



LLEGO RASGANDO CIELOS, LUZ Y VIENTOS

VIDA Y OBRA DE CHABUCA GRANDA

Chabuca —●—
—●— Granda
100 —●— años





Retrato realizado por Annemarie Heinrich / Archivo Chabuca Granda.

LLEGO RASGANDO
CIELOS, LUZ Y VIENTOS
VIDA Y OBRA DE CHABUCA GRANDA

LLEGO RASGANDO CIELOS, LUZ Y VIENTOS

VIDA Y OBRA DE CHABUCA GRANDA

RODRIGO SARMIENTO HERENCIA

Chabuca —●—
—●— Granda
100 —●— años





Alejandro Arturo Neyra Sánchez
Ministro de Cultura

Leslie Carol Urteaga Peña
Viceministra de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales

Shirley Yda Mozo Mercado
Directora General de Patrimonio Cultural

Soledad Mujica Bayly
Directora de la Dirección de Patrimonio Inmaterial

***Llego rasgando cielos, luz y vientos
Vida y obra de Chabuca Granda***

Ministerio de Cultura
Av. Javier Prado Este 2465, San Borja, Lima
www.gob.pe/cultura

Primera edición, noviembre 2020
Edición: Tania Neira Uejo
Investigación y textos: Rodrigo Sarmiento Herencia
Transcripción musical: Esteban Varela y Rodrigo Sarmiento
Corrección de estilo: Jorge Cornejo Calle
Diagramación: Daniel Rodríguez Bellido
Fotografía de portada: Annemarie Heinrich / Archivo Chabuca Granda
Fotografías: Archivo Chabuca Granda

a.ChG

Agradecemos a la Asociación Cultural Chabuca Granda, representada por Teresa Fuller Granda, presidenta, y Ricardo Rojas, investigador.

ISBN: 978-612-4391-26-2
Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.º 2020-06049

mi frente
es
El Perú !

Arborea Granda .

_____ 1978.



Chabuca Granda. Ilustración de José Alcántara La Torre.

ÍNDICE

Presentación	11
Vida y obra de Chabuca Granda	13
Introducción	15
Parte I	21
De la Cotabambas Auraria a la Lima de veras	23
La vida en Barranco	29
Una artista joven	36
La sonrisa ausente	43
Autora y compositora	45
Terca y libre	47
Del puente a la alameda... ..	51
Lo mejor de Chabuca	57
El drama de su voz	60
Doce nuevos valsos	65
Dialogando... ..	69
Voz y vena	73
Una misa criolla	74
Silencio para ser cantado	77
Ciclo dedicado a Javier Heraud	80
Grande de América	81
Con la guitarra de don Luis González	86
Tarimba negra	93
Cada canción con su razón	96
Una larga noche	101

Parte II	103
Las canciones de Chabuca Granda	105
El tradicional vals limeño	107
Las cinco primeras composiciones	108
Vals, amor y tradición	113
El tránsito de su voz	119
Limeñísima	120
Un vals más íntimo	123
Los nuevos aires	133
Paracutá	134
Canciones para Javier	137
Violeta, la muerte y sus motivos	141
Coplas, marineras, zamacuecas y tonderos	149
Aires libres de marinera	150
Coplas por tonderos	154
Una zamacueca	155
Otras composiciones	157
Villancicos	158
Cantando en otros idiomas	158
Canciones para naciones	159
Colaboraciones	161
Epílogo	163
Discografía	169
Cancionero	177
Referencias	243

PRESENTACIÓN

La flor de la canela, *Fina estampa*, *El surco* y *Cardo o ceniza* son algunas de las composiciones más reconocidas de Chabuca Granda, que en su conjunto ponen en evidencia una capacidad y talento creativo inmarcesible. Desde la exploración sonora de sus melodías hasta la imaginación poética de sus letras, nuestra compositora puso su genio al servicio de todo lo que la conmovió. Granda se encumbra frente a la historia junto a los grandes cantores de América, aquellos que supieron mezclar sus tradiciones musicales locales con el lenguaje universal del sentimiento.

Por ello, el 5 de enero de 2017, a través de la Resolución Viceministerial N.º 001-2017-VMPCIC-MC, el Ministerio de Cultura declaró como Patrimonio Cultural de la Nación, en el rubro de Obra de Gran Maestro, la Obra musical de María Isabel Granda y Larco. La declaratoria se dio en atención a su gran valor simbólico dentro del imaginario nacional y a su aporte a la continuidad y renovación de la música criolla, que abrió nuevas sendas en la música popular peruana. Algunos meses después, a través de la Resolución Ministerial N.º 488-2017-MC, se creó un Grupo de Trabajo, que reunía a distintas Direcciones del Ministerio así como instituciones adscritas, para celebrar y difundir el legado de Chabuca Granda en el marco del año del centenario de su natalicio. En septiembre de 2019, el Estado, dando inicio a las celebraciones, reconoció de manera póstuma a Chabuca Granda con la Orden El Sol del Perú, en su mayor denominación posible, la Gran Cruz.

Como una de las actividades relacionadas con la celebración de este centenario el Ministerio de Cultura, a través de la Dirección de Patrimonio Inmaterial, se propuso publicar un libro sobre la vida y obra de Chabuca Granda para acercar a las nuevas generaciones a su legado. Después de meses de investigación y con la diligente colaboración de la Asociación Cultural Chabuca Granda, dirigida por la infatigable Teresa Fuller Granda, ponemos a su disposición esta publicación. Esperamos que sirva a los estudiantes como puerta de entrada para explorarla y a los investigadores como invitación a analizar su obra y revelarnos sus múltiples sentidos, pues reconocemos la necesidad de seguir descubriendo —en su sentido más amplio— nuestra música popular.

Alejandro Neyra
Ministro de Cultura

VIDA Y OBRA DE CHABUCA GRANDA

La primera vez que viajé con mi mami fue a la Argentina, a Buenos Aires. Caminábamos por las calles y la gente corría hacia ella para verla, hablarle o tan solo abrazarla. Era increíble. Fue así, ante ese despliegue de amor, respeto y admiración, que conocí su dimensión y comencé a darme cuenta de quién era Chabuca. Esa Chabuca que había nacido a 4.800 metros de altura en la Cotabambas Auraria, un pueblo minero administrado por mi abuelo, don Eduardo Granda y San Bartolomé, y cuyo cielo nocturno bañado de estrellas la iluminó y marcó para siempre. Por algo ella siempre nos decía que, desde que nació, dormía de día y jugaba de noche. Esa noche en cuya tranquilidad y quietud siempre encontró un refugio para inspirarse y escribir.

Caminó de manera grandiosa a lo largo de un continuo discurrir creativo. En un principio, viviendo esa Lima de antaño evocada en sus cantos a través de sus calles, sus personajes y sus espacios. Después, haciendo dialogar a nuestros géneros criollos con otras latitudes sonoras y lenguajes expresivos, lo que se expresaría en temas como *Paracutá*, *Un barco ciego*, *Mañana will be tomorrow* y *Le valse créole*. Luego, la *parte honda*, como solía llamarla, la parte social expresada en temas como *Paso de vencedores* y, en un segundo momento, *El Surco*, luego de que su lectura de la revolución cambiase. Asimismo, en los ciclos de canciones dedicados a Javier Heraud y a los motivos de la muerte de Violeta Parra, transmitiendo ese dolor por el hecho de que el mundo hubiera perdido las plumas de estas grandes figuras. Y, a lo largo de todo este proceso, ese nutrirse y valorar constantemente la cultura musical afrodescendiente y a sus cultores.

Fueron etapas no de una obra, sino de la vida de un ser humano. Una persona sencilla y humilde que no toleraba la mentira ni la brutalidad, una persona a quien sus padres le enseñaron que la gente no era de colores, y que fue una madre amorosa. Mi mami estuvo y está constantemente presente, acompañándome y guiándome en esta labor de preservar su legado y memoria. Y es que, cuando una palabra basta para identificar a una persona, es que esta encierra un mensaje, como es el caso de Chabuca, que en una palabra lo dice todo. Chabuca, para todo el mundo, significa Perú. Chabuca, siempre viva.

Teresa Fuller Granda
Asociación Cultural Chabuca Granda

INTRODUCCIÓN

¿Cómo se puede conocer a Chabuca Granda? Las partículas que conforman el corpus sobre su vida y obra están tan dispersas que no es tarea fácil reunir las cuando lo que queremos es descubrir a ese ser humano que tuvo la capacidad, tan rara como hermosa, de «hacer un alguien de algo»¹ con sus canciones. Así creaba Chabuca: donde parecía no haber nada, ella percibía «más allá del allá»² y lo cantaba.

Chabuca Granda fue inteligente, centrada, dedicada. Tan cercana a las flores como al diccionario. Su obra musical fue declarada Patrimonio Cultural de la Nación en el rubro de Obra de Gran Maestro por su gran valor simbólico dentro del imaginario nacional³. Tan moderna como tradicional, visitó con su pluma diversos géneros musicales y, al mismo tiempo que respetaba el alma de cada uno, fue abriendo nuevas sendas en la música popular peruana. A cien años de su nacimiento, es celebrada cada vez que se invoca su nombre, y sus canciones son entonadas con verdadero orgullo nacional.

Son muchas las historias que componen la biografía de un personaje tan grande como ella. Sucede siempre así con las leyendas: la información se confunde entre tanta luz. Por eso, revisamos a continuación las fuentes que hemos considerado para la presente investigación. Permítannos comenzar por Teresa Fuller Granda, hija de la artista y dedicada protectora del archivo que legara Chabuca Granda, que ha enriquecido a lo largo de los años con todo el material relacionado con su madre que ha logrado reunir.

1. Fragmento de *Ese arar en el mar*, canción de Chabuca Granda.

2. Fragmento de *Pobre voz*, canción de Chabuca Granda.

3. El 5 de enero de 2017, se declaró Patrimonio Cultural de la Nación en el rubro de Obra de Gran Maestro, a la obra musical de María Isabel Granda y Larco. Resolución Viceministerial N.º 001-2017-VMPCIC-MC.

Respecto al archivo, que contiene desde la primera revista en la que Chabuca apareció en portada hasta la más reciente publicación en línea, su revisión fue cardinal para acercarnos aún más a la compositora. Las primeras fuentes fueron sus testimonios que quedaron registrados en video: entrevistas en las cuales ofreció, además de piezas selectas de su repertorio original, información sobre su vida, obra y otras claves para introducirnos a su pensamiento. Se destacan tres en particular: el programa *Desde el puente a la alameda*, que realizó junto con Pablo de Madalengoitia para Panamericana Televisión en 1977; la entrevista concedida ese mismo año, en Madrid, al célebre entrevistador español Joaquín Soler Serrano, por cuyo programa, *A fondo*, pasaron importantes referentes culturales del siglo XX; y el documental para la televisión alemana *Chabuca Granda. Musikalische Impressionen aus Lima*, dirigido por Florian Furtwängler en 1980.

Fue capital también el texto de donde provienen los epígrafes que acompañan cada sección de la primera parte del presente libro, *Algo de mis vivencias y algún asombro. Prosa, lieder cantado, actual*, una breve prosa autobiográfica que Chabuca dedicó en México al Dr. Teodoro Césarman, quien la ayudó a superar sus males cardíacos en 1972. Tuvimos acceso, también, a un ensayo inédito de Chabuca, *La música, «ayer y hoy»*, dedicado a sus «queridos hermanos César y Eduardo Granda», en el que se reflexiona sobre los puntos de coincidencia entre la música y la medicina. De igual manera, en 1979, gracias al programa de mano del espectáculo *Cada canción con su razón*, presentado en su *café-concert*, Zeñó Manué, pudimos conocer más de cerca a la artista. En las palabras de agradecimiento de esta publicación, Chabuca declaró:

Yo no alcancé a cantar muchos silencios. Yo no alcancé a hacer folklore. Apenas me acerqué, creo, a la canción popular. Y de la canción popular, apenas si logré ser aceptada por la juglaría. De allí que considere, como una fortuna inmerecida, el que algunas de mis composiciones se escuchen y se entonen ya tantos años. (Granda, 1979, p. 15)

Otro texto importante para nuestra investigación fue el publicado en 1981 por Julio Ardiles Gray, *Historias de artistas contadas por ellos mismos*. El periodista argentino registró con su grabadora, entre las décadas de 1960 y 1970, los testimonios de diversos artistas, que luego transformó en relatos que originalmente aparecieron como una serie de artículos en los diarios *La Opinión* y *Convicción*. Justamente, en agosto de 1974, a propósito de una visita a Argentina, Chabuca fue entrevistada por Ardiles.

Acudimos también a otros dos textos inéditos, ambos de 1983, escrito uno por César Granda, hermano de Chabuca, y el otro por Fernando Mundaca Elías. El primero fue hecho a pedido de Teresa Fuller Granda, quien por entonces comenzaba a encargarse del archivo. En el texto de César

Granda, encontramos datos familiares de la vida de nuestra artista, como fechas, direcciones, asuntos médicos y el árbol genealógico de su descendencia. El segundo texto fue escrito debido a que Mundaca quería participar en el programa televisivo *La pregunta de los 10 millones*, conducido por Pablo de Madalengoitia, respondiendo preguntas sobre la vida de nuestra conocida autora y compositora, y descubrió que no había nada publicado al respecto.

En 1989, se publicó *Chabuca Granda. Antología poética*, de Teresa Fuller Granda y Antonio Rodríguez Villar. En él, encontramos citas de distintas celebridades sobre Chabuca Granda⁴; también se incluye, aunque incompleto, un poema que le dedicó César Calvo⁵.

Al año siguiente, Gonzalo Bulnes Mallea publicó *Chabuca. Semblanza de Isabel Granda y Larco*, que ofrece fotografías y transcripciones de entrevistas periodísticas, además de una sección en la cual recoge anécdotas, comentarios y recuerdos de amigos y personas cercanas a la artista, como Óscar Avilés, Fernando Graña, Mauro Mina, Elena Bustamante, Magda Figuerola, Juana Loyola Angulo —hija de Victoria Angulo—, Augusto Polo Campos, Eusebio «Pititi» Sirio, Aurelio Collantes, Teresa Fuller Granda, Patricia Salinas, Carlos «Caitro» Soto, entre otros (Bulnes, 1990, pp. 72-85).

En 1995, Antonio Rodríguez Villar publicó en Argentina *La flor de la canela. Obra poética de Chabuca Granda*, libro que nos revela la historia de cómo Chabuca empezó a hacer canciones, a partir de una cita tomada de la última entrevista a la artista, que le realizó el periodista Jorge Calvetti días antes de su viaje a Miami (véase en el acápite dedicado a narrar sus inicios como compositora) (Rodríguez, 1995, p. 27).

A parte de estos libros dedicados a su figura, acudimos también a dos textos emblemáticos. En primer lugar, el de Ricardo Miranda Tarrillo, de 1989, *Música criolla del Perú. Breve historia*, en el cual dedica a nuestra artista un apartado dentro del «capítulo contemporáneo». Comienza contando sobre *La flor de la canela* y su demorado éxito en 1954, cuando fue grabado por Los Chamas, a pesar de que el vals había sido grabado ya por Los Morochucos, quienes también cantaban *Lima de veras* y *Callecita encendida* «en los años cuarentas» (Miranda, 1989, p. 112).

4. Podemos encontrar las palabras de: Rolando Campos de la Colina, Mario Cavagnaro, Alberto Cortez, Leo Dan, Eduardo Falú, «Chango» Fariás, Raúl García Zárate, Lucho González, «Mocha» Graña, Libertad Lamarque, Alicia Maguiña, Armando Manzanero, Augusto Polo Campos, Raphael, «Palito» Ortega, Serafina Quinteras, Susana Rinaldi, César Santa Cruz, María Martha Serra Lima, Manuel Solari, Jaime Torres, Mario Vargas Llosa, entre otros.

5. Vale la pena citar el fragmento del poema: «Todos los cantos canté / pues aprendí, por usted, / a cantar; con la memoria. / Todos los cantos canté. / Todos los cantos canté / menos uno que guardé / y no por temor, Señora. / Y no por temor, Señora, / sino por oírla a usted / una vez más, una sola. / [...] / [...] / Yo no sé hasta cuándo iré. / Solo sé que donde esté / cantará el mar, no la ola. / Cantará el mar, no la ola, / y cantará desde usted, / Señora, Señora sola» (Fuller & Rodríguez, 1989, p. 29).

En seguida, aunque ubica a Chabuca «al lado de Felipe Pinglo» (Miranda, 1989, p. 113), acusa que «su obra carece de las raíces populares» —desconociendo que la obra de Pinglo, al menos durante su primera etapa, había sido compuesta toda en clave de géneros norteamericanos (Sarmiento, 2018)—, pero «se le perdona» (Miranda, 1989, p. 114).

En segundo lugar, el libro *Celajes, florestas y secretos: una historia del vals popular limeño*, de José Antonio Lloréns y Rodrigo Chocano, publicado por el INC a finales de 2009. En él, los autores califican a *La flor de la canela* como emblemática de la corriente criolla de la década de 1950 (Lloréns & Chocano, 2009, p. 174) e identifican a Chabuca como la mejor personificación del cambio que se observa en la música criolla a propósito de la orientación nacionalista de la «variante nostálgica y pasadista del vals limeño» (Lloréns & Chocano, 2009, pp. 191-192). Al respecto, es descrita como

una de las iniciadoras de esta vertiente y su más conocida exponente, [aunque] cambiaría su temática en años posteriores para expresar aspectos contemporáneos con cierta sensibilidad social. (Lloréns & Chocano, 2009, p. 191)

Por otro lado, también se revisaron biografías de personajes cercanos a nuestra artista, como *Confesiones en tono menor*. Óscar Avilés. *Setenta años de peruanidad*, de Raúl Serrano Castrillón —que da cuenta sobre una primerísima etapa de Chabuca, cuando se conoció con Avilés a inicios de 1950 en la Asociación de Artistas Aficionados, entre otras anécdotas—, y *De cajón*. Caitro Soto. *El duende en la música afroperuana*, libro sobre el percusionista que durante muchos años acompañó a Chabuca, que incluye una sección titulada «Chabuca Granda, mi madre», en la que narra cómo se conocieron y su hermosa amistad. Asimismo, en 1997, el reconocido periodista Domingo Tamariz realizó una entrevista para *Caretas* al poeta César Calvo —amigo entrañable de la artista—, quien revela algunos detalles sobre su amistad y la obra de Chabuca Granda.

Por su parte, el musicólogo Raúl Renato Romero, en el artículo «Música y poder: aristocracia y revolución en la obra de Chabuca Granda», califica la obra de «la compositora peruana de música criolla de mayor reconocimiento internacional» como música popular crítica del poder dominante (Romero, 2015, pp. 100-101). Para Romero, las canciones dedicadas a Javier Heraud e inspiradas en la muerte de Violeta Parra no han sido tomadas

como subversivas o contestatarias, sino como bellas y románticas expresiones musicales que celebraban lo más sublime de estos personajes. De Javier Heraud la inocencia y su faceta de poeta, y de la tragedia de Violeta Parra el amor puro. (Romero, 2015, p. 103)

Con respecto a la periodización en tres etapas de la obra de Chabuca, la que más se ha difundido es la que señala como primera la «limeña y peruanista», dedicada a la construcción de una «mitología de personajes y lugares característicos de nuestro país»; como segunda, la «poética», con un contenido más «abstracto y experimental»; y, como tercera, la afroperuana (*El Comercio*, 2001a, p. 45). Romero propone que la primera etapa corresponde a la «añoranza de una Lima aristocrática»; la segunda, al «ciclo de canciones al joven poeta y guerrillero Javier Heraud»; y la tercera, a «cuando consolida su compromiso con la música afroperuana» (Romero, 2015, p. 103). A nivel musical, ubica en la primera una diferenciación del desarrollo melódico de Chabuca respecto al de sus contemporáneos, debido al uso de dominantes secundarios y acordes disminuidos, a los que califica de una «complejidad relativa dentro del universo de la música popular criolla» (Romero, 2015, pp. 122-124). Describe la segunda como aquella que tiene «el cambio más radical», con la introducción de Lucho González de «la bossa nova y el jazz a las composiciones de Chabuca»; y de la tercera menciona la adopción de ritmos afroperuanos, «especialmente el festejo —con todas sus variantes— y el landó», además de la participación de músicos como Félix Casaverde en la guitarra y «Caitro» Soto en la percusión y los guapeos (Romero, 2015, p. 125).

La primera parte de este libro está dedicada a contar la historia de Chabuca Granda mediante un recorrido por su nacimiento, infancia y juventud, sus inicios musicales y como compositora, así como los momentos álgidos que cambiaron su derrotero. La segunda parte intenta acercarse a su peculiar estilo mediante la revisión de su obra desde sus primeras creaciones, fuertemente enmarcadas en la tradición del vals limeño, hasta su periodo de madurez, en el que hace gala de su voz artística, sin dejar de lado sus coplas, aires de marinera y composiciones más ligeras o caprichosas. Para ello, además de las referencias pertinentes a sus letras, hemos transcrito partituras que esperamos ayuden a la comprensión de lo expuesto.

Este libro incluye una discografía y un cancionero. La primera comprende los álbumes en los que la propia artista interpretó sus creaciones, además de tres producciones que se realizaron bajo su supervisión y que presentaron lo mejor de su repertorio en la voz de otros artistas: *Lo mejor de Chabuca Granda*, *Doce nuevos vales de Chabuca Granda* y *Misa Criolla de Chabuca Granda*. Asimismo, se ha incluido el disco *Chabuca inédita*, el cual, si bien fue editado póstumamente, rescató una sesión de grabación de 1968 y difundió algunas canciones desconocidas hasta ese momento. No se incluyen las ediciones locales de otros países, las cuales, en algunos casos, aun tratándose de los álbumes canónicos de Chabuca, presentan variaciones en las portadas, los títulos o incluso en las pistas, cambios debidos principalmente a los intereses de distribución de las disqueras en el mercado internacional. Para el cancionero, se han tomado en cuenta solo aquellas creaciones de la artista que fueron grabadas y difundidas, y se han dejado de lado las

piezas que aún se mantienen inéditas. En su transcripción, se priorizaron las versiones registradas por la misma autora; luego, las producidas por ella; y, por último, las grabadas por otros artistas.

No podemos culminar sin agradecer las palabras de Susana Baca, Carlos Cerquín, Jaime Contreras, Elsa María Elejalde, Lucho González, Javier Lazo, Tania Libertad, Javier Luna, Juan Castro Nalli, Ruby Palomino, César Peredo, Narda Pumarada, Miryam Quiñones, Ezequiel Rocha, Tony Succar, Rodrigo Terry y Sara Vignolo (Sara Van), en representación de todas las voces que han honrado el legado de Chabuca y cuyas sensibles experiencias con su obra han propiciado y seguirán propiciando oportunas reflexiones. Con la esperanza de que las próximas páginas cumplan con el objetivo que nos hemos planteado y permitan que todos nos acerquemos a la vida y obra de Chabuca Granda, los invitamos a leer y tener a la mano su medio de reproducción musical favorito para dejarse llevar plenamente por los recovecos que nuestra artista señala con sus canciones y que este libro transita.

PARTE I

DE LA COTABAMBAS AURARIA A LA LIMA DE VERAS

Nací en los Andes. Casi imposible nacer allí, tan alto;
la Cotabambas Auraria, en el Perú. Apurímac.
Bajé... como lo hacen los huaicos, de repente.
—Chabuca Granda, 1972.

Hacia el año 1916, el joven profesional Eduardo Granda y San Bartolomé, luego de estudiar en el Instituto Científico y en la Escuela Especial de Ingenieros de Construcciones Civiles y de Minas de Lima¹ —de donde se graduó en 1905 y recibió su diploma de ingeniero de minas en 1906—, asumió el cargo de ingeniero administrador general de la importante negociación aurífera Cotabambas Auraria (Trazegnies, 1948, p. 159), empresa nacional fundada en 1903, propiedad de Isaac Alzamora y Nicolás de Piérola (ProInversión, 2005, p. 45).

En el barco que lo llevaba hacia el puerto de Mollendo, desde donde partiría a las montaraces alturas que lo esperaban, conoció a la trujillana Isabel Susana Larco Ferrari, quien iba camino a Buenos Aires para pasar el luto de su padre. Sería el comienzo de un idilio de ensueño; Eduardo e Isabel, como luego describiría nuestra artista, «se vieron dos días, se escribieron dos años, se dieron cita en Lima y se casaron al mes» (Ardiles, 1981, p. 318). Así, el flamante matrimonio Granda y Larco se instaló en el distrito de Progreso, en la provincia aurífera de Cotabambas —actual provincia de Grau—², en el departamento de Apurímac.

1. Fundada el 18 de marzo de 1876 por el notable ingeniero polaco Eduardo de Habich. Posteriormente, en 1955, la escuela se transformaría en la Universidad Nacional de Ingeniería.

2. El cambio de nombre de la provincia fue un homenaje a Rafael Grau Caveró y Núñez —diputado por la provincia de Cotabambas e hijo del héroe nacional Miguel Grau Seminario—, asesinado durante su primera visita a la región en 1917;



▲ Vista panorámica
de la Cotabambas
Auraria, Apurímac.

▼ Casa de la familia
Granda y Larco en
Apurímac.



No fue sencillo adaptarse a las ásperas condiciones de vida de los asentamientos mineros que el ingeniero Granda administraba. Pero, más allá del clima inclemente, la situación familiar se agravó cuando, a pocos meses de su nacimiento, el primogénito de la familia, Eduardo Granda y Larco, murió debido a una enfermedad intratable en los riñones (Ardiles, 1981, p. 318).

Lejos de rendirse tras esa lamentable pérdida, la familia lo intentó de nuevo y, en la mañana del viernes 3 de septiembre de 1920 (Bulnes, 1990, p. 12), en Huayllati, en la casa del administrador de la mina (Granda, 1983, p. 1), «a 4.800 metros de altura», nació María Isabel Granda y Larco (Ardiles, 1981, p. 318). En ese mismo instante, estalló un incendio provocado por una chispa del anafre de ron usado para hervir el agua necesaria para el parto, que saltó al techo (Mundaca, 1983, p. 1). Mas quiso su estrella otro destino y, gracias a un poblador de apellido Bracamonte, quien cargó a la recién nacida en sus brazos y salió con ella entre las iracundas llamaradas que inflamaban la casa, nuestra futura artista se salvó de una muerte segura (Mundaca, 1983, p. 1).

A los nueve meses de nacida, se organizó un viaje relámpago a Lima con el fin de bautizar a la niña y presentarla a la familia. Por un lado, a los Granda, cuya presencia en el Perú se remonta al menos hasta el siglo XVI, como fundadores del distrito de Ocoña en Camaná, Arequipa, donde eran terratenientes dedicados a la agricultura (Trazegnies, 1948, p. 135). Precisamente, el abuelo, Juan José de la Granda y Esquivel, nació el 26 de marzo de 1835 en Camaná, aunque luego estudiaría en Lima, en los colegios de los señores Noël y Zapata, «reputados en aquel entonces como los primeros planteles de enseñanza» y, a los 11 años, sería enviado Europa, en donde ingresó a la Escuela Central de Artes y Manufacturas de París, de la cual se graduó en 1855 como ingeniero civil (Trazegnies, 1948, p. 146).

José Granda, como sería luego conocido³, regresó en 1859 al Perú para desempeñarse, primero, como profesor de matemática y, luego, como director en la Escuela Normal Central, en Lima, labor que le valdría en 1866 el «nombramiento como catedrático titular de matemáticas trascendentales en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en la cual optó por el grado de Doctor en Ciencias» (Trazegnies, 1948, p. 147). No fue ajeno José a las musas, y aunque su pluma se dedicó principalmente a la escritura de textos de aritmética, álgebra, trigonometría, geometría, historia y urbanidad, también produjo su inspiración un libro de misa y de oraciones que contó con la aprobación eclesiástica, acaso presagio de un talento para las letras que estaría presente en la familia. Se casó en 1860 con doña Teresa San Bartolomé Terry, nacida en Caraz,

actualmente existe una nueva provincia de Cotabambas, fundada en 1960 (ProInversión, 2005, p. 46).

3. Al igual que otros coetáneos, Juan José Granda suprimió de su apellido la partícula «de la» (Trazegnies, 1948, p. 157).



▲ Isabel Larco Ferrari y Eduardo Granda y San Bartolomé contemplando a su hija Chabuca, hacia 1921.

▲ Isabel Larco, madre de Chabuca Granda, embarazada de su hijo José, retratada en 1925 para la edición del 25 de diciembre de la revista semanal ilustrada *Mundial*, n.º 289.

▼ El abuelo de Chabuca Granda, Juan José de la Granda y Esquivel, más conocido como José Granda, matemático y educador peruano. Lima, finales del siglo XIX.

▼ Caballero de fina estampa, Eduardo Granda en Apurímac. Década de 1920.



Áncash, el 27 de agosto de 1843, con quien tuvo 10 hijos; el último de ellos fue Eduardo Granda y San Bartolomé, nacido el 17 de enero de 1883 (Trazegnies, 1948, pp. 157-158), el padre de nuestra artista.

Por otro lado, la niña Isabel debía ser presentada también a su familia materna, los Larco, italianos asentados principalmente en el norte del país desde el siglo XIX. Andrés Sebastián Larco Bruno, nacido el 10 de febrero de 1836 en la ciudad de Alguer, Cerdeña, fue el segundo de los hermanos Larco Bruno y vino en 1854 al Perú, donde se casó con Emilia del Valle Solís, natural de Jauja. De dicha unión nació, en la ciudad de Lima, el 20 de septiembre de 1868, Emilio Andrés Avelino Larco del Valle, quien se casó el 22 de diciembre de 1905 con María Isabel Ferrari Montejo, nacida en Trujillo alrededor de 1879 (Ludowieg, 1993). Este matrimonio trajo al mundo cuatro hijos, la segunda de los cuales fue la madre de nuestra artista, Isabel Susana Larco Ferrari, nacida el 31 de julio de 1894 en Trujillo⁴.

La niña Isabel Granda y Larco fue bautizada exactamente a los 10 meses, el 3 de julio de 1921, en la parroquia del Sagrado Corazón de Jesús «Los Huérfanos», ubicada casi al frente del Parque Universitario, en el cruce de la avenida Nicolás de Piérola con el jirón Azángaro⁵. Sus padrinos fueron su tío, Juan Antonio Granda y San Bartolomé, y su abuela materna, Isabel Ferrari viuda de Larco (Granda, 1983, p. 1). Después de la celebración, la familia Granda y Larco volvió a la Cotabambas Auraria, donde permaneció hasta 1923.

Isabelita, como la llamó siempre su papá, vivió con dicha los cortos años que pasó a tantísimos metros sobre el nivel del mar, jugando con patos y ranitas. Pero el regreso definitivo a Lima era inevitable: Eduardo e Isabel querían la mejor educación para su hija, y esta solo se encontraba en la capital. Empezaron, así, el lento viaje de retorno a lomo de mula. La pequeña niña, de apenas tres años, quedó nuevamente a cargo de Bracamonte, el mismo que la salvó del fuego cuando nació, quien la cargó amorosamente en sus hombros para atravesar los peligrosos ríos y precipicios (Ardiles, 1981, p. 323).

4. Sus hermanos fueron Alberto, Luisa y Emilia Larco Ferrari.

5. Como consta en el libro de bautismos de la misma parroquia, n.º 37-A, foja 6.

▲ Primeras amistades en Apurímac.

▼ Isabel Larco Ferrari y Chabuca Granda el día de su bautizo, el 3 de julio de 1921.

▼ La familia Granda y Larco visitando la tumba del primogénito, hacia 1921.



LA VIDA EN BARRANCO

Corrían los primeros años de la década de 1920. Gobernaba por entonces Augusto B. Leguía, considerado como una «alternativa política viable y diferente al civilismo y al orden “señorial”» (Contreras & Cueto, 2013, p. 242). La propuesta de Leguía era de una «Patria Nueva», cuyo propósito sería romper con el control político de las élites para incorporar a las clases medias al mismo tiempo que apostaba por la modernización del Estado (Contreras & Cueto, 2013, pp. 244-245). Esto le valió la simpatía de muchos jóvenes profesionales, entre ellos Eduardo Granda y San Bartolomé. Lo cierto es que, cuando regresaron a la capital, Eduardo, Isabel e Isabelita encontraron una Lima moderna, una ciudad que se había embellecido con la construcción de nuevos edificios —como el hotel Bolívar en la plaza San Martín, el hospital Arzobispo Loayza y el Castillo Rospigliosi—, así como nuevas y amplias avenidas —como Leguía, Camino de la Magdalena, El Progreso, La Unión y Circunvalación—⁶ que anunciaban el crecimiento austral de la ciudad.

Al llegar, la familia Granda y Larco se hospedó en el hotel Maury-Richmond antes de mudarse a su primer domicilio, ubicado en la cuadra 2 de la calle de Aldabas (Granda, 1983, p. 2), actual cuadra 2 del jirón Azángaro, cerca de la iglesia de San Francisco; una casa construida en 1918, donde, el 16 de febrero de 1924, nació el tercer hijo de la familia, Eduardo (Ardiles, 1981, p. 320). También en dicha casa tuvo Isabelita una primera experiencia «mística». Inquieta debido a una reunión familiar que no quería perderse, su prima, Cecilia Pazos Granda, le advirtió: «Ahí se va tu angelito de la guarda»; Isabel volteó y juró haberle visto «las patitas» mientras se escapaba (Ardiles, 1981, p. 320; Mundaca, 1983, p. 1). Delataba ya una imaginación inquieta muy despierta que no paraba nunca de crear. Por ello, no fue de extrañar que, al año siguiente, la niña comenzara a asistir al colegio cuando contaba con tan solo cinco años. Para ese momento, la familia se había mudado al barrio La Colmena, entre las avenidas Nicolás de Piérola y Tacna, a una casa en un tercer piso desde donde se veía el patio del colegio Sagrado Corazón⁷, conocido entonces como «León de Andrade» por la calle homónima en la que se ubicaba —hoy es la cuadra 5 del jirón Moquegua—. La niña obtuvo un permiso especial para ir con ama y entrar por la puerta trasera, ubicada en la calle Colmena, además de recibir la «mamadera a la hora del té»

6. Hoy son las avenidas Arequipa, Brasil, Venezuela, Argentina y Alfonso Ugarte, respectivamente.

7. En 1942, este colegio se trasladó a la avenida Salaverry y cambió su nombre por el de Sagrado Corazón Sophianum, como se le conoce hasta hoy.



▲ Chabuca Granda de niña en Lima, lista para una fiesta de carnaval.

▲ Chabuca Granda vistiendo su uniforme escolar.

▼ Chabuca creció dentro de una familia musical. Su padre tocó instrumentos desde pequeño como parte de la Orquesta de los Hermanos Granda y San Bartolomé. Primera fila, sentado con el clarinete en la mano, 1887.



que enviaba su madre, a quien la niña agradecía con reverencias teatrales desde el patio del colegio (Mundaca, 1983, p. 2)⁸.

Debido a una enfermedad a los bronquios que afectó a Isabelita, en el verano de 1926 Eduardo e Isabel decidieron mudarse con su familia a una casa en la quebrada de la bajada de los baños en el distrito de Barranco⁹, para «tomar temperatura» (Mundaca, 1983, pp. 2-3). En esa casa, el 7 de mayo de ese mismo año, nació su hermano José (Granda, 1983, p. 2). Crecía la familia y crecía también la niña Isabel, libre en la quebrada y con muchos amigos (Ardiles, 1981, p. 321). En seguida, trabó amistad con Esperanza, hija de doña María, a quien nuestra niña artista llamaba «La Viejita», que le contaba cuentos a cambio de que estuviera «formalita» (Mundaca, 1983, p. 3); con Zoila, hija de la lavandera que se molestaba cuando jugaban con la batea; con Gloria, hija del conductor del tranvía; con los García Ronceros y también con los Bahamonde —en cuyo colegio jugaba pelota—; e incluso con un señor que todos los sábados llegaba cojeando a rezar a la gruta, hasta que, al fin, se curó, razón suficiente para que la niña lo diera por «santo porque había convencido a la Virgen» (Mundaca, 1983, p. 3).

