

REPRESENTACIÓN DEL IMAGINARIO URBANO

EN LA MÚSICA DE LOS MOJARRAS ENTRE LOS AÑOS 1992 - 2002



Radboud Universiteit Nijmegen

Spaanse Taal en Cultuur

Bachelorwerkstuk, juni 2017

Student: Daisy Maribel Jara Vásquez

Studentnummer: 4528964

Begeleider: dr. C. van Tongeren

Tweede beoordelaar: dr. B. Adriaensen

Índice

Samenvatting	3
Introducción.....	5
Capítulo 1	
1.1. Marco teórico	9
1.1.1. De lo <i>andino</i> al fenómeno <i>chicha</i> : música y cultura	9
1.1.2. La ciudad y el imaginario urbano	10
1.1.3. La construcción del imaginario	11
1.1.3.1. El lenguaje como instrumento de representación	11
1.1.3.2. El sonido como instrumento de representación	12
1.1.3.3. La imagen visual como instrumento de representación	12
1.2. Marco metodológico	13
1.2.1. Análisis de las letras	13
1.2.2. Análisis del sonido como música, ruido y voces	14
1.2.3. Análisis de la imagen visual dentro del videoclip	14
Capítulo 2	
2.1. Análisis de las letras de Los Mojarras	16
Capítulo 3	
3.1. Análisis del sonido como música, ruido y voces	23
Capítulo 4	
4.1. Análisis de la imagen visual dentro del videoclip	29
Conclusiones	36
Bibliografía.....	40
Anexos	
Anexo 1 “Triciclo Perú”	45
Anexo 2 “Sarita Colonia”	46
Anexo 3 “Hipocresía infernal”	47
Anexo 4 “Los choches”	48
Anexo 5 “Cachuca es un ladrón”	49
Anexo 6 “Mi barrio”	51
Anexo 7 “Gente de noche”	53
Anexo 8 “Serenazgo”	54

Samenvatting

De representatie van de imaginaire urbane werkelijkheid in de muziek van Los Mojarras in de periode 1992 - 2002

Dit werkstuk richt zich op muzikale aspecten en hun invloed op de representatie van culturele identiteiten in landen met grote migratiestromen, zoals dat gebeurde in Peru in het midden van de twintigste eeuw. In dit werkstuk wordt de muzikale productie van de groep Los Mojarras geanalyseerd als corpus van onderzoek vanwege hun bijdrage aan de ontwikkeling van de Peruaanse muziek waarbij het genre *rock* wordt gecombineerd met *chicha*. Dit resulteerde in een nieuwe uiting van identiteit voor de kinderen van migranten die dragers zijn van twee culturen. Hun ouders trokken vanuit de bergen naar de hoofdstad; zij zelf zijn geboren en opgegroeid in de stad. Bovendien vinden de nieuwe “limeños provincianos” een leefruimte in de muziek en geeft deze hen een stem in een periode van de geschiedenis waarin het imago van de stad herstelde na een lange periode van burgeroorlog. Aangezien de stad een constant thema in hun songs is, is het doel van dit onderzoek het analyseren hoe de imaginaire urbane werkelijkheid wordt uitgebeeld in de muziek van Los Mojarras.

De analyse van dit werkstuk is opgedeeld in drie hoofdstukken: songteksten, geluid (muziek, herrie, stem) en beelden van video's. In het eerste hoofdstuk analyseer ik op basis van de theorieën van Stuart Hall en Néstor García Canclini de songteksten van acht nummers om te ontdekken hoe Los Mojarras met behulp van taal een imaginaire urbane werkelijkheid creëren.

In het tweede hoofdstuk analyseer ik vier nummers op basis van de volgende elementen: het geluid van bepaalde instrumenten, de muzikale ritmes, de herrie, de intensiteit en de toon van de stem. Ik heb de narratologische functies in de muziek bestuurd en haar invloed op de perceptie van de luisteraar, hoe hij de imaginaire werkelijkheid ervaart en hoe hij met de personages uit de songs omgaat.

In het derde hoofdstuk analyseer ik drie videoclippen, waarbij de volgende elementen in beschouwing zijn genomen: de personages, de kleding en de setting. Deze elementen zijn geanalyseerd op basis van bijdragen van Peter Verstraten en Stuart Hall, met de bedoeling om te ontdekken hoe Los Mojarras met behulp van deze drie elementen de stad als een fysieke en experimentele ruimte creëren.

Introducción

En palabras dichas del propio José María Arguedas, escritor y antropólogo peruano, “la música en el Perú constituye la sustancia de la vida”. Y efectivamente, el mundo andino está compuesto por calendarios llenos de días festivos, con calles repletas de bandas de música y baile. “La música, la danza, el verbo y el canto son las primeras manifestaciones de arte que crea el hombre para exteriorizar sus estados de ánimo, sus alegrías y tristezas, sus angustias y esperanzas, sus permanentes actos de fe...” (Robles Mendoza 219) Es decir, la música se posiciona como un escenario donde se representa el mundo del individuo, pero la complejidad en esto radica cuando dos mundos paralelos, el indígena y el urbano, se encuentran. Hecho que sucedió precisamente a partir de 1940 cuando gran parte de la población andina se vio forzada a abandonar sus tierras debido al terrorismo, la crisis agraria, la mano de obra barata en la capital, entre otros factores. (Pineau y Ramírez 71)

A causa de esta diáspora andina “La ciudad de los Reyes” – nombre que recibió la capital al ser fundada en 1535 – se convirtió en el lugar receptor de nuevas manifestaciones culturales, como es el caso de la música *chicha*. Este ritmo mezcla principalmente la cumbia colombiana con el *wayno* andino y se caracteriza musicalmente por el punteo de la guitarra eléctrica. Este acompaña rítmicamente los acordes del *wayno* o puntea sus melodías resaltando la melancolía del género andino. (Bullen 233) Así también la *chicha* se caracteriza por su vestimenta colorida y su sencilla coreografía de pasos repetitivos. Sus letras cuentan las penas de amor, la añoranza de una tierra lejana o los sufrimientos de un provinciano en la ciudad. (Cárdenas 57) Este nuevo género tuvo gran impacto en la sociedad limeña, pero al ser consumida, mayormente, por los sectores más pobres su transcendencia fue de algún modo delimitada por los estatus de una sociedad que se resistía a la influencia andina y al cambio de su identidad.

Según Quispe Lázaro “el tránsito al siglo XXI nos alcanza inmersos en un contexto de tensiones y conflictos en todos los órdenes. Uno de ellos es la tensión entre la globalización y la cultura nacional y/o local”. (Gargurevich 8,9) En medio de esta pugna nace el grupo Los Mojarras quienes dan inicio a un nuevo género musical llamado *rock chicha*. Los Mojarras (1992) son hijos de migrantes huancaynos quienes nacieron y crecieron en El Agustino – uno de los barrios más antiguos de Lima. Sus inclinaciones musicales los llevaron a unir la fuerza del *rock* y el lamento presente en las melodías y letras andinas para abordar temas reales de índole social y político. Este grupo encontró especial acogida en los barrios limeños catalogados como marginales, traspasando después la barrera social para llegar a la clase

media y alta en donde la música *chicha*, por sí sola, no había podido alcanzar hasta aquel entonces. Después de su rotundo éxito con su primer y segundo disco titulados *Sarita Colonia* (1992) y *Ruidos en la ciudad* (1994), sus canciones pasaron a acompañar diferentes mini series, películas y telenovelas peruanas como “Anda, corre y vuela”, “Los de arriba y los de abajo”, “Tribus de la calle”, “Madre Coraje”, “Los choches”, entre otros.

Despreocupados por la vestimenta o la “belleza” de sus integrantes, Los Mojarras se centraron en dirigir la atención del público hacia sus letras las cuales trataban temas que ellos mismos describen como “nuestra realidad, nuestro entorno”. (Escobar de la Cruz 98, 99) Y es aquí precisamente donde se encuentra lo interesante de su música, pues sus canciones no abordan solamente asuntos políticos o sociales sino que a través de ellas se recrea el entorno, se percibe un imaginario urbano brindado por el lente del individuo que ha sido receptor de dos culturas opuestas: la limeña y la andina. Es decir, a través de las canciones de Los Mojarras uno puede observar y conocer la ciudad desde la perspectiva del limeño provinciano quien utiliza elementos de ambas culturas, las cuales ha ido adquiriendo a lo largo de su vida, para recrear e interpretar su entorno.

Y como si fuera poco, esta característica de fusión presente en la música de Los Mojarras permitió también redefinir la identidad de los hijos de migrantes nacidos en la capital quienes hasta entonces se habían mostrado ajenos ante una sociedad que los marginaba. (Pineau y Ramírez 70, 72) Hasta aquí es necesario aclarar que identidad es el sentido de identificación que uno siente para con un grupo de personas que reúne sus mismas características y que lo hacen diferente al “otro”. (Cárdenas 83) Entonces, la familiaridad con los elementos presentes en las canciones tanto en el plano instrumental, visual y textual permitieron que el individuo limeño provinciano pudiera revalorar su “yo” e identificarse con su entorno urbano.

Otro elemento dentro de la música de Los Mojarras que la hace muy singular es que en ella el migrante indígena halla un espacio y adquiere una voz ya sea para lamentarse, protestar, amenazar o simplemente narrar sus días: “Nosotros somos el público subido al escenario”. (Escobar de la Cruz 100) Esta característica es de gran importancia, pues citando las palabras de Adriana Churampi Ramírez en un artículo sobre la representación de la ciudad en las letras latinoamericanas, se puede decir que en los años ochenta y noventa “las voces periféricas se encontraban bajo el dominio del poder discursivo de la ciudad letrada”. (139) Y claramente en aquellos años el estado peruano era quien ejercía las veces de “ciudad letrada” teniendo el

dominio absoluto de los medios de comunicación y promocionando una imagen de la ciudad relacionada con el progreso.

Así también, ya que el Perú se encontraba reponiéndose de una fase dura de guerrillas y migraciones internas, el estado buscaba representar la ciudad con aires de bienestar y modernidad en un afán por reconstruir de alguna manera su imagen. Para ello se sirvió de series norteamericanas y telenovelas peruanas las cuales complementaron muy bien este objetivo ligando la imagen de la ciudad con el desarrollo. Y es que “en América Latina son las imágenes de la televisión el lugar social donde la representación de la modernidad se hace cotidianamente accesible a la mayoría...” (Barbero 2) Entonces, el crear un espacio y ceder la palabra al marginado en un periodo en donde solo “se buscaba relacionar la ciudad con el progreso, la modernidad y el bienestar [...]”. (Tuñón 130,131) tal y como sucedió en la sociedad mexicana de los años cincuenta también en un intento por resarcir la imagen de la metrópolis, hace de la música de Los Mojarras un elemento bastante innovador y digno de ser estudiado. Por todo lo expuesto anteriormente este trabajo de investigación tiene por objetivo analizar de qué manera el grupo musical Los Mojarras representa el imaginario urbano.

Este trabajo de investigación presentará cuatro capítulos: El capítulo 1 abarcará el marco teórico y metodológico. En el capítulo 1.1 se definirán cuatro palabras claves las cuales son el eje de este trabajo de investigación: *imaginario urbano*, *ciudad*, *cultura* y *música chicha* y *representación*. Las definiciones serán hechas en base a las aportaciones de Néstor García Canclini, Quispe Lázaro, Margaret Bullen, Stuart Hall y Peter Verstraten. En el capítulo 1.2 se explicará de qué manera serán empleadas las aportaciones de los autores antes citados al momento de analizar el corpus de investigación. Gracias a las aportaciones de Néstor García Canclini se explicará qué es una ciudad y un imaginario urbano y cómo la perspectiva “micrópolis” permite estudiar en detalle los imaginarios que se forman dentro de una fase diurna y nocturna. En base a los estudios de Quispe Lázaro se abordará la cultura *chicha* como la amalgama de todas las culturas que terminó por transformar los espacios limeños. De acuerdo a las investigaciones realizadas por Margaret Bullen se explicará en qué consiste el género musical *chicha* y cuáles son sus principales características. En base a la teoría constructivista de Stuart Hall se definirá el concepto de representación y se estudiará cómo Los Mojarras utilizan los signos (lingüísticos y no lingüísticos) como herramientas al momento de representar su entorno. Y finalmente gracias a las aportaciones de Peter Verstraten se analizará el sonido en sus tres categorías: música, ruido y voces, así también se

estudiará la influencia de la función narratológica de la música en la percepción del oyente y en su modo de identificarse con el espacio recreado.

