban en fiestas sociales particulares, familiares o como oyentes pasivos en sus respectivas casas vía receptores.

Nuestro estudio sobre este fenómeno privilegiará la tercera unidad de análisis, es decir, la chicha será abordado a partir de la perspectiva de los consumidores principalmente, de los receptores. Pero como deseamos tener una visión de conjunto del fenómeno, para así observar su interrelación con su contexto tocaremos también las otras dos unidades de análisis y deducir de qué manera se correla

cionan o interrelacionan entre ellas.

Nuestras unidades de observación serán para nosotros los lugares de desenvolvimiento de cada una de aquéllas en forma individual o grupal de las que recabaremos la información conveniente acerca de cómo es su accionar, cómo se relacionan entre ellas, con los demás, en base a qué, cuál es su impulso vital, sus formas de pensamiento, etc.

Nuestras unidades de observación serán de :

1- los grupos chicheros (los productores) :

- + los propios grupos musicales, el integrante respecto del conjunto;
- + las fiestas en los chichódromos;
- + las relaciones con sus allegados y amigos, en las fiestas y reuniones;
- + el desenvolvimiento en su unidad familiar;
- + en conversaciones particulares y entrevistas;
- + etc., etc.

2- los promotores y empresarios, locutores y maestros de ceremonias (los distribuidores) :

- + las fiestas en los chichódromos;
- + su relación y manejo operacional con las personas bajo su mando y su empresa y/o promotora misma;
- + por entrevistas y conversaciones con terceros que nos refieran información de nuestro sujeto;
- + en su unidad familiar;
- + etc., etc.

3- los chicheros (los consumidores) :

- + las fiestas chicheras: en los diferentes chichódromos ubicados en el distrito de Lima y en los distritos populares;
- + fiestas regionales provinciales, distritales;
- + fiestas familiares;
- + audición particular: consumo de música chicha en sus respectivas unidades familiares a través de emisoras radiales;
- + consumo de programas radiales :
cuántas horas diarias consumen por sujeto, cuántas horas, programas o emisoras han habido antes y después del "boom" de la chicha;
- + entrevistas y personales y conversaciones particulares;
- + estudios de casos;
- + etc.

De todas las unidades de observación presentadas anteriormente privilegiaremos sólo aquellas que nos brinden mayor información cualitativa del sujeto en cada caso. Las restantes serán consideradas como fuentes de información o unidades de observación complementarias.

A continuación, las que siguen serán consideradas como fuentes o unidades de observación :

1- De los conjuntos muiscales chicheros :

- + tomaremos las dos primeras unidades de observación; porque en estas se resumen todo su accionar del integrante de un grupo musical chichero; además porque se puede registrar a la totalidad

talidad de integrantes del conjunto.

+ las unidades de observación restantes las tomaremos como complementarios; de obtenerlas enriquecerían la información.

2- De los promotores / empresarios / locutores

+ priorizaremos : en los chichódromos, espacios radiales, publicidad, discos lanzados, grupos a su cargo, locutores, entrevistas, etc.

+ las restantes serán complementarias que eventualmente se tomarán en cuenta.

3- De los chicheros :

+ tomaremos principalmente la primera unidad de observación que son las fiestas en los chichódromos, porque en ellas se pueden encontrar la totalidad de los casos a estudiar, vía entrevistas.

+ las restantes serán informaciones complementarias.

3 - Amplitud y alcance de la investigación.

3.1 - Objetivo General

En este acápite queremos recoger la interrogante de nuestro planteamiento inicial : "¿En qué medida la música chicha es expresión de una cultura e identidad popular en formación?".

Este es un planteamiento ordenador tras el cual se encuentra otros de gran importancia que se han discutido mucho dentro del ámbito académico y político y que aún esta vi

gente : el Perú como nación, la identidad nacional, la cultura popular.

Nuestra investigación tiene como propósito el aportar información empírica a esa gran discusión en torno a la identidad nacional tomando como entrada para ello a este fenómeno musical, la chicha.

3.2 - Objetivos Específicos

Con el ánimo de proporcionar una mayor comprensión y alcance de la investigación hemos considerado emplear algunas nociones teóricas, empíricas, descriptivas para la corporización y realización de la misma.