A la entrañable estadía en la quebrada del distrito de Barranco pertenecieron los primeros acercamientos a la música, como el encuentro constante con el ícono de la música popular peruana del momento —a quien iba a escuchar los sábados junto con su ama, María Cuadros—, el celebrado pianista Carlos Alberto Saco. Cuando lo escuchó tocar una de sus composiciones, la pieza instrumental *Rosa Elvira*¹⁰, aunque todavía no le gustaban ni los platos de comida criolla, «por lo picantes», ni la música criolla misma, nuestro vals limeño la cautivó para siempre (Mundaca, 1983, pp. 3-4). Gustaba, también, de las sobremesas con su padre, mientras su madre tocaba, en la guitarra o el piano, «las canciones peruanas que estaban de moda en esos tiempos» (Mundaca, 1983, p. 4), tiempos modernos que avanzaban al ritmo de los tangos y foxtrots que llegaban a Lima a través del cine y los discos provenientes de los Estados Unidos de América (Borras, 2012, pp. 59, 110-121); se sumarían a estas influencias musicales las rumbas y boleros cubanos, las *marchinhas* brasileñas y los pasodobles españoles, los cuales, aunque cambiaron para siempre el paisaje sonoro

8. En el colegio, uno de sus placeres más grandes era tomar los nisperos de la huerta, hasta que un día fue descubierta trepada en un árbol por la madre Carballo, una monja chilena «de duro carácter, pero muy buena». Esta le gritó: «¡Cielos! ¿Qué haces ahí, Granda?», a lo que la creativa niña respondió: «Estoy haciendo retiro, madre» (Mundaca, 1983, p. 2).

9. Barranco se creó como distrito en 1874, pero en 1892 se fusionó con Surco en el distrito denominado San José de Surco. Recién en 1929 (Ley 6644) se creó el distrito de Santiago de Surco y se separó a Barranco de su área. No obstante, el nombre de San José de Surco se mantuvo hasta 1971, cuando, mediante la Ley 19001, se restituyó formalmente el nombre de Barranco al distrito.

10. Conviene anotar que la letra con la que se canta actualmente este vals fue escrita por Pedro Espinel tras la muerte de Saco (Mejía, 2012).

de Lima y el devenir de su música popular, no pudieron quitarles nunca su lugar a la marinera y el tondero (Santa Cruz, 1989, pp. 73, 79).

El culto por la música corría ciertamente en la familia: por el lado materno, tuvo un tío que fundó y cantó en la agrupación coral Orfeón de Chiclín, creada en 1924 en dicha ciudad, donde la familia Larco poseía tierras y haciendas; por el otro lado, su padre, Eduardo, formó parte de un conjunto de cámara con todos sus hermanos, en el cual tocó el clarinete desde los tres años y, más adelante, el saxofón. Quizá por todo eso se le hizo tan natural a la niña Isabel expresarse con arte desde tan temprana edad.

No son pocas las anécdotas que dan cuenta de sus dotes histriónicas y musicales, que tan bien se complementaron con su espíritu inquieto y travieso. Ante la prohibición, por parte de sus padres, de comer raspadillas —temerosos de que enfermara de tifoidea—, la niña tuvo la idea de salir a bailar junto con su hermano Eduardo al ritmo de la música que tocaba el raspadillero, para que, así, al atraerle más clientes, este les pagara con la más dulce y refrescante recompensa. Sin embargo, para que la coreografía funcionara, dado que ella era la hermana mayor y, por ende, más grande que su hermano, lo convenció de intercambiar ropas, con lo que ella quedó en el papel del chico y Eduardo, en el de la chica. El baile escogido fue el charlestón, y el éxito de la empresa fue tal que el vendedor terminó debiéndoles raspadillas ese verano (Ardiles, 1981, p. 322).

De igual manera, cuando la visitaban sus amigas más íntimas, preparaba la pianola con un rollo cuya música había memorizado y las hacía pasar en el momento justo en que comenzaban a sonar las notas, mientras sus dedos recorrían las teclas sin tocarlas. Al terminar la pieza, las hacía salir de la habitación con el pretexto de tener que «prepararse emocionalmente», pero, en realidad, era para cambiar el rollo y hacerlas pasar nuevamente a que «disfruten del concierto». Asimismo, ponía en el fonógrafo un disco de Amelita Galli-Curci, una célebre cantante lírica con registro de soprano, a quien terminó por imitar tan bien que llamó la atención de la madre María, profesora en el Chalet (Mundaca, 1983, p. 4)¹¹. Esta adelantó un año su primera comunión para que pudiera participar en la misa de celebración del sacramento, el 11 de diciembre de 1926 (Ardiles, 1981, p. 323), cuando debutó cantando el solo del *Ave María* (Granda, 1983, p. 4).

La familia pasó así unos años dichosos en el distrito de Barranco, que dejaron una huella indeleble en nuestra compositora. Había sido, en definitiva, una buena década para la familia Granda y Larco; luego de desempeñarse como concejal de la Municipalidad de Lima, el ingeniero

11. Debido a la mudanza, Isabelita tuvo que asistir al Chalet, nombre con el que se conocía a la sede del colegio Sagrado Corazón —«León de Andrade»— en el distrito de Chorrillos, que funcionaba también como pensionado.



▲ Chabuca, en la primera fila, al centro, en una fiesta sorpresa, abril de 1936.

▼ Chabuca Granda en un lonche con sus amigas de colegio de primaria, tercera de derecha a izquierda.





▲ Equipo de básquetbol del colegio Sagrado Corazón —«León de Andrade»—, 1936. Chabuca Granda es la primera de la derecha de la fila delantera.

▼ Chabuca Granda, segunda de la derecha, junto a compañeras del equipo del Lawn Tennis.



Eduardo Granda y San Bartolomé asumió el cargo de diputado nacional por la provincia de Grau, Apurímac, en 1929 (Trazegnies, 1948, p. 159).

Al iniciarse la década de 1930, la «Patria Nueva» cayó tras el levantamiento del teniente coronel Luis M. Sánchez Cerro. Leguía fue tomado prisionero y confinado en el Panóptico¹², donde moriría, enfermo, al poco tiempo. El hostil ambiente político se vio agravado por la guerra civil que se vivía, sobre todo, en el centro y el norte del país, y se inició un caótico periodo de inestabilidad y crisis económica (Contreras & Cueto, 2013, pp. 267-268). Esta misma intensidad se vio reflejada en todas las artes, tanto negándolas como exacerbándolas: desde las vanguardias literarias y el indigenismo hasta la canción popular, la cual por entonces abandonaba los ideales estadounidenses modernistas, y hasta vanguardistas, que habían caracterizado a la producción de los felices años veinte —ejemplificadas, mejor que nadie, en la figura de Felipe Pinglo (Sarmiento, 2018, pp. 131-132)— para adoptar, más bien, rasgos identificados con los llamados géneros nacionales de las distintas regiones latinoamericanas —como el tango argentino o el samba brasileño—, transformando por completo el paisaje sonoro urbano en la década de 1930.

Al mismo tiempo que cambiaba el país, lo hacía también la familia Granda y Larco, al mudarse de Barranco a la plaza Dos de Mayo, al número 100, nuevamente en el barrio La Colmena, y terminar al fin de conformarse nuclearmente con el nacimiento, el 16 de julio de 1931, día de la Virgen del Carmen, del último de los hijos, César. Fue también en esa casa donde la familia sufrió un duro golpe económico tras ser víctimas de un robo que significó la pérdida no solo de sus grandes ahorros, producto de los años de servicio en la Cotabambas Auraria, sino también de sus regalos de bodas, así como otros objetos de valor. Pero lo que perdió la familia por un lado, lo ganó por otro la joven Isabel al descubrir que desde su cuarto se podían escuchar, durante las noches, las guitarreadas y serenatas que se daban en los solares y callejones, aunque ello le significara asistir al colegio con «unas ojeras de estribo» porque se había quedado en vela oyendo esos aires «perfectamente cantados por señores a la antigua, por “cantores de pecho” [...], los tonderos, las marineras y los valeses criollos de entonces» (Ardiles, 1981, p. 323), que afinaron su oído con lo más tradicional y popular del repertorio urbano limeño.

A pesar de las desveladas¹³, terminó muy bien el colegio, participando siempre en toda velada o festival artístico que se organizaba. Sin embargo, inquieta y traviesa, como ya se sabía que era,

12. La famosa Penitenciaría de Lima fue construida durante el gobierno de Ramón Castilla y demolida en la década de 1960. Se ubicaba en donde actualmente se encuentran el Centro Cívico y el hotel Sheraton.

13. Además de las desveladas provocadas por las guitarreadas, Chabuca sufría de insomnio, que se remontaba a su niñez, durante la cual fue necesario que tuviese una ama nocturna que jugara con ella y la acompañara durante el desvelo. Este

nunca logró ser más que vicepresidenta del club de canto, debido a los castigos que le imponía la madre Violeta Cornwell, que consistían usualmente en no permitirle salir a escena y obligarla a cantar tras bastidores mientras alguna de sus compañeras hacía la fonomímica y se llevaba sus aplausos (Mundaca, 1983, p. 6). Asimismo, por esos años, hizo sus pinitos en el mundo del espectáculo al ser parte de *La hora infantil*, programa de Radio Internacional fundado por Corina Garland en 1935 y en el cual participó Isabel junto con Ricardo Roca Rey, primer locutor infantil de la radio peruana (Benavides, 2016, p. 118). Por si fuera poco, en su último año de estudios, en 1936, conoció a su primer amor: un «cantor de coro», ni más ni menos (Mundaca, 1983, p. 6).

La vida no se hizo esperar y, al año siguiente, la joven Granda consiguió su primer trabajo en la Compañía Siderúrgica Brassert & Co., en donde se hizo conocida como «Miss Eficiencia» y trabajó hasta entrar, en 1943, a la Compañía Peruana de Radiodifusión, en la cual estuvo apenas tres meses, luego de los cuales renunció, pues no aceptó que se pagara indignamente a los músicos que ella quería invitar (Mundaca, 1983, pp. 6-7). Pero, mucho más importante aún, ese mismo año, 1937, tras acabar el colegio, inició su carrera musical profesional con el dúo Luz y Sombra, junto con Pilar Mujica Álvarez-Calderón, conocida como «Chamaca», con quien se presentaba por 30 y hasta 50 soles en Radio Nacional (Mundaca, 1983, p. 7). Así, si las leyendas han de tener un comienzo, podemos establecer que cuando la joven María Isabel Granda y Larco, con apenas 17 años, se dio a conocer como artista fue que nació Chabuca Granda.

UNA ARTISTA JOVEN

Desde 1930, con Sánchez Cerro, primero, y el general Óscar R. Benavides, después, gobernó el Perú un «tercer militarismo», como lo llamó el ilustre historiador Jorge Basadre, el cual se prolongaría hasta la década de 1950, solo con un respiro que otorgó la «breve primavera» del abogado arequipeño José Luis Bustamante y Rivero, entre 1945 y 1948 (Contreras & Cueto, 2013, p. 271). Por esos años, la familia Granda y Larco se había mudado una vez más; esta vez, a tan solo unas cuadras, al número 530 de la plaza Bolognesi. El padre, Eduardo, había sido nombrado, en 1938, ingeniero jefe de la Sección Equipo, Maestranza, Inventarios y Fábrica de Malla, de la Dirección de Aguas e Irrigación del Ministerio de Fomento y Obras Públicas (Trazegnies, 1948, p. 159), cargo que desempeñó hasta su muerte. El arte de Chabuca, por su parte, continuó aflorando, y ese mismo

insomnio la acompañaría durante toda su vida y fueron las horas más apacibles de la noche las que consagró para la creación de lo más íntimo de su obra.

PARTE I

Presentaciones del dúo Luz y Sombra: Pilar «Chamaca» Mujica y Chabuca Granda:

- ▲ Primera transmisión experimental de televisión en el Perú, colegio Nuestra Señora de Guadalupe, 21 de septiembre de 1939.
- ▲ Presentación musical, finales de la década de 1930.
- ▼ Presentación en la Plaza de Acho, 18 de agosto de 1937.



- R E P A R A -

Si has enturbiado el agua de santos vecinos
 Si quebraste la tela que la araña tejía -
 Si el murmurio cantaba, y no cinto su trino
 Y arrancaste la rama que recién florecía -
 ¡Cómo irás de cansado y cuánto habrás sufrido!
 Con la pena del agua de color cristalino
 El dolor de la araña que afanosa vivía -
 El desengaño triste del cantor peregrino
 Y la angustia del tronco que se rejuvenecía -
 ¡Cómo irás de apenado! ¡Cómo irás de abatido!
 Caminante que hollaste las yerbas del Camino
 Sin pensar que sus voces acaso gemían
 Si quieres ir alegre ¡Vé! Rehúy el Camino:
 Dá al cantor agua nueva que espere tu alegría
 Labora con la araña su tejido divino -
 Escúchale un instante al murmurar su trino
 que tal vez lo entonaba por que tu pesaría:
 - ¡Y a la rama! ¿Qué vuelves a la rama caída?
 ¿Cómo dar gemas nuevas, si no es dándole vida?
 ¡Flora! ¡Flora! un instante - si estás arrepentido
 acóse ¡hasta florezca el tronco envejecido!

Chabuca

1938

Luna Pen

Reparar, primer poema conocido de Chabuca Granda, fechado en 1938.

año escribió *Reparar*, el primer poema del que tenemos noticia gracias a un manuscrito que se ha conservado inédito hasta hoy. Sus versos dicen:

Si has enturbiado el agua del cántaro vecino,
Si quebraste la tela que la araña tejía,
Si el ruiseñor cantaba y ni oíste su trino
Y arrancaste la rama que recién florecía,
¡Cómo irás de cansado y cuánto habrás sufrido!

Con la pena del agua de color cristalino,
El dolor de la araña que afanosa vivía,
El desengaño triste del cantor peregrino
Y la angustia del tronco que rejuvenecía,
¡Cómo irás de apenado! ¡Cómo irás de abatido!

Caminante que hallaste las yerbas del camino,
Sin pensar que sus voces acaso gemirían,
Si quieres ir alegre, ¡ve! Rehaz el camino:
Da al cántaro agua nueva que copie tu alegría,
Labora con la araña su tejido divino,
Escúchale un instante al ruiseñor su trino,
que tal vez lo entonaba porque tú pasarías.

¿Y a la rama? ¿Qué vuelves a la rama caída?
¿Cómo dar yemas nuevas, si no se da la vida?
¡Llora! Llora un instante... si estás arrepentido,
Acaso... ¡hasta florezca el tronco envejecido!

También en 1938, tuvo a su cargo la conducción de un programa para artistas aficionados en Radio Miraflores¹⁴, en el que usó el seudónimo de «Conchito Cuello Largo». Este programa tuvo gran alcance; ahí hicieron sus primeras presentaciones radiales Augusto Ego Aguirre y Luis Sifuentes (Bulnes, 1990, pp. 35-36), quienes conformaban por entonces el dúo de música mexicana Los Chamacos¹⁵.

14. Fundada apenas tres años antes, en 1935, por los hermanos Clemente, Clemencia y Ricardo Palma, nietos del autor de *Tradiciones peruanas*.

15. Algunos años después, tras la muerte de Luis Sifuentes, este grupo se convertiría en Los Morochucos, trío formado en 1947 por Augusto Ego Aguirre, Alejandro Cortez y Óscar Avilés.



▲ Fotografía utilizada para la portada de la revista *Turismo*, junio de 1942.

▲ Puesta en escena de *El gran teatro del mundo*, de Pedro Calderón de la Barca. Chabuca Granda y «Mocha» Graña interpretan a las Gracias, mientras que la *Hermosura* es representada por Elvira Travesí. Asociación de Artistas Aficionados, 13 de mayo de 1941.

▼ Chabuca Granda en presentación teatral. Asociación de Artistas Aficionados, 23 de enero de 1941.

▼ Amigos: Alberto Arias Espinoza, «Mocha» Graña, Bob McGrath, Chabuca Granda y el capitán del barco *Grace Santa Lucía* a finales de la década de 1930.



El año siguiente, el 21 de septiembre de 1939, el dúo Luz y Sombra participó en la primera transmisión experimental de televisión en el Perú, que se realizó en circuito cerrado desde el colegio Nuestra Señora de Guadalupe, una experiencia pionera en el país, 19 años antes de que iniciara emisiones el Canal 7 del Estado. Para la ocasión, Chamaca y Chabuca cantaron acompañadas por sus guitarras *La malagueña* y *Xochimilco* (Vivas, 2017, p. 18). Aún sin contar con 20 años, la joven artista ya escribía páginas de la historia cultural de la Lima del siglo XX.

Tan solo tres semanas antes, el 1 de septiembre de 1939, había estallado la Segunda Guerra Mundial y, antes de acabar el año, el Gobierno de Benavides daba paso al candidato oficialista, el banquero Manuel Prado y Ugarteche, cuyo régimen coincidiría con el desarrollo del terrible conflicto global. Durante su gobierno, serían trascendentales tres acontecimientos: el censo de la República, el terremoto de Lima y la guerra con Ecuador.

El censo fue promovido un año antes, en 1938, por el entonces presidente Benavides. Los resultados de este censo, el primero que se realizaba desde el siglo XIX, dieron luces sobre un país habitado por más de 6 millones de personas y que se mostraba, ante todo, joven: con una población que, en su mayoría, tenía 19 años o menos —«poco más del cincuenta por ciento», ni más ni menos—, lo cual constituía una señal inequívoca de la explosión demográfica, debida principalmente a los avances médicos y sanitarios que redujeron de manera significativa los niveles de mortalidad (Contreras & Cueto, 2013, pp. 285-286). Por su parte, el terremoto que afectó a Lima poco antes del mediodía del 24 de mayo de 1940 —el más fuerte desde aquel legendario sismo de 1746—¹⁶ golpeó duramente a la ciudad y a la provincia constitucional del Callao. Además de iglesias, conventos y edificios públicos que cayeron en escombros, se derrumbaron las casas de adobe que abundaban en Barrios Altos, las residencias en el barrio La Colmena, los acantilados de la Costa Verde y un gran porcentaje de las viviendas de los distritos costeros de Chorrillos y Barranco¹⁷. La casa misma donde vivían Chabuca y su familia, en la plaza Bolognesi, no se salvó de los efectos destructivos del sismo, y no les quedó otra opción que mudarse —por última vez— a una casa en la calle Carlos Arrieta n.º 1025, en el barrio de Santa Beatriz, en el Cercado de Lima (Bulnes, 1990, p. 34).

Durante estos movidos años, Chabuca tampoco se quedó quieta: en 1940, propició la formación de un nuevo conjunto musical, esta vez en formato de trío, con Martha y «Charo» Gibson, con quienes interpretaba principalmente música mexicana en el teatro La Cabaña del

16. El cual hizo remecerse de manera tan violenta a la ciudad que, a partir de entonces, el Cristo Moreno tuvo que recorrerla una vez al año para bendecirla.

17. La casa en la que había vivido la familia Granda y Larco en este distrito sufrió un colapso durante este terremoto, que la destruyó irremediablemente.



▲ Chabuca Granda junto a su padre camino al altar en la parroquia Santo Toribio La Inmaculada. 13 de mayo de 1943.

▼ Chabuca Granda y Manuel Elías Bonnemaïson, último sobreviviente del combate de Angamos. Lima, 25 de mayo de 1941.

▼ Chabuca Granda y sus padres. Finales de la década de 1940.

Parque de la Exposición (Bulnes, 1990, p. 36). Un año después, participó en un entremés de la Asociación de Artistas Aficionados —conocida como la A. A. A., fundada el 13 de junio de 1938 por Percy Gibson, Alejandro Miró Quesada Garland y Manuel Solari Swayne—¹⁸ representando a Dulcinea del Toboso, junto a Fernando Schwalb López Aldana en el papel de don Quijote y Jorge Haaker Fort en el de Sancho Panza. Junto con esta joven compañía, interpretaría muchos papeles más (Mundaca, 1983, p. 7).

LA SONRISA AUSENTE

En el momento en que la joven Chabuca iniciaba una carrera artística que le proyectaba un incierto pero atractivo futuro, se le presentó el inevitable encuentro con el amor. Enrique Demetrio Fuller Da Costa era cinco años mayor que ella; había nacido en 1915 y era hijo de Eduardo Fuller y Rita Da Costa¹⁹.

Contaba con 22 años cuando unió su vida a la de ese amor prometido que esperaba que floreciese como lo hizo el idilio de sus padres. De la mano de su progenitor, ingresó a la iglesia el 13 de mayo de 1943, al mediodía, en una ceremonia celebrada por el padre Marcelino Serrano en la parroquia Santo Toribio La Inmaculada, en su viejo barrio La Colmena. Poco después, Fuller fue designado como agregado aéreo de la Embajada del Perú en los Estados Unidos de América, lo que obligó al joven matrimonio a mudarse de inmediato. Su primer hijo, Eduardo Enrique, nació el 11 de diciembre de ese mismo año en Washington D. C. (Granda, 1983, pp. 1-2). Lejos de ser la luna de miel soñada, su vida fue solitaria: Fuller debía viajar constantemente, de misión en misión, mientras ella cuidaba a Eduardo²⁰. Para entretenerse, iba al cine a ver la misma película una y otra vez, hasta que, por sí sola, aprendió a comunicarse a la perfección en inglés. Durante este tiempo, además, participó en las veladas organizadas por la Unión Panamericana, donde presumiblemente cantaba y compartía algo de su arte.

18. De las canteras de esta cardinal institución cultural del siglo XX provendrían personajes tan entrañables como «Mocha» Graña, Elvira y Aurelio Miró Quesada, Carlos Raygada, María Isabel «Maricucha» Sánchez-Concha, Bernardo y Ricardo Roca Rey, entre muchos otros. En esta institución, Chabuca y «Mocha» habrían sido alumnas del profesor ruso de *ballet* Dimitri Rostoff (Serrano Castrillón, 1994, p. 126).

19. El matrimonio Fuller Da Costa vivía en Iquitos, y su hijo, Enrique, habría nacido «accidentalmente» en Brasil, al encontrarse la mejor atención médica del vecino país más cerca que la de la capital del nuestro.

20. A los tres meses de nacido, la policía habría tenido que ir a buscar y escoltar a madre e hijo para llevarlos a que Eduardo recibiera sus obligatorias vacunas, dado que Enrique se encontraba volando los bombarderos English Electric Canberra (Granda, 1983, p. 2).



Retrato de Chabuca Granda en la década de 1940.

Aunque la relación rápidamente anunció un quiebre del que no se recuperaría, por consejo de su padre, la joven Isabel no se rindió y luchó por su matrimonio. Luego de tres años, regresaron a Lima, a una casa en la avenida Hipólito Unanue²¹ n.º 130, en el distrito de Lince. En 1947, el 27 de mayo, nació su segundo hijo, Carlos Enrique, y poco más de un año después, el 6 de octubre de 1948, Teresa María Isabel Emilia, la última de sus hijos y la única mujer²². Aunque se casó con la ilusión de que su vida sería feliz, como la de sus padres, luego describiría su matrimonio como un periodo en el que vivió «diez años con la sonrisa ausente» (Ardiles, 1981, p. 324).

AUTORA Y COMPOSITORA

Pese a la niebla gris que opacaba su luz, la vida de Chabuca estaba por dar un maravilloso giro. Habían pasado apenas cinco años desde que se casó con Enrique Fuller y ya el matrimonio estaba deshecho. Fuera de sus hijos y familia, solo encontraba refugio en la música, eterna compañera de sus desvelos y travesuras. Sin embargo, salvo hermosas excepciones, el cancionero popular de la época estaba poblado en su gran mayoría por canciones que hablaban trilladamente de amor, y a ella le «daba vergüenza cantar semejantes extravagancias» (Ardiles, 1981, p. 325). En realidad, la razón para no hacerlo era mucho más importante aún: Chabuca no estaba dispuesta a entonar ni una sola sílaba que Fuller pudiese interpretar equivocadamente como una dedicatoria hacia él. Así, tras escuchar a la cantautora venezolana Conny Méndez y descubrir que «una mujer podía componer canciones», comenzó a «contar sobre todo y sobre todos, pero cantadito» (Rodríguez Villar, 1995, p. 27). Aún no podía saberlo, pero de estas canciones, que ella misma calificaba como «muy pequeñas [...], que eran juglaría, únicamente» (Ardiles, 1981, p. 324), saldría a relucir esa estrella que cambiaría completamente su destino.

En 1948, unos queridos amigos de Chabuca, el matrimonio colombiano conformado por Armida Cárdenas Moreno y Simón Arboleda, retaron a la neófita «juglaresa» a componer un «tradicional vals criollo», mientras que ellos harían lo mismo con un bolero (Bulnes, 1990, p. 41). Nació, entonces, el primer vals de Chabuca, *Lima de veras*, cuyos versos iniciales dicen así:

Vieja ciudad, calma ilusión,
bella verdad, mi inspiración,
la Lima antigua que se va;

21. Actualmente avenida César Vallejo.

22. Sus tres hijos fueron bautizados por el padre Constancio Bollar en la iglesia Virgen del Pilar de San Isidro (Granda, 1983, p. 2).

el señorío de su ayer
nos dice adiós desde un balcón
disimulando su desdén.

Tus siluetas recortadas
quitan luz al paredón,
la callecita engalanada
cede paso a la ilusión;
sombras que ocultan miradas,
celos de inmensa pasión,
coqueterías desgranadas
en jaranas de cajón.

Aunque no había decidido darlo a conocer, su letra evocativa y melodía cautivadora encantaron a Armida y Simón, quienes lo aprendieron de memoria para que luego Graciela Morales, hija de la notable música peruana Rosa Mercedes Ayarza, lo transcribiera al pentagrama (Mundaca, 1983, p. 8)²³. Con la partitura lista, y a escondidas de su autora, la canción fue presentada por su íntima amiga María Isabel «Maricucha» Sánchez-Concha a un concurso organizado por la Municipalidad del Rímac, en el cual, para sorpresa de Chabuca, resultó victoriosa (Bulnes, 1990, pp. 41-42). Al asistir a la ceremonia de premiación, conmovida, recibió el premio frente a los aplausos de un encendido público: 1.000 soles de oro, que dieron inicio a su carrera profesional como autora y compositora (Mundaca, 1983, p. 8).

23. Nacida en Lima en 1881 y considerada la continuadora de la «práctica folklorística de sublimación artística» de Rebagliati (Raygada, 1954, p. 128), Ayarza no solo recopiló tonadas peruanas para incorporarlas en composiciones académicas a manera de piezas o suites, sino que se entregó también a la magna tarea de transcribir sus letras, para lo cual «se valió de su hermano —el famoso Karamanduca—, quien, de tarde en tarde, llevaba a su casa viejos negros y zambos cantores y guitarristas, copleros y bailarines» (Zanutelli, 1999, p. 21).

TERCA Y LIBRE

Soy Artista.

Terca... Terca y libre... libre prisión del pensamiento libre;
fui naciendo virgen, esquirra y, para mi sorpresa, estalagmita...
Nave sin puertos... Sin cruceros, nave...

—Chabuca Granda, 1972.

Por aquellos tiempos, gobernaba en el Perú el general Manuel Odría, quien había organizado un golpe de Estado desde la ciudad de Arequipa el 27 de octubre de 1948. A pesar de la represión política y las lamentables persecuciones y encarcelamientos que caracterizaron a este periodo, conocido posteriormente como el Ochenio, se vivió en el país una bonanza económica, fruto del incremento en las importaciones y exportaciones que se dio en un ambiente económico mundial favorable, recuperado ya de la Segunda Guerra Mundial y enriquecido en medio de la Guerra de Corea (Contreras & Cueto, 2013, p. 313).

En medio del efervescente clima de la ciudad, la novel compositora había mantenido en marcha el espíritu creativo; a su primera canción, *Lima de veras*, siguieron tres composiciones más: *Callecita encendida*, *Zaguán*²⁴ y *Tun, tun... abre la puerta* (Bulnes, 1990, p. 42), este último un aire de marinera con el que ganó, en 1949, un premio de 2.500 soles de oro del Club de Leones. Sería en el almuerzo de celebración de este premio, precisamente, donde escucharía del historiador Raúl

24. El vals *Zaguán* estaría inspirado en la casa de la familia Sánchez-Concha, ubicada en Malambito, donde «desde la calle se adivinaba el misterio y el señorío. ¿Quién habrá que no quisiera haber entregado el candor de un beso tras el portón de ese queridísimo zaguán?» (Fuller & Rodríguez, 1989, p. 59).



▲ Chabuca Granda y «Maricucha» Sánchez-Concha, cuya casa familiar de Barranco inspiraría el vals *Zaguán*.

▲ Sentadas: Alicia Maguiña, Bartola Sancho Dávila y Alicia Lizárraga. Paradas: Teresa Fuller y Chabuca Granda.

▼ Chabuca Granda conversando con el historiador Raúl Porras Barrenechea.

▼ Los Chamas —Washington Gómez, Óscar «Pajarito» Bromley y Rolando Gómez—, responsables de popularizar *La flor de la canela* a nivel nacional, junto a su compositora.



Porras Barrenechea la famosa frase del padre Cobo: «El río, el puente y la alameda» (Monteverde, 1976, p. 30)²⁵, a partir de la cual nació la semilla de su siguiente creación.

Por aquel entonces, Chabuca trabajaba en la célebre Botica Francesa —adquirida en 1928 por Alejandro Belmont Marquesado—, en el Jirón de la Unión, por donde siempre pasaba a saludarla una vieja amiga, Victoria Angulo, «señora de raza negra, tan elegante que Lima tendría que alfombrarse para que ella la paseara de nuevo» (Ardiles, 1981, p. 325), quien volvía de su trabajo en la casa de los Sánchez-Concha, en Barranco²⁶. Victoria provenía de una antigua y respetada familia afroperuana de Lima: era madrina de la primera cuadrilla del Señor de los Milagros y, además, hermana de Manuel Angulo, personaje muy querido por la bohemia criolla limeña de entonces. Así, siguió tomando forma la nueva canción de Chabuca, inspirada en la belleza de una Lima de antaño y en la figura de Victoria, dueña de «tanto garbo y señorío» (Monteverde, 1976, p. 29), y su camino de regreso cruzando el río por el puente²⁷ hasta llegar a la Alameda de los Descalzos. Chabuca aún demoraría en culminar su vals.

El 7 de enero de 1950 (Fuller, 2013), en la fiesta de cumpleaños de José Moreno Alarcón, en su casa ubicada en el número 32 de la plaza Dos de Mayo (Mundaca, 1983, p. 9), Chabuca llegó vistiendo unas *ballerinas* que llamaron la atención de su buen amigo, Alejandro Cortez, primera voz de Los Morochucos y conocido «vacilador», quien de inmediato le dijo: «Chabuca, te has venido con las zapatillas de Armillita»²⁸, broma que esta celebró con mucho humor antes de sentarse en la sala (Serrano Castrillón, 1994, p. 129). La noche transcurrió alegremente, pero Chabuca solo pensaba en su creación: le faltaba una última frase que todavía no se le ocurría; solo sabía que debía ser

25. Unos años después, en su célebre conferencia homónima impartida en 1953 también en el Club de Leones, Porras regresó sobre dicha frase tomada del capítulo XI de la *Historia de la fundación de Lima*, escrita por el padre Bernabé Cobo en 1639 y publicada para su estudio y difusión recién a finales del siglo XIX (García, 2013a). Esta hacía referencia al río Rímac, el puente de piedra que lo cruzaba y la alameda que se extendía desde la ribera hasta el convento de los frailes descalzos de San Francisco, contruidos ambos por mandato del virrey marqués de Montesclaros en 1610 (Cobo, 1882, p. 64). En su conferencia, el historiador proponía que «se pidiese una tregua, y que se nos dejase, por lo menos, a los limeños viejos, el río hablador de los yungas, el puente de cal y canto de Montesclaros y de los románticos y la Alameda de Micaela Villegas o de Mérimée, incorporada a la leyenda universal de Lima, y que los frailes, dentro de sus claustros amenazados, agreguen, entre sus rezos matutinos, este ruego suplicante para la ciudad: “De los alcaldes, de los terremotos y de los urbanizadores, líbranos Señor”» (Porras, 2006, p. 205).

26. Gracias a «Maricucha» Sánchez-Concha, justamente, habría sido presentada Chabuca a Victoria, quien luego la llevaría a su casa en el Rímac y la introduciría en lo más tradicional del mundo criollo de Lima.

27. El puente por el que transitaba Victoria sería uno de palo que había sido construido sobre los pilares de fierro que soportaban un anterior puente por donde pasaba el ferrocarril Lima-Ancón, junto al cual se encontraba la antigua estación de La Palma, ubicada en la primera cuadra de la calle Arica —actualmente, el jirón Rufino Torrico— (Pino, 2011). Victoria vivía justo pasando el puente; la parte del paseo por la alameda fue aporte de Chabuca.

28. Se referiría al popular torero mexicano Fermín Espinosa «Armillita Chico» —hermano del también torero Juan Espinosa «Armillita»—, quien visitó el Perú en la década de 1940 y cuyo traje de luces está expuesto en Acho.



▲ Los hermanos
Chabuca y César
Granda en Venecia,
1956.

▲ Chabuca Granda
paseando durante
su viaje a Europa, el
año en que compuso
Bello durmiente,
1956.

▼ Chabuca Granda
junto a la
compositora
Rosa Mercedes
Ayarza de Morales y
Armando Villanueva.
Lima, década de
1950.



alta, «ya que las dos otras partes eran de notas graves» (Mundaca, 1983, p. 9). Quiso la suerte que en la reunión estuviera presente el entrañable cantor «Chapita» Weston, conocido por su alto registro, quien, en el momento justo en que se encontraba entonando un vals de nota muy aguda (Serrano Castrillón, 1994, p. 129), mientras todos hablaban y Chabuca intentaba contarles de la canción en la que venía trabajando, se levantó, se dirigió hacia el balcón, miró hacia la escultura de la diosa Victoria que enaltece el triunfo peruano en la Independencia, en el centro de la plaza Dos de Mayo, y, en medio de la fiesta, exclamó en voz alta: «Déjame que te cuente, limeño» (Mundaca, 1983, p. 9). Terminó así de brotar *La flor de la canela*²⁹.

DEL PUENTE A LA ALAMEDA...

Tras escribir *La flor de la canela*, la vida de Chabuca Granda se orientaría de una manera que no pudo haber previsto. En 1952, se separó definitivamente de Enrique Fuller, lo cual implicó, en un primer momento, que sus tres hijos quedasen temporalmente al cuidado de su abuela paterna, para dolor de nuestra artista. Cuando pudo recuperarlos, los llevó consigo a la casa de sus padres en Santa Beatriz, donde pudieron ser felices al fin (Ardiles, 1981, p. 324). Se encaminó así su vida, y ese mismo año sería convocada para componer la música original de la película peruana *Sabotaje en la selva*, escrita por Patricia Pardo de Zela, dirigida por George Stone y filmada en Cerro de Pasco, Tingo María, el río Huallaga, Huarón y Lima (IMDb, 2019a). Tan solo un año después, en 1953, fue registrada por primera vez *La flor de la canela*; Los Morochucos —cuyo repertorio también incluía *Lima de veras* y *Callecita encendida* (Miranda, 1989, p. 112)— tuvieron a su cargo la interpretación, y el disco fue publicado por el sello nacional Sono Radio.