Para alcanzar el objetivo planteado por este trabajo de investigación se realizará un análisis descriptivo de las canciones de Los Mojarras dividido en tres aspectos: letra, sonido e imagen visual. El capítulo 2 contendrá el análisis de las letras de ocho canciones producidas entre los años 1992 al 2002. Para este análisis se tomarán en cuenta los estudios de Stuart Hall y Néstor García Canclini con la finalidad de comprender de qué manera el personaje principal de las canciones, quien en ocasiones también es el narrador, percibe su entorno y construye su imaginario urbano. El capítulo 3 consistirá de un análisis del sonido – música, ruido y voces, respectivamente – presente en cuatro canciones de Los Mojarras. Estas canciones serán seleccionadas por presentar un contraste marcado entre los estilos *rock* y *chicha* y por ser ricas en diversidad de sonidos instrumentales. Aquí se tomará como base teórica las aportaciones hechas por Stuart Hall y Peter Verstraten al momento de estudiar el sonido como una herramienta de representación y al analizar cómo su función narratológica ha sido utilizada estratégicamente por Los Mojarras con la finalidad de crear un imaginario urbano con elementos indígenas. El capítulo 4 consistirá en el análisis de la imagen visual presente en tres videoclips los cuales han sido seleccionados por haber formado parte de la banda sonora de mini series, telenovelas y películas de producciones peruanas. Además, dentro de estos videoclips se puede observar que la temática de la ciudad es un elemento constante y esencial dentro de la historia de una canción. Para este análisis se utilizarán la teoría de representación de Stuart Hall y las aportaciones de Peter Verstraten al momento de analizar tres de los elementos puestos en escena: personajes, vestimenta y escenografía.

Finalmente, se presentarán las conclusiones obtenidas a lo largo de este análisis. Brevemente se puede decir que Los Mojarras representan el imaginario urbano fusionando elementos tanto de la cultura urbana como de la indígena y esto puede ser visto a través de la descripción de sus calles y en las prácticas sociales que realizan los personajes. Así también, gracias al lenguaje, el sonido y la imagen visual la ciudad ha podido ser representada como el espacio habitado y como el espacio experiencial, cuyas principales características son: el desorden, el aglomeramiento y la marginalidad (fase diurna), el miedo, la persecución y la inseguridad (fase nocturna). El personaje limeño provinciano que aparece en las canciones desempeña también dos funciones: el ente que observa y el ente que experimenta, encontrándose muchos elementos de “localización” que reflejan su cercanía con el espacio y sus habitantes.

Capítulo 1

1.1. Marco teórico

1.1.1. De lo *andino* al fenómeno *chicha*: música y cultura

Antes que nada es necesario comprender que el término *chicha* se encuentra ligado con el movimiento migratorio andino ocurrido en la segunda mitad del siglo XX. (García Canclini 80) Provincianos de diferentes partes del país arribaron a la capital y comenzaron a conquistar sus propios espacios lejos de la ciudad, expandiendo así el territorio limeño. (Quispe Lázaro 5) Estos migrantes abandonaron sus tierras pero llevaron consigo sus costumbres y cultura expresadas a través de su comida, vestimenta o música. Con respecto a la música *andina*, lo interesante de esta es que al ser escuchada dentro del espacio urbano dio como resultado nuevas formas de vivir y experimentar el mundo andino. (Podhajcer 274) Y dado que décadas más tarde la música *andina* – en especial el *wayno* – llegaría a ser la principal influencia del género musical *chicha*, es indispensable comprender primero en qué consiste la música *andina*.

Según Adil Podhajcer, la música *andina* tiene la capacidad de generar estrechos lazos entre los valores y creencias propias de una comunidad, permitiendo “la convivencia de santos y vírgenes que reflejen una yuxtaposición entre la identidad indígena-mestiza y la religión.” (272) Pero al hablar de la música *andina* es necesario referirse también al diálogo musical que en ella existe y a su dimensión simbólica al momento de su interpretación. El diálogo andino toma lugar entre los acordes y melodías de la música *andina*, donde un instrumento inicia la melodía mientras que el otro le acompaña, contesta, replica o extiende la nota. Esta ejecución en pareja busca representar la dualidad y unión complementaria entre *ira* y *arka* (masculino-femenino), homologando así el pensamiento andino dentro de la música. (Podhajcer 277) La dimensión simbólica de su interpretación es realizada por el *sikuri* o guía musical quien asume una personalidad al momento de ejecutar una canción y quien haciendo uso de su discurso verbal y corporal (palabras, gestos y usos del cuerpo) brinda la posibilidad de que tanto los espectadores como los otros músicos puedan vivir y experimentar el sonido y el imaginario andino. (285)

Y aunque la música *andina* llegó a ser popular en la capital y sirvió para redefinir la identidad cultural de los migrantes andinos, con el paso de los años esta no fue suficiente para las nuevas generaciones quienes se habían convertido en herederos de una cultura urbano-rural. Además, la multiculturalidad presente en las ciudades conllevó a que tanto la cultura rural como la urbana terminaran adaptándose. La capital comenzó a adaptar a sus nuevos habitantes

“[...] a su ritmo y a su lógica” mientras que “los nuevos limeños fueron adecuando Lima a sus costumbres y valores [...]”, produciéndose así la “cholificación limeña”. (Quispe Lázaro 6) A raíz de esto es que nace la cultura *chicha*, la cual se podría definir como la “amalgama de todas las expresiones culturales, el hervidero del pasado y del presente, la reminiscencia de la cultura *criolla* y la aristocrática y su conflicto permanente con lo andino quechua [...] ” (Quispe Lázaro 6)

Según Margaret Bullen la migración rural hacia la capital significó también un contacto entre ritmos musicales costeños y andinos. (229) Y si la fusión cultural dio como resultado una cultura *chicha*, la fusión de ritmos costeños y andinos terminó consolidando las bases de la llamada música *chicha*. Entonces, la música *chicha* es el resultado de la mezcla entre la música *andina* (*wayno*), principalmente, y la *cumbia* colombiana cuya dimensión moderna la conforman ciertos instrumentos del género *rock*, como por ejemplo la guitarra eléctrica. (232) Y “[i]f *cumbia* was an index of urbanism in Peru and *wayno* a signifier of the highlands, then *rock* was representative of the youth”. (Bullen 232) Y fueron precisamente los jóvenes, hijos de migrantes, quienes encontraron en la música *chicha* una forma de expresar su herencia cultural urbano-rural así como también sus frustraciones sociales. (Bullen 230)

La música *chicha*, en realidad, no desplazó a otros géneros musicales ya existentes en la capital como la música *tropical* o la música *andina*, sino antes bien llegó a ocupar un espacio particular en la vida de las personas, generando un cambio de significado en las prácticas sociales que la rodeaba. (Bullen 233) Por ejemplo, el participar en una fiesta *chicha*, en un espacio abierto (chichódromos) donde la música también es percibida por sus aledaños y terminar embriagado en este lugar puede llegar a significar una forma de rebelión contra el gobierno o la sociedad. (Bullen 240)

1.1.2. La ciudad y el imaginario urbano

Habiendo hablado sobre el fenómeno *chicha*, es indispensable explicar ahora el concepto de la ciudad que será empleado dentro de esta investigación ya que muchas veces se corre el riesgo de conceptualizarla meramente como la contracara del campo o simplemente definirla por su extensión geográfica y densa población. Según Néstor García Canclini, todas estas descripciones dejan fuera la multiculturalidad que hoy en día caracteriza las grandes ciudades. (73) Esta coexistencia de heterogeneidad cultural dentro de un mismo espacio urbano ha conllevado “al aumento de nuevos códigos comunicativos durante la interacción y el intercambio de mensajes”, así como también a una “variedad de experiencias cotidianas y

modos de representar el espacio urbano”. (García Canclini 73, 74) Es por eso que es necesario visualizar la ciudad no tan solo como un espacio físico que es utilizado por las personas para habitar o movilizarse, sino también como un espacio que puede ser experimentado, vivido y hasta comprendido en relación a las prácticas sociales que toman lugar dentro de este. (García Canclini 74)

Asimismo, la multiculturalidad dentro de las megaciudades ha problematizado el modo de conocer sus espacios urbanos. (García Canclini 76) Hoy en día, lo único que puede experimentar o conocer el ciudadano son pequeños fragmentos de aquella gran metrópolis que se presenta imponente ante él conforme se desplaza de un lugar a otro. Y en todo este transitar se produce también una interacción con el entorno, representando aquella ciudad experiencial, a la que se refiere Néstor García Canclini, dentro de un imaginario. (García Canclini 84,91) Y es aquí donde surge la necesidad de conocer qué es un imaginario, ya que a través de este se puede comprender cómo el individuo percibe o utiliza los espacios de una ciudad.

El imaginario nace a partir de las prácticas sociales, de los discursos creados, de la experiencia que el individuo tiene con otras personas y con el espacio físico, terminando así por influir en el modo de percibir la realidad. Además, el imaginario no es algo fijo, sino que este puede cambiar con el tiempo o permanecer aun cuando su fuente de origen ya haya desaparecido. (Lindón, “La ciudad y la vida urbana a través de los imaginarios” 10) El imaginario es aquella representación que se sirve de símbolos para expresar las emociones (miedos, deseos, inseguridades, entre otros) así como también para llenar los vacíos de aquellos espacios que no se conocen en su totalidad. (Lindón, “¿Qué son los imaginario y cómo actúan en la ciudad?” 90) Los símbolos empleados en este proceso de representación, según Stuart Hall, pueden ser clasificados en “lingüísticos” o “no lingüísticos”, es por ello que dentro de esta investigación sobre el imaginario urbano se han considerado como 3 herramientas de representación: el lenguaje, el sonido y la imagen visual, las cuales serán explicadas a continuación.

1.1.3. La contrucción del imaginario

1.1.3.1. El lenguaje como instrumento de representación

Todo acto de representación consiste en la producción de significado en donde el lenguaje, considerado como un signo lingüístico, tiene por función transferir e intercambiar el significado entre las personas de la misma cultura. (Hall 19) Ahora, para que se pueda

concretizar este intercambio de significados no basta con hablar una misma lengua, sino también se necesita compartir los mismos “conceptos mentales” sobre lo que se está intentando comunicar, pues gracias a ellos el individuo es capaz de interpretar y entender el mundo. En todo esto la teoría constructivista de Stuart Hall señala que los “conceptos mentales” no solo se refieren a cosas del mundo físico (la gente, los edificios, la vecindad, entre otros) sino que también estos pueden remitir a elementos del mundo abstracto (la muerte, el miedo o el amor) o a conceptos que nunca han sido vistos, por ejemplo los ángeles. (17) Así también el lenguaje no debe ser interpretado meramente como un objeto encargado de reflejar un significado establecido, sino antes bien son los individuos de una sociedad quienes a través de las prácticas sociales construyen el significado. (Hall 28)

1.1.3.2. El sonido como instrumento de representación

Otros de los elementos utilizados dentro del proceso de representación es el sonido el cual según Peter Verstraten puede ser clasificado en música, ruido y voces. (147) En el caso de la música, esta contiene un mensaje entre sus acordes y melodías llegando a intercambiar significado con las personas de la misma cultura. (Hall 18,19) Debido a esto es que hay una gran identificación con la música *chicha* ya que en ella se representa el mundo andino a través del punteo de la guitarra, la coreografía del grupo, los vestuarios coloridos y el mundo urbano mediante los sonidos electrónicos de los instrumentos. (Cárdenas 57)

Por otro lado, se podría decir que cualquier otro tipo de sonido, a parte de la música, tiene también la capacidad de llevar y transmitir un significado si estos se encuentran relacionados con aquellos “conceptos mentales” tratados anteriormente. (Hall 17) Por ejemplo, el sonido de una sirena puede transmitir un mensaje de alarma o peligro y “[t]his is not given by nature [...] It’s the result of a set of social conventions. It’s fixed socially, fixed in culture.” (Hall 22) Entonces son los individuos quienes se valen de estos “elementos” existentes en su cultura, ya sea en forma de música, ruido o voces, para representar y transmitir un mundo lleno de significado.

1.1.3.3. La imagen visual como instrumento de representación

Dentro de este proceso de representación las imágenes visuales cuando expresan significado también son consideradas como un tipo de lenguaje (Hall 18), el cual se encuentra muy presente dentro del videoclip. El videoclip es la recreación o el producto visual de una canción de la industria discográfica, pero también es una forma de arte donde se combinan el sonido y la imagen. (Villanueva 23) Muy en especial, las imágenes presentes dentro de los

videoclips tienen la capacidad de desarrollar la narrativa de la historia ya que estas contienen significados que remiten, a su vez, a otros conceptos. Así también, gracias a estas imágenes los videoclips pueden contar dos historias paralelas. Por un lado se presenta una secuencia de imágenes con la intención de reforzar la historia que contiene la letra de la canción, pero por otro lado existe también una historia con significado diferente, aquella que necesita ser interpretada. (Villanueva 25)

1.2. Marco metodológico

Para comprender cómo se representa el imaginario urbano dentro de las canciones del grupo musical Los Mojarras se va a realizar un análisis en base a tres aspectos: las letras, el sonido y la imagen visual presentes dentro del videoclip, tal y como se detalla a continuación:

1.2.1. Análisis de las letras

El corpus de investigación de este análisis lo conforman ocho canciones producidas entre los años 1992 y 2002. El análisis textual será desarrollado teniendo en cuenta los conceptos “lenguaje” y “ciudad” dentro de la representación del imaginario urbano. La teoría constructivista de representación propuesta por Stuart Hall permite visualizar la función del lenguaje como un instrumento de representación y como un medio al momento de intercambiar significado. (Hall, 19) Vale la pena señalar que dentro de este análisis el lenguaje será delimitado, solamente, a la categoría de signo lingüístico, puesto que su aplicación se centra exclusivamente en el análisis textual de las canciones buscando así identificar y explicar los elementos con connotaciones simbólicas que representen el imaginario urbano.