A continuación presentaremos un conjunto de temas a examinar desde el ángulo de la cultura :

3.2.1 - Análisis teórico-descriptivo.

Por razones metodológicas la hemos seccionado de la siguiente manera :

a) recuento histórico :

- Cómo se fue gestando la música chicha, remontarse a la década de los años '50;
- el desarrollo del capitalismo de la segunda post-guerra. La influencia del imperialismo norteamericano en América Latina y en el Perú, en particular. Sus inversiones en la economía del país.
- cuáles han sido los efectos de la revolución cubana en América Latina, la reacción norteamericana. Cuáles fueron las repercusiones en el Perú en el campo

musical y artístico? Tuvo su impacto en el ámbito social y político?Cuál fue su correspondencia en lo cultural?

- en los años posteriores, de la década del '60 en adelante cómo se comportan o corresponden las diferentes dimensiones de análisis con la dimensión cultural y en particular con las creaciones y difusiones musicales.

b) recuento económico :

- el reacomodo de las fuerzas capitalistas en el orden mundial qué consecuencias trajo en el orden interno. A dónde se priorizó las inversiones de este nuevo ordenamiento. A qué regiones apuntalaba la nueva estrategia económica, cómo se reconvertía, qué teorías subyacía para aquéllo?
- qué efectos causó en las clases sociales dominantes, en lo interno. Generó nuevos sectores dominantes? ¿cuáles? y cuál su racionalidad. Cuáles fueron los sectores productivos emergentes, a dónde se capitalizaron? qué sucede con la economía tradicional?
- este reacomodo económico y estas inversiones qué consecuencias acarrearón en las diferentes regiones del país. Cómo influyó en los sectores sociales dominados de aquellas regiones?
- cuáles fueron las variaciones sustanciales en este campo y cómo se correlacionan con las creaciones culturales en los años posteriores del '60?
- si hubo diferencias en la concepción económica de los gobiernos civiles y militares ¿cómo se tradujo en las expresiones culturales y en especial en lo mu

sical. Tuvo sus efectos en la chicha? ¿hay rasgos en ésta que certifiquen? si es así, cuáles? y si no, ¿por qué?

c) recuento social :

- una de las consecuencias de aquellos años, se tradujo de manera insoslayable, fueron las migraciones hacia lugares considerados focos de atención. Cómo se dieron década a década. Cuáles fueron y son los lugares de preferencia. Cómo fue la concentración en Lima y de qué provincias; qué problema ocasionó?
- las formaciones de barriadas. Qué tipo de provincia nos las formaron y qué otro tipo habitaron las ciudades. En cada una de ellas cuál era su composición social y regional. Cuál fue su reacción frente al ambiente citadino y a su dinámica. Qué hizo el provinciano, qué dejó de hacer, qué asimiló, qué reforzó frente a un ambiente que no era el suyo;
- se alentó el sentido de superación cuyo fondo no era otro que el "arribismo" social, nuevo espíritu que iba aparejado con un mayor ingreso económico anhelado y mayor consumo. Hubo cambios en sus maneras de pensar? cuáles serían los indicadores que la constase? se los podría enumerar? habría uno o algunos que reconstruyera algún período ?;
- qué nuevos fenómenos se fueron creando en los sectores barriales en comportamiento, actitudes y pensamientos, etc.

d) recuento político :

- producto de las modificaciones que venía ocurriendo en el Perú merced a los nuevos cambios económicos,

cómo se traduce el fenómeno en esta dimensión. Qué a grupaciones políticas partidarias emergen. En los en frentamientos políticos qué cupo le correspondió a las creaciones culturales y qué tipo de creación se dio uso;