Pese a la buena acogida que tuvo la grabación, que con el tiempo obligó a la disquera a imprimir un segundo lote de discos (Mejía, 2016), no fue sino hasta el año siguiente, en el verano de 1954, cuando Sono Radio decidió grabar nuevamente el vals, que comenzó así su camino a la

29. No era la primera vez que se utilizaba la expresión «la flor de la canela» en nuestra música popular. En la primera estrofa de *La marinera*, canción recopilada por Rosa Mercedes Ayarza, cuya letra caracteriza a nuestro baile nacional como una mujer de Lima, y registrada por Delia Vallejos en 1944, puede escucharse: «soy peruana, soy limeña, / caramba, soy la flor de la canela». Pero, incluso antes, aparece como huaino registrado en Lima en 1913 por el dúo de quenás Escobedo-Núñez, como canción anónima en un libro sobre el folclore de Carahue, Chile, de 1916, y en la programación de una presentación del Orfeón de Graus en el Palau de la Música Catalana por Pepita Sazatornil (Curioso, 2014). Aún más, gracias a la investigación del melómano y coleccionista Gino Curioso, sabemos que el uso de la expresión «la flor de la canela» se remonta, al menos en la historia de la literatura española, a 1611, cuando se la menciona dentro del *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias, y más adelante, en el siglo XIX, la encontramos, ya en forma de canción, primero «dedicada a una morena sandunguera» como parte de la *Colección de canciones españolas* de don José María Mares, publicada en 1847, y, segundo, como letra que circulaba por Madrid desde 1850 y musicalizada a finales de siglo por Sebastián Iradier (Curioso, 2014).

popularidad masiva. Esta vez, fue el Trío Los Chamas —integrado por Humberto Pejovés y los hermanos Rolando y Washington Gómez— el encargado de interpretar la canción de Chabuca, lo cual le significó su primer gran éxito local, que catapultó su carrera de autora y compositora (Ladd, 2016a).

Hacia mediados de la década, el Gobierno de Odría empezaba a llegar a su fin después de una revolución en Arequipa en 1955, la cual terminó de agitar las aguas y obligó a convocar a elecciones generales al año siguiente. Estas serían las primeras en las que participaran las mujeres, tras la firma de la Ley 12391. El favorito, gracias al apoyo del Partido Aprista, era nuevamente Manuel Prado, contra quien la propia Chabuca tenía sus reparos. La artista no dudó en pronunciarse públicamente al respecto, de lo que da fe una entrevista aparecida en *El Comercio*, edición del día 13 de enero de 1956, en la cual brinda una declaración que acusaba, además, su postura política: «me encanta la política, y en particular, mi libreta electoral, que me significa la posibilidad de hacer valer mis derechos. En realidad, el voto de la mujer es un freno al comunismo» (Ladd, 2016b). En esas elecciones de 1956, Prado ganó a De Lavalle y a Fernando Belaunde Terry (Contreras & Cueto, 2013, p. 319). Fue tal el descontento de la artista con el resultado, que luego declaró haberse visto obligada a salir del país rumbo a Europa, desde donde dedicó al Perú su vals *Bello durmiente* (Fuller & Rodríguez, 1989, p. 70).

También en ese año de 1956, fue contratada por Radio La Crónica para la conducción de un programa, como se informó en el diario *La Prensa* del 28 de enero (Benavides, 2016, p. 356), y recibió una oferta para grabar su primer disco como intérprete, pero Chabuca la declinó luego de que su padre le suplicara que no lo hiciera, por temor a que su voccecita fuera a «estar sonando por aquellas casas dudosas» (Ardiles, 1981, p. 325). Su padre era una figura muy querida e influyente, a quien dedicó una de sus más memorables canciones, escrita el 21 de abril de ese 1956, *Fina estampa* (Fuller & Rodríguez, 1989, p. 72), en la que alababa sus dotes de caballero, que enamoraban a esa Lima antigua que con cada palabra recreaba la artista. En la misma línea, para su madre Isabel, escribió su vals *Gracia*, en el que brinda un similar retrato de la delicada coquetería y donosura de antaño que admiraba en ella. Imparable, también ese año escribió, antes de partir a un viaje, una de sus creaciones más emblemáticas, el vals *Zeñó Manué*, dedicado a la vida y obra del periodista limeño Manuel Solari Swayne, a quien Chabuca agradecía por haber ayudado a «rescatar lo bello, lo auténtico, lo realmente entrañable de nuestras tradiciones populares» (Granda, 1979, p. 19)³⁰.

30. La canción fue escrita en la casa de la familia Sánchez-Concha, la misma que había inspirado anteriormente su vals *Zaguán* (Fuller & Rodríguez, 1989, p. 116).



Chabuca con sus hijos Eduardo, Teresa y Carlos Fuller Granda, en la década de 1950. Amor que trasciende generaciones, a través de sus nietos: May Lee Fuller Costa, Lee Fuller Costa, Melanie Fuller Costa, Gustavo Becerra Fuller, Stephanie Fuller Fernández Stoll, Christopher Fuller Fernández Stoll y Rowina Fuller Fernández Stoll; y sus bisnietos: Michelle Dibós Fuller, Thayz Yábar Fuller, Luis Antonio Berckemeyer Fuller, Santiago Berckemeyer Fuller, Tomás Fuller Gaidolfi, Maccarena Becerra Matallana, Amara Becerra Rossa, Catalina Bedoya Fuller, Cayetana Bedoya Fuller, Camila Bedoya Fuller, Matías Fuller Espinoza, Sandra Fuller Madueño, Patrick Fuller Madueño y Tao González Fuller.



En medio de este ímpetu creativo, una timpanoplastia obligó a nuestra artista a viajar a finales de ese año hacia Fráncfort, Alemania, para ser operada por el profesor Hoff. Aunque luego su hermano César contó que a Chabuca se le habría perforado el tímpano al zambullirse en una piscina (Granda, 1983, p. 2), ella declaró, en una entrevista ofrecida a la revista limeña *Jueves*, que se debió más bien al frío por pescar truchas en Canta, a más de 2.000 metros sobre el nivel del mar (Anónimo, 1957, s. p.). Así, sin dar tregua a su duende, en esa Navidad de 1956 —que le tocó pasar en el hospital alemán— escribió tres villancicos dedicados a sus hijos Eduardo, Carlos y Teresa: *Quietud*, *Misterio* e *Y dormía yo*, respectivamente.

Al año siguiente, Chabuca continuó su racha creativa y compuso para José Antonio de Lavalley y García, viejo amigo de su padre y responsable de la recuperación del caballo peruano de paso³¹, un vals homónimo, el cual lamentó que no hubiese llegado a oír. José Antonio murió el 17 de mayo de ese año; de ahí que, en la fuga de esta canción, la autora reclame: «José Antonio, José Antonio, / ¿por qué me dejaste aquí?». También en 1957, escribió Chabuca su bello vals *Mi ofrenda*, sobre el ansiado recibimiento a un extranjero —dice la letra: «es que ha de llegar un guapo / llanero de tierra extraña»—. Esta canción estaría dedicada a Héctor, un caballero venezolano (Alvarado, 2006, p.33). Compuso por aquellos tiempos unas coplas por tondero, que titularía *Ha de llegar, mi dueño*, cuyos enamorados versos cantan en la última estrofa:

Le tenderé mis manos en dulce anhelo,
le prestaré mis fuerzas para llegar,
le daré de mis sueños mientras yo velo
y le daré en mis labios agüita para su sed.

En este año de 1957, nuestra artista preparaba el programa *La flor de la canela*, que se transmitiría en Radio 1160 (Benavides, 2016, p. 467), a la vez que, a propósito del estreno de *Bello durmiente* en la Plaza de Acho, a cargo de Fetiche —nombre artístico de la cantante chalaca Rosa Gutiérrez, quien se dio a conocer en su juventud como Rosa Palma para que su madre no la descubriera—, Chabuca conoció a uno de los músicos que la acompañaría durante más tiempo y que pronto sería «adoptado»³² como su cuarto hijo: el percusionista Carlos «Caitro» Soto de la Colina.

31. Contaba Chabuca que José Antonio tenía un potro de nombre «Pancho Fierro» y que del «embride de este con una yegua moqueguana brotaron todos los ambladores de hoy» (Granda, 1979, p. 24), con lo que recuperó al caballo peruano de paso, hoy Patrimonio Cultural de la Nación (RDN 452 / INC-2000).

32. Se recuerda siempre la anécdota de cuando, a propósito de una gira a España con Perú Negro en 1971, «Caitro» fue a visitar a Chabuca al hotel y se anunció como su hijo, para desconcierto del recepcionista; al llamar este al cuarto de Chabuca y anunciarle que la buscaba un «moreno grandazo», esta le contestó: «No es moreno: es negro y sí, es mi hijo» (Soto, 1995, p. 56).

Ese 1957 todavía guardaba una sorpresa más, cuya historia se remontaba siete años atrás —hasta 1950—, cuando el destacado director de orquesta chileno Vicente Bianchi llegó a Lima contratado por Radio El Sol para presentarse junto al Trío Llanquiray, conjunto vocal femenino integrado por las hermanas Murúa, entre ellas Hely, la esposa de Bianchi; su éxito fue tal, que la emisora le ofreció la dirección musical de la radio, y así se quedó dirigiendo una orquesta de 16 músicos, con quienes realizó arreglos de vales, marineras, tonderos y música andina y afroperuana hasta 1955, año en que regresó a Chile (Menanteau, 2017, pp. 16-17). De vuelta en su país, emprendió distintos proyectos fonográficos para la empresa Odeon, entre ellos, la producción en 1957 de un disco titulado *Recuerdo de Perú*, donde figura el vals *La flor de la canela* (Bianchi, 1957a, lado A, pista 6). Ese mismo año, el disco fue editado por la empresa discográfica Capitol y distribuido en el mercado de los Estados Unidos con el nombre de *Music of Peru* (Bianchi, 1957b). Gracias a Bianchi³³, la creación de Chabuca comenzó a difundirse fuera de las fronteras nacionales³⁴. A estas grabaciones de *La flor de la canela* se sumarían muchas más de diversos artistas, dirigidas todas a distintos mercados, como Olga y Tony para Cuba, Los Tres de Castilla para México, Yma Súmac para los Estados Unidos y Europa,³⁵ Bertica Medina y Los Copleros del Camino para Venezuela, y un largo etcétera³⁶, además de su pronta aparición en las bandas sonoras de películas latinoamericanas³⁷.

33. En 1959, nuestra compositora obsequió a Vicente Bianchi un manuscrito de *La flor de la canela*, el mismo que, más de cincuenta años después, ofreció generosamente de vuelta el músico chileno a la hija de Chabuca, Teresa, para su adecuada conservación en su valioso archivo.

34. Otro de los responsables del éxito transnacional de Chabuca Granda fue el conjunto chileno Los 4 Hermanos Silva, que incluyó el vals dentro del repertorio latinoamericano que llevó de gira por toda Europa y que plasmó en un disco titulado *Folklore latinoamericano*, grabado en Caracas para el sello RCA Victor (Los 4 Hermanos Silva, 1958, lado B, pista 3). El álbum presentaba, además, clásicos como *Cuando tú me quisieras*, *Recuerdos de Ypacaraí*, *Pájaro campana*, *Yo vendo unos ojos negros*, entre otros (Los 4 Hermanos Silva, 1958).

35. En el disco, la autoría de la canción aparece compartida con Moisés Vivanco, esposo y director musical de Yma Súmac (Yma Súmac, 1959, lado A, pista 2), lo cual supuso que se abriera un juicio que ganaría nuestra artista, además de ocasionar un pequeño escándalo en la época, que llegó hasta los periódicos (Anónimo, 1959a, 1959b).

36. A lo largo de los años, el vals fue grabado en repetidas ocasiones: por Ignacio «Bola de Nieve» Villa en 1960, María Dolores Pradera en 1961, Los Tres Sudamericanos en 1966, Dámaso Pérez Prado en 1968, Paco de Lucía y Ramón de Algeciras en 1969, Caetano Veloso en 1975, Franck Pourcel y su gran orquesta en 1978, Los Chalchaleros en 1983, Julio Iglesias en 1983, Raul Di Blasio en 1989, Plácido Domingo en 1991, entre muchos otros.

37. Por ejemplo, en las películas mexicanas *800 leguas por el Amazonas* —conocida también como *La jangada*—, dirigida por Emilio Gómez Muriel y protagonizada por Carlos López Moctezuma, Rafael Bertrand, Elvira Quintana, y María Duval, entre otros (IMDb, 2019b) y *Mi guitarra y mi caballo*, dirigida y escrita por Carlos Toussaint y protagonizada por Manuel Capetillo, Bárbara Gil y Rodolfo Landa (IMDb, 2019c).



▲ Chabuca Granda en el piano y, atrás, la actriz Elvira Travesí y la cantante Rosa Palma Gutiérrez «Fetiché», quien estrenó su vals *Bello durmiente* en 1957.

▲ Estreno de *Limeñísima*, Teatro Segura, 12 de agosto de 1961.

▲ Chabuca Granda reemplazando a la actriz «Teté» Rubina en el estreno de *Limeñísima*.

▼ Chabuca Granda y Hans Lewitus trabajando en los arreglos de *Limeñísima*.

▼ Chabuca y «Caitro» Soto sentados en un descanso durante los ensayos de *Limeñísima*.



LO MEJOR DE CHABUCA

En 1958, Chabuca tuvo que someterse nuevamente a una operación, esta vez para tratar un nódulo en la tiroides, para lo cual viajó a Nueva York siguiendo los consejos de su querido doctor, Francisco «Pancho» Graña Reyes (Granda, 1983, p. 2). El tratamiento incluyó la aplicación de cobaltoterapia, algo que Chabuca habría mantenido en secreto a todos sus seres más queridos durante los diez años siguientes, tiempo de espera necesario para confirmar que realmente había vencido a la enfermedad. No obstante, la huella de esta sería tan profunda como el grave registro que alcanzó la otrora voz de soprano de la artista. Pero, a pesar de su salud, la inspiración no cesó de inquietar su genio, y, antes de volver al Perú, compuso dos canciones más. En ese mismo viaje, Chabuca habría pasado en abril por La Habana³⁸, donde escribió la inédita *El no sé qué de Cuba*, mitad son montuno y mitad guajira (Fuller & Rodríguez, 1989, p. 120). Asimismo, escribió por estas fechas una canción, *Libertador* (Fuller & Rodríguez, 1989, p. 134), cuya enigmática letra parece jugar con las identidades de dos venezolanos, «El Libertador» Simón Bolívar y ese «conquistador» «a quien mucho amó»:

Si el Perú te abrió los brazos
y te rindió sus banderas,
yo descubrí el corazón
y aquel combate persiste;
descubriendo el corazón,
muestra una herida muy honda
que junto a ti cicatriza, ay,
y con tu ausencia se ahonda,
Libertador por herencia,
Conquistador por contraste.

A esos días pertenecería también una de las dos canciones en inglés que escribió la artista en su vida, *Tomorrow will be mañana*³⁹, en la cual, inspirada por el éxito de Doris Day, *Qué será, será*, cuyo estribillo utilizaba una frase en español, pareciera consolar sus propios dolores con la esperanza de que estos terminen mañana: «*Your sorrows will end / forever* mañana, mañana, / *tomorrow, tomorrow / will be* mañana [...]». En la misma línea, en marzo de 1959, la inquieta autora escribió su primera y única canción en francés, debido a un extraño pedido

38. Meses después, entre diciembre de ese año y enero del próximo, cayó el régimen de Batista ante el triunfo de las fuerzas revolucionarias comandadas por Fidel Castro.

39. La otra fue *Tickertape*.

generado en el programa de televisión de Pablo de Madalengoitia, *Las tareas de Scala*, en el cual retaron a las concursantes que competían por el premio mayor —que estaría destinado a obras de beneficencia— a que consiguiesen que la compositora Chabuca Granda escribiera un vals criollo en esa lengua foránea. A la artista le encantó la idea, y compuso *La valse créole*, vals dedicado precisamente a nuestro vals criollo.

En abril, viajó de nuevo, esta vez a Santiago, invitada por la aerolínea LAN Chile, para realizar una gira gracias a la cual «se instaló en el corazón popular» del vecino país (Ronceros, 2013, p. 508). Más tarde, ese año, escribió *Coplas a Pancho Graña*, con aire de tondero, para su querido doctor, que falleció a los 89 años el 18 de octubre de 1959. Antes de que se acabara ese gran año de 1959, la artista realizó las primeras grabaciones comerciales conocidas de su voz para el disco *Navidad*, producido por Sono Radio, cantando sus tres villancicos y participaría en el especial navideño del Canal 13, grabado en vivo el 24 de diciembre desde el cerro San Cosme junto a «Fetiche» y el Ballet de Panamericana, entre otros (Vivas, 2017, pp. 57-58).

Ya en 1960, a la hija de Pancho, Rosa Angélica —más conocida como «Mocha» Graña, considerada una de las primeras diseñadoras de modas del Perú—, le dedicó *Señora y dueña*, salerosa composición que combina una primera parte a ritmo de vals y una segunda con aire de marinera. Por esa misma época, escribió aun a otro miembro más de la familia, el entrañable Fernando Graña Elizalde, el vals *La novia tierra*, dedicado a su hacienda, Huando, donde la artista lo recordaría siempre paseando entre sus naranjos, «a su sombra perfumada, en medio de una gran soledad acompañada» (Granda, 1979, p. 24).

También en 1960, Chabuca compuso una de sus canciones más conocidas, *El puente de los suspiros*, homenaje al puente de madera tendido sobre la quebrada de la bajada de los baños del barranco, donde transcurrieron esos plácidos años de su niñez y al que siempre volvía, no para recordar, sino para ver «desde sus balaustres, la vida por delante... curiosamente» (Fuller & Rodríguez, 1989, p. 68). Tampoco cesaron los viajes, y en agosto de ese año fue a Colombia para participar en Radio Mundo y en los programas televisivos *Show punch* y *Telehipódromo*; en octubre, viajó a Buenos Aires como parte de la delegación peruana que participó de la inauguración del Canal 13.

Segura de su genio, Chabuca emprendió un proyecto artístico mucho más ambicioso, la composición de una obra de teatro musical: *Limeñísima*. La inspiración de esta le habría llegado en 1958, durante su estadía en Nueva York, donde en menos de diez días habría escrito el primer borrador del musical, que cuenta 24 horas de la vida de sus principales personajes: una «dama

aristocrática» que, desde un zaguán y bajo el traje de la tapada, ve pasar todas las noches por la calle de La Merced a su amado chalán; su «esclava negra», quien le insiste en que descubra su rostro entero frente a él; una «niña pobre mestiza» que vive enamorada de un norteño que le canta serenatas, aunque su madre no le dé permiso para responderle; una «india noble» enamorada de un caballero español que la ha abandonado; y, finalmente, una «apasionada florista» que, por las mañanas, busca sin éxito a su amado, quien más bien vive la bohemia nocturna (Zulén, 1961, p. 24).

Dirigida por Toribio Alayza y con orquestación de Hans Lewitus, la obra se estrenó con éxito, luego de mucho trabajo, el sábado 12 de agosto de 1961 en el Teatro Segura, con la propia Chabuca remplazando a una de las protagonistas (*La Prensa*, 1961b; *El Comercio*, 1961c, p. 17). En total, se dieron 31 funciones con la actuación de 53 personas, entre quienes destacaron «Candela» Pérez, los hermanos Carlos «Caitro» y Enrique Soto de la Colina, Ilse Reyes, Bertha Heredia, Pepe de la Puente, Lilian Revilla, Carmen Marina, «Dicky» Bonnemaïson, «Teté» Rubina, Maribel Freundt y los integrantes del ballet Rostoff y de Perú Canta y Baila (Mundaca, 1983, p. 10).

Para la obra escribió varias piezas, de las cuales trascendieron a la puesta en escena, para aparecer de manera independiente en futuros registros las canciones *Amor viajero*, *Enseña diente*, *La renuncia*, *Quizás un día así* y *Rosas y azahar*⁴⁰. Presumiblemente, a aquellos tiempos pertenecería también su vals *El dueño ausente*, cuya sensible letra estuvo inspirada en la historia de la señora Aurelia Canchari, quien trabajaba en casa de su madre luego de que hubiera ido a Lima en busca de su esposo, que había sido reclutado forzosamente para cumplir con el servicio militar obligatorio⁴¹.

Fuerte y orgulloso, el espíritu de Chabuca no podía estar mejor preparado para la siguiente empresa, aquella que reuniría lo mejor de su obra después de más de diez años desde que empezara a componer canciones y se consagrara como un nombre capital entre los autores de música popular contemporánea en el Perú. Fue la disquera Sono Radio, cuyo director artístico era el también compositor popular y amigo de Chabuca, Mario Cavagnaro, la encargada de la grabación y difusión, mientras que la producción recayó sobre la autora.

Convocó, pues, a sus intérpretes predilectos, escogió con mucho cuidado quién estaría a cargo de qué canción, y supervisó en todo momento la grabación. La autora quería asegurarse, de esa

40. Entre las piezas del musical, es oportuno destacar las hoy inéditas *Anoche soñé*, *Canasta Balay* (*Ylang-ylang*), *Hagámoslo* (*Por solo verte pasar*), *El hombre de la copla* (*Abre el postigo*), *Mamita no entiendo a usted*, *To cansao* y *Ojitos de agua clara*, todas a la espera de volver a sonar.

41. Contaría luego la autora cómo Aurelia «empezó un día a silbar largamente, melancólicamente, señal que ya extrañaba demasiado su sierra. Poco después se despidió para siempre. [...] Allá la estaba ya esperando su esposo» (Granda, 1979, p. 32).

manera, que tanto la composición como la interpretación brillaran como correspondía. Los artistas seleccionados fueron el Trío Los Chamas, quienes cantaron *La flor de la canela*, por supuesto, pero también *El dueño ausente* y *Mi ofrenda*; Jesús Vásquez, quien entonó *José Antonio* y *La novia tierra*⁴²; Los Troveros Criollos⁴³, con *Callecita encendida*, *Tun, tun... abre la puerta*⁴⁴, *Gracia* y *Ha de llegar, mi dueña*⁴⁵; y, finalmente, Maribel Freundt y Los Cinco, con *Fina estampa*, *Lima de veras* y *Quizás un día así*⁴⁶. Para cerrar con broche de oro, Mariano Soyer de la Puente, retratista de celebridades, fue el responsable del dibujo a tiza pastel que iría en la portada del disco⁴⁷. El resultado final fue hermoso, y el título del disco lo resumía a la perfección: ciertamente, se trataba de *Lo mejor de Chabuca Granda*.

EL DRAMA DE SU VOZ

A pesar del éxito que cosechaba Chabuca como autora y compositora, fruto de su vehemente trabajo y extraordinaria sensibilidad, lejos estaba su situación económica de ser holgada. Mucho más, con una familia a su completo cuidado tras haber perdido el juicio que entabló a su exesposo, lo que lo deslindó de cualquier responsabilidad económica. Así, a los 42 años, decidió cantar nuevamente en público, «es decir, por dinero» (Ardiles, 1981, p. 325). La consecuencia más notoria del nódulo a la tiroides por el cual había sido tratada en los Estados Unidos se apreciaba en su voz, cuyo registro había disminuido hasta darle ese timbre peculiar que ella luego describiría como «una bisagra con *swing*, convertida hoy, por la necesidad, en un “San Bernardo cantante”» (Mundaca, 1983, p. 12).

Lo cierto es que Chabuca venía presentando su repertorio original al menos desde mediados de la década de 1950. Existen noticias de una presentación que dio en junio de 1956 en un espectáculo dedicado a Pancho Fierro en el Teatro Municipal, gracias a una nota aparecida en un diario de Texas, el *Lubbock Morning Avalanche*. Coincidió que la periodista Margaret Turner estaba de vacaciones en Lima y, en el artículo donde da cuenta de su viaje, describió a la artista y su acogida:

42. Acompañada, ni más ni menos, por los maestros Lorenzo Humberto Sotomayor y Alejandro Hernández en el piano, y Rafael Amaranto en la guitarra.

43. En su segunda formación, integrado por Luis Garland, José Ladd y Carlos García.

44. En el disco figura con el título de *Tum tum*.

45. Los Troveros Criollos interpretan *Ha de llegar, mi dueña*, en vez de *dueño*, como originalmente la tituló Chabuca Granda.

46. Conformado por Maribel Freundt, los hermanos Jorge y Patricio Sabogal, Raúl Chueca y Jorge Hawie.

47. Mariano Soyer nació el 22 de abril de 1911, no se sabe si en Chile o en Francia. Durante la sesión del retrato, Chabuca no sabía bien cómo posar para el artista, quien le pidió que hiciera lo que más le gustaba, ante lo cual, ella, sin dudarlo, agarró su guitarra (Devéscovi, 2019).

PARTE I



- ▲ Chabuca posando para el lente del fotógrafo chileno Pepe Casals. Lima, 1960.
- ▼ Chabuca Granda en su casa de Miraflores. Lima, década de 1970.
- ▼ Chabuca Granda en su casa de Santa Beatriz. Lima, 9 de diciembre de 1958.



▲ Para el primer programa de *Chabuca y sus invitados*, la artista contó con la presencia de Anita Fernandini de Naranjo, quien pocos meses después sería la primera alcaldesa de Lima, y el guitarrista Óscar Avilés. 9 de enero de 1963.

▼ Chabuca bailando marinera con Óscar Avilés en casa de Victoria Angulo por el lanzamiento del disco *Dialogando...*, julio de 1968.

▼ Chabuca Granda acompañada por la guitarra de Óscar Avilés en Chile, 1963.



Chabuca Granda, a beautiful natural blonde from a good family and folklore composer. What she lacked in tonal range she made up on coquettish charm and she was called back again and again. The Peruvians applaud with their feet as well as their hands. Background music was furnished by three guitarists. (Turner, 1956, p. 4)⁴⁸

Así, en noviembre de 1962, se presentó acompañada por el guitarrista Óscar Avilés, a quien había conocido algunos años antes gracias a una «emergencia artística»⁴⁹, en el restaurante Canela Fina, ubicado en la calle Miguel Dasso n.º 160, en San Isidro. La química musical desarrollada entre Chabuca y Avilés encendió de tal manera al público, que le ofrecieron de inmediato una temporada de conciertos todos los jueves, gracias a los cuales afinaron todavía más un exquisito espectáculo que luego pasearían por el mundo. En enero del año siguiente, participó en el programa televisivo *Hogar Club*, transmitido por Radio América TV Canal 4, con un espacio propio titulado «Chabuca Granda y sus invitados», y, en abril, en una función en el Teatro Municipal a beneficio de los damnificados debido a la inundación de Ica causada por el desborde de su río, ocurrido el día 8 de marzo.

La capital no paraba de crecer: en tan solo una década, Lima había doblado su población y contaba ahora con 2 millones de habitantes (Contreras & Cueto, 2013, p. 314). De la misma manera, el cancionero de nuestra artista seguía sumando nuevas creaciones. A enero de ese año pertenece su única polca, *Carnaval de calles*, cuyo alegre y tradicional ritmo criollo describe con maestría la fiesta del carnaval que se celebraba por aquellas épocas en las calles de Lima. El 19 de abril, para la cerveza Cristal, en el marco de su Festival de la Canción Criolla, dedicó a Benjamín Cisneros el vals *Cristal, tierra y sonido* (Fuller & Rodríguez, 1989, p. 82). También ese año, compuso su célebre *Coplas a fray Martín*, como tributo al santo peruano canonizado un año antes, de quien la autora solía decir que «debe estar muy confundido con esta jerarquía de santo que le hemos dado en la Tierra, por cuanto su mayor virtud fue la humildad» (Fuller & Rodríguez, 1989, p. 130). En septiembre, vería la luz una de sus creaciones más íntimas, el vals *Ese arar en el mar*. Ese mismo mes, viajó para presentarse en Inglaterra, en el legendario Hyde Park de Londres (Correo, 1963, p.5). Pero, cuando todo parecía solo brillar, una noticia amarga sacudió su mundo: su padre, Eduardo Granda y San Bartolomé, falleció el 11 de octubre de 1963, a los 80 años. Sobre su partida,

48. Dice la cita: «Chabuca Granda, una bella rubia natural de buena familia y compositora de folclore. Lo que le falta en rango tonal lo compensa con su coqueto encanto, y fue llamada una y otra vez para que salga de nuevo. Los peruanos aplaudían con pies y manos. La música de fondo estuvo a cargo de tres guitarristas».

49. En una obra de la Asociación de Artistas Aficionados que precisaba urgentemente de un marco musical criollo para un número bailado, «Mocha» Graña contactó a Avilés, quien lo resolvió con su magistral guitarra y un cajoneador de su barrio.

la artista declaró: «a su cuidado y ternura viví cuarenta y tres años de esa mi dulce vida, cuyo único dolor fuera su muerte» (Granda, 1979, p. 34).

Tras la sensible partida del padre, le tocó a Chabuca mudarse junto con sus hijos a un departamento en el segundo piso de un clásico edificio ubicado en la avenida 28 de Julio n.º 699, en Miraflores; primero, con sus dos hijos mayores, ya que Teresa tuvo que quedarse acompañando a la abuela Isabel en Santa Beatriz por un tiempo, antes de reunirse todos al fin. La última canción que brotó ese año, *La torre de marfil*, aunque habría sido un intento de la autora por «hablar de amor», terminó siendo un canto para sí misma: «Ven que te invito, corazón, / a que te empines junto a mí / en esta torre de marfil / que estoy tejiendo para ti» (Fuller & Rodríguez, 1989, p. 69).

El año 1964, arrancó con una nueva temporada de presentaciones en el restaurante Aquarium del hotel Country Club, en San Isidro. En marzo, dentro del marco del Festival Philips de la Canción Peruana —en el cual se llevaron el primer, el segundo y el tercer premio Erasmo Díaz y Domingo Macchiavello con su *Valsecito del ayer*, Rafael Otero con su vals *Mentías* y Augusto Polo Campos con *Mi dueña*, respectivamente—⁵⁰, participó Chabuca con sus valeses *Quizás un día así* y *Ese arar en el mar*, una de sus más recientes composiciones (García, 2016a). A mediados de ese año, partió hacia Caracas, Venezuela, junto con una delegación peruana, para la inauguración del Canal 8, propiedad de la Cadena Venezolana de Televisión, el 1 de agosto. De vuelta en Lima, presentó el programa *Jueves criollo de gala* desde el tradicional restaurante Piselli de Pueblo Libre, en octubre, antes de salir ese mismo mes hacia Guayaquil, invitada al festival por el XVI aniversario de la fundación de AREA, Aerovías Ecuatorianas. El 7 de noviembre, en la casa de su amigo Eloy Avilés Alfaro —nieto del general Eloy Alfaro, héroe revolucionario y expresidente del Ecuador—, en el barrio Las Peñas de esta misma ciudad, escribió *Guayaquil, puerto abrigado*, con música del aclamado compositor de pasillos Pedro Rubira Infante (Fuller & Rodríguez, 1989, p. 138). Ese mismo mes, Chabuca compuso una de sus más bellas creaciones, dedicada a su *Pobre voz* (Fuller & Rodríguez, 1989, p. 85). Sobre este vals, la propia autora comentó lo siguiente:

Hice esta canción el día que pude comprender a quienes no comprendían que también cantamos los que no tenemos voz. Tímidamente, este tema intenta explicar el ciclo del agua en el drama de mi voz. (Granda, 1979, p. 42)

50. Habrían concursado, también, Alicia Maguiña, María Delgado Campbell, Eduardo Márquez Talledo, Pedro Espinel, Adrián Flores, entre otros (García, 2016a).

DOCE NUEVOS VALSES

En febrero de 1965, recibió una invitación del Gobierno chileno, en ese entonces dirigido por Eduardo Frei Montalva, para asistir a un homenaje a la Primera Dama, María Luisa Tagle. Durante su estadía en Chile, Chabuca tuvo una intensa actividad profesional acompañada de la guitarra de Avilés: en Viña del Mar, participó en el VI Festival de la Canción y fue además parte del jurado, que por primera vez estaba conformado también por artistas internacionales; y, en Santiago, se presentó en el Teatro Caupolicán, en El Escorial y en Radio Sociedad Nacional de Minería. El 28 de marzo, cuando un terrible terremoto sacudió la zona central de Chile, con devastadores efectos, la artista no dudó en ofrecer su colaboración en el festival organizado en el Perú a beneficio de los damnificados. En julio, partió nuevamente hacia el sur, a las ciudades de Arequipa, Tacna e Ilo, en el Perú, y Arica, en Chile, donde conoció a Hugo Mosó, dueño de un gallo de pelea al que dedicó su canción *El gallo Camarón*, a pesar de nunca haber visto una pelea de gallos (Granda, 1979, p. 31)⁵¹. Su lira no descansó, y además de escribir letras para unas piezas musicales compuestas por Daniel Hoyle —*Preludio N.º 16, Réquiem y Danza de pallas*—, Chabuca escribió unas sentidas coplas por marinera que tituló *La herida oscura*.

Sin embargo, 1965 resultó un mal año para la economía de la compositora debido a la quiebra del salón de belleza en el que había invertido sus ahorros, situación que sobrellevó gracias a las regalías recibidas por sus canciones⁵², principalmente del éxito de *La flor de la canela* grabada para Sono Radio (Mundaca, 1983, p. 12). «Año difícil para nuestro país», manifestó Chabuca (Fuller & Rodríguez, 1989, p. 92). Ciertamente lo fue: desde inicios de la década de 1960, habían aparecido en Latinoamérica grupos de guerrilleros que, inspirados en la Revolución cubana, se levantaban desde las más alejadas regiones, en donde buscaban «despertar a la población». Ese preciso año, inició sus acciones armadas el Movimiento de Izquierda Revolucionaria, que, luego de la muerte de su líder y fundador, Luis Felipe de la Puente Uceda, a finales de octubre, terminaría por desmantelarse con la intervención del ejército (Contreras & Cueto, 2013, pp. 330, 334). En ese mundo, que vivía el hostil clima de la Guerra Fría entre las dos grandes potencias, Chabuca fue invitada en noviembre a participar en el Leader Grant Program —renombrado a partir de ese 1965 como el Foreign Leader Program—, gracias al cual realizó una gira por los Estados Unidos de

51. Aunque Chabuca escribió esta canción luego de conversar con criadores y amarradores, entre ellos Fernando Peschiera, reconoció luego haberse equivocado al referirse a una camada y no a una nidada (Granda, 1979, p. 31); sin embargo, este no habría sido un error, dado que era común el uso figurado del primer término como parte del argot gallístico. Su verdadera equivocación, en realidad, habría estado en mencionar en plural a las trabas que contienen al gallo, cuando solo es una.

52. Chabuca fue miembro de la Asociación Peruana de Autores y Compositores (Apdayc)—fundada 1952—, con número de socia 108. También perteneció a la Sociedad Argentina de Autores y Compositores (Sadaic).

América. Nueve años después, le tocaba nuevamente pasar la Navidad lejos de su familia, y otra vez escribió un villancico, pero esta vez en forma de adivinanza y dedicado a los hijos de su gran amigo Antonio Lulli.

En 1966, tras participar en marzo en el *Show de las Américas*, espectáculo organizado por la Confederación de Organizaciones Turísticas de América Latina en Montevideo, Uruguay, escribió Chabuca en abril *Puño de oro* (Fuller & Rodríguez, 1989, p. 144). Este vals estaba dedicado a Mauro Mina, «El Expreso de Chíncha», valiente boxeador peruano que habría callado una lesión en los ojos para mantenerse en la contienda por el título de campeón de peso semipesado. También a dicha época pertenece su vals *Arequepay*, inspirado en la leyenda del cacique que dice en quechua «*arek kepay*» —en castellano, «sí, quedaos»— a unos caminantes que pasaban por la ciudad, lo que explica su nombre actual (Fuller & Rodríguez, 1989, p. 132).

Imparable, Chabuca ideó el argumento para llevar al cine *La flor de la canela*, a pedido de Antonio Matouk⁵³, productor mexicano a quien conoció un año antes en el rodaje de la película peruano-mexicana *Bromas S. A.*, con la idea de que la cinta fuera protagonizada por Tulio Loza y la argentina Nini Marshall (Mundaca, 1983, p. 12). Asimismo, a cinco años de su montaje, pensó en aumentar diálogos y reponer *Limeñísima* (Mundaca, 1983, p. 12). Con el mismo impulso, escribió la obra de teatro *El camote y la mandioca* (Mundaca, 1983, p. 12), antes de enrumbar hacia Panamá en junio para participar en un festival de la Cruz Roja por invitación de su presidenta, Petita Saa de Robles, Primera Dama de la Nación.

Por aquel entonces, Lima continuaba su vertiginoso crecimiento y modernización, evidente esta última en la visionaria obra del alcalde Luis Bedoya Reyes: la vía expresa que recorrería toda la avenida Paseo de la República, cuya construcción comenzó ese año y a la cual sus detractores bautizaron como «El Zanjón». En medio de ese clima convulsionado, Chabuca compuso su vals *María Sueños*⁵⁴, que estrenó Betty Missiego en el programa de Panamericana Televisión *Cancionísima*, conducido por Pablo de Madalengoitia (Vivas, 2017, p. 151), y que participó, con arreglos de Jaime Delgado Aparicio, a finales de ese mes en el I Festival de la Canción Popular de Río, donde obtuvo el cuarto lugar.