Con respecto a la ciudad, esta será analizada en base a las aportaciones de Néstor García Canclini desde una perspectiva “micrópolis”, y en este sentido la calle es aquella pequeña unidad más representativa de una ciudad por el nivel de actividad e interacción social que se produce y experimenta en él. (Lindón, “La ciudad y la vida urbana a través de los imaginarios urbanos” 11) Además, al considerar la calle dentro de este análisis se puede hacer una distinción entre las representaciones que toman lugar en el día y en la noche (Lindón, “La ciudad y la vida urbana a través de los imaginarios urbanos” 12), características muy presentes en las canciones de Los Mojarras. Adicionalmente a esto, esta perspectiva de “micrópolis” permite analizar también las relaciones de “localización” o “deslocalización” al momento de determinar quién es el que nos habla y cómo conviene interactuar con él, y cuál

es su ubicación e identificación con el lugar. (Lindón, “¿Qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad?” 92)

1.2.2. Análisis del sonido como música, ruido y voces

El análisis del sonido como elemento de la narración auditiva será hecho en base a cuatro canciones del grupo Los Mojarras, cuyo respaldo teórico son las aportaciones de Peter Verstraten y Stuart Hall. Y aunque Peter Verstraten relaciona la narración auditiva – la capacidad que tienen los sonidos para narrar también una historia – con las imágenes presentes en una película, esta combinación de sonido e imagen se ve también presente en los videoclips por lo tanto su estudio va a ser de gran utilidad al momento de clasificar los tipos de sonidos y al analizar el rol que desempeña la función narratológica de la música en la narración de una canción y en cómo esta influye en la percepción del oyente.

Dentro de este capítulo se analizará la música partiendo de las aportaciones de Peter Verstraten. Aquí se tomarán en cuenta los instrumentos musicales asumiendo que son ellos los encargados de intensificar las emociones del oyente, de situar la historia en un contexto y de brindar al oyente signos reconocibles para sentirse identificado con el imaginario recreado. Asimismo, considerando que la música es el signo capaz de intercambiar significado entre las personas de una misma cultura (Hall 18,19), se analizarán las diferentes influencias musicales presentes en las canciones de Los Mojarras las cuales permiten recrear un imaginario con elementos urbanos y rurales.

Así también, se analizará el sonido manifestado en forma de voces considerando sus tonos e intensidades y cómo estos influyen en la percepción del oyente rompiendo prejuicios formados en contra de ciertos personajes y por ende cambiando su modo de acercarse a ellos o de interactuar con el espacio. Así también, se analizará cómo el “exceso estilístico” (168), el cual consiste en presentar una escena llena de sonido, ha sido empleada por Los Mojarras dentro de ciertas canciones con la finalidad de intensificar el drama de la historia y de cambiar la imagen de ciertos personajes. Con respecto al ruido se analizará cómo este manipula las emociones del oyente sorprendiéndolo y en ocasiones hasta aterrorizándolo con la finalidad de romper toda cercanía con el espacio. (Verstraten 167)

1.2.3. Análisis de la imagen visual dentro del videoclip

La narratología visual de las imágenes será realizada teniendo como corpus de investigación tres videoclips de las canciones que han formado parte de la banda sonora de diferentes

miniseries y películas peruanas. Como parte del respaldo teórico se han considerado las aportaciones de Stuart Hall y Peter Verstraten.

El análisis de las imágenes visuales dentro de un videoclip será hecho considerando “the first level of narrativity” propuesto por Peter Verstraten: “Monstration” (51), logrando así centrar el análisis tan solo en el “framed image” y en los elementos puestos en escena que contribuyen en la narración de una historia. (Verstraten 56) Partiendo del concepto de la puesta en escena (*mise en scène*), se busca analizar los tres elementos más resaltantes dentro del videoclip de Los Mojarras, los cuales son: los personajes, la vestimenta y la escenografía. (Verstraten 57-65) Y puesto que dentro del videoclip la imagen funciona como un herramienta de intercambio de significado (Stuart Hall 19), se analizará cómo Los Mojarras recrean el espacio físico y experiencial de una ciudad a través de los elementos puestos en escena y haciendo uso de una yuxtaposición de elementos del mundo indígena y del urbano. (Podhajcer 272)

Así también dado que el videoclip tiene la capacidad de narrar dos historias paralelas se analizará por un lado cómo estos mismos elementos refuerzan por un lado la historia contenida dentro de una canción y por el otro cómo estos recrean también una historia de mayor significado la cual busca criticar momentos de índole social y político vividos en el Perú en la década de los noventa.

Capítulo 2

2.1. Análisis de las letras de Los Mojarras

El lenguaje dentro del proceso de representación desempeña una función importante al momento de transmitir e intercambiar significados con las personas de una misma cultura, actualizando también los “conceptos mentales”, los cuales permiten comprender el mundo de una manera relativamente similar a los demás. (Hall 18) La actualización de los “conceptos mentales” consiste en incorporar elementos que le sirvan al individuo al momento de interpretar su entorno y eliminar aquellos que le estorben por interponerse en la comprensión y negociación de significados. (Cárdenas 66) Para ejemplificar esto dicho se puede hacer mención de la canción “Serenazgo”, donde el concepto de policía, el cual siempre ha tenido una connotación de seguridad y respeto, es interpretado por Los Mojarras como un obstáculo que es necesario evitar: “Llegó el serenazgo, llegó a joder, como siempre llegó a joder [...] Los tres nos fuimos a otro lugar, donde el serenazgo no ha de joder...”

Asimismo, es gracias al lenguaje que las personas de una misma cultura tienen acceso a una serie de significados compartidos (Hall 15), incluyendo aquel bagaje simbólico producido por la convivencia cultural urbano-rural dentro de un mismo espacio, cuyos significados han perdurado con el tiempo y han sido transmitidos a otras generaciones. (Cárdenas 70) El lenguaje dentro de la representación del imaginario urbano funciona también como un contenedor de significados, el cual entremezcla elementos del mundo urbano y el andino, resultando así en la formación de una cultura *chicha*. Tal y como se demostrará a continuación “Triciclo Perú” y “Sarita Colonia” son canciones que reflejan perfectamente este hervidero de culturas. (Quispe Lázaro 6)

En la canción “Triciclo Perú” Los Mojarras comienzan presentando unas calles llenas de objetos propios de un ciudadano y de un limeño andino transmitiendo, al mismo tiempo, una sensación de aglomeramiento y tensión en el ambiente ya que brindan demasiadas descripciones: “Triciclo con zapato un vaso de chicha un buen reloj, camisas, chucherías de todo en las calles y en montón. Persigna la primera venta, las calles están repletas, empuja un triciclo ambulante llamado Perú...” (“Triciclo Perú”) Con estas descripciones Los Mojarras van revelando la diversidad cultural y los cambios producidos dentro de la ciudad que han hecho de la gran Lima un lugar cada vez más chichero. En el transitar de las calles el sujeto de camisa y reloj – objetos que describen a un limeño – puede detenerse a tomar un vaso de chicha o comprar un par de chucherías en algún puesto. Aquí no hay lugar para la

modernidad; antes bien el primer objeto mencionado es un triciclo ambulante el cual al final de la primera estrofa adquiere un nombre: Perú. La mención del triciclo ambulante hace referencia a la informalidad que forma parte de la realidad peruana. Después de la ola de migraciones andinas hacia la capital la informalidad, a pesar de ser una actividad que transgrede las leyes por no contar con el respaldo del gobierno para ser ejercidas, se convirtió en una infracción tolerada debido al aumento de la pobreza. (Churampi Ramírez 153) Es por ello que dentro de la canción “Triciclo Perú” Los Mojarras presentan a un personaje quien al transitar por las calles se encuentra con vendedores de comida y ropa, así como también con cargadores de bultos utilizando un triciclo.

Dentro de la primera estrofa de la canción “Triciclo Perú” citado líneas arriba el bagaje simbólico producido por la diversidad cultural se encuentra presente a través de una serie de prácticas sociales como persignar la primera venta o colgar un zapato en un medio de transporte. Estas prácticas son realizadas e interpretadas por las personas de la cultura andina como una señal de bendición cuyo significado ha persistido con el tiempo, llegando a ser parte de la cultura popular peruana. Prácticas sociales como estas son una muestra clara de la fusión cultural entre dos mundos opuestos, teniendo por una lado la religiosidad de un cristiano y por el otro la religiosidad de un indígena.

Dentro de la canción “Sarita Colonia” Los Mojarras recrean un imaginario acompañado de mucho caos y bullicio, tal y como se ve en el siguiente fragmento: “[...] suena un waynito, bailan salseros, gritan roqueros, piden chicha. Se arma una bronca que terminó cuando un achorado saca un cuchillón, ¡una chicha! Sarita Colonia, patrona del pobre [...]” (“Sarita Colonia”) Aquí la gente grita, se pelea, baila y utiliza armas. Esta presentación sucesiva de acciones es empleada por Los Mojarras como una estrategia para influir en las emociones del espectador, así como también para recrear un imaginario sobre el espacio experiencial donde se percibe inseguridad y violencia. Además, en medio de este alboroto Los Mojarras vuelven a recurrir a la religiosidad popular con la finalidad de representar una vez más la fusión cultural. Sarita Colonia es el nombre de una mujer a quien, después de muerta, la gente le atribuyó muchos milagros. Las barriadas limeñas la consideran una santa, a pesar de no contar con el reconocimiento de la iglesia católica, y muchos se identifican con ella por haber sido pobre y sufrida como ellos. (Churampi Ramírez 149) El culto y adoración cristiana a una mujer no aprobada por la iglesia, respaldados tan solo por meras circunstancias con la finalidad de asignarle poderes sobrenaturales son una clara evidencia del sincretismo religioso producido por la convivencia cultural de dos mundos diferentes.

Así también, cabe resaltar que la mención de ritmos musicales en un orden cronológico, tal y como se ha visto en el fragmento anteriormente citado, es otra muestra de la herencia cultural transmitida a través de las generaciones. Si a mediados del siglo XX el migrante indígena solo bailaba *waynos* ahora dentro de este imaginario se le ve demostrando dominio y familiaridad con otros ritmos musicales populares como la *salsa* y el *rock*. Sin embargo, también se puede observar que la música *chicha* es la única que responde al llamado y sentir del pueblo haciendo que todos la clamen. Es decir, dentro de este espacio la *chicha* actúa como un elemento de reconciliación en medio de tanto conflicto.

Por otro lado, es necesario resaltar también la función que cumple el lenguaje juntamente con sus distintos campos semánticos. En la primera estrofa de la canción “Triciclo Perú” se puede distinguir que dentro de este imaginario las personas no tienen nombres ni son descritas por sus características físicas, antes bien son representadas a partir de distintos campos semánticos, los cuales son establecidos por las personas de una misma cultura. Estos campos semánticos permiten clasificar, diferenciar y utilizar sus significados de acuerdo al contexto en que se desenvuelve el sujeto (Cárdenas 72). Así pues, la frase “un vaso de chicha” puede diferenciar al limeño de raíces andinas del limeño de “sangre pura” y el término “triciclo con zapato” puede referir al provinciano ambulante que transita siempre por la ciudad, siendo este espacio otro de los elementos característicos del imaginario urbano.

La ciudad es una constante en las canciones de Los Mojarras. Conforme sus personajes se desplazan de un lugar a otro van viviendo y experimentando los espacios de la megápolis. Sin embargo, tal y como afirma Néstor García Canclini, por la magnitud y multiculturalidad que encierra una ciudad las personas no pueden experimentarla como un todo, sino que sus experiencias solo pueden ser delimitadas a pequeños fragmentos, y en este sentido la calle es uno de ellos por la gran interacción que encierra. (76) Entonces, bajo la perspectiva de “micrópolis” las experiencias de los personajes y la descripción de la calle pueden ser diferenciados en relación a sus fases diurna y nocturna. Un ejemplo de esto es la canción “Gente de noche” donde se comienza presentando la calle a través de una contraposición:

“Cuando sale el sol y alumbra las calles la gente que enloquece se dispone a salir, sin saber que anoche en esas calles vacías había mucha gente que se ha ido a dormir [...] Todas las veredas hablan a su manera, quedan los vestigios de lo que antes pasó, botellas por el suelo y los preservativos...”

Por los objetos que son encontrados durante el día – como botellas en el suelo y preservativos – se puede intuir qué es lo que ha ocurrido en la noche, revelando la polaridad que existe en este mismo espacio. Y en todo esto el lenguaje vuelve a asumir un rol importante durante el intercambio de significados, estableciendo una relación entre los objetos y las acciones. Por ejemplo, al mencionar las botellas en el suelo y los preservativos se está comunicando indirectamente que han habido personas embriagándose y teniendo encuentros sexuales. A través de estas acciones la calle en su fase nocturna es experimentada como el lugar donde lo prohibido o censurado se practica aunque no esté permitido. Así también, durante la noche se puede percibir el caos y la inseguridad donde el sujeto no encuentra ningún lugar para descansar. Una muestra de esto dicho es la canción “Mi barrio” donde desde un inicio se ordena al sujeto que debe de estar en constante movimiento: “[...] Cuando la tarde languidece renace la sombra... ¡a correr!...” Quizás esta huida se deba a las actividades realizadas por los personajes quienes en su mayoría son prostitutas y ladrones, tal y como se aprecia en la canción “Serenazgo”: “[...] corren las maricas del puente Javier Prado [...] corre una flaca sin palta que está casi calata para poderse recursear [...]”