- qué tipo de correlación existió, desde los años 60 en adelante, entre cultura y política en cada uno de los gobiernos. Qué tipo de producción cultural se reforzó desde cada gobierno instituido. Hubo producciones cul turales que se consumieron según sectores sociales?
- los dos períodos de mayor auge de la música chicha ha correspondido a dos sistemas de gobierno distin - tos, uno militar y el otro civil. Ello nos arrojaría acaso, un resultado como el que la chicha estaría por encima de los avatares políticos? Los sujetos chi cheros serían insensibles a aquellos conflictos? o quizá el ámbito de confrontación política no se desa- rrollaría en el contexto de creación de la chicha, es decir en los barrios marginales, por tanto no esta rían afectos a ello? Si el desarrollo de la chicha lo tuvo en aquellos períodos, entonces, qué tipo de vín culo le cupo a la dimensión política? o la política no habría provocado ningún efecto a ella ?

e) recuento cultural :

- cómo se conceptualizaba el quehacer cultural por a aquellos años? cuál era la corriente de pensamiento preponderante y cómo enfocaba las producciones cultu rales?

- en la década de los '60, qué tipo de expresión de la cultura tiene más acogida. La música qué orden ocupa en este medio?
- cuáles han sido las variedades de ritmos musicales habidas y de qué región o lugar provenían. Cómo se desarrollaban esas propuestas musicales. Qué espacio social sirvió de insumo y de recepción mayoritaria. Cuál era el referente inmediato como inspiración.

Hacer una clasificación de las diferentes manifestaciones musicales pertenecientes a cada región del país y del extranjero y cuáles de ellos fueron consumidos por cada sector social. Si es posible hacerlo desde la década de los '50. Década por década, de esa manera podremos apreciar los cambios de cada sector, y a su vez la evolución que tuvo cada ritmo.

- En Lima, se puede hacer una correspondencia entre espacio social y música? Hacer un mapeo de los diferentes distritos que tengan una preferencia musical por algún ritmo en particular.

Hacer una periodización de la música chicha desde el momento que emergió como ritmo musical. Tomando en cuenta a los consumidores chicheros, las agrupaciones chcheras, los promotores de fiestas, los empresarios de discos, los chichódromos, las composiciones musicales, etc. Y evaluar qué ha sucedido en el transcurso de los años, de avatares políticos, de gobiernos militares y civiles, etc., etc., hasta fines de la década del '80.

El aspecto religioso cómo es concebido por los chi

cheros y cómo se manifiesta en cada composición musical.

Otra de las cuestiones que ha llamado la atención y que ha servido para darle una carga peyorativa al término chicha es el comportamiento de los consumidores de chicha en las fiestas mismas. En cada fecha musical siempre terminaba en grandes pleitos entre individuos, grupos rivales o parejas; utilizando todo tipo de elementos punzo cortantes. Esto va aparejado con la historia social de la chicha.

- En estos años se ha podido apreciar la variación en la configuración del pensamiento, los modos de pensar han variado. Registrar los motivos por los cuales se han sucedido estos hechos. Cuáles son las características más saltantes de este cambio. Si se dice que la chicha es un indicador del cambio de pensar en los sectores barriales; si esto es así, que sucede en los sectores que no lo son, cómo se han mantenido del paso de los años. Se afirma que la Lima actual esta "andinizada", "ruralizada" por la preeminencia de las ideas traídas por los inmigrantes de esas zonas. Cómo podemos registrar o cuantificarlas empíricamente. En signos de cantidad qué debiéramos tomar como indicador para llegar conclusivamente a esa afirmación teórica.

Dentro del marco de la chicha cómo podemos registrar esa variación del cambio de pensar. Hay más, un cambio en la lógica de razonamiento, de opiniones, de ideas. Cómo las traducimos en datos empíricos y hacer más fácil su lectura.

- La identidad y lo popular son categorías de análisis, conceptualizaciones teóricas aún no acabadas y siempre en discusión. Sin embargo, son pocos los referentes empíricos a los que se aludiría para una fundamentación. Ellas se encuentran dentro de las esferas teóricas, por ello poco cuantificables.

La preocupación, en los años últimos, ha estado dirigida a esta problemática por los estudiosos de la cultura, científicos sociales, políticos, todos orientados a buscar una salida para este Perú dividido.

La investigación sobre este género musical pretende llegar a un nivel de análisis cualitativo en algunos elementos teóricos planteados.

3.2.2.- Análisis empírico-descriptivo.