En poco tiempo, el repertorio original de la artista se había ampliado tanto que se le hizo necesario, después de cuatro años, sacar una nueva producción discográfica. Editó, así, otra vez con Sono Radio, el disco de larga duración *Doce nuevos vales de Chabuca Granda*, para el cual

53. Mánager y socio de Pedro Infante.

54. Proveniente de la obra de teatro homónima escrita por Chabuca.



Chabuca Granda posando para el fotógrafo Pepe Casals, 1963.



▲ En plena grabación, Chabuca Granda y Óscar Aviles.

▼ Chabuca Granda junto a miembros de la familia Vásquez y el cantante Rubén Flórez.



invitó a participar nuevamente a los consagrados Jesús Vásquez y el Trío Los Chamas, además de ofrecer la oportunidad a dos exponentes de la nueva generación: desde Cusco, el dúo Los Hermanos Vera, quienes acababan de ganar el premio *Circe* —entregado por el Círculo de Cronistas de Espectáculo—, y un desconocido cantante de lírica tesitura descubierto por la misma Chabuca en casa de una amiga, Rubén Flórez Pinedo⁵⁵. La orquestación y dirección del acompañamiento para Jesús Vásquez y Rubén Flórez estuvo a cargo de Manolo Ávalos; los valeses *María Sueños*, *El puente de los suspiros* y *Puño de oro*, en la voz de la primera y *Cristal*, *tierra y sonido*, *Ese arar en el mar* y *La renuncia*, en voz de Flórez. Por su parte, Los Chamas cantaron *Bello durmiente*, *Los augurios de San Juan* y *Señora y dueña* —esta última junto a la propia Chabuca—, mientras que Los Hermanos Vera registraron *Zaguán*, *El gallo Camarón* y *La torre de marfil*. Para esta producción, la portada lució un retrato de la compositora tomado por el fotógrafo chileno Pepe Casals.

DIALOGANDO...

Casi a finales de 1966, el 13 de noviembre, se celebraron en el Perú nuevas elecciones municipales. En Lima, participaron el ya alcalde, Luis Bedoya, apoyado por la alianza de Acción Popular y Democracia Cristiana; Jorge Grieve, en representación del Apra y la Unión Nacional Odriísta; además de Eduardo Dibós y el Dr. Venegas. Resultó ganador de las elecciones Luis Bedoya, quien participó junto a Grieve en el que sería el primer debate televisado del Perú. En este contexto, Chabuca compuso una suerte de *jingles* que, en forma de cortas rimas, dan buena cuenta de los eternos problemas de la ciudad —*Caos de tránsito*, *Estacionamiento*, *Hueco pavimentación*, *Limpieza*, *Plebiscito*, *Subsistencias* y *Transporte colectivo*—, a la vez que exhiben la desaprobación de la autora por el Gobierno edil del momento. Aunque estos se mantuvieron inéditos, vale la pena al menos leer la letra de uno de ellos, *Limpieza*:

Para ser buen alcalde
se necesita
ser sabio de la cabeza
y no un sabido
de argucia.

¿Permitirás seguir sucia
a voluntad de un sabido?
Engañada, escarnecida,
¿vas a tolerar la astucia?

55. Padre del tenor peruano Juan Diego Flórez.

Su voz se oía fuerte y su nombre crecía. 1967 sería un gran año para la internacionalización de la artista. Después del estreno, el 16 de marzo, de *Mi secretaria está loca... loca... loca* —película argentina del director Alberto Du Bois filmada en Lima, en la que participa Chabuca haciendo de sí misma y cantando su *María Sueños*— y de un homenaje en abril en el Festival de Acho, salió de viaje para emprender una gira por el estado de California, Estados Unidos, en donde recibió la Palma de Oro otorgada por la Fundación Kennedy, por su destacada actuación en el Festival Internacional de la Canción en Hollywood. En este viaje, ofreció una serie de conciertos que incluyeron presentaciones en el famoso Hollywood Bowl y la grandiosa San Francisco War Memorial Opera House, además del Hilton Hotel de esta ciudad y en el de Beverly Hills. Regresó en mayo y en junio volvió a partir, esta vez a Argentina, para participar en un festival de Mar del Plata. Regresó a Lima, y apenas comenzaba una nueva temporada de conciertos en octubre, esta vez en el restaurante Piselli de Pueblo Libre, viajó a Brasil para participar como jurado del II Festival Internacional da Canção en Río de Janeiro, que tuvo como ganadores en esa edición a Chico Buarque como compositor y a Milton Nascimento como intérprete, ni más ni menos. En noviembre, partió hacia Cartagena para ser jurado del XV Concurso Nacional de Belleza de Colombia. El año cierra con el estreno de la película *Bromas S. A.*, el 28 de diciembre, en México D. F. —actualmente, Ciudad de México—. Filmada tres años atrás, en 1964, la cinta fue dirigida por Alberto Mariscal, producida por Antonio Matouk y protagonizada por Gloria Marín y Mauricio Garcés, con música original de Sergio Guerrero y canciones de Armando Manzanero, entre otros (IMDb, 2019g). Pero fue también en 1967 cuando se diagnosticó a Chabuca angina de pecho (*El Comercio*, 2001c, p. 6), mal que condicionaría el deterioro de su salud en los próximos años.

Con la confianza en su arte y en su persona, se embarcó en 1968 en un nuevo proyecto discográfico; solo que, esta vez, su verbo se encarnaría en su propia voz. La idea original para el disco habría nacido una noche en el Canela Fina, cuando Augusto Sarria Salas, gerente general de Industrias Eléctricas y Musicales Peruanas S. A. —más conocida por sus siglas: Iempsa—, «extasiado por el espectáculo que brindaban Chabuca y Óscar, decidió llevarlo tal cual al disco» (Serrano Castrillón, 1994, p. 194). Así nació *Dialogando...*, que lejos estuvo de buscar repetir el espectáculo en vivo: se trataba de un disco con un concepto claro, que proponía un diálogo que sostenían cantante y guitarrista, con el suficiente espacio para que hable cada voz.

Desde 1957, Óscar Avilés se desempeñaba como director artístico de Iempsa, sello que se había caracterizado por impulsar la modernidad en sus producciones. Así, de la mano de Víctor Reyes Malqui, joven guitarrista e ingeniero de sonido que acababa de ingresar al sello (Serrano Castrillón, 1994, p. 194), los tres artistas llevaron a cabo el ambicioso proyecto, que incluía nueve valsos y una marinera: *Bello durmiente*, *Camarón*, *Herida oscura*, *Arequipay*, *María Sueños*, *Pobre voz*, *Puño de*



Chabuca Granda, por Mariano Soyler.



▲ Chabuca en la pachamanca ofrecida en la casa de Victoria Angulo por el lanzamiento de *Dialogando...*, julio de 1968. Junto a la artista está Alejandro Miró Quesada y en la foto de la derecha, ambos con la dueña de casa.

▼ Victoria Angulo rodeada de su familia y de Chabuca Granda. 1968



oro, José Antonio, *El puente de los suspiros* y su infaltable *La flor de la canela*. Con maestría, Reyes Malqui explotó el sonido estereofónico para hacer lucir la intimidad del arte de Chabuca y Avilés. Su uso delicado de reverberación genera una cálida espacialidad en la cual flotan ambas voces, que pasean elegantemente de lado a lado, envolviendo palabra y música todo el universo, una vuelta a la vez. Como lúcidamente apunta Manuel Solari Swayne en la contraportada: «La cantante y el guitarrista, en este o en cualquier caso están al mismo nivel. No se trata de lo que, injustamente[,] se llama “acompañamiento”. Sino, por el contrario, de que ambos hacen música» (Granda & Avilés, 1968, contratapa). Chabuca decía siempre que «las mejores notas que hace Avilés son las que no hace» (Luna, 1988, 3:58-4:05), alabando el acertado criterio del músico para manejar la tensión del silencio. A su vez, para Avilés, Chabuca era «una de las mejores intérpretes con que haya contado nuestra patria» (Luna, 1988, 4:18-4:27). Ese equilibrio alcanzado por el dúo que conformaron la autora y el guitarrista por más de 15 años quedó immortalizado en un álbum que demostró ser una obra maestra. Los nombres de Chabuca Granda y Óscar Avilés, del mismo tamaño e importancia en la portada, lo explicitan. Así, en julio de 1968, «en un ambiente genuinamente criollo, con [...] música de todos los barrios e invitados muy especiales» (Serrano Castrillón, 1994, pp. 194-195), *Dialogando...* fue presentado por Alejandro Miró Quesada en la casa de los hermanos Manuel y Victoria Angulo.

VOZ Y VENA

El año 1968 sería muy productivo para nuestra artista: luego de *Dialogando...*, se llevó a cabo la realización de un nuevo disco, *Voz y vena de Chabuca Granda*, producido por Carlos Zavala para Sono Radio, bajo la dirección técnica de Alfonso Pereyra y grabado por Víctor de la Cruz. El álbum, de corte más bien clásico y menos aventurado que el anterior, incluyó las pistas *La flor de la canela*, *El dueño ausente*, *Coplas a Pancho Graña*, *Ese arar en el mar*, *José Antonio*, *Fina estampa*, *Zeño Manué*, *Quizás un día así*, *Rosas y azahar* y sus *Coplas a fray Martín*, interpretadas todas por la propia Chabuca y acompañadas por un marco musical verdaderamente de lujo: el argentino Martín Torres y Rafael Amaranto en las guitarras y arreglos, y Vicente Vásquez y Carlos Hayre en la guitarra y el contrabajo, respectivamente. El disco fue rápidamente editado en los mercados español y mexicano, que reclamaban escuchar las obras más conocidas en voz de la propia autora.

Además, el 4 de octubre de ese mismo año, firmó Chabuca sus *Coplas a Manuel Barnechea*, inspiradas en la bucólica relación entre su querido amigo —conocido cultor de la marinera, cuya hacienda en San Luis de Cañete había albergado grandes jaranas (Chocano, 2012, pp. 199, 205)— y sus tierras, que le fueron expropiadas.

UNA MISA CRIOLLA

Aunque en ese año de 1968 debió recibir Chabuca la condecoración con la «Orden al Mérito» otorgada por el Presidente de la República, Fernando Belaunde, su asistencia en el mismo momento de la ceremonia a un palacio distinto al de Gobierno —el de Justicia—, para concluir un largo juicio que tristemente perdió, se lo evitó. A pesar de ello, una noticia le alegró el corazón: su única hija se casaría al año siguiente. Ante el feliz anuncio, la amorosa madre le ofreció el regalo que quisiera. La joven Teresa, sin dudarle, le pidió la música para su boda. Los meses siguientes —que fueron muy complejos para el Perú, como veremos más adelante—, los dedicó Chabuca a escribir las canciones para cada una de las partes de la ceremonia religiosa. Llegado el día, 16 de enero de 1969, a la entrada de la novia a la iglesia Santa María Magdalena de Pueblo Libre —y para su sorpresa—, sonó por vez primera una misa criolla en el Perú.

Regalaba así la compositora una misa a su hija, una misa al Perú. Aunque pocas serían las veces que ella misma la cantara, esta quedó registrada en un disco producido por Isabel Joulain para el sello Triunfo: la *Misa criolla de Chabuca Granda*. Bajo la dirección musical y artística de Jorge Madueño —quien además escribió los arreglos vocales—, cantaron a cuatro voces Fernando Bacigalupo, Lucho González, Ernesto Pollarolo y Julio Poggi, en ese orden. Las guitarras las tocaron Madueño y González; y la percusión estuvo a cargo de Juan «El Pato» Román en el cajón y Enrique «Chátel» Álvarez en las cucharas⁵⁶.

Al borde de la década, con la estrella siempre adelante, un ciclo en la vida y obra de nuestra artista llegaba a su fin. No era poco lo que había crecido, y, aunque los próximos tiempos advendrían revolucionados, Chabuca los conquistaría. La segunda estrofa de *En el ala del tiempo*, escrita en 1968, advierte con perfección sobre este nuevo espíritu:

Quiero, por fin, mirarte y conocerte
y poderte decir, si es que pudiera,
una palabra de saludo altiva
que contara los siglos que me dieras;
y, si quieres, me mostrarás la fuerza en que perduras,
aquella que dejaste en mis pueblos,

56. Grabado en Colombia ese mismo 1969, los productores de la disquera Triunfo decidieron cambiar el orden de las pistas sin considerar que con ello alteraban el orden de la misa, lo cual enfureció a Chabuca (*El Comercio*, 2001d, pp. 23-24). Luego de que la artista iniciara contra ellos un juicio que perdió en las tres instancias debido a un error procesal, fue demandada por difamación y, aunque al final la artista recuperó los derechos sobre su *Misa*, el disco sería retirado de todas las tiendas (*El Comercio*, 2001d, pp. 25-26).

▲ Chabuca Granda, el tenor peruano Luis Alva y su esposa Anita Zanetti. Lima, 21 de diciembre de 1964.

▼ Chabuca Granda y los músicos Julio Poggi, Ernesto Pollarolo y Lucho González, en Colombia, para la grabación de la *Misa criolla*. Bogotá, 1969.

▼ Teresa Fuller y Gustavo Becerra en el día de su boda junto a amigos e intérpretes de la *Misa criolla*: Enrique Álvarez, Fernando Bacigalupo, Julio Poggi, Lucho González, Juan «El Pato» Román, Jorge Madueño, Rubén Flórez y Ernesto Pollarolo. Lima, 16 de enero de 1969.



mis prometidas tierras que alcanzara
porque tú me las diste y te agradezco;
y teniendo el arraigo del ancestro,
me volveré de nuevo hacia mis cumbres
y al sagrado recuerdo de los míos,
purísima constante,
me entregaré a mi mundo y a mis sueños
y a mi dormida herencia, conquistarte.

SILENCIO PARA SER CANTADO

Está empezando el silencio y el recuerdo;
melancólicamente se «entremira» la nostalgia,
que ha de entrar por todas las ventanas de mi casa lejana,
abiertas al vacío y al camino...
—Chabuca Granda, 1972.

A la par del conmocionado proceso de transformación que vivía el Perú por aquellos años, la obra de Chabuca adquirió complejas profundidades que respondían a las más modernas influencias que su aguda sensibilidad captaba. Dos queridos personajes, César Calvo y Lucho González, tuvieron un singular efecto en el devenir artístico que demarcó esta etapa, y cada uno de ellos significó un punto de inflexión a partir del cual se redefinieron los márgenes de su creación literaria y musical.

Con César Calvo la unía una entrañable amistad que comenzó luego de que se conocieran en una reunión, en la cual el poeta se presentó a sí mismo con la artista como un «mitómano de profesión» que andaba diciendo a todo el mundo que era él a quien se refería la cantante en su vals *El puente de los suspiros* —en la parte que dice «es mi puente un poeta que me espera...»— y le pidió que por favor no lo delatara (Tamariz, 1997, p. 56). Luego de tan extraordinario encuentro, surgió una hermosa relación amical que significó, además, una fuerte influencia en Chabuca, a quien Calvo expondría a lo más elevado de la poesía de su generación.

A Luis «Lucho» González Cárpena, por entonces estudiante de Derecho en la Pontificia Universidad Católica del Perú, lo conoció en 1967, cuando el joven músico fue un día a su departamento buscando a su hija, Teresa, a quien había ofrecido clases de matemática e invitado a una salida al cine. Al llegar, en la sala había una guitarra a la cual no se pudo resistir, y comenzó

a tañerla. Por supuesto, las armonías y melodías que hacía brotar del instrumento llamaron la atención de Chabuca, quien de inmediato pasó la voz a su hija para que le presentara al músico. Teresa condujo al invitado hasta el cuarto de la artista, quien los esperaba sentada en su cama, como acostumbraba trabajar en casa. Luego de un cuestionario de rigor que le permitió conocerlo⁵⁷, se entendieron rapidísimo, sin saber todavía que, al compás de la diestra mano de «don Luis», como lo llamó siempre Chabuca, podría dejar volar su voz hacia tantas nuevas melodías. En sus propias palabras, como se lee en la contratapa del álbum *Chabuca Granda... y don Luis González*, la suya era una «joven guitarra múltiple y viajera, casi inalcanzable».

En ese productivo año de 1968 —en el que también grabó sus LP *Dialogando...* y *Voz y vena de Chabuca Granda*—, la artista entró a los estudios de Iempsa junto con González y realizó una sesión que recién vería la luz en 2005, casi cuarenta años después. Esta experiencia es recordada por Lucho González: «La señora Chabuca tenía un contrato de dos discos con Iempsa. Había hecho uno con [Óscar] Avilés y le faltaba uno. Estábamos en su casa ensayando, y llamaba a Iempsa y le decía al director, que era muy amigo suyo, “Estoy yendo para allá, habilitame por favor el estudio porque quiero hacer unas maquetas”. Y así íbamos. Fuimos dos o tres veces y grabamos todos esos nuevos temas que ella tenía en la cabeza y que figuran en el disco» (González, 2020, comunicación personal).

En la cinta, se lucía lo más arriesgado del nuevo repertorio de Chabuca (Caretas, 2005, p.66). Además de tres composiciones de su primera etapa —*Ese arar en el mar*, *Pobre voz* y *María Sueños*—, incluyó las nuevas *En el ala del tiempo*, *En la grama*, *Vértigo*, *Paracutá*, *Un barco ciego*, sus canciones inéditas en francés e inglés —*La valse créole* y *Mañana will be tomorrow*—, tres clásicos argentinos —*Alfonsina y el mar*, *Zamba para no morir* y *Chiquilín de Bachín*— y dos piezas, *Las flores buenas de Javier* y *El fusil del poeta es una rosa*, que inaugurarían un ciclo de su trabajo, el cual calificaría nuestra artista en su álbum de 1973 como «el más importante hasta ahora», dedicadas al joven y desaparecido poeta Javier Heraud⁵⁸.

57. El padre de Lucho era Javier González, preciada primera voz de Los Trovadores del Perú —emblemático dúo de música criolla que conformó en la década de 1940 junto al gran Oswaldo Campos—, quien había emigrado junto con su familia a Argentina, donde vivieron hasta 1962. Al volver, Lucho ingresó al Colegio Militar Leoncio Prado para culminar la secundaria. Allí, afinó sus dotes de guitarrista y se acercó a los géneros musicales peruanos luego de integrar el Club de Cuerdas, dirigido por el compositor trujillano Alcides Carreño Blas.

58. Javier Heraud Pérez nació en Lima el 19 de enero de 1942. Fue el tercero de seis hermanos. Luego de una vida como estudiante ejemplar en el colegio Markham, ingresó a la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica del Perú, primero, y a la Facultad de Derecho y Ciencia Política de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, después. Publicó su primer libro de poesía, *El río*, en 1960, y a finales de año, en diciembre, compartió con César Calvo el premio «El Poeta Joven del Perú», por su segundo libro, *El viaje*. Al año siguiente, se adhirió al Movimiento Social Progresista (MSP) y viajó a Moscú, luego a China, París y Madrid. A su regreso, en 1962, renunció al MSP y, gracias a una beca para estudiar cine, partió hacia Cuba, de donde regresó al año siguiente. Así, en 1963, bajo el seudónimo de Rodrigo Machado y como parte del Ejército de Liberación Nacional (ELN) del Perú, llegó desde La Paz, Bolivia, y el 15 de mayo, mientras huía de la Guardia Republicana junto con tres



▲ Novus Ondae —conformado por Juan Castro Nalli, Lucho González, Agustín «Tino» Arias y Eduardo «Cocho» Arbe— junto a Chabuca Granda en un ensayo previo al concierto del grupo en el colegio Santa Úrsula. 2 de agosto de 1969.

▼ Chabuca Granda y el guitarrista Lucho González, a finales de la década de 1960.



CICLO DEDICADO A JAVIER HERAUD

Chabuca Granda dedicó cuatro años a componer una serie de canciones que constituyeron su «ciclo dedicado a Javier Heraud» y que evidenciaban una madurez artística que se caracterizaba, en palabras del escritor Alonso Cueto, por exponer una voz poética de espíritu «intimista y personal» construida con base en «frases interrumpidas y emociones sugeridas antes que proclamadas» (Cueto, 2005, p. 70). Pero no fueron ni la lucha ni sus ideales lo que conmovieron a la artista; fueron su juventud, su genio, su verbo, su muerte y su silencio. Marcaba, así, una importante distancia y diferencia con la música de protesta, al respecto de lo cual se pronunciaría la propia Chabuca en el documental de 1980 que grabara para la televisión alemana:

Piense que las canciones de protesta, pues, se cantan, la gente aplaude y sigue comiendo, sigue divirtiéndose. [...] Es como el flamenco, el hombre que baila el flamenco y se muere bailando el flamenco y al final se sonríe, recibiendo el aplauso. No puede ser, debe caerse muerto ahí o irse. Igual, una canción de protesta no debe ni recibir aplausos, sino salir diciendo diabluras de ahí y punto. No la sé hacer, probablemente... En cambio, la muerte de este joven poeta, de Heraud, la hice en juglaría y considero que es mucho más fuerte la juglaría de la vida y la muerte de un joven poeta, muerto absurdamente en guerrillas en un río del Perú que la protesta por su muerte. Probablemente es más intenso saber a quién se mató... y definitivamente lo matamos todos, no solamente una parte, no solamente una Guardia Civil... creo que lo matamos todos. No es protesta, es juglaría. Pero eso lo he descubierto con los años, que lo que yo he hecho es juglaría. Nada más que eso. (Furtwängler, 1980, 11:10-12:40)

Acaso un eufemismo, acusaba su postura, mucho más que humildad —o a pesar de ella—, la extraordinaria capacidad de contar a través de algo tan chiquito y cotidiano, como un zapato abandonado en un techo o una camisa manchada en el río, lo más profundo de la pérdida, de la tristeza, del duelo o de la injusticia. Para Chabuca, la muerte de un joven poeta no era una cuestión de política o de partidos. Era una cuestión humana, y en torno a ella giraron las canciones que conforman su ciclo dedicado a Javier Heraud: *El fusil del poeta es una rosa*, *Las flores buenas de Javier*, *Desde el techo vecino* —conocida también como *Tu zapato*—, *En la margen opuesta*, *Silencio para ser cantado* —o *La camisa*—, *Un bosque armado* y *Un cuento silencioso*. Asimismo, habría que considerar otras canciones compuestas por Chabuca que, fuera de este ciclo, recurren a los mismos motivos, como *Landó*, *En la margen opuesta* o, incluso, *Paso de vencedores*.

compañeros en una canoa por el río Madre de Dios, en Puerto Maldonado, fue herido, luego fusilado por una bala expansiva dum-dum y, finalmente, rematado con más de 19 disparos. Javier Heraud tenía 21 años (Heraud, 1989). A nuestra artista le bastó con conocer su vida y obra para «hacer suyo el drama de Javier», como recordaría años más tarde Calvo (Tamariz, 1997, p. 56).

GRANDE DE AMÉRICA

La actividad profesional de Chabuca transcurría con cada vez mayor intensidad, sobre todo en el extranjero. En enero de 1969, fue distinguida como «Huésped de Honor» y mereció la llave de la ciudad de Bogotá, otorgada por el Gobierno municipal del entonces alcalde, y futuro presidente de Colombia, Virgilio Barco. Al mes siguiente, viajó a Santiago de Chile para participar en una serie de conciertos organizados y transmitidos por Radio Sociedad Nacional de Minería. Volvió luego al Perú por unos meses, antes de partir en noviembre hacia Argentina, para integrar el jurado del Festival Internacional de la Danza y la Canción de Buenos Aires, en el cual hizo su gran debut internacional Perú Negro. Fue Chabuca misma quien recomendó la designación de la joven agrupación como parte de la delegación peruana que asistiría al festival, además de participar activamente durante su etapa fundacional: desde la influencia indirecta de una sofisticada estética criolla hasta el contacto con personajes como Luis Banchero Rossi, Luis Garrido-Lecca, César Calvo o Guillermo Thorndike, además de la solicitud del financiamiento del viaje, boletos aéreos, hotel, comida, e incluso conseguir el patio trasero de la iglesia Virgen del Pilar, en San Isidro, para los ensayos (Barrós, 2016, pp. 88-96).

Continuó su periplo y, luego del atroz terremoto que azotó tan cruelmente a Yungay en mayo de 1970⁵⁹, participó en un festival a beneficio de los damnificados, organizado, en julio en Villa Rosa, Madrid, al que asistió invitada por el grupo Pancho Fierro. Durante su estadía en España terminó de escribir la célebre canción *Paso de vencedores*, cuyo origen Chabuca lo contaba así: «El año 1969, el presidente Juan Velasco Alvarado nos llamó a los compositores para pedirnos canciones para la Revolución; el Perú fue siempre un país de cuartelazos; yo no conocía esta Revolución» (Fuller & Rodríguez, 1989, p. 99). Aunque luego se desencantaría de este proyecto político, lo cierto es que, en su momento, Chabuca habría visto «en la revolución propiciada por Juan Velasco un motivo de esperanza» (El Comercio, 2001d, pp. 40-43). Así, inspirada en la frase que pronunciara el general colombiano José María Córdova, «¡Armas a discreción! ¡Paso de vencedores!» (Fuller & Rodríguez, 1989, p. 148)⁶⁰, la canción era una arenga a unirse a estos «olores de revolución». Como observa Raúl Romero, la letra de *Paso de vencedores* acusa «un evidente giro radical en su visión del mundo y de la vida política del país» (Romero, 2015, p. 120), el cual habría comenzado con el ciclo dedicado a Javier Heraud. Para el musicólogo, en el verso «Soldado, toma la luz del guerrillero», el mensaje

59. Chabuca dedicó a la ciudad una canción inédita, cuyos sentidos primeros versos rezan: «No solamente lloro / por ti, Yungay, mi bella, / como una flor, caída, / como una flor, / perdida bajo la nieve negra».

60. Frase que usó Córdova, héroe de Ayacucho, para alentar a sus soldados en la decisiva batalla que se libró, entre independentistas y españoles, en la Pampa de la Quinua en 1824.



▲ Chabuca Granda entrevistada en *Cancionísima* por Pablo de Madalengoitia, 29 de septiembre de 1963.

▲ Chabuca Granda junto a la cantante mexicana Lola Beltrán. Ciudad de México, 15 de octubre de 1972.

▼ Chabuca junto al Intihuatana, en Machu Picchu. Cusco, 1966.

▼ Chabuca Granda tras una sesión fotográfica en México. Década de 1970.



es claro: «que sea el gobierno de Velasco el que cumpla con los ideales de Javier Heraud» (Romero, 2015, p. 120).

En agosto, convocada por la Universidad Central de Venezuela, partió hacia Caracas para actuar en la que sería la última temporada del famoso *Show de Renny*⁶¹, además de una presentación de lujo en el hotel Novgorod de la urbanización Altamira. Dos meses después, viajó a Washington D.C. para presentarse en la semana cultural organizada por el Banco Interamericano de Desarrollo. Ya en diciembre, arribó a México, amable país en el que residiría la mayor parte del tiempo durante los siguientes cuatro años⁶².

A finales de enero de 1971, Chabuca participó con su reciente composición, *Paso de vencedores*, junto con notables estrellas de la canción popular —destacan Paul Mauriat, Waldo de los Ríos, Michel Legrand, Edmundo Ros, Armando Manzanero, João Gilberto, Olga Guillot, Dámaso Pérez Prado, «Palito» Ortega, Astor Piazzolla, Milton Nascimento, Lalo Schiffrin, Quincy Jones, Nino Bravo, Sergio Mendes, «Tito» Puente, entre muchísimas más—, en el I Festival Mundial de Onda Nueva en Caracas, Venezuela, dirigido y producido por el músico venezolano Aldemaro Romero⁶³ para celebrar las nuevas propuestas de la música popular en América y Europa.

En México, tuvo diversas presentaciones tanto en la capital como en la ciudad de Puebla, donde actuó en el Auditorio de la Reforma en una función a beneficio del Instituto de Protección a la Infancia, invitada por el gobernador del estado. A finales de julio, encabezó la delegación peruana que se presentó con motivo del Sesquicentenario de la Independencia en el Palacio de Bellas Artes, como parte del programa «Vale un Perú», que incluía la participación de Perú Negro y la obra *La tierra se hizo nuestra* (Barrós, 2016, p. 115). Junto con ellos, regresó brevemente a Lima para participar en el espectáculo *Perú... antigua voz, nuevo mensaje*, ofrecido el 19 de agosto en el Teatro Municipal a beneficio del Hospital Materno Infantil María Auxiliadora (Barrós, 2016, p. 204).

Nuevamente en México, la Sociedad de Autores y Compositores le rindió un homenaje, y apareció en el noticiero *24 horas*, que conducía Jacobo Zabudovsky, en el cual elogió la obra del aclamado compositor mexicano Guadalupe Trigo, a quien describió como el artista detrás de la

61. Programa televisivo conducido por Renaldo Ottolina, querida y muy respetada celebridad venezolana.

62. A su llegada, luego de ser recibida por Agustín Olaechea, jefe del Departamento de Turismo de México, se le ofreció una bienvenida organizada por María Teresa de la Puente de Benavides, esposa del embajador del Perú. Ese mismo mes, fue homenajeada por la Asociación de Mujeres Periodistas de México.

63. Aldemaro Romero sería el primero en dedicar una canción a nuestra artista, cuando le compuso *Señora Chabuca Granda* —escrita sobre un menú del restaurante Karamanduka—, estrenada en la fiesta organizada por Panamericana Televisión en 1965 para celebrar su renacimiento y cambio de frecuencia (Vivas, 2017, p. 109), e incluida en su producción discográfica de 1971, *La onda nueva en el mundo*.



- ▲ Palma de oro otorgada por su participación especial en el Festival Internacional de la Canción en Hollywood. Abril de 1967.
- ▼ Distinción como «Huésped de Honor» y llave de la ciudad de Bogotá, Colombia. Enero de 1969.
- ▼ Chabuca Granda y el cantante y compositor Guadalupe Trigo (derecha) en el noticiero mexicano 24 horas, conducido por Jacobo Zabłudovsky. Ciudad de México, 1971.



«nueva canción mexicana» (Apaza, 2005). Por si fuera poco, el 29 de septiembre, se estrenó en Nueva York la película de Dennis Hopper *The last movie*, filmada en el Perú, en cuya banda sonora se incluyó *María Sueños* (IMDb, 2019h).

Inició 1972 con una temporada de conciertos en El Quid, legendario bar de la colonia Roma, en Ciudad de México, que interrumpió en febrero para integrar el jurado del Festival de la Canción de Agua Dulce, organizado por el Gobierno peruano, donde participaron la grandiosa cantante cubana Omara Portuondo, Los Compadres, Soledad Bravo, Dante Viglietti, Alfredo Zitarrosa (Santiváñez, 2010, pp. 108-109), además de agrupaciones locales como La Banda Celeste y El Polen⁶⁴. Los siguientes tres meses estuvieron cargados de compromisos en México, que incluyeron un concierto en el auditorio Justo Sierra, de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, además de su participación en homenajes de distinta índole, entre ellos uno dedicado a Enrique Esparza, a cargo del Trío Calavera, y múltiples apariciones en televisión⁶⁵. Pasó unos meses en el Perú y retornó a México en octubre para participar, como jurado, en el I Festival de la Canción Agustín Lara, junto con la cantante española María Dolores Pradera, los franceses Ivan Jullien y Frank Pourcel, el argentino Alberto Cortez, entre otros (ABC, 1972, p. 63).

La vida ajetreada de la artista tuvo un efecto negativo en su salud, física y emocional, como lo atestigua un texto del 24 de diciembre de ese 1972, que dedicó a su cardiólogo, el Dr. Teodoro Césarman, a quien agradeció por la «recuperación de la vida, en México» (Granda, 1972, p. 1). Igualmente, en la explicación que dio sobre *¿Dónde estás, Adelita?*, huapango mexicano que compuso ese año Chabuca, inspirado en las mujeres de la Revolución mexicana, ofrece una clave sobre su estado:

Es mi homenaje a la más valiosa mujer anónima de América, la revolucionaria mexicana de 1910, nadie osaría llamarla hoy rabona o cantinera... a ella, la soldadera mexicana, van estas coplas con mi mayor admiración y respeto, tratando de estrecharla, dentro en mi corazón, cuando me la encuentre en cualquier calle, almacén o fábrica, a cualquier hora; o sencillamente en cualquier vuelta de esquina, «en alguna nieta, también anónima», aquí... en este México, siempre tan luz, tan hermano, tan musical eterno y colorido; en donde en constante milagro, me ha dado, por morir y vivir últimamente, recuperando el corazón. (Fuller & Rodríguez, 1989, p. 120)

64. El vocalista y compositor de esta banda, Raúl Pereira, escribiría años después una canción dedicada a Chabuca, que se tituló *Madre, dime quién es ella*.

65. Entre estas apariciones televisivas, se destacaría su presencia en el programa de Julio Alemán, en *Musicalísimo* de Enrique Guzmán, en *Hora nacional* —que se transmitió en todo México y algunas ciudades de los Estados Unidos—, además de un homenaje que le ofrecieron en el canal Azteca Trece —hoy, Azteca Uno—.

El año 1973 no fue menos agitado, con participaciones en diversos programas televisivos y radiales, festivales, homenajes y teatros. En marzo, inició una temporada de conciertos en el hotel Sheraton Mexico City María Isabel junto con Lucho González, con quien estrenó en mayo el espectáculo *Déjame que te cuente mis nuevas canciones* en el Teatro Hidalgo. La inspiración no se mantuvo quieta, y a ese año pertenece la serie de canciones que conformarían un ciclo inspirado en la muerte de Violeta Parra, cuyo suicidio en 1967 había tocado profundamente a Chabuca, quien, pese a no conocer a la artista chilena, consideraba la tragedia como «irreparable» (Fuller & Rodríguez, 1989, p. 105). Fueron 14 piezas, de las cuales solo cinco llegaron a musicalizarse: *Cardo o ceniza*, *Donde a morir me llamas* [inédita], *Me he de guardar*, *No lloraba... sonreía* y *Si fuera cierto*⁶⁶.

Ese 1973, también, grabó un disco nuevo con matices mexicanos: *Chabuca Granda, grande de América*. Producido para el sello RCA Victor, el álbum presentaba los dos lados distintos de la artista. Así, en el lado A aparecía acompañada por Lucho González y el Mariachi Vargas de Tecalitlán, bajo la dirección de Rubén Fuentes, cantando sus nuevas composiciones *¿Dónde estás Adelita?* (Coplas a la Adelita) y *En la margen opuesta*, además de *El puente de los suspiros*, *María Sueños* y *Camarón*. El lado B, con su viejo compañero Óscar Avilés en la guitarra y el mexicano «Chucho» Ferrer en el órgano, revisitaba sus clásicos valeses *Fina estampa*, *José Antonio*, *Zeñó Manué*, *El dueño ausente* y *La flor de la canela*.

CON LA GUITARRA DE DON LUIS GONZÁLEZ

Chabuca pasó los últimos dos meses de 1973 en Guayaquil, donde se presentó junto con la cantante ecuatoriana Patricia González en la televisión y en la discoteca El Sótano. Al regresar en enero a México para colaborar con la Dirección de Actividades Socio Culturales de la UNAM, compuso *Canterurías*, coplas por marinera dedicada a los «cantereros, los picapedreros y colaboradores de Ángela Gurría, gran escultora mexicana» (Fuller & Rodríguez, 1989, p. 127).