Muy por el contrario, durante el día la calle se convierte en el espacio del trabajo y progreso donde también se puede visualizar otro tipo de personas cuyas labores son aprobadas por la sociedad. Un ejemplo de esto es la canción “Triciclo Perú” donde se ve a diferentes trabajadores movilizándose por las calles tiendo todos como objetivo llegar a la cima: “[...] la gente se apresta a trabajar, obreros empleados, doctor, enfermera y hasta un capitán [...] todos van a llegar a la cima, ¡felicidad!”. Sin embargo, la presencia de la frase “felicidad” ironiza esta lucha, pues una sociedad regida fuertemente por los estatus sociales solo permite que unos cuantos alcancen con facilidad el éxito. Asimismo, es necesario resaltar que durante el día la gente que interactúa debe mostrarse civilizada, incluyendo los mendigos quienes a su vez necesitan llamar la atención para ser vistos. Por ejemplo, en la canción “Mi barrio” se aprecia cómo un pordiosero intenta interactuar de manera educada con alguien para pedir una limosna: “[...] oe loco, hey loco, ¿tienes un solcito? Gracias loco.” Pero al representar un imaginario donde un individuo se esfuerza por ser visto puede ser una forma de crítica contra el estado y el poder de las clases altas, quienes en un intento por concebir una ciudad moderna excluyeron a todo aquel que no encajaba bajo esta noción.

La presencia de la marginalidad dentro de las canciones de Los Mojarras es también un elemento que forma parte de la narrativa andina. Todas ellas cuentan con “personajes que son considerados rurales o regionales y que tienen que luchar contra una sociedad fuertemente

estratificada.” (Churampi Ramírez 140) Además, a causa de una injusta distribución se produce también una restringida división de los espacios donde el marginal no existe. Es por ello que el pobre necesita levantar la voz o que algún ente narrador haga notar su presencia. Una muestra de esto es la canción “Los choches” donde en una de sus estrofas los niños de la calle – o también conocidos como “pirañas” – son percibidos gracias a la voz del narrador que los anuncia como quien señala a alguien en la distancia: “Ahí van moviendo los cables, ahí van mirando vitrinas, ahí van cruzando las calles, ahí van soñando ser grandes, ahí va toda la pandilla sacándole peras al olmo, ¡a la vida!”

Asimismo, la calle durante el día es percibida como un contenedor de pruebas para dar a conocer indirectamente lo que sucede en la noche, tal y como se mencionó en la canción “Gente de noche” en donde las botellas y los preservativos encontrados en el suelo actuaban como evidencias: “Todas las veredas hablan a su manera, quedan los vestigios de lo que antes pasó.” Aquí el sujeto que observa y experimenta se desplaza tranquilamente contando todo lo que ve pero sin denunciar. Y dado que existe un ente que narra y recrea este imaginario urbano es importante analizar también las relaciones de “localización” y “deslocalización” propuestas por Néstor García Canclini para conocer mejor al narrador y saber cuál es su posición e identificación con el lugar. (Lindón, “¿Qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad?” 92)

Partiendo de la canción “Gente de noche” se puede observar que el sujeto que experimenta y recrea el imaginario es un ente interno que recorre las calles como testigo, narrando todo lo que observa: “Cuello recostado boquiabierto ha quedado un borracho durmiendo la bondad en la vereda, y el pasado ya volverá [...] El hombre se ha quedado sin zapatos. ¡No dejes los botines en la calle!” Y es a través de sus palabras que se puede percibir su familiaridad con el lugar y la identificación con los personajes (localización). El ente narrador sabe muy bien que en la noche un par de zapatos puede ser el botín perfecto para cualquier ladrón, además, con la advertencia que abiertamente expresa (“¡No dejes los botines en la calle!..”) pone de manifiesto su cuidado y simpatía con el individuo que yace en el suelo. Ahora, es necesario aclarar que dentro de estas historias el narrador no tan solo se centra en describir el espacio físico sino que también es capaz de comunicar sus emociones, consiguiendo que el espectador pueda sentir una empatía o rechazo con los personajes de la historia quienes a su vez suelen hacer las veces de narrador. En la canción “Hipocresía infernal” se observa como el narrador, quien es también un personaje de la historia, se centra en describir la manera en cómo es percibido por los demás, interpretando los gestos o comentarios de terceros: “La gente me

mira al pasar, hacen una mueca de horror, algunos se burlan, otros murmuran [...] Dicen que soy lacra social porque no me visto formal, porque no me peino, porque no me lustro...”

Así también, dentro de este imaginario no hay censura, siendo esta otra forma de identificarse con los personajes y sus acciones. Un ejemplo de esto dicho es la canción “Cachuca es un ladrón” donde el ente narrador presenta a un ladrón que vive en la calle, describe lo que hace pero al final justifica sus acciones afirmando que este no es más que el resultado de la sociedad: “De pronto entre cartones se levanta el muchachón, él vive afuera en las calles [...] él no respeta lo ajeno y choca con cualquiera, a veces en la parada o en tonos chicha. Cachuca es un ladrón, la sociedad lo fabricó [...]” Vale la pena resaltar también que el narrador suele presentar los hechos alternando entre un uso verbal en tercera y primera persona del plural, tal y como se ve en la canción “Triciclo Perú”: “Todos van a llegar a la cima [...] muchos zapatos vamos a gastar para llegar...”. Así como también, en otras ocasiones opta por utilizar el pronombre posesivo en primera persona y un ejemplo de esto es la canción “Mi barrio”: “Hay por el camino de un sitio mío un carretero alegre pasó”. Todo este cambio de personas verbales y de pronombres posesivos pueden ser una señal de que Los Mojarras muchas veces asumen el rol del narrador, poniendo al descubierto su cercanía física y emocional con los personajes, sus historias y el espacio y estableciendo relaciones estrechas de localización. Por lo tanto, dentro del imaginario urbano recreado en las canciones de Los Mojarras no se ha encontrado ningún elemento de “deslocalización.”

Hasta aquí se puede decir que en la representación del imaginario urbano el lenguaje desempeña un papel importante ya que a través de este el individuo puede no tan solo comprender e interpretar su entorno sino que también tiene acceso a los distintos campos semánticos de las palabras, al bagaje simbólico y a los significados producidos para así recrear aquel espacio físico y experiencial que se percibe en el transitar de las calles. El espacio físico es representado a través de una descripción detallada de todo cuanto ocupa y ocurre dentro de este lugar. El espacio experiencial es recreado no tan solo presentando muchas descripciones sino también utilizando la repetición, provocando que el espectador pueda percibir el desorden, el caos, el miedo y cualquier otro tipo de emoción presente dentro del imaginario urbano.

Con respecto a la representación del hervidero cultural llamado *chicha*, esta se realiza a través de las descripciones que brinda el ente narrador sobre sus personajes y las calles. La mención de objetos representativos del mundo rural y urbano dentro de un mismo espacio son una

muestra de la convivencia cultural, así como también lo son las prácticas sociales, el dominio de ritmos musicales y la religiosidad popular manifestada por sus personajes. Y dado que todo cuanto se percibe es gracias al narrador – quien también puede ser el mismo grupo musical Los Mojarras – es necesario resaltar la cercanía que este experimenta con los personajes, la historia y el espacio.

Y finalmente, a pesar de que por la noche la calle es sinónimo de persecución e inseguridad donde solo se pueden ver delitos y encuentros con malandrines, el narrador muestra simpatía y familiaridad con ellos y con el espacio recreado (elemento de localización). De día, este lugar actúa como contenedor de las evidencias nocturnas pero aquí también se puede experimentar el bullicio, la aglomeración de objetos y personas. La representación de la marginación a través de ciertos personajes se hace presente dentro de esta fase diurna a manera de denuncia en contra del poder del Estado y el de las clases altas.

Capítulo 3

3.1. Análisis del sonido como música, ruido y voces

La manera en que un pueblo percibe su entorno puede ser manifestado a través del arte, la religión, sus prácticas sociales, e incluso también por medio de su música. Es por ello que la música debe ser comprendida como una herramienta utilizada por los individuos de una sociedad para construir, transmitir e intercambiar significados. (Hall 18,19) Dentro del imaginario urbano construido por el grupo Los Mojarras se puede observar cómo el limeño andino recrea todo cuanto se produce en aquel espacio llamado ciudad, la cual en la década de los noventa ya se encontraba transformada a causa de las migraciones internas. A finales del siglo XX la capital estaba conformada por un 50% de limeños andinos de segunda y tercera generación. (Churampi Ramírez 140) Entonces para una buena producción e intercambio de significados con las personas de la sociedad limeña, se necesitó utilizar elementos culturales tanto del mundo urbano como el del rural. Este sincretismo cultural reflejado dentro de las canciones de Los Mojarras es percibido gracias a la incorporación de instrumentos musicales propios del género *rock* como la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico, la batería y el sintetizador. Así también, se cuenta con la presencia del timbal – instrumento característico de la *salsa* – empleándose mayormente sola una de sus partes: el cowbell. A nivel rítmico se percibe una fusión cultural a través de la mezcla de ritmos musicales como la *chicha*, el *wayno* y el *rock*.

Por otro lado, es necesario resaltar también el rol que desempeña la música en el proceso de representación del imaginario urbano, pues gracias a su función narratológica esta puede influir grandemente en el modo en que el oyente percibe los elementos que se encuentran dentro de él, tales como el tiempo, las emociones, el nivel de interacción con el espacio, los personajes, entre otros. Como primer ejemplo a analizar se encuentra la canción “Nostalgia provinciana”. Los instrumentos musicales que introducen esta canción son: una batería, un bajo y dos guitarras eléctricas. A lo largo de este momento el oyente es expuesto a una serie de sonidos de diferentes intensidades. Por un lado se encuentra el vibrante golpe de las baquetas contra la talora y por el otro el sutil sonido de las cuerdas de un bajo eléctrico. Este último instrumento termina por pasar casi desapercibido después del ingreso de la primera guitarra respondiendo al llamado de la batería. La guitarra eléctrica se encarga de tocar las mismas notas que el bajo eléctrico pero ahora aceleradamente y utilizando un efecto de distorsión, mientras que la segunda guitarra solo le acompaña. Seguidamente, todo el ambiente parece transformarse de manera abrupta con el barrido de notas de la primera

guitarra el cual juntamente con la batería terminan dirigiendo la canción hacia un ritmo de *rock*. (“Nostalgia provinciana” 0:05 - 0:53)

Cada uno de los instrumentos presentes dentro de este fragmento influyen en la percepción del oyente y en su nivel de interacción con el espacio. (Verstraten 154) Por ejemplo, el patrón rítmico realizado por la tarola es el encargado de poner, desde un inicio, en estado de alerta al oyente ya que el sonido de este instrumento puede evocar a “conceptos mentales” relacionados a la marcha o a la vida militar. Entonces, la batería actúa como una especie de mensajero el cual a través de toques y remates anuncia el ingreso de un nuevo instrumento o la presencia de algún cambio rítmico. Todo esto es percibido por el oyente quien se encuentra con la incertidumbre de no saber qué sucederá. La guitarra eléctrica, por su parte, es la responsable de acelerar e intensificar las emociones, comunicando al oyente a través de un rápido punteo de guitarra que dentro de este espacio todo se desarrolla a gran velocidad. El efecto de distorsión añade también una fuerza a su sonido como quien en lugar de hablar estuviera comunicando algo a gritos. Sin embargo, si los sonidos que van de menor a mayor intensidad presentes desde un inicio han logrado captar la atención del oyente, la barrida de notas musicales junto al efecto de distorsión son los elementos que terminan por sorprenderlo, atrapándolo en un espacio saturado de ruido. Esta sobrecarga de sonidos musicales es una muestra clara de la dominante influencia del género *rock* a lo largo de la canción. Gracias a la fuerza que transmiten los instrumentos musicales del *rock* y pese a la nostalgia que contiene la letra de la canción y la voz de lamento del cantante –característica musical del *wayno* – Los Mojarras recrean un imaginario de lucha y poder, donde el limeño andino resulta victorioso.

Profundizando un poco más sobre la función que cumplen los instrumentos musicales se puede observar también cómo ellos intervienen en la recreación del ambiente donde se desarrolla una historia. (Verstraten 154) Una muestra de esto es la canción “Triciclo Perú” cuyos sonidos no influyen únicamente en las emociones sino también pueden traer a colación momentos vividos. Para ejemplificar esto dicho se señalará la presencia del timbal dentro de la canción “Triciclo Perú”. El timbal es un instrumento de percusión de origen afro-latino utilizado en la *salsa* y años más tardes también en la música popular como la *chicha*. Una de las partes del timbal empleada dentro de la música de Los Mojarras es el cowbell. Este instrumento funciona como un signo cuyo sonido puede evocar a una cadena de significantes relacionados con la pobreza, la escasez o el abandono dado que su sonido se asemeja al de unos utensilios y objetos caseros como una lata u olla vacía. (Hall 25, 26) En todo esto es necesario recordar que la música popular peruana proviene, precisamente, de la clase baja

entre aquellos que no tenían acceso a instrumentos sofisticados. El único medio de estas personas para hacer música fue el valerse de objetos caseros y rústicos, creando bajo estas circunstancias instrumentos como el cajón, las cucharas, la campana, la quijada, el tambor botija, entre otros. Entonces, el utilizar un sonido tan peculiar en un momento de la canción cuando se está hablando del limeño andino (“Triciclo Perú” 0:32 - 0:40) o en un fragmento cuando el ritmo se manifiesta abiertamente como *chicha* (“Cachuca es un ladrón” 0:01 - 0:37) es una forma de recrear un espacio con un ambiente folclórico y sumergir al oyente en el mundo popular, poniéndolo siempre en contacto con el pueblo a pesar de la dominante presencia del *rock*.