Este estará orientado en lo fundamental al registro de datos prácticos adquiridos de la experiencia directa, o sea datos de primera mano que den cuenta de todo ese circuito de producción cultural de la música en estudio : tomaremos su producción, circulación y consumo. Con los datos de cada uno de ellos clasificaremos los tipos existentes de: el sujeto chichero, grupos chicheros, chichódromos, productores de discos, promotores de fiestas, composiciones temáticas, etc. y correlacionarlos con categorías sociológicas.

3.3 - Sistema de Hipótesis

Nuestras hipótesis estarán dirigidas a despejar algunas interrogantes planteadas desde el surgimiento mismo de este género musical. En lo fundamental quisiéramos explici

tar dos puntos : los aspectos materiales que acompañan y recrean a lo largo de su desarrollo, es decir, las formas de pensar y las producciones de significación y sentido por los sujetos chicheros.

3.3.1 - Hipótesis General

La chicha como género musical evidencia un estilo de vida con un sentido común correspondiente, revela un conjunto de ideas, pensamientos, valores, normas, razonamientos peculiares de las nuevas situaciones por la que atraviesa Li ma desde los años '50 a la actualidad.

3.3.2 - Hipótesis Específica

- A) La música chicha es producida y consumida por jóvenes migrantes aclimatados y/o descendientes directos de los migrantes de las serranías afincados en los barrios populares;
- B) La difusión de la chicha, desde hace dos décadas, expresa en su producción musical las experiencias físicas y sentimentales, de los jóvenes consumidores, vividas en su lugar de residencia y/o las reminiscencia de su lugar de origen; exteriorizando sentimientos vitales, problemas vivenciales, expresiones verbales cotidianas; anhelos, esperanzas, frustraciones; como una lógica de razonamiento.

4 - Estrategia de Análisis.

El estudio propiamente dicho de este fenómeno musical consistará de cuatro momentos en su realización :

- 1- Revisión bibliográfica : teórico-descriptivo
- 2- Trabajo de campo : recolección de datos
- 3- Trabajo de escritorio : procesamiento y análisis
- 4- Informes y conclusiones.

El primer momento estará abocado a reconstruir ese proceso de cambio que se produjo a partir de la década de los '50. El trastocamiento del orden social. Su influjo en la generación de nuevos fenómenos : las migraciones, las formaciones de barriadas, el proceso de cnolificación. La influencia que ejerció al ámbito de la cultura, a las reproducciones culturales, a las creaciones y difusiones musicales. Los géneros musicales existentes en la época, su diversidad, su correlación, si la había, con sectores sociales.

Segundo momento. Como nuestra intención es dar una visión de conjunto de este ritmo musical, priorizando a los consumidores directos, a los chicheros, daremos uso de una de las técnicas que nos proporcionaría datos referentes a la totalidad del fenómeno. Estamos aludiendo a la Muestra Probabilística aquella con la cual se inferirá al universo. Para ello, necesitamos hacer un listado de los grupos poblaciones populares : PP.JJ., AA.HH., Barriadas, UU.PP., etc. En otras palabras se haría un mapeo de los sectores populares. Luego, hacer un listado de los chichódro - nos ubicados en esos distritos. Para después definir con qué tipo de Muestra propicia a nuestros intereses, trabajamos.

Hecho esto, pasamos a dar sustento empírico a nuestras hipótesis secundarias. Usaremos como herramienta principal : la encuesta (o entrevista), especialmente estructurada y debidamente codificada para obtener la información que requerimos. Con el ánimo de averiguar si en verdad los productores y consumidores de la música chicha son migrantes residentes en Lima o descendientes directos de ellos , incluiremos dentro de la encuesta las siguientes preguntas que irán dirigidas a los conjuntos de música, es decir, a todos sus integrantes que los componen y que laboran en la capital :

- edad
- sexo
- lugar de residencia
- lugar de origen
- nivel de educación
- años de estudio
- lugar de origen :
- + del padre
- + de la madre
- nombre del conjunto
- tiempo de trabajo
- instrumento que toca
- otra ocupación

En igual sentido la encuesta irá dirigida a los consumidores de la chicha, que de semana a semana la disfrutan en los chichódromos.