En febrero de 1974, participó en el V Festival de la Canción de Ancón con el vals *Pasito a paso otra vez*, que compuso sobre una melodía del pianista Juan Castro Nalli. En él, la autora refiere a «cuando la escasez de gasolina nos obligaba a usar calcomanías y salir como pudiéramos interdiariamente» (Fuller & Rodríguez, 1989, p. 153), para lo cual apela a esa nostalgia que recuerda

66. Otros títulos que conformaron el ciclo fueron *Allá detrás de lo que dejo*, *Aprendí a callar*, *Distinto puede ser*, *Empezará en el vaso de vino*, *Me das miedo*, *Misterios que no alcanzo*, *No me acerco*, *No me hagas daño* y *Tan mal amor*.

formalmente a sus primeras creaciones, estética utilizada ahora con un tono más bien irónico⁶⁷. Juan Castro Nalli cuenta que compuso una canción para el festival y su amigo Daniel Camino Diez-Canseco, quien conocía a Chabuca, lo animó a mostrársela. Aunque ella estaba internada junto con su madre en la clínica del Hospital Militar, accedió amablemente: «Déjeme el casete y yo el día de mañana le contesto», me dijo. Al día siguiente, la respuesta fue: “Juanito, me ha encantado tu música. Si quieres, yo le pongo la letra”. Así, la balada se convirtió en vals. La letra la puso ella ahí en la clínica; lo único que quedó de mi texto original fue “mis ilusiones serán locuras de mis sueños”. Días después, fuimos con Lucho González para que la acompañara con la guitarra. Había nacido *Pasito a paso otra vez*. Cuando le pregunté el porqué del nombre, me dijo: “Me has jalado a mis antiguos vales. Yo ya no estaba en ese estilo. Me has vuelto a retrotraer a mis composiciones originales”» (Castro Nalli, 2020, comunicación personal).

En el Perú, la situación se tornaba cada vez más difícil a medida que avanzaba el Gobierno militar. En julio, la libertad de prensa sufrió un duro golpe cuando se intervinieron las sedes de los últimos diarios que habían podido conservar su autonomía. Entre los medios afectados por esta acción del Gobierno estuvieron *El Comercio*, *La Prensa*, *Última Hora*, *Correo y Ojo*, estos dos últimos de propiedad de Luis Banchero Rossi, empresario pesquero y amigo de Chabuca, mecenas de Perú Negro (Barrós, 2016, pp. 33-37), quien había fallecido dos años antes, en 1972, y a quien nuestra artista describe como «correspondido amante de la mar» en la dedicatoria de una canción compuesta para él y de la que solo ha quedado la letra, *Shu pescador* (Granda, 1979, p. 25). Así, cuando fue llamada por segunda vez para colaborar con el Gobierno de Velasco, en 1974, desilusionada ya de su proyecto, Chabuca no tuvo reparo de cantarlo: ante el presidente y el Comité de Oficiales Asesores de la Presidencia, presentó su última composición a ritmo de landó, *El surco*, que, contra su costumbre, había escrito en tan solo cinco días (Vásquez, 2004, p. 10). El mensaje de descontento se percibe en versos como «Ah, malhaya, la siembra se echó a perder / y el agua del arroyo se echó a correr» o «Ah, malhaya la hora en que fui a cantar, / ah, malhaya la hora en que fui a gritar», mas parece haber pasado inadvertido para dicho comité, pues «no sólo no se enojaron, sino que se emocionaron; trataron los generales de ponerle título» (Fuller & Rodríguez, 1989, p. 94).

Este mismo año, un nuevo disco, *Chabuca Granda... y don Luis González*, fue producido en el Perú para Sono Radio y contó con la participación de Jaime Delgado Aparicio en el vibráfono, «Coco» Salazar en el contrabajo y guitarra eléctrica, José «Arroz» Cruz en la percusión, Gerardo

67. En esta presentación estuvo, como casi siempre, Daniel Camino Diez-Canseco, amigo y apuntador que se encargaba de recordarle a Chabuca la letra cuando la olvidaba. Sin embargo, mientras Chabuca cantaba, Daniel se distrajo, por lo que nuestra artista se dirigió a Juan Castro Nalli y le dijo: «Ayúdame a volver atrás», que sería canonizada por quienes han interpretado posteriormente esta canción.



▲ Concierto de Chabuca Granda con Lucho González. Finales de la década de 1960.

▼ Chabuca Granda, el percusionista Enrique «Chátel» Álvarez, el periodista mexicano Jacobo Zabłudovsky y Lucho González. Lima, década de 1970.





▲ Chabuca Granda y Lucho González en recitales. Finales de la década de 1960.

▲ Chabuca Granda en Londres en 1950.

▼ Chabuca Granda y Lucho González bajando de un avión de Aerolíneas Peruanas S. A. Chabuca compuso *En el ala del tiempo* para esta empresa cuando inauguró su ruta Lima-Madrid. Finales de la década de 1960.



«Pomada» Lazón en el cajón y el ingeniero de sonido Luis Temple en los controles. Abre el disco la canción *Me he de guardar*, cuyo sonido se nota contagiado por las modernas influencias populares que tanto caracterizaban a la orquesta de Delgado Aparicio, en la que tocaba el mismo González. A esta primera pista siguen *No lloraba... sonreía*, *Paso de vencedores*, *Un cuento silencioso*, *Cardo o ceniza*, *La herida oscura*, *El fusil del poeta*⁶⁸, *Martín y su mula*⁶⁹, *Las flores buenas de Javier* y *Un río de vino*, esta última dedicada al poeta Juan Gonzalo Rose, «ser delicado» para quien Chabuca no creía que pudiese haber «otra muerte que la muerte por vino» (Granda, 1979, p. 41).

Chabuca pasó los meses siguientes fuera del país; primero, en España, donde participó en el programa *Con otro acento*, y, luego, en Argentina, a donde llegó para integrarse al espectáculo *Tres mujeres para el show* para concretar toda la temporada de invierno, presentándose en el Teatro Embassy de Buenos Aires junto con las celebradas Julia Elena Dávalos, Susana Rinaldi y Marián Farías Gómez⁷⁰. Sin cesar de trabajar en los siguientes años, 1976 llegó con una lamentable noticia: a los 82 años, la madre de Chabuca, Isabel Susana Larco Ferrari, murió el 26 de noviembre (Granda, 1983, p. 3). Luego, la recordaría Chabuca al cantar el vals que le dedicó, *Gracia*: «Mi agradecimiento no será suficiente por la felicidad de mi casa vieja. Aún no consigo comprender que la he perdido...» (Granda, 1979, p. 34).

El año 1977 comenzó con una entrevista, el día 2 de enero, en el programa televisivo español *A fondo* de Joaquín Soler Serrano. En esta, en una conversación en tono íntimo, Chabuca reflexionó sobre cómo «el artista está condenado a una gran soledad... pero es que debe saber disfrutarla; si no, está perdido» (Granda, 1977, 18:15-18:22).

Este mismo año, la artista produjo su segundo disco con Lucho González, titulado simplemente *Chabuca Granda*, grabado en Argentina, en los estudios ION. Presentaba el álbum «6 coplas negras y 4 joyas en $\frac{3}{4}$ las que habría querido hacer», en referencia a cuatro composiciones de otros autores que ella admiraba. Así, a sus *Coplas a fray Martín*, *El surco*, *La herida oscura*, *Cardo o ceniza*, *Canterurías* y *El hoyito*⁷¹, se sumaron el tango *Mi canción de ausencia* de Roberto Pansera y Roberto Lambertucci, el vals *Chiquilín de Bachín* de Astor Piazzolla y Horacio Ferrer, la zamba *La pomeña* de Gustavo Leguizamón y Manuel José Castilla, y *Zamba para no morir*, con letra de Hamlet Romeo Lima Quintana y música de Norberto Jorge Ambrós y Héctor Alfredo Rosales.

68. Aparece recortado el título de *El fusil del poeta es una rosa*.

69. Nombre alternativo para sus *Coplas a fray Martín*.

70. Chabuca entró en reemplazo de Marikena Monti para completar el cuarteto de artistas, de las cuales una descansaba cada noche para que siempre fueran «tres mujeres para el show».

71. Título que figura en lugar de *Me he de guardar*.



▲ La productora Elena Bustamante y Chabuca Granda, enmarcadas por el dúo criollo La Limeñita y Ascoy, conformado por los hermanos Rosa y Alejandro Ascoy. Lima, 1977.

▲ Chabuca Granda y Pablo de Madalengoitia, en la celebración de cumpleaños de la cantautora. Lima, 1977.

▼ Serenata por el cumpleaños 57 de Chabuca Granda. Músicos Luis Abanto Morales y Andrés Soto y, sentada a la derecha, la actriz Claudia Dammert. Atrás están Juanita Loyola y Victoria Succar, hija y nieta de Victoria Angulo. Lima, 1977.





▲ Chabuca Granda junto al presentador de televisión «Kiko» Ledgard y su hija Jet; y los músicos Rodolfo Arteaga y Félix Casaverde (sentados, de izquierda a derecha). Lima, década de 1970.

▼ El cariño que Chabuca Granda tuvo a nuestros países vecinos la llevó a componer canciones dedicadas a ellos, como *Guayaquil*, *puerto abrigado* (Ecuador) o *Mi nave cautiva* (Chile).

▼ Dos cantautoras: Chabuca Granda y la argentina Julia Elena Dávalos. Ambas participaron en el espectáculo *Tres mujeres para el show*. Buenos Aires, 21 de abril de 1977.



«Chango» Farías Gómez se encargó de la percusión y Óscar Alem del bajo y el órgano. El resultado fue una peculiar sonoridad abierta que, por debajo de la rítmica guitarra de González, otorga colmado espacio a la voz de Chabuca, lo que denota el carácter experimental de sus músicos. Para la portada se utilizó un retrato de la artista, cortesía de Mariano Soyer de la Puente.

TARIMBA NEGRA

Tras dirigir un espectáculo de música y danza afroperuana en la peña Tambo Andino en septiembre de 1977, y realizar el programa *Del puente a la alameda* con Pablo de Madalengoitia en octubre, Chabuca clasificó en el primer lugar para representar al Perú en el Festival OTI de la Canción⁷² con una nueva creación, *Landó*⁷³. Musicalmente, se trata de un aire de landó, ritmo de la costa peruana que visitó con su canto Chabuca, enamorada de ese «tejido de silencios» que representaba para ella la música afroperuana (Fuller & Rodríguez, 1989, p. 155). Al mes siguiente, en noviembre, grabó para el programa *300 millones*, de Televisión Española, fragmentos de cinco composiciones suyas —*La flor de la canela*, José Antonio, *Cardo o ceniza*, *Landó* y *Fina estampa*—, acompañada por Rodolfo Arteaga, Félix Casaverde y su tan querido «Caitro» Soto, a quien Chabuca describía como un «metrónomo mayor» cuyo «sonido era tan profundo, [que] ella no permitía que otras personas la acompañaran» (Soto, 1995, p. 55). Para su amigo, el arquitecto Javier Luna, «su mayor distinción y un momento estelar de su carrera artística fue cuando inauguró y clausuró el programa *300 millones*, en el que fue presentada como digno testimonio de la cultura hispanoamericana» (Luna, 2017). Antes de culminar el año, en diciembre, compuso su zamacueca *Una larga noche*, dedicada a una anónima «señora alcohólica» (Fuller & Rodríguez, 1989, p. 152)⁷⁴.

Su ocupada agenda no le dio respiro ese verano de 1978: en enero y febrero, viajó a presentarse en Mar del Plata, Argentina, y luego en Punta del Este, Uruguay. Asimismo, invitada una vez más, asistió al XIX Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar para integrar el jurado, antes de partir hacia México para una nueva temporada junto a Guadalupe Trigo, esta vez en el Salón Can-Can del Centro Nocturno Passe Partout. En marzo, regresó a Argentina para participar de nuevo

72. Importante certamen musical impulsado por la Organización de Telecomunicaciones de Iberoamérica que invitaba a los países miembros a participar en pro de una unidad transcontinental; el festival contó con 28 ediciones, de 1972 al año 2000.

73. Aunque la canción fue interpretada en el Perú por Carmen Rosa Basurco, fue Cecilia Bracamonte la elegida para cantarla en Madrid junto a los músicos de Chabuca —Félix Casaverde, «Caitro» Soto y Rodolfo Arteaga—, con arreglos de Víctor Cuadros y «Pancho» Sáenz, director de la orquesta del festival.

74. Fue el tema musical de la telenovela homónima transmitida por Panamericana Televisión a finales de 1977 y escrita por la argentina Bianca Casagrande, protagonizada por Elvira Travesí, Orlando Sacha, Reynaldo Arenas, Delfina Paredes, entre otros.

en *Tres mujeres para el show* en el Teatro Embassy, y luego retornó a México, donde tuvo diversas participaciones entre los meses de abril y julio en festivales y conciertos. Por si fuera poco, el 5 de octubre, la artista recibió la Orden Francisco de Miranda otorgada por el Gobierno venezolano, entonces bajo el mandato del presidente Carlos Andrés Pérez.

En ese año productivo, su afinado repertorio y madura interpretación le valieron que, en agosto, cumpliera uno de sus ansiados sueños: grabar un álbum nuevo en los Estudios Sonoland de Madrid con el gran arreglista catalán Ricard Miralles, músico que había colaborado en numerosas ocasiones con Joan Manuel Serrat, cuyo disco *Mediterráneo* había cautivado profundamente a Chabuca desde la primera vez que lo escuchó.

Para su nueva producción, Granda dispuso que «Caitro» Soto grabara dos canciones que el músico había recopilado y compuesto —*El arrullo* y *Curruñau*— y que Félix Casaverde interpretara su pieza instrumental *Cuatro tiempos negros jóvenes*. Por su parte, Chabuca aportó ocho canciones originales, todas en clave afroperuana: *Landó*, *Canterurías*, *Coplas a fray Martín*, *La herida oscura*, *El sereno* y *la Almudena*, *El surco*, *Una larga noche* y *Cardo o ceniza*. El título para el álbum lo propuso ella misma: un neologismo que hace referencia a la *carimba*, «infamante hierro candente con que antiguamente se marcaba a los esclavos», frente al cual la autora proponía *tarimba* para significar «ese dulce hierro que son los ritmos negros» (Granda, 1979, p. 15).

La cantante Susana Baca dice: «Yo pienso que Chabuca al reunirse o juntarse o acercarse o dejar que se acerquen precisamente estos jóvenes como Félix Casaverde y «Caitro» Soto (en esa época muy jóvenes), es esta la evolución del camino emprendido por Chabuca. Su encuentro con la poesía de Calvo, con la poesía de Corcuera, Juan Gonzalo Rose, de los poetas del 60, del 70, y que ella reconoce y siente, la lleva a encontrar que tiene más esencias que compartir en los músicos afro y en estos músicos afro encuentra las similitudes para su canción, más que con el mundo andino... ella convoca a los jóvenes pero también se respalda o asienta en la consistencia de un músico afro mayor como Vicente Vázquez. Ese encuentro de vitalidad y la raíz es muy importante para esa Chabuca con esa palabra nueva, ese encuentro le da mayor fecundidad a su creación. Sobre qué papel o qué hicieron los jóvenes negros en la composición o en el trabajo de Chabuca, yo creo que le aportan además dos cosas muy importantes, la primera es que Chabuca (creo, me arriesgo a decir) se da cuenta que nadie va a poder cantar sus temas como ella los canta, las experiencias fallidas de hacer que otras artistas (que estaban de moda en ese tiempo) canten sus temas y no le den a su musicalidad e intención, lo que para ella era su propio sentimiento al componer, crea una resignación en Chabuca al reconocer que ella misma tiene que cantar sus temas y, por lo tanto, esta aproximación con los jóvenes, le da otros giros, le dan otros entusiasmos



▲ Chabuca Granda junto al guitarrista Álvaro Lagos en presentación para la asociación internacional de jóvenes directores ejecutivos, YPO, abril de 1979.

▼ Chabuca Granda en presentación para la YPO, abril de 1979.



y otros modos, sabiendo que ella compone también para cantar ella. Esto hace que su obra sea mucho más compleja. No es una obra fácil, es una obra ya mucho más como dirían los músicos jóvenes de hoy... mucho más yuca» (Baca, 2020, comunicación personal).

CADA CANCIÓN CON SU RAZÓN

El regreso del Perú a la democracia había comenzado con un golpe interno producido en agosto de 1975, el cual depuso al general Velasco Alvarado para dejar en su lugar al general Francisco Morales Bermúdez, con quien se inauguró una segunda fase del régimen, mucho más abierta al sector civil (Contreras & Cueto, 2013, p. 360). En 1978, se llamó a la formación de una Asamblea Constituyente para que redactara una nueva Constitución que estableciera por primera vez los derechos, libertades y garantías de los ciudadanos peruanos; carta que firmó Víctor Raúl Haya de la Torre, en su calidad de presidente de la asamblea, en su lecho de muerte, en 1979 (Contreras & Cueto, 2013, p. 363). En 1980, las elecciones pusieron al expresidente Fernando Belaunde Terry nuevamente en el Gobierno del Perú, para hacerse cargo de él por los siguientes cinco años.

Esos últimos años de la década de 1970 tuvieron a Chabuca recorriendo Chile⁷⁵, Ecuador, México y España, ofreciendo conciertos y presentaciones en teatros, universidades y programas de televisión. El 17 de enero de 1979, luego de casi tres años desde que se lo propusiera, logró inaugurar su propio *café-concert*, Zeñó Manué, ubicado en el centro comercial La Aldea, en la cuadra 2 de la avenida Benavides, en Miraflores, Lima. Su primera temporada se tituló *Cada canción con su razón* y fue motivo para la publicación del programa homónimo que incluía, además de explicaciones sobre los orígenes de las canciones más queridas de Chabuca, una sentida nota de agradecimiento personal.

Luego de presentaciones a lo largo de marzo en el sur del Perú, en Ilo, Toquepala y Cujone, y un viaje a Montevideo para celebrar el aniversario nacional, Chabuca fue requerida por el director alemán Florian Furtwängler para la realización de un corto documental de 45 minutos sobre su vida y obra, para la televisión alemana: *Chabuca Granda. Musikalische Impressionen aus Lima*⁷⁶.

75. El 14 de octubre de 1978, se publicó en el diario *Correo* una nota que acusaba a Chabuca de ser partidaria del régimen del presidente Pinochet, a propósito de unas declaraciones que había dado en la capital chilena (Diario *Correo*, 1978). Al respecto, en la entrevista que le hizo César Hildebrandt en septiembre de 1982, cuando el periodista le preguntó a la artista por este suceso, ella respondió: «A mí me preguntaron allá qué me parecía Santiago y yo dije lo que sentí: que era un milagro de limpieza, de orden... Yo no sabía cómo estaba sufriendo una parte del país» (Hildebrandt, 1982; Bulnes, 1990, p. 134).

76. En castellano: «Chabuca Granda. Impresiones musicales de Lima», documental que muestra a nuestra compositora interpretando sus clásicas creaciones y ofreciendo breves comentarios sobre la ciudad, la música y hasta su propia biografía.



Chabuca Granda junto a «Caitro» Soto en la inauguración del *café-concert* Zeñó Manué, 27 de agosto de 1979.

En junio, inició una nueva temporada en el Zeñó Manué, titulada *Pasito a paso otra vez*, antes de partir a Colombia para ofrecer una serie de conciertos en Bogotá, donde, luego de una presentación en la cual, debido a un problema técnico con los micrófonos, tuvo que realizar Chabuca un gran esfuerzo especial para terminar su actuación, sufrió una crisis cardíaca que la obligó a cancelar la gira y permanecer internada por diez días antes de regresar al Perú, lo que marcó el inicio de un deterioro significativo en la calidad de vida de nuestra artista, que ya venía combatiendo una isquemia por más de diez años (Bulnes, 1990, pp. 85-86).

Luego de apenas tres meses en Lima, viajó a Buenos Aires en noviembre para hacer la temporada *De la tierra de uno* en el restaurante Michelangelo —conocido popularmente como «La Catedral del Tango», ubicado en el barrio de San Telmo— junto con el maestro Jaime Torres y Domingo Cura. Durante su estadía en Argentina, Chabuca grabó en los estudios EMI el que sería su décimo y último disco, *Cada canción con su razón*. Participaron en este «Caitro» Soto, «Pititi» Sirio y un jovencísimo virtuoso de la guitarra, Álvaro Lagos, quien se había unido al grupo con tan solo 17 años para la inauguración de Zeñó Manué. Estuvo presente Lucho González, quien se hizo cargo, en esta ocasión, del arreglo y dirección de orquesta, mientras que la dirección artística recayó sobre Hugo Casas. Al igual que en el disco anterior, se incluyeron un par de temas de «Caitro» Soto, *Toro mata* y *Ollita nomás*, además de canciones de Chabuca en versiones nuevas que lucían aires de vals, marinera y tondero: *La flor de la canela*, *El surco*, *Zaguán*, *Una larga noche*, *José Antonio*, *Fina estampa*, *Coplas a fray Martín*, *La torre de marfil*, *Cardo o ceniza* y *El puente de los suspiros*.

Al año siguiente, el programa de Canal 4 *Déjame que te cuente* ocupó su mes de enero, luego del cual salió de gira por Chile y Argentina. Hacia el último tercio del año, Chabuca viajó intensamente por México, y en diciembre fue llamada para hacer todavía una gira más por Panamá.

A su regreso, el 18 de diciembre, fue invitada a ser la madrina de la promoción «Felipe Pinglo Alva» del Centro Educativo n.º 1043 y, en medio de la ceremonia, se enteró de la sensible noticia del fallecimiento de Victoria Angulo. En el momento de dirigirse a las alumnas, en su discurso de despedida, les confesó que le tocaba vivir el «día más alegre y más triste» de su vida, al contrastar el futuro de las jóvenes estudiantes que salían al mundo con la triste partida de Victoria (Toledo, 1992, p. 226). Tan solo un año antes, había aprovechado la oportunidad de publicar en la revista *Selecciones* para «dejar un testimonio de agradecimiento y amor a Doña Victoria y a los pueblos que cantan —quizás sin saberlo— a esta admirable peruana en mi *Flor de la canela*» (Granda, 1980, p. 2).

En 1982, en el Perú, Chabuca cumplió compromisos en Lima, Trujillo e Iquitos; participó del homenaje por el 447° aniversario de la capital, organizado por el Instituto Nacional de Cultura; e integró los jurados del XXII Concurso Nacional de Marinera y del IV Festival Internacional de la Canción de la Amazonía (FICA). A finales de ese año, Chabuca dio a la cantante Elsa María Elejalde algunas composiciones: «Luego de vaivenes intermitentes en el tiempo, nos reunimos en noviembre de 1982, a raíz del Festival de la OTI, donde gané la fase para representar al Perú. Esa misma noche, recibí la llamada de Chabuca Granda invitándome a su casa. Al día siguiente, me entregó varios de sus temas inéditos, que recibí con mucha gratitud [...] Amo cantar a Chabuca, “el duende” ya está conmigo» (Elejalde, 2020, comunicación personal).

1982 fue un duro año para Argentina, país al que le tocó vivir la guerra de las Malvinas, acontecimiento que afectó manifiestamente a la artista. Dedicó dos bagualas a la patria sureña: *La Argentina agredida* y la inédita *Baguala para Argentina* (Fuller & Rodríguez, 1989, p. 159). Tampoco fueron buenos tiempos para Chabuca: en julio, sufrió un infarto en su departamento mientras estaba con su hija Teresa, quien la llevó a la clínica para que fuera internada de emergencia. Luego de su recuperación y dada de alta, su calidad de vida se vio fuertemente afectada, lo que condujo a una serie de frustraciones que abatieron los ánimos de la artista.

UNA LARGA NOCHE

Ha empezado el final entre yo y yo...
Mi cuerpo ya se vence y el alma, exhalo...
con la infinita tristeza rosa,
en sus colores idos, y perfumes, que he perdido...
—Chabuca Granda, 1972.

Luego del infarto, no podía ser la misma. Postrada por su quebrada salud y dependiente de una medicina que a las justas aquietaba lo suficiente su alma para que no sintiera el dolor, poco importó a la artista que las posibilidades de éxito de una operación le hubieran sido anunciadas como nulas. Ante la opción de someterse a una intervención quirúrgica en Houston, que prometía siquiera la oportunidad de «operar lo inoperable», no tuvo que pensarlo dos veces. Si no podía ni soñar, ¿qué era lo que prolongaba?

No logró llegar a Los Ángeles, Estados Unidos, donde la esperaba el Dr. Subiate: el mal tiempo la obligó a desviar su destino a Miami. Se internó en el Florida Medical Center de Fort Lauderdale para ser operada a corazón abierto por el Dr. Janke, el 3 de marzo de 1983. Lamentablemente, una mala praxis durante la intervención quirúrgica ocasionó que la presión arterial de Chabuca bajara a cero durante veinte minutos, contra lo cual no había nada más que hacer (Mundaca, 1983, p. 15). El martes 8 de marzo de 1983, a las 00:13 horas, murió María Isabel Granda y Larco (Bulnes, 1990, p. 90).

Su cuerpo fue velado los días 8 y 9 en Coral Gables, antes de embarcarse, en la madrugada del jueves 10, en un avión de AeroPerú rumbo a Lima, a donde llegó casi a las 8 de la mañana. Fue recibida por miles de personas, entre las que sobresalieron Carlos «Caitro» Soto de la Colina, Augusto Polo Campos, Luis Abanto Morales, Manolo Salerno, Daniel Camino y Eusebio «Pititi» Sirio, quienes cargaron el féretro. De ahí, fue trasladada al Convento de los Descalzos, donde había sido muy querida y siempre recibida, y se rompió la tradición de cuatrocientos años de no haber

velado nunca a una mujer allí (Bulnes, 1990, pp. 90-91). Luego del servicio, celebrado por el padre Javier Ampuero, acompañado de monseñor Graziani para la homilía, y musicalizado con su propia misa criolla, el féretro partió hacia su destino final, pero se detuvo en Palacio de Gobierno, donde el presidente Belaunde, junto con todo su gabinete de ministros, le rindió un homenaje. Tras pasar frente a la casa de Victoria Angulo, llegó al cementerio El Ángel, donde habría de descansar al lado de sus amados padres (Bulnes, 1990, pp. 92-95). Durante el entierro sonó *Bello durmiente*, en la afinada voz del niño Mariano Huaychillo (Fuller & Rodríguez, 1989, p. 70), antes de que «Caitro» Soto entonara, sin ningún acompañamiento, *Me he de guardar*, ante el silencio de todos.

La propia Chabuca había escrito, un poco más de diez años antes, en su inédita autobiografía, un final que sensiblemente denota este último tramo de su vida. Al leerlo, sus palabras estremecen a quienes aún nos sentimos afectados por su partida y guardamos la esperanza de que esos tres puntos suspensivos no sean un final, solo una reticencia más de su verbo:

mi rosa duende,
muerta incomparable...
desde mi huaico, mía...
rosa rosa,
en la que he muerto de fatiga,
de ausencia, de distancia... (Granda, 1972).

PARTE II

LAS CANCIONES DE CHABUCA GRANDA

[...] una canción al vacío,
un vuelco del corazón,
una ventana al silencio [...].
—Chabuca Granda, *Landó*, 1977.

Cuando se le hacía la pregunta oficialmente, Chabuca afirmaba ser autora y compositora de profesión. Sin embargo, hacia el final de su carrera, en 1979, para retratar su ser creativo declaró:

Yo no alcancé a cantar muchos silencios. Yo no alcancé a hacer folklore. Apenas me acerqué, creo, a la canción popular. Y de la canción popular, apenas si logré ser aceptada por la juglaría. De allí que considere, como una fortuna inmerecida, el que algunas de mis composiciones se escuchen y se entonen ya tantos años. (Granda, 1979, p. 15)

Si, por un lado, manifestaba la artista sentirse lejos del folclore, por otro lado, se identificaba con la juglaría, poesía de los cantores populares en la Edad Media, responsables de la creación y transmisión de canciones cuyos textos resumían historias, pensamientos y conocimientos de los pueblos en Europa (Latham, 2008, p. 414). Del mismo modo, reforzaba esta actitud al establecer una importante separación de la literatura contemporánea, de la que se sentía lejana: «tampoco soy poeta, soy buena letrista y para componer un tema jamás lo logro en dos o tres días [...]. Me demoro porque mis personajes son reales y a Dios gracias, el público los llega a querer» (Bulnes, 1990, p. 55). Esta ruptura con ambas tradiciones, literaria y musical, y su adscripción, más bien, a una idílica juglaría a la que apelaba románticamente, concedía libertad artística a su voz para conectarse sensiblemente con aquello que la conmovía y lograr, como ella misma se lo propusiera:

«contar cantadito sobre todos y todo aquello que llamó mi atención. Y esa fue mi buena suerte: la juglaría» (Granda, 1980, retira de portada).

Conviene, entonces, recordar el texto con el que introduce Julio Ardiles Gray a nuestra artista:

Todo pueblo y toda época tuvieron siempre una voz que sabía expresarlos. Edith Piaff [sic] fue la canción francesa de la segunda posguerra. Carlos Gardel, el sentimiento de los argentinos de la década del treinta. Bing Crosby, el último romántico del *American Dream*. Desde los años cincuenta, Chabuca Granda se convirtió en el eco de América Latina, patriarcal y silvestre. (Ardiles, 1981, p. 317)

Ciertamente, Chabuca Granda fue una de las voces que definieron nuestra música. Por tanto, el objetivo de esta segunda parte es reconocer el peso de su voz, a través de su canción, desde su propia humanidad, sensible espejo del mundo y tiempo en que vivió. Presentaremos su obra organizada de acuerdo con límites que obedecen a criterios cronológicos y estilísticos; esto es, avanzando a través de los periodos creativos que se sucedieron durante su carrera de autora y compositora, así como dedicando dos secciones de manera específica a sus coplas y otras piezas, respectivamente. Prestaremos especial atención a su verbo y texto musical, que, a lo largo del desarrollo de su arte, florecen hasta consagrarse en lo más alto de las letras capitales de la historia del arte musical hispanoamericano.

EL TRADICIONAL VALS LIMEÑO

[...] y entre rumor de jarana
y una mirada escondida,
va esperando la mañana
la callecita encendida.

—Chabuca Granda, *Callecita encendida*, finales de la década de 1940.

No sabemos cuándo exactamente llegó el vals a Lima, pero las danzas en compás ternario, como las barrocas zarabandas y clásicos minués, formaban ya parte del catálogo musical europeo que se expandió por todo el continente americano, cuando irrumpió el nuevo baile de salón importado desde Viena, como parte de una moda que revolucionó por completo el paisaje sonoro urbano en todo el mundo. Lo cierto es que, en un ámbito en el que convivían la polca, la mazurca, la danza habanera, la gavota y hasta el yaraví y la zamacueca, como señala el investigador Fred Rohner, «frente a todos ellos, el vals será quien mejor se posicionó en dichos salones desde mediados del siglo XIX» (2018, p. 233). Más aún, sería precisamente gracias a esa pléyade de ritmos y géneros foráneos y locales, a los cuales habría que sumar la jota española y la *java* francesa¹, que ese vals limeño adquiriría una personalidad propia que le imprimió su carta de identidad nacional.

A principios del siglo XX, como lo ha demostrado Rohner, los valeses que eran reconocidos como los más típicos del acervo criollo —practicados y defendidos por lo que luego sería conocido como la Guardia Vieja— poseían un espectro armónico que respondía principalmente a tres estructuras: una primera y una segunda, en tonalidad mayor y menor respectivamente que no salían de un esquema alternante de tónica y dominante, en el primer caso, y de la inclusión del relativo mayor, en el segundo; y una tercera, que exhibía una fórmula más emparentada con el *waltz*

1. El filólogo hispanista francés Gerard Borrás observaría cómo «la *java* y las versiones populares del vals tal como se las observa en París en particular participaron también en esta suerte de alquimia musical» (Borrás, 2012, p. 101).

vienés compuesto por al menos dos temas o secciones que poseen ciclos armónicos distintivos y diferenciados en cada una de sus partes (Rohner, 2015, p. 92). En la década de 1920, sería este vals el que bebería de nuevos afluentes provenientes del norte de nuestro continente, como el foxtrot y los musicales de Broadway o Hollywood, que enriquecieron todavía más su compleja entidad gracias al sustancial aporte de artistas como el emblemático autor y compositor barrioaltino Felipe Pinglo Alva, quien dedicó lo más reservado de su pluma a este ritmo nuestro y revolucionó así la canción popular con la altura de sus versos y la pertinencia de sus aires hasta el día de su temprana muerte, en 1936 (Sarmiento, 2018).

Cuando Chabuca Granda irrumpió en la escena musical local, apenas un poco más de diez años después, su compromiso artístico se reveló profeso a la orgullosa exaltación de todo cuanto hacía grande Lima, su tan querida ciudad. Para ello, recurrió a ese ritmo de vals limeño que su genio con tanta justicia refrescó, y escribió su poesía con un lenguaje pulido de palabras evocativas y medidos versos.

LAS CINCO PRIMERAS COMPOSICIONES

Hacia el año 1948, Chabuca recibió el reto de escribir un tradicional vals criollo, al que tituló *Lima de veras*, canción que describe lo más sublime de una ciudad que reconstruye desde su texto:

Mi ilusión de Lima es un abalorio igual que [el] de mis paisanos: existe solo en mi recuerdo. Por eso le canto en tiempo pasado. Por eso comencé a escribir hace treinta años ya en tiempo pretérito. (Furtwängler, 1980, 31:55-32:25)

Esta canción presenta cuatro secciones. En la primera, el yo poético² introduce a través de epítetos —«vieja ciudad», «calma ilusión», «bella verdad»— la nostalgia a la que apela su reclamo por «la Lima antigua que se va». Musicalmente, en tonalidad de fa menor³, acompaña a la melodía un pasaje armónico conformado por una secuencia descendente de acordes conocida comúnmente como cadencia andaluza⁴, correspondientes a Fm-Eb-Db-C7; esta sonoridad de acento español

2. El yo poético es la voz que habla en primera persona en el poema.

3. Tomando en cuenta la versión que aparece en *Lo mejor de Chabuca Granda*.

4. Conocida también como cadencia frigia, es una sucesión de acordes característica de la música flamenca, que corresponde a los grados I-VII-VI-V7 de la escala menor natural, con excepción del último acorde, que representaría un préstamo de la escala menor armónica.

Vic-ja-ciu - dad, cal-ma_i-lu - sión, be-lla-ver - dad, mi_jin-pi-ra - ción la Li-ma_an - ti-gua que se va,

el se-ño - ri-o de tu_a - yer nos de-ce_a - ños des-de un bal - cón di-si-mu - lan-do su des - dón,

Fragmento de *Lima de veras*. Transcripción basada en la versión grabada en 1961 por Maribel Freundt y Los Cinco para el LP *Lo mejor de Chabuca Granda*.

parece funcionar como una clave que nos remite, como los propios balcones de madera que conforman nuestra tradicional arquitectura, a ese pasado virreinal de la ciudad.

La segunda sección revela un detalle acaso más íntimo; un baile cuyo saleroso movimiento interrumpe el flujo de una luz que descubre en las sombras la nocturna temporalidad que convoca a los presentes, narrativa que se apoya en el cambio de acorde al cuarto grado menor —que discurre en seguida entre los acordes de primer grado menor y quinto dominante—, antes de modular hacia el grado mayor, en absoluta concordancia con la jarana que se va a describir en la siguiente sección.

tus si-lue-tos re-cor - ta - das qui - tan lux al pa - re - dón la cu-lle - ci - ta en - ga - la -

me-da ce-de_el pa-so_a la_j - lu - sión, som-bras que_o - cul-tan mi - sa-das ce-los

de in-men-sa pa - sión, co-que-te - ri - as des - gra - na-das en ja-ra-nas de ce - jón.

Fragmento de *Lima de veras*. Transcripción basada en la versión grabada en 1961 por Maribel Freundt y Los Cinco para el LP *Lo mejor de Chabuca Granda*.

La tercera sección comienza por nombrar a la «señora marinera», para dar paso luego a una breve y animada exposición sobre una popular fiesta limeña. Proclama, entonces, su amor por esa ciudad que vive sus bailes, sabores y tradiciones, antes que por una ciudad que pierde lo más sincero de su identidad por pretenderse «modosa». Nuevamente, la armonía refuerza este mensaje de tradición al oscilar entre la tónica mayor y la dominante, en consonancia con esa estructura básica del vals limeño que se mencionó párrafos más arriba, al que añade un también típico pase al cuarto grado mayor que modula por un compás a su homónimo menor antes de volver sobre los mismos.