Sin embargo, la música no es el único elemento que cabe dentro de la clasificación de sonido propuesto por Peter Verstraten sino que dentro de ella se encuentra también el ruido y la voz. (147) El grado de volumen de estos sonidos desempeñan un rol importante en la percepción del oyente, influyendo en el modo de acercarse o identificarse con la historia presente dentro de un imaginario. En la canción “Triciclo Perú” se puede encontrar un claro ejemplo del efecto del ruido en el individuo. Aquí el oyente es expuesto desde un inicio a la aceleración y al caos no tan solo por el punteo de la guitarra eléctrica o la batería sino también por los ruidos de un cristal rompiéndose y el motor a toda potencia de una camioneta los cuales son escuchados al final de cada estrofa. (“Triciclo Perú” 0:38 - 0:42, 1:05 - 1:12) La aparición repentina de sonidos tienen la capacidad de sorprender o atemorizar al oyente sin la necesidad de haber utilizado algún efecto visual sofisticado. (Verstraten 167) Además estas emociones dan como resultado la recreación de un imaginario urbano inseguro y desordenado.

Ahora bien, con respecto al uso y efecto de las voces dentro de una canción se puede tomar como referencia la canción “Cachuca es un ladrón”. En los primeros segundos de esta canción se recrea, mediante el ritmo de *chicha*, un ambiente tranquilo a través del sonido del bajo eléctrico, una guitarra acústica y un timbal. Instantes después se hace presente una voz que en tono suave y melancólico presenta al destinatario de esta canción: “para todos mis hermanos provincianos” (“Cachuca es un ladrón”), predisponiendo al oyente a comenzar a sentir compasión por la historia. Seguidamente ingresa una guitarra eléctrica con distorsión la cual realiza un pequeño solo a ritmo de *chicha* de manera lenta y sin transmitir mucha fuerza. (“Cachuca es un ladrón” 0:01 - 0:37)

Estando aún dentro de esta introducción ocurre una variación rítmica de *chicha* a *rock* para después dar pase al desarrollo de la historia. Desde las primeras frases de la canción se

percibe una inestabilidad en la voz en cuanto al grado de potencia y tonalidad. Estas variaciones pueden ser clasificadas de la siguiente manera: una potencia que abarca los niveles de mediano a fuerte y unos tonos desarrollados en forma grave y agudo. (“Cachuca es un ladrón” 0:45 - 1:33) En partes donde se describe a Cachuca, personaje de la historia, y se le presenta como víctima de la sociedad la voz juega con los tonos graves y agudos alargando las últimas palabras. Sin embargo cuando se menciona sus actos delictivos se hace tan solo a través de una voz de fuerte intensidad y en un tono agudo. (“Cachuca es un ladrón” 3:35 - 4:14) Esta variedad de tonos e intensidades es utilizado estratégicamente con la intención de cambiar la imagen del personaje y para que este pueda ser visto como una víctima.

Además de esto, dentro de la canción “Cachuca es un ladrón” se ha podido observar el “exceso estilístico” (Verstraten 168) a través del uso de múltiples voces y la repetición con la finalidad de intensificar el drama en la historia y manipular las emociones del oyente para que este pueda simpatizar con el personaje. Casi al final de la canción se nota la presencia de un coro de voces al momento de mencionar una serie de delitos así como también cuando se vocifera el nombre de Cachuca consiguiendo que este sea percibido como un héroe, barriendo cualquier preconcepción formado y haciendo que el oyente pueda sentirse identificado con él. (“Cachuca es un ladrón” 4:12 - 4:34) Además, la presencia de varias voces en diferentes momentos de la canción refuerza también el sentido de comunidad que se ha creado al mencionar al destinatario en diferentes momentos de la canción: “para todos mis hermanos provincianos”, “con cariño para el pueblo de los andes en el cerro San Cristobal” (“Cachuca es un ladrón” 0:07 - 0:14, 4:48 - 4:56) Este sentido de comunidad es importante al momento de defender las acciones del personaje, provocando que el oyente perciba que este hombre, a pesar de sus delitos, cuenta con el respaldo del pueblo. Así también la repetición de la frase “es un ladrón” expresada en un tono agudo de fuerte intensidad dentro de una escala mayor contribuye a que los delitos del personaje sean vistos como hazañas, mientras que dicho en un tono grave dentro de una escala menor produce melancolía conllevando a que el oyente llegue a justificar y perdonar al delincuente. (“Cachuca es un ladrón” 3:38 - 3:51, 4:20 - 4:45)

Por otro lado, tal y como se ha mencionado en el inicio de este análisis para que el imaginario urbano adquiera un significado es necesario que dentro de este se encuentren signos reconocibles y significativos que permitan al individuo identificarse con el espacio y disponer de su bagaje cultural al momento de interpretar sus mensajes. Es por ello que cada uno de los instrumentos presentes en las canciones de Los Mojarras son ejecutados bajo la influencia de distintos géneros musicales, los cuales son un reflejo de la multiculturalidad presente en los

espacios de la ciudad. Un ejemplo de esto dicho es la canción “Triciclo Perú” cuyos acordes se desarrollan dentro de las escalas de La menor, Sol mayor, Fa mayor y Mi menor, círculo característico de los *valeses* peruanos – género musical que surgió entre los siglos XIX y XX. En primera instancia esta influencia pasa desapercibida por la mezcla de otros sonidos a lo largo de la canción como el del sintetizador, la guitarra eléctrica, el cowbell y la batería, marcando este último el ritmo de *rock*. (“Triciclo Perú” 1:14 - 1:50) Sin embargo, minutos antes de finalizar la canción se revela de manera abrupta el origen de la melodía presentando abiertamente la letra de uno de los *valeses* más representativos de la música peruana “Alma, corazón y vida”. (“Triciclo Perú” 2:18 - 2:40, “Alma, corazón y vida” 0:59 - 1:40)

“Sarita Colonia” es también un tema musical donde se percibe la influencia de otros géneros musicales. Por ejemplo, la guitarra eléctrica es el instrumento encargado de introducir dos ritmos diferentes: el *blues* y el *wayno*, y esto es posible ya que se desarrollan teniendo como base la escala pentatónica – tanto en su tonalidad mayor como menor – y aunque estos géneros no son idénticos, su diferencia es tan sutil que permite fácilmente su combinación. (“Sarita Colonia” 1:57 - 2:35) Además, su variación entre los tonos mayores y menores permite la construcción de un imaginario con un significado binario: la alegría y la melancolía, los cuales pueden relacionarse en base a dos experiencias opuestas vividas en los espacios de una ciudad: por un lado la fuerza y el ánimo de seguir luchando y por el otro la tristeza de vivir en penurias. Además, en el inicio de la canción, aunque se empieza con algarabía y energía, el oyente puede identificarse con el espacio recreado gracias a la melodía chichera ejecutada por la guitarra, la cual actúa como un signo reconocible para él. (“Sarita Colonia” 0:05 - 0:38)

Asimismo, la batería es otro de los instrumentos encargados de transmitir significados partiendo de ritmos andinos como el *wayno*. El *wayno* es un género musical que ha experimentado muchos cambios a lo largo de la historia, incorporando instrumentos españoles como el violín, el saxofón, el arpa, la guitarra, entre otros. (Bullen 232) Su patrón rítmico se desarrolla manteniendo un compás de 2/4. Una de sus mayores transformaciones y revaloraciones ocurrió dentro de la capital, donde se comenzó a interpretar características musicales andinas con sonidos instrumentales del género *rock*. Y si dentro de la sociedad limeña no existía ningún lugar para la fusión cultural, a nivel musical sucedió todo lo contrario. Un ejemplo de esto dicho son las canciones “Nostalgia provinciana” y “Qué linda flor” – uno de los *waynos* más representativos de la música peruana. En la primera canción, aunque se percibe una fuerte influencia de *rock* los patrones rítmicos y toques ejecutados por

la batería mantienen el compás de 2/4 propio del *wayno*, acelerando o deteniendo el tiempo de la canción en momentos determinados. (“Qué linda flor” 0:00 - 0:15 / “Nostalgia provinciana” 0:05 - 0:22) Sin embargo, la diferencia de sonidos entre estas dos canciones permite la recreación de dos imaginarios distintos. Gracias al suave sonido del arpa y la quena en el inicio de la canción “Qué linda flor” se puede percibir un espacio lleno de tranquilidad propio del campo. Además, aunque en un primer momento se introduce una melodía acompañada de acordes en tonos menores su corta duración no interfiere con el ambiente de alegría creado en el resto de la introducción. En contraste, en el inicio de la canción “Nostalgia provinciana” el vibrante sonido de la batería junto al cargado efecto de la guitarra crean un imaginario lleno de tensión y desorden vivido en los espacios de la ciudad.

En base al análisis realizado en este capítulo se puede concluir que gracias a la función narratológica del sonido manifestado en música, ruido y voces el oyente puede recrear y vivir aquel imaginario urbano percibido en el transitar de sus espacios. Los sonidos – música, voz y ruido – presentes a lo largo de los temas musicales influyen directamente en la percepción del oyente permitiéndole establecer un grado de cercanía o lejanía con el lugar recreado de acuerdo al estado de sus emociones. Así también, el uso de voces en diferentes tonos e intensidades afectan el modo en que el oyente percibe a los personajes de la historia, pudiendo considerar a una misma persona como un héroe o como una víctima. Los instrumentos musicales como la batería o la guitarra eléctrica con distorsión permiten recrear un espacio saturado de ruido, acelerado y lleno de tensión, características presentes dentro de los espacios de una ciudad. Así también, la presencia de ciertos ciertos sonidos como los timbales pueden traer a la memoria algún momento vivido por el oyente, relacionándolos con “conceptos mentales” propios de su cultura o experiencias. Por otro lado, la mezcla de géneros musicales – principalmente el *wayno*, la *chicha* y el *rock* – posibilitó la construcción de un imaginario significativo en base a signos reconocibles para el oyente, permitiéndole hacer uso de su bagaje cultural urbano-rural para la interpretación de sus mensajes.

Capítulo 4

4.1. Análisis de la imagen visual dentro del videoclip

Una de las principales características de un videoclip es su capacidad de combinar de manera simultánea dos elementos: la imagen y la música. (Villanueva 23) La imagen es un signo no lingüístico capaz de llevar y transmitir significado. (Hall 18) Una imagen es una representación construida o una apariencia de algo que tal vez ya no se encuentre presente. Su uso se remonta a la época del paleolítico dando testimonio de los primeros intentos del hombre por interpretar su mundo y comunicar sus experiencias. (Aparici, García, Fernández, Osuna 15) Sin embargo, gracias a los cambios tecnológicos, pero sobre todo a la aparición del cine, las imágenes alcanzan una nueva dimensión: el movimiento, fortaleciendo la percepción e interacción entre el individuo y el objeto representado.

Las imágenes visuales presentes dentro de un videoclip se encuentran conformadas por diferentes “elementos puestos en escena” como personajes, vestimenta, escenografía, entre otros (Verstraten 56), es por ello que su elaboración puede asemejarse a la de una producción fílmica. Asimismo, es necesario resaltar que las imágenes de un videoclip permiten al espectador seguir de manera visual la narración de una historia. Por ejemplo, en la canción “Los choches” el tema central gira alrededor de la vida cotidiana de un grupo de niños pandilleros que viven en las calles de una gran ciudad. Mientras la letra de la canción describe a los personajes y cuenta qué es lo que estos hacen se muestran las imágenes de unos niños caminando, mordiendo un trozo de pan, subiendo y bajando de los autobuses, estableciendo así una relación casi sincronizada entre la imagen visual y la historia de la canción. (“Los choches” 0:05 - 0:27, 0:39 - 0:44)

Sin embargo, esta relación entre la historia y la imagen es establecida no tan solo a través de las acciones que realizan los personajes sino también haciendo uso de los elementos que forman parte del escenario. Una muestra de esto es el videoclip “Triciclo Perú”, cuyo tema se centra en describir los espacios urbanos y en narrar el movimiento y las emociones que se producen en él. De principio a fin se percibe una gran presencia de los integrantes de Los Mojarras recorriendo las calles, pero solo en ciertos fragmentos se logra mantener una sincronía entre la imagen visual y la letra gracias a la exhibición de los objetos que forman parte del escenario como camisetas, personas y fotografías, logrando que el espectador no pierda el hilo rojo de la historia. (“Triciclo Perú” 0:27 - 0:32, 1:50 - 1:59) El uso estratégico de estas imágenes es una muestra de cómo Los Mojarras se valen de todos los signos que

estén a su alcance para intercambiar mensajes con las personas de su misma cultura, aludiendo a las experiencias y a los significados que puedan transmitir la imagen de un objeto. (Aparici, García, Fernández, Osuna 15) Así pues, cuando la letra de la canción “Triciclo Perú” describe el aglomeramiento y el informalismo de las calles, la imagen visual refuerza esta idea a través de la exhibición de algunos puestos llenos de ropa. Las personas cuyas experiencias se encuentran en estrecha conexión con los ambientes de un mercado encuentran un significado aún más profundo con la sola presencia de esta imagen. Gracias a las imágenes ellos pueden recrear dentro de un imaginario no solo el caos que encierra este espacio físico sino también pueden despertar sensaciones y evocar experiencias vividas dentro de él. Entonces, si anteriormente la ciudad era considerada como un símbolo de civilización, modernidad y progreso, dentro del videoclip “Triciclo Perú” es descrita como una ciudad desordenada, pobre e informal.