En ella se incluirá las siguientes preguntas :

- edad
- sexo
- lugar de residencia
- lugar de origen
- nivel de educación
- años de estudio
- lugar de origen
- + del padre
- + de la madre
- ocupación
- qué música prefiere, por qué?
- qué conjunto de música prefiere, por qué?

Para contrastar o enfatiza la correspondencia entre sector social y tipo de música, asistiremos a fiestas cuyo ritmo y sector social es opuesta a la de los chicheros,

surgir hasta ahora. En nuestro universo incluiremos a to dos los jóvenes migrantes descendientes de ellos, aclimatados en la ciudad de Lima, en el período correspondiente. Dentro de los grupos sociales, tomaremos a los que habitan en los sectores populares. Serán ellos los que darán sus tento a la música y los que expresen su forma de pensar.

Los rubros a los que pondremos atención son los siguientes :

- Ideas religiosas
- " políticas
- " vitales
- " de explicación de la vida
- " de carácter cultural
- " de esperanza
- " de sexualidad

Anotaciones de algunas ideas :

- la religión es una pérdida de tiempo
- los políticos son todos unos ladrones
- la vida es así que le vamos hacer
- no me interesa los demás
- el ballet es para maricones
- la m'usica clásica es para pitucos
- qué voy a gastar mi plata en ver esa cochinada (música clásica).
- el huayno es para los serranos
- etc., etc.

Con el ánimo de reforzar las diferencias es menester recabar información -ya por entrevista o revisión bibliográfica- de las formas de pensar anteriores al tiempo delimitado.

B I B L I O G R A F I A

- AZCUETA, Michael (1988) "Lima explota de nuevo" en La República. Lunes, 15 de Febrero.
- BELL, Daniel (1974) Industria Cultural y Sociedad de Masas. Caracas, Monte Avila Ed.
- BONILLA, Hereclio (1984) Cultura vs. Desarrollo en el contexto rural del área Andina. (sep.), PUCP.
- BOURRICAUD, Francois (1967) Poder y Sociedad en el Perú Contemporáneo. Buenos Aires, Ed. SUR.
- ARQ. CORREA MILLER, Fernando (1983) "El problema de la vivienda en Lima Metropolitana" EN: Problemas Municipales de la Ciudad de Lima. Seminario-Taller organizado por la Fundación Friedrich Ebert, días 8-9 de Agosto.
- DESCO (1983) La Lima de los 80, Crecimiento y Segregación social.
- GARCIA CANCLINI, Néstor (1982) Las Clases populares en el Capitalismo. La Habana, Casa de Las Américas.
- HELL, Víctor (1986) La Idea de Cultura. México F.C.E.
- LAUER, Mirko (1982) "Crítica de la Ideología del Arte". En Crítica de la Artesanía. Lima, Desco.
- MINISTERIO DE VIVIENDA Y CONSTRUCCION, PERU (1983) Estadística sobre Asentamientos Humanos Marginales (Pueblos Jóvenes) al año 1983. Cuadro No.2.

- MIRO-QUESADA CACERES, Roberto (1986) "Arte Urbano: Lo Popular que viene del Futuro" En: Socialismo y Participación No.36, Lima, CEDEP.
- (1988) Entrevista realizada el 25 de Marzo.
- MONTOYA, Rodrigo (1984) "La Música Andina". EN: Cultura Popular Ns.13/14, Lima, CELADEC.
- (1987) Entrevista para el programa radial "Pido la Palabra" (produce el CECEP Pido la Palabra). Transmitido por Radio Santa Rosa, Lima, septiembre.
- ORTEGA Y GASSET, José (1946) La Rebelión de las Masas. Buenos Aires, Ed. Austral, 8va, Ed.
- QUISPE LAZARO, Arturo (1983) "Cumbia Andina: La Chicha" EN: Travesía No.1 , Lima, PUCP.
- RIOFRIO, Gustavo (1983) "Asentamientos Humanos Marginales y Municipios" En: Problemas Municipales de la ciudad de Lima. Seminario-Taller organizado por la Fundación Friedrich Ebert, 8-9 de Agosto.
- SCHUTZ, Alfred (1974) Estudios sobre Teoría social. Buenos Aires, Ed. AMORRORTU.