32 C7 F C7
Mi se-ño-ra ma-ri-ne-ra, qué bo-ni-to es-tu pa-si-to, mi pi-ca-ra res-ba-lo-sa, có-mo

38 F F7 Bb Bbm F
pi-ca-ta-a-ji-ci-to, muy bien ce-ñi-da la fal-da, muy le-van-ta-do el pa-ño lo

44 C7 F C7
di-ba-ja-n-do lo que lla-man ba-le de lo me-jor-ci-to. A-sí es la Li-ma que quie-ro

50 F C7 F F7
y_e-sa es la Li-ma que ño-ro, la ciu-dad de mil qui-me-ras la del tra-pé-o que_a-ño-ro, la quedó la ma-ri-

57 Bb Bbm F C7 F
ne-ra, la que sa-be res-ba-lo-sa, a qué vol-ver-há mo-do-sa si_e-sa es la Li-ma de ve-ras.

Fragmento de *Lima de veras*. Transcripción basada en la versión grabada en 1961 por Maribel Freundt y Los Cinco para el LP *Lo mejor de Chabuca Granda*.

Por último, una cuarta sección ostenta, a manera de fuga, la salida de una marinera limeña que termina por reforzar un discurso que, desde esta primera creación, se hará patente en la primera etapa de la obra de Chabuca: su amor y añoranza por la tradicional cultura de Lima.

63 C7 F

Cuan-do un ga-llo en ma-dru-ga-da... en-ron-que-ce un con-tra-pun-to, cuan-do un
en-ron-que-ce un-con-tra-pun-to, al llo-

68 C7 F C7 F

ga-llo en ma-dru-ga-da se a-ma-ne-ce más en pun-to.
re, llo-ré, lo-ra-ba...

Fragmento de *Lima de veras*. Transcripción basada en la versión grabada en 1961 por Maribel Freundt y Los Cinco para el LP *Lo mejor de Chabuca Granda*.

Entre *Lima de veras* y *La flor de la canela*, nuestra artista había compuesto otras tres canciones que conforman el grupo de sus primeras creaciones, entre los años 1948 y 1949: *Callecita encendida*, *Zaguán* y *Tun, tun... abre la puerta*. Apreciamos en estas piezas algunas características comunes que fueron construyendo su particular estilo literario y musical en este primer periodo que se prolongaría hasta la década de 1960.

Así, de las figuras retóricas, resalta su constante utilización de la prosopopeya, esa atribución de cualidades de seres animados a cosas inanimadas o abstractas: en *Lima de veras*, es la propia ciudad, cuyo «señorío de su ayer nos dice adiós desde un balcón disimulando su desdén»; mientras que, en *Callecita encendida*, es la calle a la que se pide que despierte, «que el amor está rondando»; y es el *Zaguán* el interlocutor con quien el yo poético comparte sus confidencias de amor.

A nivel musical, es importante destacar cómo la artista se valió del recurso de modular de la tonalidad original a su homónima mayor o menor, según fuera el caso, en función de las necesidades narrativas de cada pieza. Este recurso —que había sido utilizado ya con los mismos efectos por compositores canónicos de la música criolla, como puede apreciarse en la obra de Felipe Pinglo (Sarmiento, 2018)— aparece en *Lima de veras* y *Callecita encendida*; ambas parten del primer grado menor y modulan a su homónimo mayor en las correspondientes terceras secciones, en consonancia con las letras que anuncian la marinera y la serenata, respectivamente. *Zaguán*, por su parte, permanece en la tonalidad de si menor, según la versión grabada por Chabuca en 1981, con un breve paso por su relativa mayor en la segunda, la tercera y la cuarta sección, elemento que agrega una necesaria nota de color a la grisácea circularidad de su nostálgica armonía. Sobre su melodía de frases largas, el cantautor Javier Lazo reconoce, más bien, una influencia afropereña: «Chabuca tenía un fraseo sincopado y caprichoso, elegante, que no lo tenía nadie. [...] La utilización del 6/8,

32 Bm7 F#m7 B7 Em7 A7 Dmaj7 Gmaj7
 - Za-guán ti - bio_j-la - mí - na - do con fa - na - li-tos de_a - mor, re - cuer-das a quien yo

38 C#m7b5 F#7 Bm7 F#m7 B7 Em7 A7
 die - ra mis la - bios y tu can - dor. Si se do - tie-ne_a tu puer-ta, di-le que_ha que-da - do

44 Dmaj7 Gmaj7 C#m7b5 F#7 Bm7
 yer - ta la flor que yo te_o-fre - cio - ra, flor de la_j - la-sión pre - me - ra.

Fragmento de *Zaguán*. Transcripción basada en versión grabada por Chabuca en 1981 para el LP *Cada canción con su razón*.

yo no sé si ella se dio cuenta o es algo intuitivo pero el 6/8 se encuentra en todo Latinoamérica y es la manera afroperuana de hacer el vals» (Lazo, 2020, comunicación personal).

De la misma manera, aplica ese recurso en *La flor de la canela*, aunque con efectos narrativos más evidentes. La primera sección se encuentra en tonalidad menor, cuya distintiva gravedad anuncia el tenor de la canción: es una invitación a recordar a Lima, cuyo tradicional encanto es invocado. Le sucede, en la segunda sección, una armonía sobre la relativa mayor, apropiada para ese momento en que se revela al personaje de fina elegancia, a quien se refiere como «la flor de la canela». Este paso por mayores, además, parece preparar el dramático regreso, en la última sección, al centro tonal menor, en el que, luego de remozar el primer reclamo, se insta al limeño para que despierte y preste atención a esta «flor de la canela», para que aspire de su lisura, la adorne con jazmines, le alfombre el puente y le engalane la alameda. Para el músico César Peredo: «Uno de los elementos característicos de esta canción es su melodía original y única. Aunque la sucesión de acordes o enlaces armónicos son bastante típicos a los de muchos vales criollos peruanos, uno de los detalles que la hace distinta es que [en ella] utiliza un calderón —símbolo musical que indica que el intérprete puede detenerse en una nota libremente— antes de retomar una de las partes importantes de la composición» (Peredo, 2020, comunicación personal).

En estas primeras canciones, relució también la capacidad de Chabuca para encontrar novedosas melodías dentro de la estética criolla que se había impuesto respetar. Justamente,

en *La flor de la canela*, las notas que introducen el motivo son suficiente ejemplo; se trata de un tenso pasaje armónico que parte del acorde dominante y resuelve, dos compases después, en el primer grado de la tonalidad menor. Sobre estos acordes se construye la melodía de diez notas que corresponden a las sílabas del verso inaugural: «Dé|ja|me|que|te|cuen|te,|li|me|ño». Las tres primeras notas no son extrañas; se trata de la segunda, la tercera y la cuarta nota del arpeggio ascendente mayor de dicho acorde dominante. La sorpresa llega justo después, con la nota la; aunque completamente dentro de la escala menor natural de la tonalidad de la canción, representa en este compás, y para este acorde, una tensión de novena bemol que remite a la escala árabe. Anuncia, así, el espíritu de la ciudad, que se representa en el sinuoso paso por donde «la flor de la canela» pasea su «morería» limeña. Rítmicamente, esta misma frase inicial guarda no menos misterios, resalta el percusionista Tony Succar: «Son diez notas —“Déjame que te cuente, limeño”—, cinco y cinco [...]. Es una cosa loca que ella meta una melodía en cinco dentro de la estructura ternaria del vals, es algo mágico. Fuera de la letra hermosa, la melodía te lleva hacia una aventura única que la hace una obra maestra» (Succar, 2020, comunicación personal). Sin recurrir a acordes extraños al universo criollo, Chabuca sabía encontrar esas insospechadas notas que imprimieron novedad a su creación y que le valieron su confiada incorporación en los círculos más íntimos de nuestra música popular.



Fragmento de *La flor de la canela*. Transcripción basada en la versión grabada por Chabuca Granda en 1968 para el LP *Dialogando...*

VALS, AMOR Y TRADICIÓN

A sus cinco primeras creaciones, siguió un breve hiato que acabó en 1956 con la composición de *Bello durmiente*, cuyo primer verso clama: «¡Te amo, Perú!». Resulta simbólico que sea un grito de amor el que da inicio a este periodo comprendido entre 1956 y 1960, dado que su obra compuesta en estos años estuvo dedicada, de una u otra forma, a distintos amores: *Fina estampa* y *Gracia* fueron escritas para su padre y su madre, respectivamente; *Ha de llegar mi dueño* y *Mi ofrenda*; *Coplas a Pancho Graña* y *Señora y dueña*, para su tan querido doctor y su hija e íntima amiga, «Mocha»; *La novia tierra*, para el otro miembro de la cercana familia Graña, Fernando, y su

amor por la hacienda Huando, en Huaral; *José Antonio* estuvo dedicada a la devoción al caballo peruano de paso que tuvo su viejo amigo José Antonio de Lavalle; y *Zeñó Manué*, a la incansable búsqueda del periodista Manuel Solari Swayne por rescatar las tradiciones; también *El dueño ausente*, dedicado al amor de la protagonista por su esposo y su tierra; e incluso *El puente de los suspiros*, a cuyos balaustres se aferró para siempre el corazón de Chabuca.

La ciudad sigue presente de variadas formas en la mayoría de estas piezas; nuevamente personificada, es a quien se le exige ponerse su «color moreno» y «guirnalda de flores» para ofrendarla al «guapo llanero de tierra extraña» en *Mi ofrenda*. Como escenario, es la que recuerda en su tradicional belleza junto al Zeñó Manué y sobre cuya «veredita alegre» camina «un caballero de fina estampa»; es también por la cual cabalga José Antonio, camino a la fiesta de Amancaes. Es donde amanecía para ir a misa «la niña», luego de una noche de marineras, en *Señora y dueña*; y es donde se tiende, sobre la herida de una quebrada en el barranco, *El puente de los suspiros*. La artista se situaba, así, con estas composiciones, en una época de la música criolla que se caracterizaría por evocar la Lima virreinal, con artistas como María Delgado Campbell o Alicia Maguiña, por un lado, al mismo tiempo que retratar una Lima auténticamente criolla con alusiones a la tradición, por otro, con autores como Eduardo Márquez Talledo o los hermanos Nicomedes y Victoria Santa Cruz (Lloréns & Chocano, 2009, pp. 176-177).

Este periodo es rico en figuras literarias que amplían el espectro alcanzado en sus primeras cinco canciones, entre las que se destacó el uso de la prosopopeya, que se repite en temas como *Bello durmiente*, *La novia tierra*, *Fina estampa*, *El puente de los suspiros* y *José Antonio*. En *Bello durmiente*, para dotar al Perú de los atributos de un gigante soñador, y en *La novia tierra*, para permitir el bucólico idilio entre un agricultor y su huerto. También sonríen las veredas y se ríe la cuculí en *Fina estampa*, como se abraza «a recuerdos, barrancos y escalinatas» *El puente de los suspiros* y cantan los cuatro cascos del caballo de paso de José Antonio en su camino a Amancaes. A la par, en estas obras, la artista visita los campos figurativos de repetición que distinguieron su estilo a partir de entonces, desde una precisa onomatopeya —el «prumpum de las palmas» en *Señora y dueña*— hasta la aliteración en *El puente de los suspiros* —«y suspira y suspiro».

Para describir las calles de esa «Lima de otrora» de Zeñó Manué, su pluma no duda en parafrasear una soleá⁵ del poeta español Manuel Machado. Así, mientras que los versos de Machado se leen «Tu calle ya no es tu calle: / que es una calle cualquiera, / camino de cualquier

5. Estrofa típica de la canción andaluza compuesta por tres versos, usualmente de ocho sílabas, con rima asonante en el primero y el tercero. Esta soleá forma parte del libro *Cante hondo. Cantares, canciones y coplas, compuestas al estilo popular de Andalucía*, de Manuel Machado (García, 2012a).

parte» (Machado, 1984, p. 30), Chabuca canta «sus calles, como en la copla, / son unas calles cualquiera, / son unas calles cualquiera, / camino de cualquier parte». Tanto la cadencia andaluza utilizada en la introducción de *Lima de veras* como los versos del poeta nos remiten a los tiempos pasados de la ciudad de Lima y su herencia española.

En *Gracia*, Chabuca nos ofrece un «despliegue de gracia y de lisura» digno de su madre Isabel, «señora de tradiciones, / de cuentos y de leyendas». Su estribillo comienza, precisamente, por nombrar el «azafrán de Castilla», inconfundible referente con el cual se refuerza esta tendencia de la artista a establecer una conexión entre la Lima de herencia virreinal y España. Mas termina este con una importante clave para la lectura de su obra durante este periodo: «y al entreabrir tu boca, la sonrisa / despliega el bicolor de mis amores».

Chabuca delineaba la imagen delicada de unos labios siempre pintados de rojo que, al sonreírle y mostrarle sus blancos dientes, formaban ese «bicolor de sus amores». ¿Cómo no asociarlo a su *Bello durmiente* y al grito de amor que rompió su silencio?

Bello durmiente comienza, en efecto, con un grito —«¡Te amo, Perú!»—, al que sigue una sinécdoque que alude a nuestra frondosa vegetación en el segundo verso —«toda la gama de verdes que te adornan»— y una metáfora de nuestro cielo costeño en el tercero —«y el gris soberbio manto de tu costa»—, que, en la cuarta línea, se personifica, para así completar el cuadro del Perú que la artista pinta con sus palabras: «que al subir por los cerros en colores se torna». Tras esta lacónica descripción, en la segunda estrofa, el yo poético manifiesta la hiperbólica acción de abarcar con sus brazos, desde su punto más alto, al país entero, amplificando todavía más la imagen de su geografía, que contrasta con la soledad y humildad detrás de un sentido pedido de un beso: «Me empinaría en tu más alta cumbre / para estirar mis brazos y abrazarte / y en esa soledad pedirte humilde / que devuelvas mi beso al yo besarte».



Fragmento de *Bello durmiente*. Transcripción basada en la versión grabada por Chabuca Granda en 1968 para el LP *Dialogando...*

A continuación, los versos ya no van dirigidos al «bello durmiente»; más bien, lo describen como «el hijo del Sol», en alusión a su milenaria historia, como «un gigante al que arrullan sus anhelos, / bello durmiente que sueña frente al cielo». Escrita luego de que Prado ganara las elecciones presidenciales en 1956, lo cual produjo un gran descontento en nuestra artista, su letra acusa un espíritu crítico que increpa al país por estar dormido, arrullado por sus sueños y anhelos: ¿cómo puede estar dormido el país, arrullado por sus sueños y anhelos, teniendo la grandeza de un gigante?

En cuanto a la música, las notas del motivo que acompañan al verso introductorio pertenecen a una escala menor conformada por cinco notas, acaso evocación sonora a la escala musical andina —que, en la época de nuestra artista, se creía pentatónica—, en sensible consonancia con la grandeza del «hijo del Sol» sobre la que discurrirá el estribillo. Por si fuera poco, si acaso no bastase con proclamar con un grito su amor por el Perú, con las notas se establece que se trata, además, de un amor milenario. Así, para la cantante Ruby Palomino se trata de una frase «fuerte, clara y directa», que resume la descripción de los sentimientos de Chabuca por nuestro país: «Siento que este amor es la aceptación del pasado, presente y futuro; amar sin juzgar errores del pasado, trabajar en comunión en el presente para que las nuevas generaciones puedan visibilizar las riquezas de nuestro país a través de la historia y, por último, mantener la fe de que este trabajo sirva de base para un futuro mejor» (Palomino, 2020, comunicación personal).

Como en el primer grupo de composiciones, en todas estas piezas la artista se circunscribió a típicas estructuras armónicas del vals limeño. Pero, ahora, serán solo cuatro las que empiecen por tonalidad menor —*La novia tierra*, *Señora y dueña*, *José Antonio* y *El dueño ausente*—, mientras que las demás lo harán por mayor. Canta a sus padres en acordes mayores, lo mismo que en *Mi ofrenda* y *Ha de llegar mi dueño*. Asimismo, sus acordes son susceptibles a las historias que cuentan sus palabras, a sus ambientes y escenarios; en *Señora y dueña*, un lánguido acorde menor acompaña al personaje durante la mañana del domingo, mientras que es un alegre acorde mayor el que la invita a bailar, de acuerdo con sus ánimos. También en *Bello durmiente*, aunque sucinta, la modulación de menor a mayor en el primer verso marca la senda que troca la gravedad de su declaración por el amor que se celebra en el resto de la pieza. *El puente de los suspiros*, por su parte, reserva los pasajes mayores para la primera sección, dirigida al querido puente, y los menores para la segunda, que narra el sufrido alejamiento del amante.

Igualmente, tanto en sus vales de dos cuerpos como en aquellos de tres —en los cuales es todavía más evidente, como *José Antonio*, *Zeñó Manué*, *Gracia* o *Señora y dueña*—, son pródigas sus tonadas, con inesperadas mañas y amables cadencias que sorprenden lo mismo que enamoran.

Puen-te - ci-to re-com - di-do en-tre fo - lla - jes y en-tre a - ñe - ran - zas... puen-te - ci-to ten - di - do so - bre la he - ri - da de u - na que - bra - da... Re - to - ñan pen - sa - mien - tos... tus ma - de - ros... se a - fe - ra el co - ra - zón... a tus ba - ños - tres... Puen-te - ci-to ñer - má - do en-tre el mur - mu - llo de la que - sen - cia... a - bra - za - do a se - cuer - dos ba - ñan - cos y as - ca - ñi - na - tus... Puen-te de los sus - pi - ros... qué - co que guar - des... en tu gra - to si - len - cio - (o) mi con - fi - den - cia

Fragmento de *El puente de los suspiros*. Transcripción basada en la versión grabada por Chabuca Granda en 1968 para el LP *Dialogando...*

En la transcripción de la versión de *El puente de los suspiros* grabada por Chabuca en 1968 para su álbum *Dialogando...*, podemos ver la melodía sobre la escala de sol sostenido mayor sin trucos ni extrañezas al lenguaje tradicional criollo —se destaca el uso de un cromatismo que se repite en los compases 6 y 22, además del uso del dominante secundario, recurso que aparece ya desde la década de 1920 en las composiciones de Felipe Pinglo y todavía mucho antes en las canciones de José Sabas Libornio Ibarra (Sarmiento, 2018), correspondiente en este caso al acorde G#₇, del decimocuarto compás—; sin embargo, esta pieza no suena como ningún vals escrito antes.

El joven director Jaime Contreras, quien viene realizando versiones corales de Chabuca, señala que la prosodia recae de una manera muy natural en esta composición: «*El puente de los suspiros* está construida de una manera en que no se piensa en el compás de tres $-3/4-$, sino como frases más largas. [...] Chabuca recurre en principio al texto, y la música está al servicio de la palabra» (Contreras, 2020, comunicación personal). Así, Contreras resalta una característica que cobrará cada vez mayor importancia en la obra posterior de Chabuca, que refiere a esta relación entre letra y música, que ella elevó a los más altos niveles artísticos.

EL TRÁNSITO DE SU VOZ

Despréndete la tierra, corazón,
sal a la luz y al viento [...].

—Chabuca Granda, *La torre de marfil*, 1963.

Dos empresas enmarcaron la producción de Chabuca Granda durante la década de 1960. La primera, su más ambicioso proyecto artístico hasta ese momento: la composición de la obra de teatro musical *Limeñísima*. Estrenada en 1961, más allá de la historia que se cuenta en dicho libreto, sus diálogos y monólogos fueron la excusa perfecta para que nuestra autora y compositora visitara nuevos territorios de la canción, tanto en sus aspectos literarios como en los musicales, que promovieron la trascendencia de algunas de sus piezas más allá de las tablas. La segunda fue en 1969, cuando, a propósito del matrimonio de su hija Teresa, compuso Chabuca la primera misa criolla del Perú. La ocasión nuevamente fue perfecta para explorar otros ritmos de la costa que había conocido durante *Limeñísima*, escogidos todos con el mayor de los aciertos para cada una de las partes de la ceremonia religiosa.

Pero, entre ambos proyectos, afloraría su original y madura voz en un periodo de transición de sus primeras obras a un nuevo arte, más íntimo, profundo y reflexivo. Aunque todavía pueden situarse estas piezas dentro del género del vals limeño, acusan ya una mayor complejidad armónica que quiere escapar del canon criollo típico.

Es trascendental la grabación de *Dialogando...* en 1968. El disco juntó lo mejor de su anterior repertorio y de las nuevas canciones, para poner perfecto punto final a esta fértil etapa artística, que dejaría atrás en su inagotable carrera por reinventarse. Así, este disco, en el que presentaba sus composiciones y su voz junto con la virtuosa guitarra del maestro Óscar Avilés, supuso, además, un uso conceptual de la tecnología estereofónica que desplazaba entre sus dos canales la voz de

Chabuca y la guitarra de Avilés en hipnótico y envolvente trance que resultaba, precisamente, en un diálogo entre ambos artistas. Se establecía, así, una relación con las más modernas vanguardias musicales del momento⁶.

LIMEÑÍSIMA

Estrenada en agosto de 1961, bajo su dirección y producción, *Limeñísima* representó un reto importante en la carrera de la autora y compositora. En primer lugar, porque significó la creación de 24 canciones, con las cuales contaría la historia que había imaginado⁷. En segundo lugar, porque tan amplio repertorio, inscrito en una historia que involucraba a los variopintos habitantes de Lima, requirió de la audacia de su duende para transitar por los distintos ritmos que conformaban el complejo paisaje sonoro de la ciudad virreinal representada por Chabuca: el tradicional vals, la mazurca, la vieja canción habanera, un lamento al ritmo de panalivio, multitud de coplas con aires de marinera y hasta un huaino, entre otros.

Entre todas estas piezas, hubo cuatro en particular que trascendieron a la obra teatral y constituyen un testimonio del proceso por el cual atravesaría la pluma cantora de Chabuca: *La renuncia*, *Rosas y azahar*, *Amor viajero* y *Quizás un día así*. La primera de estas fue registrada por el cantante lírico con tesitura de tenor Rubén Flórez en el disco *Doce nuevos vales de Chabuca Granda* de 1966. Se trata de un vals de tres cuerpos, en tonalidad menor y tradicional estructura armónica, que encierra el dolor y la frustración del amante: «vuelvo hacia mis caminos / con mis pasos de olvido, / con mi luz apagada / y mi silencio herido».

Amor viajero es otra canción de *Limeñísima* que luego echaría a volar por sus propios aires. En esta, Chabuca hace gala de su musicalidad con una dulce melodía que suena sobre un ciclo armónico conformado por una secuencia que parte del cuarto grado menor hasta resolver en el

6. Durante la segunda mitad de la década de 1960, el mundo de la música popular se remeció con la irrupción de importantes discos que cambiarían la historia al presentar la idea de un «álbum conceptual» como una propuesta artística en la que cada una de las pistas aporta al sentido total del disco. Por ejemplo, *Pet sounds* (1966), de The Beach Boys; *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), de The Beatles o *Tommy* (1969), de The Who. Conviene notar la modernidad en la que se inscribió *Dialogando...*, reflejo del inquieto espíritu artístico que llevaría a Chabuca a reinventarse en sus próximos proyectos discográficos.

7. En orden alfabético, las piezas que conformaron esta obra fueron: *Amor viajero*; *Ande, Ande*; *Anoche soñé*; *Cada mañana*; *Canasta Balay* (Ylang-ylang); *Deja el día tu afán*; *El marqués de Vidal*; *En un andar muy lento*; *Enseña diente*; *Hagámoslo* (Por solo verte pasar); *Hombre de la copla* (Abre el postigo); *Josú*; *La renuncia*; *Limeñísima*; *Mamita #1* (Mamita, no entiendo a usted); *Mamita #2* (Mamita, mi señorita, qué le manda su merced); *Mamita, mi señorita, del baño ya salga usted*; *Ojitos de agua clara*; *Quizás un día así*; *Rosas y azahar*; *Sal a bailar*; *San Antonio*; *To cansao*; *Y ya la hora 'e las brujas*.

PARTE II

1. $G7$ $Cm7$ $F7$ $B\flat maj7$
 Es mi-o un a-mor via-je-ro, via-je-ro de/ ex-tra-ñas tie-ras,
 re-que con-du-ce/el be-so, sol que/en-ti-bia nues-tras pe-nas
 de de mis es-pe-ran-zas mi-sé hoy al ma-dru-gar

6. $E\flat maj7$ $Am7\flat5$ $D7$ $Gm7$ Φ
 nos co-mu-ni-ca el ai-re, el sol la no-che y el di-a. Ai-
 no-che que/am-pa-ra/el la-men-to, di-a que trae la/es pe-ran-za
 qui-zá di-ga: «hoy es el di-a que se me per-ré ta/a ma-ñana»

10. $G7$ $Cm7$ $F7$ $B\flat maj7$
 Cam-do le/es-cu-cho/en la no-che sin po-der-le con-ves-tar, es

14. $Cm7$ $F7$ $B\flat maj7$ $Cm7$ $F7$ $B\flat maj7$
 ca-ja de re-so-aan-cia/en mi pe-cho con su re-peo-che,

18. $D7$ $Gm7$ $F7$ $B\flat maj7$
 las ren-di-jas del pos-ti-go que no pue-do ni/en-to-nar

22. $Cm7$ $F7$ $B\flat maj7$ $D7$ $Gm7$ Φ $D.S. al Coda$
 lle-van ai-re de mis la-bios, un te quie-ro/al bul-bu-cear. Ver-

26. $G7$ $Cm7$ $F7$ $B\flat maj7$
 Y de-sen-vuel-vo mis pe-nas, las sa-co/a la luz del sol

30. $D7$ $Gm7$ $D7$ $Gm7$
 pa-ra ver-las me-nos pe-ras ten-dí-das a su co-lor

Amor viajero. Transcripción basada en la versión grabada en 1992 por Elsa María Elejalde y en una inédita grabación casera de Chabuca Granda que se conserva en el archivo de la Asociación Cultural Chabuca Granda.

primero –V7/IV-IVm-VII7-III-VI-II^m7b5-V7-Im–, la cual se repite dos veces en la primera sección. En seguida, la melodía de la segunda sección cambia del registro grave al agudo y presenta una sutil variación, conformada por la repetición del ciclo (IVm-VII7)-III en el medio de la secuencia. En la tercera sección, la melodía vuelve a su registro inicial, pero con una nueva variación armónica en la coda, cuyos últimos cuatro compases alternan sobre el dominante y la tónica, preparando el final de la canción. Para Rodrigo Terry –joven cantante que realizó una versión «a dúo» sobre una grabación casera de Chabuca– estos giros melódicos calzan perfectamente con la letra, la cual primero da cuenta de este «amor viajero de extrañas tierras», amor que es «idealizado, casi hasta prohibido [...] entonces, cuando no puede más, alza el reclamo de libertad para amar y así concluye con esperanzas y penas que se vuelven menos penas» (Terry, 2020, comunicación personal).

49 Gm Dm C
¿Qué más he de en - tre - gar? Te - do, to - do te di en una flor de a - za - har

55 Bb A7 Gm
que se mu - rió al pen - der, flor, mi a - mo - or es con - di - do, mi an - gos - tia, mi tris -

60 Dm A7 D
te - za, mi di - men - sión, mi es - tre - lla y mi si - len - cio he - ri - do.

Fragmento de *Rosas y azahar*. Transcripción basada en la versión grabada por la autora para el LP *Voz y vena de Chabuca Granda*, de 1968.

Rosas y azahar, la tercera de estas piezas, fue llevada a disco por su propia autora en 1968, en *Voz y vena de Chabuca Granda*. En ella, a aliteraciones como «un aroma, amor, / amor de flor de olor» o «al calor del ensueño / con que sueño», se suma una narrativa melódica que amplifica el efecto sonoro de la canción. Por ejemplo, hacia la mitad de la canción, se enumera todo aquello que se ha sufrido y perdido, mientras que la melodía se distiende, de manera similar, sobre una tensa armonía antes de resolver a la tónica, con agobiante efecto climácico.

Por último, una de las composiciones más celebradas de Chabuca Granda, *Quizás un día así*, vals cuya armonía en menor otorga imploradora cualidad a la primera sección y, cuando modula a mayor en la segunda, establece un afinado tono celebratorio que exalta el momento de la unión perfecta, lo más puro del amor y sus sagradas promesas. Esta profunda significación le valió el ser retomada ocho años después y asimilada dentro de la misa criolla que escribió la compositora para su hija, y que en seguida revisaremos.

En 1968, Chabuca se propuso la composición de una misa criolla peruana. Tan solo tres años antes, el músico argentino Ariel Ramírez había compuesto una misa criolla argentina, con músicos como Jaime Torres y Juan Enrique «Chango» Farías, con quienes compartió tantas veces tablas Chabuca. Ciertamente, fue un reto atractivo para nuestra artista encomiarse a tan noble proyecto que, además de regalo para su hija, quedaría como su ofrenda para el Perú.

Adaptó el texto de la misa con el mismo acierto con el que musicalizó todas sus partes, recurriendo a los variados ritmos de la costa peruana. El *Introito* estuvo marcado por un jubiloso vals al que sucedieron los más ceremoniosos *Kyrie* y *Gloria*, a ritmo de triste con fuga de tondero. Como se mencionó, el devoto vals de amor *Quizás un día así*, en cuya letra ofrece, a manera de consagración, su «Vida, alma, mente, sangre, / todo hasta la raíz», se resignificó para el *Ofertorio*. Para el *Credo*, escogió la autora el espiritual ritmo de la zaña⁸, mientras que, para el *Sanctus*, un ensalzado aire de marinera nortena. El *Padre Nuestro* se cantó al compás de una danza habanera, y una marinera se debatió en el *Agnus Dei*⁹, mientras que, para la *Comunión*, se destinó el tercer y último vals de la misa. Para concluir, un festejo regocijado invita a todos a dar las gracias por la ceremonia que acaba de celebrarse.

Afianzaba la artista su dominio para pasear su genio fuera del territorio del vals limeño, seguridad que la llevaría a aventurarse pronto por las fronteras desconocidas que su inquieta poética reclamaba, a medida que maduraba e iniciaba el inevitable tránsito de su voz.

UN VALS MÁS ÍNTIMO

Durante este periodo creativo, Chabuca mantuvo todavía el tenor de su primera producción en algunas canciones, como su vals *Los augurios de San Juan*. Su letra respira aún los mismos aires de

8. Baile oriundo del homónimo pueblo de Lambayeque, compuesto por tres partes en modo mayor (Tompkins, 2011, p. 112).

9. Para lograr la marinera, se valió Granda de la reprogramación de los versos del «Cordero de Dios», a fin de que cumplieran el rol de copla con sus respectivas seguidillas y los términos que le corresponden.

sus primeras composiciones, tanto por la mención de elementos asociados a la tradicional fiesta celebrada en Lima, como por una ruta que explora el antiguo distrito del Rímac: «Allá está la Cruz del Valle, / ya vendrán los coronguinos, / más allá, el Puntón Pelado, / arriba, Pampas de Olivos; / dicen que hay unas cadenas / que sujetan el volcán, / mas, ven, corcel, no relinches, / no te vayas a asustar». Incluso sorprende con una tradicional polca —la única que compuso en su celebrada carrera—, *Carnaval de calles*, dedicada precisamente a estas tradicionales fiestas carnalescas que se celebraban por tres días en las calles de la ciudad de Lima. El ritmo alegre y la tonalidad en mayor son indispensables para la colorida estampa: «Con mi traje de alegría / y risa en el corazón, / ay, carnaval, carnaval, / tus tres noches con tus días».

También durante estos años, rindió un tributo a la ciudad del sur de donde provenía su familia paterna, el vals *Arequipay*. La letra de esta canción describe esta ciudad a través del color de sus casas construidas con las piedras volcánicas —«que entrañas blancas de la tierra mía / te hacen inmortal, bella y bravía»— o su famoso convento —«y en el ámbito diáfano que rasgan / campanas cimarronas catalinas»—, así como el valor que se ganó en la historia nacional: «Luz que le da fulgor a la luz misma / y se desprende de ti, hecha de gloria, / por haber sido ariete en nuestra historia / y conservarte tan pura y tan señora».

Todavía dentro de dicha línea de corriente más tradicional, escribió Chabuca su canción *El gallo Camarón*. Sus primeros ocho versos son pronunciados por Camarón para sí mismo, a manera de «previa», como una preparación para el combate que le tocará enfrentar más tarde. En seguida, se dirige el gallo en la segunda sección a su dueño, ante quien se muestra valiente, preparado, digno de su crianza. Los acordes, en constante movimiento ascendente de sus voces, conforman un complejo pasaje armónico que simboliza claramente ese instante que se hace eterno, aunque dure solamente unos segundos. La tercera sección discurre a instantes de iniciarse el combate y antes de que Camarón le reclame nuevamente a su amo que lo deje ir, para bien o para mal. Repite, luego, la segunda sección que da paso, ahora sí, a la batalla que se reñirá, muy apropiadamente, a ritmo de marinera y en tonalidad mayor: es un triunfo; no puede ser de otra manera.

Inspirada en Simón Bolívar, Chabuca compuso el vals *Libertador*¹⁰, en cuya letra el yo poético reclama al héroe por someterla como un «conquistador» cuando debiera, más bien, liberarla. Si leemos esta pieza en clave de amor —«descubriendo el corazón, / muestra una herida muy honda / que junto a ti cicatriza, ay, / y con tu ausencia se ahonda, / Libertador, por herencia, /

10. *Libertador* y *Ese arar en el mar* son las dos canciones relacionadas al héroe venezolano, cuya vida habría impactado a la artista. En la entrevista que realizó para la revista *Jueves*, en 1957, mencionó como uno de sus libros favoritos la biografía de Bolívar escrita por el historiador ecuatoriano Alfonso Rumazo González (*Revista Jueves*, 1957, s. p.).

Qui - ta - me, ga - lle-ro, tra - bas, pa - ra re - ñir fai cri - a - do, ten -

go la ca - ña cua - dra - da y el pe - cha muy le - van - ta -

- do; ten fe en mi cas - ta, ga - lle - ro, que soy de bue - ra ca - ma - da, de -

ja ya de - ca - ri - ciar me y qui - ta - me, ga - lle - ro, tra - bas.

Fragmento de *El gallo Camarón*. Transcripción basada en la grabación de Chabuca de 1968 para el LP *Dialogando...*

Conquistador, por contraste»—, es posible relacionarla con *Mi ofrenda*, canción dedicada, según el libro *Signo e imagen*, a ese «alguien a quien mucho amó» (Fuller & Rodríguez, 1989, p. 64) y que insta a la ciudad de Lima a prepararse para recibir a ese otro foráneo —«es que ha de llegar un guapo / llanero de tierra extraña».

Ese tono más personal en la poesía de Chabuca también asoma en *Puño de oro*, pieza compuesta en honor a Mauro Mina, pugilista peruano que estuvo dispuesto a perder la vista con tal de regalarle una gloria más al Perú: «que de tu riel hay luz y el aleluya, / que a lo que dé mi voz te iré cantando». No es casualidad que el yo poético le ofrezca lo que dé su voz a quien sacrifica su propia luz: «Donde quiera que estés ha de llegarte / la ofrenda de mi voz y agradecerte / el luminoso trazo que nos dejas / y el soleado mañana que entregaste». De esa manera, mientras le canta con agradecimiento, también va revelando su propia fragilidad.

Justamente, una de sus creaciones más confesionales, *Pobre voz*, es una pieza que exhibe lo mejor de este periodo. La melodía inicial transcurre sobre un ciclo de tres acordes que corresponden a la secuencia IIm-V₇-I y que se repite tres veces hasta llegar al «mar», momento en el cual se

Es a - fin de car - tar-le a los cau - ces del ri-o ha-bla - dor, so-lo a - fin de que-

die-me en los puen - tes a ver-le pa - sar y de - jar que se va - ya mi voz has-ta el

mar y via - jar y via - jar y va - gar y va - gar ha-as - ta a - llá más a - llá del a - llá

Fragmento de *Pobre voz*. Transcripción basada en la versión grabada por su autora para el LP *Dialogando...*, de 1968.

inicia un angustiante ascenso cromático de la melodía que se resuelve al llegar «más allá del allá» —recurso que usó también con similar efecto en *El gallo Camarón*, como se vio unos párrafos antes—. En completa consonancia con este movimiento ascendente, en la letra se produce una sonora utilización de la repetición —«y viajar y viajar y vagar y vagar / hasta allá, más allá del allá»—, campo figurativo que se consolidaría como una de las más apreciadas peculiaridades de su estilo.