Otros de los elementos de la escenografía presentes en el videoclip “Triciclo Perú” que influyen en la representación de una ciudad son los grafitis. Sus extrañas figuras y colores estridentes pintados en los muros y puertas permiten recrear un espacio urbano-rural, o en términos de Quispe Lázaro, se encargan de representar a “una Lima chichera” (6). Y además de esto, Los Mojarras representan un espacio con características *chichas* gracias a la yuxtaposición de imágenes propias del mundo andino y urbano. (Podhajcer 272) Por ejemplo, por un lado se proyecta una serie de figuras esotéricas con imágenes de serpientes, mientras que paralelamente se muestran imágenes relacionadas al ámbito religioso como la cruz y los ángeles, recreando así un imaginario caracterizado por la fe y el esoterismo. (“Triciclo Perú” 1:30 - 1:45) Con respecto a esta combinación de imágenes se puede agregar que la presencia de todas estas permiten también estrechar lazos de familiaridad entre el sujeto con su entorno. El videoclip “Triciclo Perú” sigue siendo una muestra de esto. Ahí se puede observar como Los Mojarras interactúan con la gente que les rodea, acercándose a saludarlos y en el transitar de las calles se aprecia como se desplazan con libertad, mostrando cercanía y familiaridad con el espacio y las personas que hay en él. (“Triciclo Perú” 0:15 - 0:45) Entonces, las imágenes que forman parte de la escenografía no tan solo refuerzan la narración de una historia sino que también representan las relaciones de pertenencia entre la persona y el espacio habitado.

Sin embargo, es necesario resaltar también que dentro del videoclip “Triciclo Perú” no tan solo se representan lazos cercanos con las personas y el entorno sino que también existen momentos en donde Los Mojarras ponen en manifiesto su lejanía con los espacios netamente urbanos. Esta relación lejana con el mundo citadino es representada a través de una serie de

fotografías. Mientras Los Mojarras transitan por las calles los espacios y monumentos más representativos de una ciudad como la catedral, el ayuntamiento o las plazas solo aparecen dentro del videoclip en forma de fotografías colgadas en las paredes, dando la impresión que todo aquello ha quedado aislado y encerrado en un tiempo lejano. (“Triciclo Perú” 0:16 - 0:22, 0:49 - 1:44) Y es más, en su largo caminar, Los Mojarras se desplazan sin mirar ninguna de estas imágenes y cuando se detienen frente a una de ellas simplemente les dan la espalda, pudiendo ser esto interpretado como una muestra de su indiferencia. (“Triciclo Perú” 2:25 - 2:37)

Por otro lado, es importante señalar también el rol que desempeña el “typecasting” en la narración visual de una canción. (Verstraten 57) Dentro del videoclip “Los choches” las primeras imágenes que confrontan al espectador son los rostros de los actores, permitiendo ver en detalle la apariencia física de estas personas: el color de piel, el cabello, los rasgos faciales, la estatura, la edad, entre otros. Todas estas características refuerzan el impacto narrativo de la historia, pues mientras la letra de la canción describe a los personajes mencionando su edad o su fuerza paralelamente se proyecta la imagen de una persona cuya apariencia física termina por reforzar lo dicho en la canción. (“Los choches” 0:02 - 0:27) Así también, vale la pena resaltar que las características físicas de los personajes actúan como signos cuyos significantes se pueden relacionar con conceptos de pobreza o marginalidad. En este sentido, un personaje con rasgos andinos puede ser fácilmente identificado dentro de la clase baja, mientras que otro de tez blanca y rasgos finos tiende a ser posicionado como alguien de la clase alta.

Otro de los elementos que refuerzan el impacto narrativo de una historia es la vestimenta. A través de sus colores y estilos se puede ejercer cierta influencia en la percepción del espectador invitándole a atribuir cualidades a los personajes. (Verstraten 61) Un ejemplo de esto es el videoclip “Mi barrio” donde en un momento dado se observa una persecución entre dos personas. El perseguidor de esta escena viste una camiseta y unos jeans de color negro y en su cabeza lleva una cinta oscura. Muy por el contrario el perseguido tiene puestas una chaqueta de color amarillo, una camiseta y zapatillas blancas. Según estudios los colores – los cuales contrastan entre claros y oscuros – pueden ser asociados con ciertas emociones y conceptos de acuerdo al contexto en el que se presentan. (Humpierrez Isava 24, 25) En tal caso, dado que la persecución se realiza durante la noche, dentro de este espacio el color negro se encuentra más estrechamente relacionado con el peligro y la muerte, provocando que el espectador considere a la persona de ropa oscura como el enemigo. (“Mi barrio” 0:49 -

1:00) Asimismo, la camiseta estrecha y sin mangas que lleva el perseguidor permite que el espectador centre su atención en la contextura y en los brazos de esta persona, imaginando, al mismo tiempo, la fortaleza que hay en él. En contraste, debido a que el espectador no puede observar el cuerpo del perseguido, ya que se encuentra enteramente cubierto por su vestimenta la cual es ancha, conlleva a que sea visto como un hombre delgado y débil, sin olvidar que los colores claros de su ropa le añaden una cualidad de inocencia.

Por otro lado, dentro de la producción musical de Los Mojarras se puede apreciar su interés por abordar temas como la delincuencia, la pobreza, el abandono, la injusticia social, entre otros. Por ejemplo, en los primeros segundos del videoclip “Triciclo Perú” se presenta una serie de imágenes de las paredes de una casona casi destruida recreando así un ambiente de abandono y olvido. En este espacio no hay mucha gente transitando, es más el único contacto que el espectador puede hacer es con unas estatuillas de madera de cuerpos pequeños y de rostros extraños ubicados en las ventanas de la casona. En las paredes se encuentran dibujados más rostros, ojos y siluetas de seres vivos. Los colores extravagantes de los grafitis no tan solo refuerzan el ambiente exótico del lugar sino que también actúan como vestigios del paso de otras personas. (“Triciclo Perú” 0:06 - 0:10)

Sin embargo, Estefanía Villanueva en su estudio sobre la narrativa audiovisual en los videoclips señala que las imágenes presentes dentro de estos tienen también la capacidad de desarrollar, además de la historia de la canción, otra historia paralela cuyo significado no salta a simple vista sino que necesita ser interpretado. (25) En el caso de la música de Los Mojarras, ellos mismos afirman centrarse en reflejar la vida y el entorno del pueblo. (Escobar de la Cruz 98, 99) Entonces, esto hace suponer que aquella historia paralela de sus videoclips busque también representar aquellos acontecimientos que marcaron el rumbo de la historia peruana, como por ejemplo la migración y adaptación del andino en la capital. Estos temas no son ajenos para Los Mojarras, pues ellos mismos son un grupo musical de padres provincianos que crecieron bajo dos culturas y fueron marcados por el estigma de ser un hijo de migrante, experimentando en carne propia la marginación y el proceso de adaptación para poder ser parte de una sociedad limeña. (Al sexto día, 4:00 - 5:50) Es por ello que los primeros instantes del videoclip “Triciclo Perú” anteriormente analizados pueden también ser interpretados como la representación de la marginación y transformación que los pueblos indígenas vivieron dentro de los espacios de una ciudad, tal y como se verá a continuación.

En primera instancia dentro del videoclip “Triciclo Perú” se presentan unas imágenes de madera de un rostro y cuerpo casi ancestral que remiten a las culturas precolombinas: cuerpos pequeños, nariz ancha, labios gruesos y ojos con formas felinas. La velocidad del tránsito de las imágenes así como el material de las estatuillas no permiten que el espectador perciba con facilidad sus expresiones. Esto mismo sucede con las primeras imágenes humanas pintadas en las paredes, las cuales también pasan desapercibidas. Inmediatamente después se muestran unas imágenes de grafitis cuyos colores permiten que el rostro proyectado tenga una expresión más humana, siendo capaz de transmitir emociones como desafío e ira, sin embargo, es un rostro que aparece detrás de unas rejas. (“Triciclo Perú” 0:09 - 0:10)

Entre los años 1910 y 1940 la fuerza indígena en los espacios urbanos era muy débil. Su música, sus costumbres y su lengua solo podían ser practicadas dentro de sus casas por temor al rechazo por parte del ciudadano. Es decir, dentro de la ciudad no existía para ellos un lugar donde pudieran expresarse libremente. (Bullen 231) Sin embargo, con el paso de los años y con la fuerte ola de migraciones producidas a partir de los años cuarenta la presencia indígena se vio incrementada, adaptando y fusionando elementos culturales para sobrevivir dentro de la ciudad. El resultado de este proceso de adaptación se ve representado al final de la introducción del videoclip “Triciclo Perú”, cuando aparece un hombre limeño andino – vocalista del grupo Los Mojarras – caminando libremente por las calles de un barrio, quien poco a poco y en cuestión de segundos ya no se encuentra solo en su transitar, pues aparece mucha más gente caminando junto con él. Así también, estas personas ya no se desplazan únicamente en los espacios de un barrio viejo y olvidado sino que también transitan llenos de seguridad por las calles de una ciudad.

Por otro lado, es necesario también tomar en cuenta que la época en que surgió el grupo Los Mojarras fue un periodo de crisis política en el Perú. A inicio de los noventa el Estado peruano se encontraba bajo la dictadura fujimorista lo que dificultó la difusión de la producción musical de Los Mojarras debido a la denuncia de sus letras. (Blog Arte Popular) Pero pese a esto, su música llegó a formar parte de la banda sonora de varias películas, miniseries y telenovelas peruanas como “Los de arriba y los de abajo”, “Amor serrano”, “Tribus de la calle”, entre otros. Producciones que abordaron también problemas sociales. Entonces, debido a la denuncia de sus canciones y a la presión sufrida por parte del Estado se puede suponer que la historia de transcurso de algunos videoclips, por ejemplo “Mi barrio”, intentó narrar visualmente algunos momentos vividos en los espacios rurales y urbanos en la década de los noventa, tales como el clientelismo y la cultura del miedo.

En primera instancia, en el videoclip “Mi barrio” mientras la letra se centra en describir los hechos delictivos propios de un lugar marginal, las imágenes visuales presentan dos acontecimientos simultáneos: un baile y una persecución. El perseguido corre con desesperación por las calles solitarias y oscuras sin encontrar protección mientras que del otro lado la gente baila y disfruta en un espacio tranquilo e iluminado, indiferentes con todo lo que está sucediendo a su alrededor. (“Mi barrio” 0:59 - 1:16) Y a pesar de que ambos hechos se desarrollan dentro de un mismo espacio ninguna de las personas se encuentran o invaden el lugar del otro, dividiendo así el lugar entre un centro y una periferia.

Gran parte de este videoclip se centra en representar y denunciar los hechos que toman lugar dentro de la periferia. Principalmente, se representa la falta de protección del individuo a través de la imagen de un hombre totalmente desarmado quien huye sin encontrar un lugar seguro. En este espacio oscuro se cometen crímenes pero sin mostrar el rostro del asesino, lo cual puede hacer referencia a los delitos impunemente cometidos por un representante de poder. Por ejemplo a través de una contraposición de imágenes se aprecia un hombre sacrificando un animal justo en el momento en que el perseguido es atrapado y golpeado, influyendo así en la percepción del espectador quien termina por establecer una relación entre ambas imágenes. (“Mi barrio” 0:45 - 1:12, 2:20 - 2:25) Así también, se puede observar la silueta de una mano sujetando un cuchillo y en posición de ataque sin revelar quién es la víctima o el victimario. (“Mi barrio” 2:00 - 2:11) En la periferia toman lugar la muerte y la destrucción. Aquí las vírgenes terminan quebradas, los animales muertos y las personas pueden acuchillar con total libertad. Dentro de este espacio solo se puede experimentar abandono, inseguridad y temor.

Ciertas investigaciones señalan que la cultura del miedo en el Perú fue una estrategia política que data de los años ochenta pero cuyas fuerzas fueron también empleadas durante el gobierno de Alberto Fujimori. (Burt 317) En un intento por erradicar el terrorismo instalado tanto en las áreas rurales como en la misma capital la CVR (La Comisión de la Verdad y Reconciliación) afirma que las fuerzas de seguridad del Estado participaron en diferentes actos de lesa humanidad violando así los derechos humanos de ciento de personas. De este modo muchos fueron perseguidos, detenidos y ejecutados por tan solo denunciar los crímenes cometidos por el Estado, pues en aquellos tiempos casi todos eran juzgados bajo el lema: “quien habla es terrorista”. A raíz de la instrumentalización del miedo la sociedad peruana se encontraba desorganizada, incapaz de articular un discurso opositorio en contra del Estado. (Burt 318) Tomando esto como referencia se puede comprender la razón por la cual dentro del

videoclip “Mi barrio” se visualiza desde un inicio dos persecuciones: por un lado aparece un coche particular siendo perseguido por un patrullero y minutos después se presenta un individuo quien por haberse defendido debe huir en todo momento. (“Mi barrio” 0:01 - 1:00)

Asimismo, el clientelismo fue otra de las estrategias políticas utilizadas por el Estado para respaldar sus decisiones y fortalecer su imagen, ofreciendo dinero y otros beneficios solo a un grupo de personas. (Burt 321) La compra de prensa y medios de comunicación así como también el soborno a una serie de políticos es solo una muestra de esto dicho. Gracias al clientelismo el gobierno pudo dividir y someter a la ciudadanía peruana, promocionando una imagen patriarcal cuyo único objetivo era destruir a los “malos” y restablecer el orden en el país. El clientelismo vivido en la década de los noventa es representado dentro del videoclip “Mi barrio” a manera de fiesta, donde a pesar del desorden producido a su alrededor las personas bailan y celebran. Aquí, aunque las personas portan armas o se embriagan, pueden gozar de la protección del Estado, sin que nadie inrrumpa en su territorio. Además, ningún crimen cometido a lo largo del videoclip puede ser atribuido a ellos. Por tal razón este espacio puede estar relacionado con conceptos como poder y corrupción.

Después de este análisis se puede concluir que las imágenes visuales dentro de un videoclip se encuentran llenas de significados y actúan reforzando la narración de una canción a través de los elementos puestos en escena como los personajes, la vestimenta y la escenografía. En muchas ocasiones se utilizan las imágenes donde se ven las acciones realizadas por los personajes para reforzar lo dicho por la canción y en otras se hace uso de la vestimenta o del “typecasting”, influyendo en la percepción del espectador y en su modo de acercarse a los personajes de la historia. Así también, la relación visual entre la imagen y la palabra se puede realizar gracias a la exhibición de los objetos que forman parte de la escenografía provocando que el espectador establezca una relación entre ellas en base a sus experiencias o a los significados que le pueda transmitir una imagen. Sin embargo, los elementos presentes en la escenografía no solo cumplen esta función sino que también permiten estrechar lazos de pertenencia y cercanía o tomar distancia con el espacio imaginado. Finalmente, las imágenes dentro de un videoclip no solo refuerzan y desarrollan la narración de una canción o describen el espacio físico de una ciudad sino que también tienen la propiedad de contar una historia diferente con significados más complejos. Dentro de la música de Los Mojarras, debido a sus raíces indígenas, a la denuncia de sus canciones y sus problemas con el Estado se puede deducir que las imágenes presentes en sus videoclips buscaban representar de manera simbólica el problema político social vivido en el Perú durante la década de los noventa.

Conclusiones

El presente estudio ha investigado de qué manera el grupo musical Los Mojarras representa la gran ciudad y crea un imaginario urbano a través de sus letras, música y videoclips. Para dar respuesta a esta pregunta se ha analizado la producción musical de este grupo realizada entre los años 1992 y 2002. Los conceptos claves que han permitido el desarrollo de este estudio son: cultura y música *chicha*, imaginario urbano, ciudad y representación, los cuales han sido definidos en base a las aportaciones de Quispe Lázaro, Margaret Bullen, Néstor García Canclini y Stuart Hall. El análisis descriptivo del corpus de investigación ha sido dividido en tres capítulos considerando los siguientes aspectos: letra, sonido e imágenes, llegando a las siguientes conclusiones.

En base a los estudios de Stuart Hall se puede decir que Los Mojarras han construido un imaginario urbano combinando elementos del mundo rural y urbano, valiéndose de todo signo – ya sea lingüístico o no lingüístico – que le permitiera representar su entorno e intercambiar significados con personas de su misma cultura. A nivel de lenguaje, el espacio físico de una ciudad es presentado como un contenedor del sincretismo cultural a través de detalladas descripciones sobre los objetos que se encuentran dentro de él. Estos objetos son propios tanto del mundo citadino como del andino. Así también la constante repetición de prácticas sociales relacionadas al ámbito religioso como persignar una venta o implorar protección a un santo no reconocido por la iglesia católica son una clara señal del hervidero cultural existente en este espacio. O dicho en las palabras de Quispe Lázaro en este lugar se puede percibir una clara presencia de la cultura *chicha* la cual ha terminado por cholificar¹ la ciudad limeña.

Sin embargo, la música de Los Mojarras no recrea solamente el espacio físico de una ciudad sino también aquel espacio experiencial, el cual según García Canclini, es percibido y vivido por sus habitantes al transitar por sus calles. Entonces, al analizar la letra de las canciones de Los Mojarras se ha podido observar que sus personajes experimentan el caos y el desorden al encontrarse en un espacio repleto de gente y de objetos. Además, las descripciones y la repetición de las actividades que realizan de manera simultánea todas las personas crean un imaginario urbano donde todos tienen que interactuar a ritmos acelerados para sobrevivir.

Por otro lado, se ha podido también apreciar que los personajes y las calles suelen ser descritos gracias a la relación que existe entre el lenguaje y sus campos semánticos, permitiendo que el espectador establezca una conexión entre los objetos presentes en las

¹ Entiéndase por cholificar la acción de revestir un lugar con elementos o características propios de un andino.

canciones con sus posibles significantes. Por ejemplo: al mencionar la presencia de un triciclo ambulante este puede ser relacionado con la pobreza o la informalidad. Ahora, analizando más profundamente la calle o aquella “micrópolis”, tal y como la llama García Canclini, se ha podido observar que la calle en su fase nocturna representa lo prohibido y censurado de una sociedad. Aquí toman lugar los crímenes y la persecución y sus personajes suelen ser gente del mal vivir. Es por ello que en este espacio se experimenta la inseguridad y el temor. El ente narrador, quien a veces también puede ser el personaje de la canción, no emite crítica alguna sino antes bien intenta proteger y justificar a los criminales y sus acciones. Esto es una muestra clara de un elemento de localización el cual revela el sentido de identificación que las personas pueden llegar a sentir con el espacio y su gente.

En contraposición, durante el día la calle se muestra como el espacio del progreso donde todo se desarrolla aceleradamente. Aquí no hay delincuentes sino antes bien todos sus personajes se muestran ocupados trabajando. La calle en su fase diurna también se centra en mostrar todo lo que ha ocurrido en la noche pero en ningún momento emite una crítica en contra de sus personajes. La única crítica que sí se realiza es en contra del Estado y el poder de las clases altas y esto se logra presentando al marginal durante el día quien intenta mostrarse civilizado con la finalidad de interactuar con las personas de su entorno, pero quien necesita de un ente narrador para ser visto. En ninguna de las fases de la calle se han observado elementos deslocalizadores que demuestren una lejanía con el espacio o con su gente dado que el narrador – quien también puede ser Los Mojarras mismos – suele presentar los hechos alternando entre una narración en primera y tercera persona del plural, así como también utilizando el pronombre posesivo en primera persona.

A nivel musical, se ha podido observar que Los Mojarras representan un imaginario urbano utilizando como signo el sonido de instrumentos, principalmente el de la batería, la guitarra eléctrica y los timbales. Así también, este grupo se ha valido de tres estilos musicales – el *wayno*, el *rock* y la *chicha* – para recrear el espacio físico y emocional de una ciudad, reflejando nuevamente la fusión cultural ya existente en la urbe. En base a las aportaciones de Peter Verstraten sobre las funciones narratológicas de la música se ha encontrado que Los Mojarras se han servido de ciertos sonidos musicales para influir en la percepción del oyente, en su relación con el espacio, con los personajes y con el tiempo de la historia. De este modo, el patrón rítmico de una batería o el barrido de notas de una guitarra eléctrica con efecto han despertado estados de alerta y han intensificado las emociones del oyente debido a que sus sonidos están relacionados a conceptos mentales como la vida militar o el peligro. Así

también, la presencia de ciertos sonidos como el cowbell han sido utilizados con la finalidad de estrechar lazos con el espacio recreado, dado que su sonido desencadena una serie de asociaciones con el mundo popular, como la pobreza o el abandono.

La mezcla de ritmos musicales ha sido empleada con la finalidad de proporcionar signos reconocibles al momento de producir e intercambiar significados, permitiendo al oyente emplear su bagaje cultural para la interpretación de sus mensajes. Además, gracias a esta mezcla de ritmos Los Mojarras han podido representar el caos propio de las calles, transmitiendo emociones como la inseguridad y la aceleración. La variación de tonos – entre mayores y menores – han permitido recrear un imaginario donde se experimenta por un lado la fuerza y el ánimo de seguir luchando y por el otro la tristeza de vivir en penurias. Sin embargo, la música no es el único tipo de sonido propuesto por Peter Verstraten, sino que también dentro de este sonido se encuentran el ruido y las voces. Las diferentes intensidades tanto del ruido como el de las voces han sido utilizados para sorprender al oyente y en ocasiones para recrear una comunidad imaginada. El uso de diferentes tonalidades en el juego de voces han sido utilizados para justificar las malas acciones de los personajes de una historia e influir en la manera en cómo el oyente se identifica con ellos y con el espacio recreado.

A nivel visual, Los Mojarras representan el imaginario urbano valiéndose de tres elementos de la puesta en escena: los personajes, la vestimenta y el escenario. Y dado que los videoclips tienen la capacidad de narrar dos historias paralelas, este grupo musical ha utilizado este medio para reforzar no tan solo la narración visual de una canción sino también para representar el espacio físico y experiencial de una ciudad.

Para desarrollar la historia de una canción Los Mojarras han mantenido el impacto narrativo estableciendo una relación visual entre la imagen y la historia. Para esto se ha hecho uso tanto de la vestimenta así como del “typecasting” con la finalidad de influir en la percepción del espectador quien termina por atribuir cualidades a los personajes de la historia y poder identificarlos como los “malos” o los “buenos” de una historia. Del mismo modo, los elementos que forman parte de la escenografía han sido empleados para reforzar la historia de la canción, así como también para provocar que el espectador establezca una relación entre ellas en base a sus experiencias o a los significados que les pueda transmitir una imagen. Así pues, al haber presentado la imagen de un puesto del mercado, no solo se ha buscado

representar el aglomeramiento de una ciudad sino que se ha intentado despertar las emociones vividas dentro de este espacio.

Asimismo, los elementos presentes en la escenografía han tenido la capacidad de estrechar lazos de pertenencia o de establecer distancia con el espacio imaginado. En tal sentido, cuando el espacio ha contado con elementos tanto urbanos como rurales, se ha podido observar una interacción cercana entre el individuo con su entorno, sin embargo cuando solo han habido elementos urbanos presentes se ha podido percibir una indiferencia por parte del personaje del videoclip con respecto al espacio.

Sobre la representación del espacio experiencial de una ciudad, he establecido una relación entre los inicios musicales de Los Mojarras en la década de los noventa con diferentes sucesos sociales y políticos que marcaron también la historia del Perú en aquella misma época. Y dado que muchas de sus letras reflejan una denuncia en contra del Estado, he considerado conveniente interpretar el significado de la historia paralela dentro del videoclip tomando en cuenta dos hechos: primero, la marginación y la transformación de los pueblos indígenas en la capital y segundo el clientelismo y la cultura del miedo en el Perú. Todos estos hechos reales han permitido recrear un imaginario urbano donde se experimenta la inseguridad, el temor, el abuso de poder y la corrupción.

La música de Los Mojarras es una clara muestra de cómo la percepción de los espacios urbanos han cambiado con el paso de los años. Si antes la ciudad era sinónimo de prosperidad y modernidad, hoy en día debe ser entendida como el espacio de la multiculturalidad donde todo se transforma al entrar en contacto con el “otro”. Y si dentro de la sociedad limeña en la década de los noventa no había lugar para el elemento andino, la música de Los Mojarras terminó por recrear un imaginario donde estos mundos opuestos terminaran finalmente por fusionar.