En seguida, surge el drama de su voz sobre una armonía que ha modulado consecuentemente a la tonalidad menor y que concluye con un descenso cromático apropiado para la letra: «y dejarte caer otra vez, pobre voz, otra vez». Para el cantante e investigador Carlos Cerquín Hidalgo, «así como *El día que me quieras* de Gardel es un tango-canción, que empieza libre y luego agarra compás, *Pobre voz* es un vals-canción, que tiene sus paradas, no está constantemente en el compás de 3 por 4, tiene silencios, es más libre, más abierto» (Cerquín, 2020, comunicación personal).

Por el carácter tan íntimo e introspectivo de su letra y la perfecta consonancia de la narrativa musical, así como la mención al Río Hablador y al puente, que nos sitúan inequívocamente en la ciudad de Lima, podríamos considerar a *Pobre voz* como una de las obras más representativas de esta crucial etapa de la carrera de la artista. En esa misma línea se ubicarán, justamente, las canciones *La torre de marfil* y *Ese arar en el mar*. En la primera, encontramos la prosopopeya como principal figura literaria: el yo poético se dirige a su corazón, al que invita a acompañarlo

22 y des - pués... an - cen - der has - ta el cie - lo en mi voz... y gri - tan - do a las

29 vic - tos llo - ran en las nu - bes y llo - ver con la lla - via en mi voz... y al vol - ver a las

35 puen - tes sin voz... re - to - marla en la ri - sa del ri - o ha - bla - de o - tra vez... baj - bu - car - te denue -

41 vo - en los pue - tes mi voz y de - jar - te ca - er e - ta vez pa - bes voz... o - tra - vez

Fragmento de *Pobre voz*. Transcripción basada en la versión grabada por su autora para el LP *Dialogando...*, de 1968.

a lo más alto «para adorar la talla de marfil». Como en *Pobre voz*, su música plantea también una modulación tonal entre las secciones, pero de manera inversa; esto es, comienza la estrofa en tonalidad menor para pasar, en el estribillo, a la tonalidad mayor, en natural consecuencia con la positiva emoción que proyecta la letra: «Despréndete la tierra, corazón, / sal a la luz y al viento, / deja tus agonías, corazón, / vente conmigo a lo alto / de la alegría y verás, / tan solamente llega / la pátina del tiempo, corazón, / para adorar la talla de marfil».

Detengámonos ahora en la segunda canción, *Ese arar en el mar*, sobre la cual Chabuca Granda dijo: «Hice esta canción, secretamente, para mí. Y la hice a partir de una de las frases inmortales de un gigante, Simón Bolívar: “he arado en el mar”» (Granda, 1979, p. 42). La frase, atribuida popularmente a los últimos momentos de vida del Libertador, alude a la sensación de que todo lo hecho fue en vano. En ese tenor, llama nuestra atención cómo presenta la autora en esta canción dos veces una misma letra: «Extrañaré la rumia de mis sueños / y la dulce molienda y la esperanza, / ese constante hacer un alguien de algo, / ese afán de castillos en el aire». Así, en su primera aparición, transcurren estos versos sobre la armonía en tonalidad mayor.

17 A A#dim Bm E7 Amaj7
Ex-tra-ña-ré la ru-mia de mis sue-ños y la dul-cemo - lla-da y la es-po - ran-za, —

25 A Cdim Bm F#7 Bm E7 A
e-se-cons-tan-te ha - cer un al-guén de al-go, — e-se_a-fín de cas - ti-llas en el ci - re.

Fragmento de *Ese arar en el mar*. Transcripción basada en la grabación de la autora para el LP *Voz y vena de Chabuca Granda*, de 1968.

A continuación, los repite, pero con otra melodía cuyos acordes de acompañamiento transcurren sobre un paraje alrededor de la relativa menor, con lo cual las mismas palabras adquieren una abatida gravedad que se refuerza todavía más con los dos versos nuevos que agregó al final: «ese arar en el mar de los ensueños, / ese eterno soñar, la adolescencia».

33 F#m G#7 C#7 F#7
Ex-tra-ña-ré la ru-mia de mis sue - ños y la dul-cemo - lla-da y la es-pe - ran - za,

41 Bm C#7 F#7 B7
e - se-cons-tan-te ha - cer un al-guén de al-go, e-se_a-fín de cas - ti-llas en el ci - re,

49 Dm A F#m7 Bm E7 A
e-se_a-rar en el mar de los en - sue - ños, e-se_e-ter-no so - ñar, la_a-do-les - cen-cia.

Fragmento de *Ese arar en el mar*. Transcripción basada en la grabación de la autora para el LP *Voz y vena de Chabuca Granda*, de 1968.

Por último, merece una mención aparte *María Sueños*, inspirada en sus vivencias y dedicada «a la mujer americana» (Bulnes, 1990, pp. 65-68). A lo largo de sus estrofas, la letra describe los sueños de un personaje, María. La primera sección de la canción se inicia en tonalidad mayor y exhibe un movimiento armónico constante con cambios de acorde en cada compás, en perfecta consonancia con el onírico tránsito de María que sus octosílabos versos representan.

En la siguiente sección, la música modula a la tonalidad menor, a la vez que se extiende la duración de los acordes a dos compases cada uno, sobria correspondencia con la ampliación de sus versos a 13 sílabas. En concordancia, la letra se ha detenido sobre las sentidas acciones de un paisaje personificado —el grito del río o el llanto de la tierra— que acoge el sueño de María. Retoma el espíritu de la primera parte en la última sección, que vuelve a los octosílabos, a la tonalidad mayor y al movimiento continuo de los acordes, que acompañan ahora un recorrido del personaje que termina nuevamente en caminos «en los que sueña y florece / María, María Sueños».

LLEGO RASGANDO CIELOS, LUZ Y VIENTOS

A b A b 7 D b D b m A b
 Ag, los pi-nos en el vien-to con el o-lor a di-stan-cia en
 Por sel-vas, so-les y la-nas des-pe-ran-do sus en-sue-ños, vuc-

6 Adim7 B b m E b 7 A b E b 7#5
 los sue-ños de Ma-ri-a, Ma-ri-a, Ma-ri-a Sue-ños,
 la re-co-dos y cas-tas Ma-ri-a, Ma-ri-a Sue-ños;

11 A b A b 7 D b D b m A b
 van te-jien-do sus sen-ti-dos un mun-do que es so-lo de e-lla, y
 se vu-ti-ñen-do en el pe-cho del co-ra-zón de los pue-blos, don-

16 Adim7 B b m E b 7 A b A b 7
 per-si-guien-do su es-tre-lla an-da y de-san-da ca-mi-nos.
 de, ce-ra-dos los o-jos, los hom-bres se es-tán min-tien-do.

23 D b Ddim7 A b Adim7 B b m
 En-tre sen-de-ros dor-mi-dos flo-re-ce Ma-ri-a Sue-ños, be-
 Hay un mo-ti-vo de tie-rra que gri-ta des-de la vi-da en

28 D b m A b Adim7 B b m E b 7
 bien-do de las ver-tien-tes pa-ra lle-gar a la vi-da;
 los a-ños de Ma-ri-a, Ma-ri-a, Ma-ri-a Sue-ños;

31 A b A b 7 D b D b m A b
 con voz de ho-gue-ra y dis-tan-cia, va fu-gan-do los si-len-cios, es-

35 Adim7 B b m E b 7 A b A b m
 car-pan-do cor-di-le-ras, Ma-ri-a, Ma-ri-a Sue-ños.

María Sueños. Transcripción basada en la versión grabada por su autora para el LP Dialogando..., de 1968.

PARTE II

41 $G\sharp m$ $E(\sharp 11)$ $D\sharp$
 Gri - tan re - vuel - los los ri - es por las que - bra - das, llo - ra

46 $D\sharp 7/C\sharp$ $G\sharp sus 2$ $G\sharp 7 \flat 9$
 la ma - dre mo - re - na, llo - ra la tie - rra, tie - rra nues - tra, tie - rra

51 $C\sharp m \text{~~}$ $E\sharp m 7 \flat 5$ $D\sharp 7 \text{~~}$
 gra - ve, tie - rra ma - dre_a - me - ri - ca - na, es a -

57 $G\sharp m/B$ $E(\sharp 11)$ $D\sharp$
 - na ma - dre - ra nae - va_y go - ne - ro - sa, y_es - tá_____

62 $D\sharp 7/C\sharp$ $G\sharp sus 2$ $G\sharp 7$ $C\sharp m$
 sen - ti - da la me - sa de la_es - pe - ran - za y_es el man - tel de al - ho -

69 $G\sharp m/B$ $G\sharp m/B$ $D\sharp 7$ $A \flat$ $E \flat 7\sharp 5$ D.C. al Coda
 m - da bri - lla la luz pa - ra la fra - ta que sue - ña Ma - ri - a Sue - ños,

73 $A \flat$ $A \flat 7$ $D \flat$ $D \flat m$ $A \flat$
 A - ños de pie - dra dor - mi - da que for - ma - ron los ca - mi - nos en

78 $A dim 7$ $B \flat m$ $E \flat 7$ $A \flat \text{~~}$
 los que sue - ña_y flo - re - ce Ma - ri - a, Ma - ri - a Sue - ños_____

Maria Sueños. Transcripción basada en la versión grabada por su autora para el LP *Dialogando...*, de 1968.

LOS NUEVOS AIRES

He soltado las amarras
y el ancla no fue,
mi balandro va en su riela
para no volver.
—Chabuca Granda, *Paracutá*, 1967.

El nuevo periodo creativo de Chabuca Granda, que se inició a finales de la década de 1960, implicó para muchos la inexcusable ruptura con una tradición musical criolla que exigía restringirse a estrictos cánones estilísticos dentro de los cuales había creado la artista su producción hasta ese momento. En adelante, no compondría más vales de corte tradicional ni dedicaría otra pieza a Lima¹¹.

Así, si la producción anterior de Chabuca había respetado solemnemente los ritmos y armonías del género más representativo de la música criolla de Lima, ahora nuestra artista proponía romper los límites de ese espectro al introducir a su repertorio nuevos aires —y algunos viejos, pero renovados, también— que, sin perder la gravedad de sus raíces, daban al fin completa libertad a su genio. Este nuevo momento compositivo es descrito apropiadamente por el escritor Alonso Cueto como «intimista y personal», con canciones «hechas de frases interrumpidas y emociones sugeridas antes que proclamadas» (Cueto, 2005, p. 70).

Su gran amigo, el poeta César Calvo, se pronunció en una entrevista de 1997 sobre esta evolución de Chabuca Granda de la cual pudo ser testigo y fiel crítico; para él, su pluma era

11. En la década siguiente, escribió la letra para un vals de corte clásico de Juan Castro Nalli, *Pasito a paso otra vez*. Sin embargo, en este, sus autores se valen sarcásticamente del tradicional género para denunciar las consecuencias retrógradas que suponía la limitación del tránsito automotriz en Lima.

«perfecta» (Tamariz, 1997). Más allá de la exaltación que hace Calvo respecto de la obra de la compositora, nos da una clave para entender las pretensiones musicales que guiaron al duende de nuestra artista en este nuevo periodo cuando menciona la influencia de Pablo Milanes, de quien Chabuca había dicho que lograba lo que ella se proponía, una composición al estilo de los *lieder*¹², en los cuales «la melodía varía de una estrofa a otra, no se repite nunca, varía según la letra, según la intención» (Tamariz, 1997). Aun cuando resulta muy aventurado establecer una conexión entre la producción de Chabuca y dicha forma musical alemana, lo cierto es que, en efecto, afinaría su obra de este periodo mucho más los alcances con piezas que, a punto fijo, merecen admiración por lo natural y orgánico del desarrollo de sus motivos musicales en consonancia con el devenir expresivo de su contraparte literaria. Fue, en ese sentido, de vital importancia el aporte de la guitarra de Lucho González, quien se valió de las modernas posibilidades de la armonía popular para seguir el paso a las nuevas formas que nuestra artista dibujaba.

PARACUTÁ

A finales de la década de 1960, surgió un nuevo ritmo creado por el compositor peruano Lucho Neves (Soto, 1969, p. 7), el «paracutá»¹³, que buscaba un escape al característico «tundete» del vals. La música de Chabuca se vio influida por este novedoso ritmo, que Lucho González asimiló en sus acompañamientos de guitarra. Al respecto, la propia artista declaró en un artículo de 1969 que el paracutá era al vals «lo que la bossa nova al samba» (Granda, 1969b, p. 116). La palabra que nombra al ritmo presenta una acentuación aguda [*pa-ra-cu-tá*] que permite la coincidencia de la fonética de esta con la del ritmo:



Ritmo de paracutá. Transcripción del autor.

12. Forma lírica desarrollada en Alemania desde comienzos del siglo XV, cuya letra es un poema que es musicalizado luego por un compositor. Tuvo su época de oro en el siglo XIX con Schubert, Schumann y Brahms, entre otros, como los grandes maestros del género (Latham, 2008, p. 869).

13. La palabra parece haber sido tomada de un libro de Julio Verne, *La esfinge de los hielos*, de 1897 (Reyna, 2012): «Tal era esta embarcación, a la cual nombramos *Paracutá*, mismo nombre que recibe un pez de estos parajes, groseramente esculpido en la borda de la nave» (traducción del autor). En francés dice: «Telle était cette embarcation, à laquelle nous donnâmes le nom de *Paracutá*, — celui d'un poisson de ces parages, qui était assez grossièrement sculpté sur le plat-bord» (Verne, 1897, p. 422).

Chabuca Granda compuso cuatro canciones que fueron interpretadas en clave de paracutá en la grabación de 1968 que se mantuvo inédita hasta el 2005: *Un barco ciego*, *Paracutá* —también conocida como *Para cantar*—, *En la grama* y *Vértigo*. Además de la utilización de este ritmo en los acompañamientos de las nuevas canciones, encontramos una curiosa conexión entre dos de estas y el mar. La primera, *Un barco ciego*, exhibe un texto que gira en torno al mar, lugar en el que empieza y termina la canción: «Como yo, el mar / se vuelve y se revuelve / dentro del mar, / [...] el mar, el mar...». Asimismo, encontramos en ella un rasgo que caracterizará a la obra de Chabuca Granda durante la siguiente década, el uso de la repetición, campo figurativo al que apela la compositora para dotar de mayor musicalidad al lenguaje que emplea. Así, el mar «se vuelve y se revuelve», «prisión y prisionero», «atado así, / atado», «furia de la furia», «el mar, el mar...».

La segunda, *Paracutá*, aparte de su nombre, contiene también referencias marinas en su letra —«he soltado las amarras / y el ancla no fue, / mi balandro va en su riela / para no volver»—, además del uso de la repetición tanto del título en los finales de cada estrofa, como de otras frases —«todo brilla, todo es luz» y «todo gira y todo es sol»—. Cuenta Lucho González que Chabuca leyó una

18 Cm7 F7 Dm7 G7 Cm7 D7
Vue-la li-bre, co-ra-zón, to-do bri-lla, to-do'es luz, vi-na tis-to'y ro-ja's - mor,

26 Gm7 G7 Cm7 F7 Dm7 G7
to-do gi-ra'y to-do'es sol. Ver-des pa-ra no mo-rir, tri-gos pa-ra no vol-ver,

30 Cm7 Ebmaj7 Dm7 G7 Cm7 F7 Bbmaj7
pa-ra-cu-tá, pa-ra-cu-tá, pa-ra-cu-tá, pa-ra-cu-tá.

39 Ebm7 Ab7 Dbmaj7 Gm7 C Cm7 Eb7
Hesol-ta-do las a-ma-ras p'el an-clo no fue, mi-blan-dro va/en su rie-la pa-ra no volv-ver.

Fragmento de *Paracutá*. Transcripción basada en una grabación de 1968, publicada en 2005 en el álbum *Chabuca inédita*.

crónica sobre la experiencia de un periodista con el ácido lisérgico e, inspirada en lo que el cronista había sentido, compuso ese hermoso tema (González, 2020, comunicación personal). En su música, por otro lado, podemos apreciar un considerable movimiento armónico que conviene detallar: en las dos primeras estrofas, puede apreciarse la modulación constante, a través de la secuencia $IIm_7^{b5}-V_7-I$ dentro de cada una y de manera directa cuando se pasa de la primera a la segunda.

Las otras dos piezas que pertenecen a este grupo, *En la grama* y *Vértigo*, aunque no presentan referencias marítimas, sí comparten otras de sus características. En la primera canción, se puede apreciar claramente una modulación constante a lo largo de su corta estructura, la cual «denota la influencia directamente de la forma armónica de las composiciones brasileñas pero llevada a los tres tiempos característicos de la música con la que siempre se sintió identificada». (González, 2020, comunicación personal), mientras que en *Vértigo*, colmada de repeticiones y reticentes elipsis, la melodía se deja afectar sensiblemente por las palabras que la condicionan, como se puede apreciar en su primera estrofa. En esta, las preguntas iniciales se entonan para arriba, mientras que la respuesta, en forma de vértigo, para abajo; asimismo, la cadencia que acompaña la enumeración de adjetivos —«suave, lento, dulce, largo»— es consonante con el sentido explícito de cada uno —notorio en «largo», cuya variación de la figura rítmica en la primera nota del motivo se amplía de un tiempo a tres—, así como la frase final —«como el camino largo / que quiero andar contigo»—, que se presenta compuesta por figuras cortas que dan la sensación de los pasos que la letra evoca:

13 Gm7 C7 Am7 D7 Gm7 C7 Fmaj7 Bb7add9
sua-ve, len-to, dul-ce, lar-go co-mo_el ca-mi-no lar-go

25 Em7b5 A7 Bb7add9 Em7b5 A7
que quie-re an-dar con-ti-go. ¿Cuán-do, cuán-do? Vér-ti-go...

Fragmento de *Vértigo*. Transcripción basada en una grabación de 1968, publicada en 2005 en el álbum *Chabuca inédita*.

CANCIONES PARA JAVIER

Chabuca Granda había conocido la vida, obra y trágica muerte del joven poeta Javier Heraud a través de César Calvo y otros poetas de esa generación del 60, quienes la visitaban con frecuencia. Al explicar las razones detrás de este ciclo, la propia artista se dirigió al poeta y le confesó:

Joven ausente: firmemente creo que todos te asesinamos en ese domingo crudelísimo, ese 15 de mayo de 1963, en aquella cacería desalmada que se desató en Puerto Maldonado. (Granda, 1979, p. 25)

Conmovida por la pérdida de un joven —apenas mayor por unos meses que el primero de sus hijos—, artista como ella, en su poesía «pone la cualidad de Heraud-poeta delante de la condición Heraud-guerrillero» (Romero, 2015, p. 118) y es sobre ese Javier que canta la voz de Chabuca en las composiciones creadas entre 1968 y 1973: *Desde el techo vecino* o *Tu zapato*, *El fusil del poeta es una rosa*, *Las flores buenas de Javier*, *Silencio para ser cantado* o *La camisa*, *Un bosque armado* y *Un cuento silencioso*. Sobre estas creaciones, grabadas por Miryam Quiñones y el cubano Vicente Feliú en 2005, reflexiona Miryam: «El ciclo a Javier Heraud es un paso a otra dimensión, los temas que lo conforman son joyas poético musicales, de un lirismo y armonía extraordinarios, que merecerían ser más valorados y difundidos. Son piezas muy especiales, delicadísimas pero, a la vez, complejas y potentes, que te van llevando por un caudal de emociones de un modo magistral y que nunca te dejarán indiferente» (Quiñones, 2020, comunicación personal).

En *El fusil del poeta es una rosa*, Chabuca resalta la naturaleza retórica de un joven poeta: frases como «con un fusil hecho de cualquier cosa, / quizás de arroz, quién sabe de una rosa» —que exhibe una aliteración que reafirma esta naturaleza— o de manera aún más evidente al citar al propio Heraud, cuyas palabras matizaron el tintero de la artista para siempre. En el último verso de la primera estrofa, «simplemente sucede y como dijo», encontramos un llamado a «Yo nunca me río de la muerte», del poemario *El viaje*, de 1961, así como en la última estrofa, «[...] no tengo / miedo / de / morir / entre / pájaros y árboles», predicción que funciona como eufemismo del mortal resultado por el cual se le culpa al poeta de haber jugado en esa guerra de verdad cargando como fusil una rosa.

El yo poético asume colectivamente la responsabilidad por la muerte del joven artista, en *Las flores buenas de Javier*, a quien eleva preguntas sobre «la muerte que le dimos»: «Óyeme, hermano, / contesta hasta mi sombra... / ¿Qué piensas de la muerte / que te dimos y el frío?».

Mas, luego, le suplica que regrese «Desde un triste tañer, joven ausente», en evidente relación con la tonada de una guitarra que acompaña sus sonoras palabras.

En *Desde el techo vecino*, se narra la historia del zapato de un niño que, luego de un exabrupto, fue arrojado al techo de la casa vecina, donde quedó abandonado, para eterno recuerdo de su madre: «Un zapato oscuro ha quedado en la azotea / a la manera que andaba y te calzaba; / ha quedado solo tu camino, niño». Los versos que siguen convocan de manera constante al poema «Mi casa muerta» de Heraud, a través de las manzanas, las granadas y su «alta ventana mañanera»¹⁴:

La ventana hacia el árbol de manzanas idas,
las granadas verdes y las rojas granadas,
las fresas, las moras, duraznos y naranjos.

«No derrumben mi casa», habías dicho,
«aunque las puertas, tercamente abiertas,
inviten a la muerte a llevarme con mi casa abierta».

Mataron tu casa,
la palmera y tu alta ventana mañanera.

De igual manera, en *Silencio para ser cantado*, compuesta en 1971, como si se tratara de una aparición, el yo poético alza su reclamo a través de una pregunta retórica: «¿Quién recogió mi camisa del agua, / labrada de patria, guerrilla y canoa? / La agité muriendo a la orilla / de mi vida, abierta en hoguera; / ¿quién vino hasta el río para recogerla?». En la segunda sección, la misma voz se dirige duramente al soldado para sancionarlo: «Al recogerla con tu bayoneta, / ondeó en mi camisa tu bandera nueva / y mi sangre antigua, en el limo del río, / lavó la camisa, lavó la memoria; / y yo sé, soldado, que usas mi camisa / labrada de patria, guerrilla y canoa; / yo sigo viviendo dentro de tu camisa, / vestido de limo, debajo de un río».

Un bosque armado y *Un cuento silencioso* fueron escritas en 1972 y 1973, respectivamente. La primera de estas vuelve a narrar la historia de la muerte, esta vez con frases que evocan, cada una, una imagen que se construye como un sueño. La primera estrofa nos da una idea de la escena

14. Siempre vale la pena citarlo, mucho más leerlo: «No derrumben mi casa / vieja, había dicho. / No derrumben mi casa. / [...] El durazno y el naranjo / habían muerto anteriormente, / pero teníamos también / (¡cómo olvidarlo!) / un árbol de granadas. / Granadas que salían / de su tronco, / rojas, / verdes, / el árbol se mezclaba / con el muro, / y al lado, / en la calle, / un tronco que / daba moras / cada año, / que llenaba de hojas / en otoño las puertas / de mi casa. / [...] Pero mataron mi casa, / mi dormitorio con su / alta ventana mañanera. / Y no quedó nada / del granado, / las moras ya no / ensucian mis zapatos, / del manzano sólo veo / hoy día, / un triste tronco que / llora sus manzanas / y sus niños» (Heraud, 1961, s. n. p.).

completa: «Una canoa en Puerto Maldonado, / en la canoa un grito y un disparo, / una ribera sorda, más disparos, / un guerrillero muerto y un remero». La segunda, por su parte, podríamos leerla como la experiencia transformadora que la vida y obra de Heraud tuvo sobre nuestra artista. Así, la primera vuelta gira en torno a una alegoría de «cuentos imposibles» que estarían refiriendo a su propia obra, esa que hizo de Lima una ilusión no solo posible, sino verdadera, y que, al final, decepcionó a Chabuca cuando la realidad se descubrió tan atroz: «De ser posible... // Contaría / un cuento silencioso de colores / y en verano transcurrido. // [...] Habría así tejido algún verano / de suerte que el invierno no llegara; / dicen que el mundo ha de morir de frío». Acierta el musicólogo Raúl Romero cuando describe este desencanto, puesto que, «aunque no estuviera acompañado de un discurso manifiesto, el rompimiento fue limpio y tajante» (Romero, 2015, p. 118).

Más explícitamente, la segunda vuelta parte desde la muerte del poeta —«Mi cuento... // Comenzaba barbotando / con la sangre de un poeta»— para pasar de inmediato al impacto que tuvo esta sobre su palabra: «Clarínaba / su palabra acribillada; / de pronto, en mis ojos, / se borraron los espejos». Sin embargo, concluye la canción con un final abierto que más bien deja un atisbo de esperanza: «En otros // cantarán los arcoíris».

En lo que concierne a la música de estas piezas, salvo *Desde el techo vecino* y *Un bosque armado* —escritas en $\frac{4}{4}$, la primera, y en un más caprichoso $\frac{8}{8}$, la segunda¹⁵—, gobierna la clave de paracutá. Respecto de las armonías, el rango de complejidad varía entre estas composiciones: aquellas que no tienen más que un ciclo de acordes que se repite *ad infinitum*, como la inédita *Una rosa en el hombro*, o con apenas un cambio, como *Silencio para ser cantado*, que pasa en la sección del medio a la relativa mayor, sin escapar de la tonalidad central, o *Un bosque armado*, que se sostiene sobre el paso entre tónica y subdominante, con una temporal modulación a la tonalidad menor que regresa rápidamente al limbo armónico que con tanta inteligencia retrata a esa «[...] canoa en Puerto Maldonado, [...] / un guerrillero muerto y un remero». Pero quizá sea *Las flores buenas de Javier* la que más se ciñe a las pretensiones de nuestra artista por lograr la perfecta afinidad entre poesía y música, con un desarrollo melódico que se mueve a lo largo de la canción para responder sensiblemente a la letra.

Así, en la primera sección, que abarca desde el primer compás hasta el noveno, el yo poético invoca —«Óyeme, hermano, / contesta hasta mi sombra...»— con una solemne monotonía melódica que se desarrolla sobre una armonía tensa construida alrededor del dominante.

15. Agrupada en tres grupos, dos de tres golpes de corchea y uno de dos —1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2—, división que dota de cierto carácter ternario al otrora binario $\frac{4}{4}$. El brillante compositor argentino Astor Piazzolla se había servido del mismo recurso rítmico, y amplió generosamente las posibilidades del tango argentino.

LLEGO RASGANDO CIELOS, LUZ Y VIENTOS

Bb7 Em7b5 A7 Bb Em7b5 A7
 Ó ye-me, her - ma - no, con - tes - ta has - ta mi som - bra. ¿Qué
 9 Dm A/C# C6 G/B
 pien - sai de la muer - te que te di - mos, y el fri - o? La
 17 Gm7/Bb Dm/A Bb7 Gm7 A7
 san - gre que en - tre - gas - te nosa - ho - ga, des - de el fon - do del siem - po, y tu ca - no - a. Ay, her -
 25 Fmaj7 Bbmaj7 Em7b5 A7 Dm7 Bb6 Em7b5
 ma - no, si pu - die - ra su - pli - car - te, su - pli - car - te tan fuer - te que vol - vie - ras
 32 A7 Bb6#11 Em7b5 A7 Dbdim7 Bbm13
 des - de un tri - ste ta - ñer, jo - ven au - sen - te, A - ler - ta, es - toy a tu cos - ta do a - bier -
 39 Em7b5 A7 Fmaj7 Bbmaj7 Em7b5 A7
 - to, in - mo - la - du pa - lo - ma, so - li - ta - ria - (a) Ay, de -
 45 Dm A/C# C6 G/B
 - jam - rar tu ri - o cuan - do vuel - va, a - quel que me pro - me - ten tus flo - res de po - e - ta Las
 53 Gm7/Bb A7 Dm7 Bb7 E7 A7
 som - bras, los si - len - cios, los do - lo - res, llo - ran a - ún más hon - do al re - cor - dar - te he - cien -
 60 Em7b5 A7 Dm7 Gm6 A7 Dm
 - do que tra - cen las flo - res bue - nas.

Las flores buenas de Javier. Transcripción basada en la grabación de la autora para el LP Chabuca Granda... y don Luis González, de 1974.

A continuación, se presenta un motivo que se levanta y cae constantemente, mientras el acompañamiento desciende cromáticamente hasta llegar al «fondo del tiempo y tu canoa», momento en el cual se eleva la melodía apoyada sobre la relativa mayor, junto con la súplica que entonces parece optimista. Sin embargo, se regresa a la hipnótica monotonía del inicio para llamar a la «inmolada paloma solitaria». Vuelve, de inmediato, al motivo de la segunda sección, el cual se presenta ahora más rápido y seguido, acaso más angustiante —«Ay, deja mirar tu río cuando vuelva, / aquel que me prometen tus flores de poeta. // Las sombras, los silencios, los dolores»—, antes de romper con un llanto que comienza agudo y termina grave —«lloran aún más hondo al recordarte»—, entre los compases 56 y 59, preparándose para el final, que se alarga sobre ese mismo movimiento descendente, aunque más sutil, como un reclamo vuelto lamento: «haciendo guerra con tus flores buenas».

Pero la inspiración que brotó de la conmoción por la muerte del joven poeta en la producción de Chabuca Granda no cesaría con este ciclo. En *Paso de vencedores*, escrita en 1970, las estrofas remiten a la historia del poeta con figuras como «Sangre que dejó correr savia en el río» o «Soldado, toma la luz del guerrillero». En *la margen opuesta*, compuesta, según manuscrito, en el distrito de Miraflores, Lima, el 28 de febrero de 1972, y dedicada a Carlos Delgado —«para la ausencia de su hija»— exhibe, todavía, la voz del poeta cargada de significantes que se esconden entre risas, alhucemas, cantutas y hasta un río, madurez del personaje que, sin titubear, se pronuncia: «Mar adentro habré muerto / y para entonces renunciaré a pedirte / que me busques». Igualmente, al cabo de los años, en 1977, se sintió la huella del poeta una vez más: la canción *Landó* retomaba frases de la inédita *Una rosa en el hombro* —«Por el camino de huida solo llevo conmigo / una rosa en el hombro y una estrella en la cara, / en la mano una aurora y una alondra dormida, / en el pecho una riel y un molino de olvido, / en la sangre el silencio de una hoguera encendida»—, además de ofrecer algunas nuevas —como «Soldado desmemoriado, / costa de la soledad, / isla en el centro del sol, / puerto del viento»— que descubren la persistencia de esa palabra acribillada en el tintero de la artista.

VIOLETA, LA MUERTE Y SUS MOTIVOS

Así como la muerte de Javier Heraud había impactado a Chabuca, también lo hizo el suicidio de la artista chilena Violeta Parra, aunque de manera distinta. No escribió esta vez canciones para contar la trágica historia de la artista que se quitó la vida; más bien, su lamentable muerte inspiró

LLEGO RASGANDO CIELOS, LUZ Y VIENTOS

Mis lá-grimas co - ri-on por la al - mo-ha-da, pe-ro es- que se es-ca - pa-ban, no llo-
ra-ba, son - re - í-a; son-re - í-a a lá-grima vi - va, son - re - í-a y mis lá-grimas, co-
ri-on por la al - mo-ha-da, no llo - ra-ba, son - re - í - son - re - í-a.
Es que des - de le-jos te ve - í-a que de-cí - as ée_e-sas fra - ses que en - tre - la - zan dul-ce-
men - te tus pai - sa- jes, los pin - ta-bas a o - tra o-cu-la ma - conque a mi me las pin-
ta-bas, pe-ro de o-trama - ne - ra; mis pai-sa-jes e-ran mí-co-
ya no los re-cuer-do, ca-sí, so-lo sé que e-ran muy be - llos;
fu-ga-ro-a por las la - de-ras de mis bos-ques cen - ti - ne - las mis pai - sa - jes,
ya no los re-cuer-do, ca-sí, so-lo sé que e-ran muy be-llos.

Partitura de No lloraba... sonreía. Transcripción basada en la grabación de la autora para el LP Chabuca Granda... y don Luis González, de 1974.

PARTE II

54 Em7 A/ $\flat$ 2 G6 A/ $\flat$ 2 Gmaj7 Dmaj7

Yle_lu - bla-bas, mi-rán - do-la, to-da - lla, mi-rán - do-la; tam-bién e-lla sos-te - ni-a tam-ra - da y re-

62 Em7 D/ $\flat$ 2 G6 A7 Dmaj7 Dm Dm/C $\sharp$

i-a y re - i - a co-mo yo lo hi-ce, un di - a ex-ta - sia-da. En tus la-bios di-bu - ja-ban-se tur-

71 Dm/C Dm/C $\sharp$ Dm Dm/C Dm/B $\flat$ A7 Gm7 Gm/ $\flat$ Em7 $\flat$ 5

que-sas, ca-ra - co-las y oo - ra-les y ma - re - as; en tus y ma-e-r-tes pai - sa-jes, cre-o, fui

78 Bmaj7 Em7 $\flat$ 5 F F $\sharp$ dim Gm9 Dm9 Gm7

gar - za, ca - ña - da, en - ci-na, plu-ma; ya to los re-cuer-do, ca-si, so-lo sé que e-ran muy

85 A7sus4 A7 Dm7 Gm7 Dm7 C B $\sharp$ maj7 Dm/A A7sus4 A7

be - llos. Hoy, lo-jo-tes de tu pa - la-bra, des-cui-da-da - men - te pro-di - ga-da, to-da - ví-a mis

92 Em Em/ $\flat$ 2 Em/G Em/ $\flat$ 2 Em A7 Dmaj7

lá-gri-mas me co-rren por la al - mo-ha-da, pe-ro es que se me es - ca-pa-n, ya no llo-ro, yo me ri-o, y me

100 Em7 A7 Em7 A7 Am7 D7 Gmaj7 Gm7 Dmaj7

ri-o e lá-gri-ma vi-va y me ri-o de-nis lá-gri-mas que co-rren por la al - mo-ha-da y no llo-ro yo me

108 B $\sharp$ maj7 A7 Dmaj7 D/C D/B D/B $\flat$ D D/C D/B D/B $\flat$ A7 Dmaj7

ri-o y o me ri - o. (o).

No lloraba... sonreía. Transcripción basada en la grabación de la autora para el LP *Chabuca Granda...* y don Luis González, de 1974.

un grupo de piezas fundadas en los motivos sobre la dolorosa pérdida. No hubo, tampoco, una influencia de la obra de Parra en la composición de estas, como sí se dio con Javier Heraud.

Pueblan estas canciones proposiciones opuestas que, en sus inherentes contradicciones, provocan la marcha de sus textos, como en *No lloraba... sonreía* y *Cardo o ceniza*. Sobre esta última, la autora e intérprete Sara Vignolo, también conocida como Sara Van, da luces al respecto: «El cardo es una vistosa flor de tallo y hojas espinosas; es cautivante y dolosa como las historias de amor imposible. La ceniza es lo que queda tras la quema de todas las naves, tras la llama de todos los sueños; cuando ardieron ya todas las ansias en las brasas de la carne... Es el infierno del amor avergonzado; a contratiempo, cadencioso, sincopado... Una danza prohibida, un trago gozoso y amargo» (Vignolo, 2020, comunicación personal).

No lloraba... sonreía, primera canción inspirada en Violeta, muestra el uso de modulaciones de tonalidad mayor a menor, y viceversa, a lo largo de sus secciones; cambios de compás ternario a binario en algunos pasajes; y un rico desarrollo melódico a la orden de las intenciones de la artista. Sobresale, pues, el movimiento de la melodía, que constantemente sube y baja, como siguiendo esas lágrimas que el yo poético acusa de correr por la almohada. En la sección menor, del compás 31 al 55, puede verse cómo este mismo movimiento transita sobre un compás de $\frac{4}{4}$ que estira el tiempo y propicia que las notas se impulsen desde más arriba y lleguen cada vez más abajo, sumiéndose en el olvido que la letra propone: «ya no los recuerdo, casi».