Bibliografía

- Aparici, García Matilla, Fernández Baena y Osuna Acedo. “La imagen: análisis de la representación de la realidad”. Editorial Gedisa. Barcelona, España, 2006, pp. 15.
- Arte Popular. “Historia de Kachuca y Los Mojarras.” Web blog post. *El Arte Pueblo*. Arte Popular. 15 my. 2009, <http://culturbana.blogspot.nl/2009/05/historia-de-kachuca-y-los-mojarras.html>. Citado 1 jun. 2017.
- Barbero, Jesús Martín. “Televisión pública: del consumidor al ciudadano.” Friedrich Ebert Stiftung, Bogotá, 2001, pp. 2.
- Bullen, Margaret. “Chicha in the Shanty Towns of Arequipa, Peru.” *Popular Music*, vol. 12, no. 3, 1993, pp. 229–244. www.jstor.org/stable/931233.
- Burt, Jo-Marie. “Violencia y Autoritarismo en el Perú: bajo la sombra de Sendero y la dictadura de Fujimori.” Instituto de Estudios Peruanos IEP, Asociación de Servicios Educativos Rurales SER, Equipo Peruano de Antropología Forense EPAF. 2ª Ed. Lima, Perú, 2011, pp. 317, 318, 321.
- Cárdenas, Hubert Ramiro. “Música chicha: La música tropicana andina en la ciudad de Cuzco.” Ediciones Interculturalidad. org. 1ª Ed. Digital, Lima – Perú, 2014, pp. 53, 57, 66, 70, 72, 83.
- Churampi Ramírez, Adriana. “El guachimán, la epopeya de la gran Lima”, Leiden University, 2013, pp. 139-154.
- Escobar de la Cruz, Ramiro. “El Agustino en Rock: vida, pasión y la letra de Los Mojarras.” Revista Quehacer, Perú, Año de publicación desconocido, pp. 98, 100.
- Flores Albán, Adrián. “Alma, corazón y vida.” *Youtube*, subido por quipu100, 13 en. 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=J5oNi2N3AYg>.
- García Canclini, Néstor. “Imaginario Urbanos.” Eudeba, Universidad de Buenos Aires, Argentina. 4ª edición, 2010, pp. 71-99.
- Gargurevich, Juan. “La chicha, cultura urbana que resiste.” Coloquio Panamericano, Montreal, 2012, pp. 8,9.
- Hall, Stuart. “Representation: Cultural representations and signifying practices.” The Open University, Walton Hall, Milton Keynes. Sage Publications Ltd, 1997, pp. 15, 17, 18, 19, 25, 26, 28, 52.

- Humparrie Isava, Adriana Victoria. “El vestuario como vehículo de comunicación en el cine: el caso de la Naranja mecánica”. Universidad Católica Andrés Bello. Facultad de Humanidades y Educación. Caracas, Venezuela, 2014, pp. 24, 25.
- Lindón, Alicia. “La ciudad y la vida urbano a través de los imaginarios urbanos.” Revista Eure, Vol. XXXIII, N° 99. Santiago de Chile, 2007, pp.11-12, 90, 92.
- Lindón, Alicia. “¿Qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad?” Revista Eure, Vol. XXXIII, N° 99. Santiago de Chile, 2007, pp. 89- 99.
- “Los Mojarras cantando para el pueblo y para el Perú.” *Youtube*, subido por Al sexto día, 8 abr. 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=I4Qy7Co8u2E>.
- Los Mojarras, “Cachuca es un ladrón.” *Youtube*, subido por Dewi Junit Reyes Pacherre, 27 set. 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=RJsJPSG9ZYk>.
- Los Mojarras, “Mi barrio.” *Youtube*, subido por Román Marticorena, 7 febr. 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=S5yyYTZ-gfM>.
- Los Mojarras, “Nostalgia Provinciana.” *Youtube*, subido por mojarrasperu, 20 mzo. 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=yPHB20F65So>.
- Los Mojarras, “Los choches.” *Youtube*, subido por Chancayano, 28 oct. 2013, https://www.youtube.com/watch?v=gcu2kga_0c0.
- Los Mojarras, “Sarita Colonia.” *Youtube*, subido por mojarrasperu, 14 mzo. 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=j9POWRiISqk>.
- Los Mojarras, “Triciclo Perú.” *Youtube*, subido por Rock de Perú, 30 set. 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=e-KLL0knKos>.
- Pachecho, Tomás. “¡Qué linda flor!” *Youtube*, subido por elmarinorestaurant, 2 dic. 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=-ik0gYd-FCw>.
- Pineau y Ramírez. “La (re)construcción de las identidades de la música popular andina en Perú: Un campo de disputa y negociación cultural.” Revista Ensayos Pedagógicos. Vol VI. N° 1, 2011, pp. 70-72, 219.
- Podhajcer, Aldi. “El Diálogo Musical Andino: Emoción y Creencias En La Creatividad De Conjuntos De ‘Música Andina’ De Buenos Aires (Argentina) y Puno (Perú).” Latin American Music Review / Revista De Música Latinoamericana, vol. 33, no. 2, 2012, pp. 288–288. JSTOR, www.jstor.org/stable/23318540.

- Quispe Lázaro, Arturo Marcos. “La cultura chicha en el Perú.” *Revista Cultural Electrónica Construyendo Nuestra Interculturalidad*. Vol 1, N° 1, Lima, Perú, 2004, pp. 5, 6.
- Robles Mendoza, Román. “La cultura popular del Perú y el premio José María Arguedas.” *Investigaciones sociales UNMSM/IHS*, Lima, Perú, 1998, pp. 219.
- Tuñón, Julia. “El espacio del desamparo. La ciudad de México en el cine institucional de la edad de otro y en *Los olvidados* de Buñuel.” *Iberonamericana III*, 2003, pp. 130, 131.
- Verstraten, Peter. “Film Narratology.” University of Toronto Press Incorporated. Toronto Buffalo London, Canada, 2009, pp. 51, 56-57, 61, 65, 146-170.
- Villanueva, Estefanía. “La Narrativa Audivisual y los Efectos Especiales en los videoclips”. Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación, Buenos Aires, Argentina, 2011, pp. 23, 25.

Anexos

Anexo 1

“Triciclo Perú”

Triciclo con zapato un vaso de chicha un buen reloj,
camisas chucherías de todo en las calles y en montón.
Persigna la primera venta, las calles están repletas,
empuja el triciclo ambulante llamado Perú.

Los micros están repletos la gente se apresta a trabajar,
obreros empleados doctor enfermera y hasta un capitán,
van mirando sus relojes mientras el microbusero
impulsa estos pistones llamados Perú.

Todos a la cima todos quieren llegar,
no importa el camino todos van a llegar a la cima... ¡felicidad!
Muchos zapatos vamos a gastar para llegar...

Alma para conquistarte corazón para quererte
Y vida para vivirla junto a ti
(2 veces)

El pobre es el rico, el rico es el rey,
el rey a la gloria la gloria inmortal, resurrección.
Vuelve a empezar, muchos zapatos vamos a gastar para llegar.

Anexo 2

“Sarita Colonia”

A Sarita por su milagro concedido...

Con voz de piedra, comba, fuerza y sudor
van doblegando al gigante piedrón,
golpe a golpe en un solo lugar
con la certeza que será su hogar
y el cerro, se rinde ya,
a las manos del pueblo.

De todas la razas y de todo color,
con sus mil creencias y modo de pensar
van construyendo en asamblea local,
fin de semana, trabajo comunal,
Sin dinero, para forjar agua y desagüe, pista y demás.

No se amilanan aunque no hay lana,
se autofinancian, con fondos propios.
Suena un waynito, bailan salseros,
gritan roqueros, piden chicha.
Se armó una bronca que terminó
cuando un achorao saca un cuchillón...
¡una chicha!

Anexo 3

“Hipocresía infernal”

La gente me mira al pasar,
hacen una mueca de horror,
algunos se burlan,
otros que murmuran
cuando a mis espaldas están.
Todo eso me llega alto,
yo soy como quiero ser.
Aunque me critiquen,
aunque me censuren.
Yo soy como yo quiero ser.
De carne y de hueso yo soy,
dicen que yo soy lacra social
porque no me visto formal,
porque no me peino,
porque no me lustro,
porque no voy a la iglesia.
No hay peor ciego que
aquel que teniendo ojos no ve
que esas costumbres son la mascarada
de la hipocresía infernal.
De carna y de hueso yo soy,
mi padre no me quiere ni ver,
mi madre me sermonea,
la familia de mi hembra
dice que he deshonorado el apellido familiar
que no me vengan con huevadas
si ella es Quispe Mamani.
¿De qué sangre azul me hablan?

Anexo 4

“Los choches”

Camote y el Taz van por las calles.
No tiene ni seis el más pequeñín.
A él le dicen Vandame pues pelea duro,
por un trozo de pan que el otro mordió,
que el otro mordió, mordió, mordió.
(El pan)

El cielo y el sol nos invitan al agua.
Vamos a correr tu vas a salpicar,
y mientras el sol les seca la ropa
que en su emoción se olvidó quitar
el más pequeñín, pequeñín, pequeñín, pequeñín.

Se suben a los micros, practican las canciones,
una mano al pecho y al bolsillo derecho.
Se bajan en la esquina, recorren medio Lima
pandilla y comitiva ahí van y se convidan.
Y en la noche serena conversan y se juegan,
hablan sobre sus planes y cuentan sus monedas
y sueñan y sueñan.

Ahí van moviendo los cables,
ahí van mirando vitrinas,
ahí van cruzando las calles,
ahí van soñando ser grandes,
ahí va toda la pandilla,
sacándole peras al olmo... ¡a la vida!
Ahí va la pandilla de corazón.

Anexo 5

“Cachuca es un ladrón”

Para todos mis hermanos provincianos.
Buena Santoche, así José María.

Era un sol frío de invierno
que alumbró ese rincón.
De pronto entre cartones
se levantó el muchachón.

El muchachón, el muchachón,
el muchachón , el muchachón.

Él vive afuera en las calles,
su techo es el cielo.
No tiene nombre de pila
y lo apodan “cachuca”

¿Saben por qué?, ¿saben por qué?
¿Saben por qué?, ¿saben por qué?

Porque el no respeta lo ajeno
y choca con cualquiera
a veces en La Parada
o en tonos de chicha.
(2 veces)

¡Oh, oh, oh! Cachuca,
¡Oh, oh, oh!, es un ladrón
(2 veces)
¡Oh, oh oh!, es un ladrón (3 veces)

Con cariño para la cruz de Motupe...
¡qué viva el gremio!

Le arrancha la cartera
cuando subía al micro
que le arrebató el bobo
cuando paseaba con su amor.
Ayer lo vieron corriendo
¡de Dos de Mayo a la Unión!
Atrás iba un policía
¡Y más atrás un huevón!

Es Cachuca, es un ladrón,
La sociedad lo fabricó.

Para el Agustino,
con cariño para el pueblo de los andes
en el cerro San Cristobal.

Anexo 6

“Mi barrio”

Hay por el camino de un sitio mío
un carretero alegre pasó
¿y qué pasó?

Oe loco...
hey loco...
tienes un solcito...
gracias loco...

Cuando la tarde languidece, renace la sombra
A correr...

Mi padre está abajo
como un sótano.
(un sótano)

Aquí todo en la vida no vale un centavo
(un centavo)
Vecinos de Bruling y también de Chorrillos
(de Chorrillos)
Hay chongos de jermas y también de los cabros.

Oye tu pequeña qué quieres conmigo
(tú conmigo)
Yo no tengo plata pa' pagarte el favor
(pa' dártelo)
No seas idiota, el que está angustiao
(el angustiao)
ofrece su cuerpo bajándole un broncho.

Oye tú que eres bueno, te lo voy advertir
súbete al mismo micro
si no marchas te pueden... (2 veces)

¡Uh!... atropayar
o tú pagar, atropayar
o tú pagar, atropayar
o tú pagar, atropayar
o tú pagar.

(corre Claus, Reblich,
así cachorro, rompe esas cuerdas,
buena Ballit)

Oye tú que eres bueno, te lo voy advertir
súbete al mismo micro
si no marchas te pueden... (2 veces)

¡Uh!... atropayar
o tú pagar, atropayar
o tú pagar, atropayar
o tú pagar, atropayar
o tú pagar.

Anexo 7

“Gente de noche”

Cuando sale el sol y alumbra las calles
la gente que enloquece se dispone a salir,
sin saber que anoche en esas calles vacías
había mucha gente que se ha ido a dormir.

Gente de noche,
son gente de noche.
Gente de noche,
son gente de noche.

Todas las veredas hablan a su manera,
quedan los vestigios de lo que antes pasó,
botellas por el suelo y los preservativos,
olían como nieve que resiste el sol.

Gente de noche,
son gente de noche.
Gente de noche,
son gente de noche.

Cuello recostado boquiabierto
ha quedado un borracho,
durmiendo la bondad en la vereda
y el pasado ya volverá.
El hombre se ha quedado sin zapatos.
¡No dejes los botines en la calle!

Cuando sale el sol y alumbra las calles
la gente que enloquece se dispone a salir,
sin saber que anoche en esas calles vacías
había mucha gente que se ha ido a dormir.

Gente de noche,
son gente de noche.
Gente de noche,
son gente de noche.

Anexo 8

“Serenazgo”

Llegó el serenazgo, llegó a joder.
Como siempre llega, llega a joder.
Se han llevado a todos menos a mí,
por hacer cachicama detrás de un ...
Entre los arbustos quedó Raquel
con una botella que ella ocultó.
Los tres nos fuimos a otro lugar
donde el serenazgo no ha de joder.
Joder, ¡joder!
Joder, ¡correr!
Joder, ¡correr!
Joder, ¡joder!
Entre trago, trago y el bla bla bla,
cigarro, colectivo y param pam pam.
Hablamos de todo hasta del jornal
y de a que service iba a incendiar.
Nuestros nombres nunca aparecerán
en lista de invitados para un aval.
“En delirium clemens” ella exclamó
¿Dónde está el futuro que nos robó?
¡Político! (2 veces)
Racataca, racataca ¡bum!
Corren las maricas del puente Javier Prado,
corre la barra norte con dirección al sur,
corre, corre, corre una flaca sin palta
que está casi calata pa’ poderse recusear. (2 veces)
¡Corre! (2 veces)
Racataca, racataca ¡bum!