Comienza, entonces, de nuevo la estructura, otra vez en $\frac{3}{4}$, pero con importantes variaciones, tanto melódicas como armónicas. Resalta el movimiento cromático que se da entre los compases 77 y 80 —«garza, cañada, encina, pluma»—, lenta y pausadamente sobre ritmo de $\frac{4}{4}$, y que remata con el mismo grave olvido de la sección anterior. Para terminar, retoma el motivo inicial de la canción, que finaliza alegre, arriba, apoyando la exclamación lírica «yo me río, yo me río». Al respecto, Lucho González comenta: «*No lloraba... sonreía* realmente es ambiciosa por sí misma, no porque [Chabuca] se haya propuesto hacer una canción ambiciosa, sino porque la fue llevando a un cambio rítmico de tres tiempos a cuatro, nuevamente de tres, luego a cuatro, con irregularidades propias de quien no sacrifica poesía y métrica para hacer caber eso en una determinada cantidad de notas de un compás. Se podía dar el lujo de hacer algún compás de cinco cuartos para dar lugar a las letras y no cambiarles ni un ápice cuando ella decidía que ya estaba todo hecho, lo cual le costaba muchísimo» (González, 2020, comunicación personal).

La siguiente composición de este grupo está escrita en landó, género musical costeño, «quizás uno de los más sensuales y rítmicos en su estilo coreográfico y musical» (Tompkins,

2011, p. 142). No sorprende, pues, que haya escogido este ritmo para una de sus más febriles composiciones, *Cardo o ceniza*. Para la cantante Tania Libertad: «La letra es un permanente cuestionamiento; la sensualidad y la división rítmica del landó permiten la sincopa y los espacios donde caben la duda y la falta de respuestas. Así de genial era Chabuca» (Libertad, 2020, comunicación personal). Musicalmente, sobre una tonalidad menor que modula a mayor junto con el «gemido y el grito», el matiz de sus preguntas se eleva desde la primera duda que la asalta: «¿Cómo será mi piel junto a tu piel? / ¿Cómo será mi piel junto a tu piel, / cardo o ceniza, / cómo será?».

Para Sara Van: «Corren ríos de tinta sobre esta inquietante composición de Chabuca, seguramente con la misma profusión que derraman erotismo sus versos. No es noticia para nadie la naturaleza sensual de este hermoso landó. El propio Nicomedes [Santa Cruz] emparentó el género con el lundú, un ritmo importado de Angola que siglos atrás había escandalizado a europeos y hasta llegó a estar prohibido en Portugal por su voluptuosidad. Tampoco es ninguna casualidad que Chabuca lo eligiera para ilustrar los torrentes que arrastraron a Violeta Parra. La confluencia de astros —Violeta y Chabuca—, en tríada con la trama incendiaria del romance frustrado, es una constelación de fuego en los anales de nuestro cancionero nacional... Me costó sudor y lágrimas conjuntarme con esto. El tema pertenece, desde siempre, al devocionario musical de mi amigo Javier Corcuera¹⁶, quien me instaba a cantarlo desde aquellos recitales que ofrecí en Madrid a principios del siglo XXI. A los 20 años me quedaba muy grande y siempre le dije que no. No fue hasta cumplir los 30 que me atreví a abordarlo con el beneplácito de los maestros Hayre y Casaverde. Entonces mi vida colapsaba por una herida de amor severa. Al fin todas las palabras lograron sangrar dolorosamente en mi útero y mi consciencia» (Vignolo, 2020, comunicación personal).

Debemos anotar que, aunque no pertenecieron a este ciclo de canciones, también sobre este ritmo de landó compuso por esos mismos años *Me he de guardar*, *El surco* y *Landó*, además de *María Landó*, musicalización de un poema escrito por César Calvo. *Me he de guardar* transcurre incesantemente sobre los acordes de tónica menor y dominante, mientras que la letra se muestra como una alegoría a la soledad de la muerte: «En un hoyito iré yo a parar, / solitita me he de guardar / dentro' e la tierra, al pie de un rosal, / bajo un almendro te he de esperar».

16. Director de la película *Sigo Siendo / Kachkaniraqmi*, en la que Sara Van interpreta *Cardo o ceniza*: «Lo que ocurrió fue una verdadera rendición de mi persona, en absoluto diestra en las lides de la música tradicional peruana. Se valoró como una interpretación lograda, pero en verdad lo que translució fue un corazón al desnudo, muy enamorado y llagado hasta la saciedad».

10 Dm A7 Dm
Los o-jos se me se - ca-ron y es-que no pue-do llo-rar y se se-ca - ron,

17 A7 Dm
el pe-cho se me ha dor-mi - do y es-que yo no pue-do a-mar y me he dor-mi - do. E a un ho-li -

24 A7 Dm
- to i-ré yo a pa - rar, so - li - ti - ti - ta me he de guar - dar den-tro e' la tie -

28 A7 Dm
- rra, al pie de un ro - sal, ba-jo un al - men - dro te he de es-po - rar.

Fragmento de *Me he de guardar*. Transcripción basada en grabación de la autora para el LP *Chabuca Granda...* y don Luis González, de 1974.

El surco, como *Cardo* o *ceniza*, presenta dos secciones, una en tonalidad mayor y la otra en su homónima menor. Sobre la pertinencia de esta modulación en *El surco*, Narda Pumarada, la joven cantante que lo interpreta en clave de *funk*, opina que es justamente lo que refuerza su sentido de protesta: «Al principio no parece ser una canción dura, hasta que cambia la melodía a menor y ahí es cuando uno siente cómo la canción va creciendo hasta el final» (Pumarada, 2020, comunicación personal).

Landó, por su parte, comienza en tonalidad menor para cantar el estribillo «Landó, landó, siempre contigo y conmigo» y la primera estrofa, en la cual se retoma la historia de Javier Heraud —«Una rosa en el hombro / y una estrella en la cara, / en la mano una aurora / y una alondra dormidas, / en la risa el desmayo / de la ofensa olvidada / y en la sangre el silencio / de una hoguera encendida». En seguida, los acordes pasan a articularse alrededor de la relativa mayor, armonía que se sostiene hasta el jubiloso final. En esta segunda sección, varía también el estribillo —«Landó, landó, siempre contigo y seré», remplazando el «conmigo» del primero por un «seré» que no define hasta el final: «seré, mi tierra». Asimismo, su letra toma frases de la breve prosa

autobiográfica *Algo de mis vivencias y algún asombro*. Prosa, *lieder cantado*, actual, que escribió en México, en 1972:

También llevo conmigo, en el pecho una riela y un molino de olvido; en la sangre el silencio de la hoguera encendida... En los ojos el limo de las horas perdidas, mis ausencias mordiendo y la boca sin besos... En la risa, el desmayo de la ofensa olvidada, en el alma un refugio y una fuente de tierra... Mi tierra...!!!! (Granda, 1972)

Convendría reflexionar, finalmente, cómo, más allá de Javier Heraud o Violeta Parra, la muerte sería un tema recurrente en la última década productiva de nuestra artista, como reconoce Romero (2015, p. 118). En *Un río de vino*, canción que Chabuca dedicara al poeta Juan Gonzalo Rose, pueden percibirse las mismas reminiscencias del río y la muerte que estos sentidos años labraron para siempre en su creación. Su letra también proviene de ese texto autobiográfico de 1972:

Llegaré a las orillas de un río de vino, llegaré; a borrar caminos, a dormir olvidos..., llegaré... yo fui río también... y mis aguas cansadas... huyeron... y yo me agosté... Un arroyo tal vez... o ribera de alondras, o huertos... tal vez... Llegaré a las orillas del vino y entonces, beberé de todas mis brozas, en mi última rosa,.. beberé... Llegaré a las orillas del vino y entonces,.. moriré... moriré... moriré en mi larga rosa sola,.. mi rosa... la que sembré en mi tierra,.. recto el tallo y su color de rosa y su perfume... Compañera espinosa, como yo, solitaria;.. amiga rosa, solitaria en el vaso de mis viejos esfuerzos y letargos... en mi vaso de Patria... Siempre en mi cáliz, sola. (Granda, 1972)

COPLAS, MARINERAS, ZAMACUECAS Y TONDEROS

[...] zamacueca, zamacueca,
de mi ventana cerrada
que da la vuelta a la nada [...].

—Chabuca Granda, *Una larga noche*, 1977.

Desde su primera canción, *Lima de veras*, que incluye una estrofa final a manera de guiño a la tradicional marinera limeña, Chabuca Granda prestó especial interés a nuestro género nacional¹⁷. Pero, antes que plegarse a este como celosa guardiana de su sistematizada forma contrapuntística, lo hizo nuestra artista con la gracia, curiosidad y libertad que siempre ostentó. En seguida, justo antes de componer *La flor de la canela*, escribió un aire de marinera limeña por mayor, *Tun, tun... abre la puerta*, y no tardaría luego en probar con nuevas creaciones que, a ritmo de marinera, tondero y hasta zamacueca, se debían todas a la copla.

Esta forma llegó a América junto con la poesía popular española de los siglos XVI y XVII, durante el Virreinato. Orientada tradicionalmente al «reflejo inmediato del entorno», la copla está conformada, por lo general, de cuatro versos de «arte menor»¹⁸, y su principal característica es el laconismo (Kofman, 2013, pp. 66-67). Su rico repertorio le significó, junto con la seguidilla¹⁹, la eterna recurrencia de artistas bohemios y callejeros en las lúdicas ocasiones musicales que convocaban sus memorias e ingenios, desde el fandango en México y el joropo en Venezuela hasta nuestras jaranas en los Barrios Altos.

17. Similar recurso utilizaría en *José Antonio, Señora y dueña* y *El gallo Camarón*, composiciones que presentan secciones específicas en ritmo de marinera.

18. Es decir, de menos de ocho sílabas, aunque también existen las de «arte mayor» con versos de 12 sílabas.

19. Estrofa compuesta por cuatro versos, dos heptasílabos libres y dos pentasílabos intercalados de rima asonante.

A continuación, repasaremos aquellas canciones de Chabuca Granda que se valieron de la copla, tanto de su forma como de las lógicas que esta obedece en nuestra música popular, para acomodarse a los diferentes géneros que se construyen en torno de ella y que marcaron un importante derrotero en la producción de nuestra artista.

AIRES LIBRES DE MARINERA

La marinera limeña es uno de los géneros musicales populares más queridos de nuestra costa peruana²⁰. Se trata tanto de un baile como de un canto a contrapunto en $\frac{6}{8}$, mágico binarismo rítmico que le da su característico sabor, cuyo pasado se remonta al menos a tiempos virreinales. En su forma más tradicional, la marinera limeña exige una estructura ternaria consistente de tres estrofas, que se denominan primera, segunda y tercera de jarana, cada una con sus propias particularidades métricas: la primera, una copla; la segunda y la tercera, seguidillas (Tompkins, 2011, p. 85).

Algunos autores, como Chabuca, escaparon de la estructura tradicional con composiciones que en algún momento se denominaron «marineras libres» (Chocano, 2012, p. 212). Chabuca solía calificar estos aires como «por marinera» para mostrar su respeto pero también para volar con libertad, como bien expresa Javier Lazo: «Su música es respetuosa porque dice “voy por...”, pero también se da la libertad de hacer lo que le da la gana, de crearla como a ella le provoca. Eso es lo que sucede con su lírica; le permite actuar desde la libertad y por ello hacerse universal» (Lazo, 2020, comunicación personal). Conviene anotar que, más allá de las novedosas melodías que se ingeniaba para siempre encontrar, nuestra artista no realizó innovaciones musicales y restringió el acompañamiento a las tradicionales armonías de tres o cuatro acordes²¹.

Tun, tun... abre la puerta fue su primer aire de marinera por mayor, compuesto libremente para aprovechar el característico contrapunto del «canto de jarana» y contar la divertida historia de una serenata. Así, su copla introductoria se vale de una onomatopeya para representar el

20. También conocida como zamacueca, mozamala, baile de tierra, zajuriana y chilena, entre otros nombres, la marinera habría sido bautizada así por Abelardo Gamarra a finales del siglo XIX (Chocano, 2012, pp. 101, 112). La marinera, en sus diversas variedades regionales, fue declarada Patrimonio Cultural de la Nación el 30 de enero de 1986, mediante Resolución Suprema 022-86-ED.

21. William Tompkins describe estas armonías como «polarizadas alrededor de la tónica, subdominante y dominante, [...] en las jaranas de modo mayor», así como «las jaranas de modo menor que a menudo alternan entre el modo menor y su relativo mayor» (Tompkins, 2011, p. 101).

sonido de los golpes en la puerta y de diálogos entre cortejante y cortejada que le aportan cómica teatralidad, sin ceñirse a una métrica estricta:

«Tun, tun, tun, tun, tun, tun». «¿Quién es?».	9 sílabas
«Yo soy, a bre la puer ta	7 sílabas
que te traí go pa ra ti la flor,	10 sílabas
la flor de mi ma ri ne ra	8 sílabas
bor da da con tu son ri sa	8 sílabas
y_en vuel ta con mi pa ñue lo».	8 sílabas
«Tun, tun, tun, tun, tun, tun». «¿Quién es?».	9 sílabas
«Yo soy, a bre la puer ta».	7 sílabas

A continuación, aparece un tercer personaje que responde con una copla conformada por versos octosílabos en lugar de la tradicional seguidilla. Su letra invoca paciencia mientras la agasajada se termina de alistar:

Es pe ra que se collo que	8 sílabas
su ca mi sa_y su cal zón,	8 sílabas
no se a que la sor pren da,	8 sílabas
la sor pren da_un res bal lón;	8 sílabas
fus tán de ti ra bor da da,	8 sílabas
za pa ti tos con ta cón.	8 sílabas
Es pe ra que se collo que	8 sílabas
su ca mi sa_y su cal zón.	8 sílabas

Cierra este aire de nuevo con otra copla cuyo segundo verso rompe la métrica. Su letra recrea el diálogo final entre el cortejante y este tercer personaje, tras el cual regresa, con agudo efecto histriónico, a los primeros versos de la canción para el remate:

Pues ju gue mos a la ron da	8 sílabas
pa ra no te ner ten ta ción	9 sílabas
de mi rar cómo se po ne	8 sílabas
su ca mi sa_y su cal zón.	8 sílabas
«Que el to ro de mi com pa dre	8 sílabas
ya se po ne bra vu cón,	8 sílabas
se ñor es, de_ ma gi nar le	8 sílabas
que re mue ve_el con col lón.	8 sílabas
«Tun, tun, tun, tun, tun, tun». «¿Quién es?».	9 sílabas
«Yo soy, a bre la puer ta».	7 sílabas

Otro de sus primeros aires de marinera, también por mayor, fue *Coplas a fray Martín*²². Sus coplas están perfectamente compuestas por octosílabos a lo largo de la canción, salvo en el tercer pie. En este, la música ha modulado a la tonalidad menor para el momento justo en el que el yo poético se dirige al santo: «Y te vas para volver, Martín...». Ese segundo verso, justamente, consta solo de tres sílabas y tres puntos suspensivos, dramática reticencia que antecede a la cadencia armónica que conduce a la tonalidad mayor inicial.



Fragmento de *Coplas a fray Martín*. Transcripción basada en grabación de la autora para el LP *Voz y vena de Chabuca Granda*, de 1968.

Por la misma época, a finales de la década de 1960, Chabuca compuso una canción dedicada a un amigo de su familia y reconocido amante de la marinera, sus *Coplas a Manuel Barnechea*, que presenta una historia de amor sobre la relación de este con sus tierras en Cañete. Con la libertad que caracterizó a la pluma de Chabuca, las estrofas que conforman esta canción rompen la métrica típica de la copla. Así, la primera estrofa está compuesta por 8 versos de 8 y 5 sílabas, que se repiten, sí, al inicio y al final, acaso un llamado al canto de jarana:

Tie ne_un se cre to mi tie rra_y	8 sílabas
me lo_ha con ta do,	5 sílabas
tie ne_un se cre to mi tie rra_y	8 sílabas
me lo_ha con ta do:	5 sílabas
di ce que se_ha_e na mo ra do	8 sílabas
de_un duen de que la_es tre me ce;	8 sílabas
tie ne_un se cre to mi tie rra_y	8 sílabas
me lo_ha con ta do.	5 sílabas

22. En la siguiente década, trocaría Chabuca este aire de marinera por el de landó, como se puede escuchar en *Tarimba negra*.

La segunda estrofa también presenta octosílabos y pentasílabos, aunque sin ninguna repetición al final, lo cual deja la copla en solo seis versos:

Y_el due nde que la_e stre me ce,	8 sílabas
la_e na mo ra ba,	5 sílabas
la sur ca ba_y pi ro pea ba,	8 sílabas
des hier ba ba_y pre pa ra ba,	8 sílabas
la_a dor nó de ma ri ne ras...	8 sílabas
y mi tie rra se de ja ba.	8 sílabas

Este vacío generado por la ausencia de dos versos sirve para preparar un justo cambio de la tonalidad mayor inicial de la canción a la tonalidad menor sobre la que discurrirán apropiadamente las dos siguientes estrofas. Conformadas por versos de ocho sílabas cada una, cierran ambas con la repetición de los dos últimos versos que otorgan pertenencia y misterio al protagonista: «cañetano es mi paisano / con duende de morería».

Las siguientes coplas, nuevamente con versos de 8 y 5 sílabas, anuncian el desenlace de la historia, el inevitable alejamiento de los amantes debido a la obligada partida del agricultor: «Le sintió por el camino / que lo alejaba / [...] se empinó para mirarle / y le voló una sonrisa; / quieta, sin poder gritarle / y sin poder retenerle». Así, en la penúltima estrofa, se lamenta el terrible destino de la tierra tras la partida del agricultor, destinada «a ser hembra compartida / y madre multiplicada». A manera de despedida, en los últimos versos, se hace una referencia a Rosa y Estela, esposa e hija respectivamente de Manuel Barnechea: «se marchó mi paisano / llevándose luz y lumbre, / una rosa y una estela / quemaba el pecho candela».

También compuso Chabuca Granda en esos años un aire libre de marinera de «término», como se llama a los rellenos textuales cuya función tradicional es completar la métrica y cuyos significados no se suelen asociar con el texto (Tompkins, 2011, p. 93). Se trata de *La herida oscura*, en la cual añade el término «ay, ay, ay», que permite encajar los versos de la copla a la melodía. Pero añade otro término nuestra artista —«madura»—, el cual, además de completar las ocho sílabas requeridas por la copla, dota de un importante peso léxico a la composición. Así, los versos sin los términos se leen:

Qué_os cu ra san gra la_he ri da,	8 sílabas
tie rra_es con di da,	5 sílabas

Al añadir el término «madura», se completa la copla, y con los «ay, ay, ay» nace la marinera:

Qué_os|cu|ra|san|gral|la_he|ri|da, 8 sílabas
(ay,|ay,|ay,)|ma|du|ra,|tie|rra_es|con|di|da, (3)+8 = 11 sílabas

En la última seguidilla, por su parte, se usa poéticamente el término «madura» en lugar del típico «madre», además de un juego fonético, que surge de la fundamental frase que cierra la composición, en cuyas últimas tres sílabas puede leerse, escondido, el término «madura»: «que lloré, lloré, llorando, lágrima dura».

Casi diez años después, en 1974, escribió Chabuca Granda su marinera por menor, *Canterurías*, un verdadero trabalenguas que es derroche de la refinada musicalidad que la autora y compositora peruana logró alcanzar con sus palabras y el lúdico eco de sus sílabas, aliteración que aquí resuena, precisamente, como en una cantera: «Cantero, cantérame, cantererías, / cantero, cantérame, cantererías, / que si no me cantereas, no te canterurearía, / que si no me cantereas, no te canterurearía». Mas, en la última estrofa, se interrumpe este trabalenguas para dar paso a unos versos que, igualmente colmados de repeticiones y aliteraciones, dotan a la canción de desesperanza: «Todas las puertas cerradas, todas perdidas, / todas las puertas cerradas, todas perdidas, / todas las calles ajenas, sordas, todas sombrías. / ¿Para qué picar la piedra, cantero, si está dormida?».

COPLAS POR TONDEROS

Típico de la costa norte peruana y presente en el acervo criollo más tradicional²³, el tondero cautivó también a Chabuca Granda. Al igual que la marinera, este género posee una estructura fija en su forma más tradicional —la glosa, el dulce y la fuga—²⁴, además de una línea de bordón que se repite y cuyas primeras notas, diatónicamente ascendentes, representan una de sus principales características.

Así, pues, entre los años 1959 y 1960, nuestra artista compuso dos canciones conformadas por coplas y dirigidas por la potencia del tondero. En ambos casos, como en sus aires de marinera, las armonías se basaron en patrones que no recurrieron a más de cinco acordes. El primero, *Coplas*

23. William Tompkins repara en su interpretación en Lima al menos desde el siglo XIX (Tompkins, 2011, p. 119).

24. La glosa está conformada usualmente por dos cuartetas octosilábicas cantadas sobre tonalidad menor; a continuación, el dulce sobre la relativa mayor, de dos o cuatro versos, a los cuales puede añadirse un quinto como transición a la siguiente sección, y la fuga, de ocho versos, nuevamente, interpretados sobre la tonalidad menor original (Tompkins, 2011, p. 118).

a *Pancho Graña*, dedicado a su apreciado médico y amigo, toma del género norteño su ritmo con interludios entre las estrofas que recuerdan al dulce por su aire mayor. Conformada cada una por dos coplas y un pareado que repite los dos primeros versos, en sus agradecidas palabras otorga musicales cualidades curativas al médico²⁵. Canta la tercera estrofa de esta canción: «Decía por marineras / y curaba con tonderos / y en cada mano tendía / su corazón generoso; / ojos de mirar hermoso, / voz de penetrar profundo, / risa, gracia, duende y línea / fue dejando por el mundo. / Decía por marineras / y curaba con tonderos».

La segunda canción que escribió con ritmo de tondero fue *Ha de llegar mi dueño*, la cual está conformada por cuatro estrofas compuestas de versos dodecasílabos, salvo el penúltimo, que presenta 15 sílabas —que podemos dividir en dos hemistiquios de siete y ocho sílabas—, que, al quebrar la rima, da preciso remate a estas enamoradas coplas: «y|le|da|ré_en|mis|la|bios|a|güi|ta|pa|ra|su|sed».

UNA ZAMACUECA

Por último, en 1977, compuso Chabuca su canción *Una larga noche*, cuya estructura se basa libremente en la marinera para recrear su propia versión de la antigua zamacueca. Precisamente, propone en esta un término, «zamacueca», pero no se rige el texto por ninguna otra regla que parametre su métrica; más bien, esta libertad es aprovechada por la artista, quien rápidamente deja que su verbo se multiplique en cada estrofa, pasando de tres versos en la primera a cinco en la segunda: «¿Por qué será la noche tan larga y alucinada / y tan sola y tan desalmada, si es solo, / si es solo una larga noche, / zamacueca, zamacueca, / es solo una larga noche?». Emula luego una llamada del canto de jarana —«¡Mi noche nunca es aurora / que llega por la mañana!»—, aunque, en lugar de comenzar una fuga, regresa sobre la estructura anterior y así se queda inmersa, «zamacueca, zamacueca, / dentro de una larga noche».

25. Estas se encuentran en comunión con unas ideas que expuso Chabuca en *La música*, «ayer y hoy», ensayo que dedicó a sus hermanos César y Eduardo, en el cual explora «el misterio de la música, hermano-gemelo de la medicina y aliado del médico ahora como lo fuera en otros tiempos» (Granda, 1969, p. 1).

OTRAS COMPOSICIONES

Llego rasgando cielos, luz y vientos
en el ala del tiempo desde el Ande,
en camino a la madre y al origen,
en camino al idioma y a la historia [...]

—Chabuca Granda, *En el ala del tiempo*, 1968.

Los últimos grupos de composiciones que forman parte de la obra de Chabuca Granda, y que revisaremos a continuación, comprenden un vasto registro que abarca desde los villancicos escritos para sus hijos hasta la estrofa que escribió para nuestro Himno Nacional a pedido del historiador, y entonces senador, Raúl Porras Barrenechea. Inquieta su curiosidad desde siempre, sus canciones dedicadas a otras naciones —México, Cuba, Ecuador, España, Chile y Argentina— fueron perfectas razones para probar ritmos foráneos que la atraían, lo mismo que aquellas obras realizadas en colaboración —musical, en el caso de César Calvo, y literaria, con los músicos Juan Carlos Nalli, Daniel Hoyle y Domingo Rullo—, y hasta una canción para una empresa nacional de aviación comercial²⁶.

26. Precisamente, *En el ala del tiempo* fue escrita por Chabuca en 1968, cuando Aerolíneas Peruanas S. A. —APSA— inauguró sus vuelos a España. Mientras que sus primeros versos se inspiran en la hazaña —«Llego rasgando cielos, luz y vientos / en el ala del tiempo desde el Ande»—, los últimos sugieren, si no un resarcimiento, al menos un espíritu enmendador que se anuncia con firmeza, sobre todo en la frase final: «y teniendo el arraigo del ancestro, / me volveré de nuevo hasta mis cumbres / y al sagrado recuerdo de los míos, / purísima constante, / me entregaré a mi mundo y a mis sueños / y a mi dormida herencia, conquistarte».

VILLANCICOS

Herederos de antiguas tonadas de campesinos, los villancicos son típicos de la fiesta de la Navidad dentro de la tradición católica. Cuando Chabuca estuvo internada en diciembre de 1956 en el hospital en Alemania, lejos de sus hijos, compuso a cada uno su propio villancico, los tres con un aire pastoril que los aúna con esa antigua música popular²⁷. Así, *Quietud*, escrito para Eduardo, el mayor de sus hijos, cuenta la primera parte de la historia del nacimiento: «La madre espera tranquila / la llegada dulce / de este nuevo ser»; *Misterio*, dedicado a su hijo Carlos, en grave tonalidad menor, además de remitir a una Navidad andina y ofrecer una divertida onomatopeya, anuncia el nacimiento: «El frío estremece el Ande, / la puna escucha “¡Cristo nació!” / Cantan los gallos: ¡Cocorocó!»; finalmente, *Y dormía yo*, el más alegre de los tres villancicos, fue escrito para Teresa, con acordes mayores que celebran la ilusión de la fiesta conmemorativa.

CANTANDO EN OTROS IDIOMAS

Quiso su duende expresarse en otros idiomas, y, así, escribió nuestra compositora dos canciones en inglés, *Tomorrow will be mañana* y *Tickertape*, además de una en francés con forma de tradicional vals limeño, titulado precisamente *La valse créole*. En este, la autora explica alegremente en el idioma foráneo de qué va nuestro querido género popular. Canta su primera estrofa: «La valse créole c'est rien que ça, / un tout petit, petit comme ça, / mignonne dentelle de petits pas, ça va»²⁸. En la siguiente parte, la música modula a la tonalidad menor, reforzando el oscuro crespón de esa Lima de antaño en donde se forjó con carta de identidad nacional el bohemio ritmo: «Aïe... c'est ça que je cherche, pays / des espoirs pendant, des nuits vraiment de valse créole; / exotique phrases que je te donne / comme un bouquet d'œillet caché, / c'est un cadeau des temps jadis»²⁹.

Las piezas en inglés, por su lado, estuvieron inspiradas en dos artistas estadounidenses. *Tomorrow will be mañana*, como se vio en la primera parte, se inspiró en Doris Day y su éxito *Qué será, será* cuyo texto también mezclaba el inglés y el español. La segunda, *Tickertape*, pretendía

27. Además, Chabuca escribió aun otro villancico algunos años después, dedicado este a los hijos de su amigo Antonio Lulli. En forma de una tierna adivinanza, se dirige la letra al más querido de todos, a quien pregunta quién en su casa «es un regalo de Dios».

28. Traducción del autor: «el vals criollo no es más que eso, / todo chiquito, chiquito así, / como un lindo encajito de pequeños pasos, va bien».

29. Traducción del autor: «Ah, es eso que yo busco, país / de sueños pendientes de verdaderas noches de vals criollo, / exóticas frases que te doy / como un ramo de claveles escondidos / es un regalo de tiempos de antaño».

acercarse a las interpretaciones de Frank Sinatra. En clave de balada, fue escrita en 1980, tres años antes de su muerte: «Gone, yes, / I'll be gone, / so good-bye, / I know I couldn't stay / cause I just don't care / anymore, no more»³⁰.

CANCIONES PARA NACIONES

A lo largo de sus más de treinta años al servicio de la canción popular, Chabuca dedicó composiciones a nuestra patria y a otros países en distintos géneros musicales. Para el Perú, además de su vals *Bello durmiente*, hizo a inicios de la década de 1960, a pedido de Porras Barrenechea, una estrofa nueva para el Himno Nacional, que finalmente quedó inédita³¹, cuyos versos a continuación presentamos: «Gloria enhiesta de antiguos milenios / fue moldeando el sentir nacional / y fue el grito de Túpac Amaru / el que alerta, el que exige / y el que impele hacia la libertad; / y el criollo y el indio se estrechan / anhelantes de un único ideal / y la entrega de su alma y su sangre / dio el blanco y dio los rojos / del emblema que al mundo anunció / que soberano se yergue el Perú / para gloria de Dios».

Para las otras naciones, procuró escoger un ritmo propio de cada una para rendir sus sentidos homenajes: una canción mitad guajira y mitad son montuno para Cuba, un pasillo para Ecuador, un huapango para México, una tonada y un vals para Chile, y dos bagualas para Argentina. A España, más bien, le escribió en clave de landó *El sereno* y *la Almudena*, dirigida al «vigilante serenazgo de sus llegadas».

Compuesta a finales de la década de 1970, el uso de repeticiones y aliteraciones acusa total armonía con la madurez de su estilo: «Ya Madrid no era Madrid / sin tu desvelo, sereno; / la calle no era ya calle, / era un silencio vacío, / ni el portón era más puerta, / y era como no llegar, / y las palmas silenciosas / sonambuleaban, Madrid, / callaron por ti, sereno, / doblaron por ti en Madrid».

30. Traducción del autor: «Ido, sí, / me habré ido, / así que adiós, / sé que no me pude quedar / porque simplemente no me importa / más, no más».

31. A inicios de siglo, el poeta José Santos Chocano ganó un concurso para cambiar la letra del Himno, convocado por el entonces presidente de la República, Eduardo López de Romaña. Sus versos, no obstante, corrieron la misma suerte de aquellos que compusiera nuestra artista. Vale la pena, a continuación, recordar al menos la primera de las cuatro estrofas que escribió: «Si Bolívar salvó los abismos, / San Martín coronó la altitud; / y en la historia de América se unen / como se unen arrojo y virtud. / Por su emblema sagrado la Patria / tendrá siempre, en altares de luz / cual si fuesen dos rayos de gloria, / dos espadas formando una cruz» (Sánchez, 1975, pp. 545-546).

El *no sé qué de Cuba*, que se mantiene inédita, fue compuesta por Chabuca Granda luego de conocer la isla en 1959 (Fuller & Rodríguez, 1989, p. 120). A ritmo de guajira, primero, y son montuno, después, su texto canta en primera persona a Cuba, ante la cual se postra hechizada. Sobresale, en la quinta estrofa, una descripción de su bandera, a la que atribuye mágico fulgor con su poesía: «Cantando a tu tierra dulce, / tierra de blanca sonrisa, / del Perú te traigo un beso / que de ti está enamorado, / tres líneas azul caribe, / dos blancas y las cinco rectas, / una estrella solitaria / a tu bandera adherida, / una estrella luminosa / y a tus colores prendida».

En 1964, durante su visita a Ecuador, escribió la letra que luego, a pedido suyo, musicalizó el compositor Pedro Rubira Infante para dar vida al pasillo *Guayaquil, puerto abrigado*. Al final de la penúltima estrofa, como en *Bello durmiente* o *Arequipay*, sobresale un grito de amor que aquí exclama: «¡Guayaquil de mis amores!». México le inspiró en 1972 unas potentes coplas a ritmo de huapango, tituladas *¿Dónde estás, Adelita?* Su texto reconoce la fuerza de esa mujer revolucionaria que cambió para siempre a ese gran país y dotó de fiera dignidad al dilecto pueblo mexicano. Revelaba, pues, esta letra el mismo sentir que su *Paso de vencedores*, como se lee desde la copla introductoria: «Todas las sangres soy / desde tu sangre, / todos los sueños soy / desde tus sueños».

Hacia finales de esa misma década, compuso para Chile dos piezas. En la primera, la tonada *Mi nave cautiva*, plantea la letra una analogía de cómo el yo poético quedó cautivo al igual que el monitor *Huáscar*, como puede escucharse en su estribillo: «Ay, te miraron mis ojos, / mis ojos, ay, te miraron, / y mis oídos te oyeron, / ay, te oyeron mis oídos; / allí me quedé cautiva, / cautiva como mi nave, / como mi nave cautiva, / mi nave, nave de pena». La segunda, el vals *Para soñar con Chiñigüe*, es más bien una declaración de amor a manera de confesión al austral país americano: «Tengo un secreto enfermo: / no pude decirle a Chile que le amo; / no pude, como quería, / desde una alta ventana, / desde una alta ventana, / no pude decirle a Chile, / no pude decirle a Chile que le amo, / desde una alta ventana».

Finalmente, en 1982, durante la guerra de las Malvinas, Chabuca dedicó a Argentina dos bagualas —la inédita *Baguala para Argentina* y *La Argentina agredida*—, cuya letra reclama, con dolor y sin pelos en la lengua, por la injusticia que, para la artista, esta guerra representó: «Solo pido a mi memoria / que no me ayude a olvidar / traición de la Norteamérica / a la Argentina y al TIAR»³².

32. El TIAR es el Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca, un pacto de defensa mutua firmado en 1947 en Río de Janeiro, Brasil.

COLABORACIONES

Colaboró también nuestra artista, en distinta medida, con compañeros de las letras y la música. Así, musicalizó los poemas de su entrañable amigo, el poeta César Calvo: *Acércate a la candela*, *Pequepequeando* y una célebre canción popularizada internacionalmente por Susana Baca, quien comenta: «Qué pena, qué infinita pena que Chabuca haya partido sin haber dado el punto final a esta canción, *María Landó*, que trabajaba con Cesar Calvo... yo escuché *María Landó*, cantada por Calvo, me la cantó en mi casa, allá por el año 84, yo la grabé en un casete (lo tengo guardado como un pequeño tesoro o testimonio personal) pero en la versión y de la memoria de Calvo... creo que tiene algunas pequeñas diferencias a lo que hubiese hecho Chabuca para el final. Yo cuando quiero cantar esta canción en homenaje a la mujer y darle un sentido a la letra, le tengo que repetir un coro final y alterar una frase última, para que reafirme la presencia de la mujer marginada, la bella mujer urbana que está obligada a trabajar... entonces yo siento que necesitaba repetir la estrofa final del poema de César Calvo. Creo que lo hubiese hecho Chabuca. Yo la convierto en una canción mucho más para adentro. Cuando la canté y la canto, me recuerda la vida de mi hermana María (Marujita) que trabajó incansablemente como enfermera para otros... esta es mi razón. A César Calvo no le gustó mi versión, él la quería más festiva. La importancia de esa canción, fuera del Perú, es decir en el mundo, abre una nueva percepción de Chabuca dentro de los jóvenes, que encuentran en esta canción, y en esta música un eco a su rebeldía. En Alemania, por ejemplo, u otros países, los jóvenes la reciben como una canción de protesta. Las feministas la aplauden como un himno reivindicativo y es a partir de mi voz. *María Landó* sale del territorio peruano y se convierte de alguna manera en una canción que navega por muchas latitudes, creo que mi aporte, en ese sentido es fundamental... nadie le ha dado un giro internacional a la obra de Chabuca entre los jóvenes, como el que me tocó darle a mi... por las cosas de la vida no quiero decir que yo sea la única, ni la grande, pero me tocó...» (Baca, 2020, comunicación personal).

Chabuca también escribiría las letras para las composiciones del pianista Juan Castro Nalli: la balada *Quiero cantarle a la vida*, *The wheel* y *Tú siempre*, piezas de corte comercial; además del vals *Pasito a paso otra vez*. Se luce, en este último, todo el garbo asociado a su más temprana producción, pero también la inteligencia y el humor que caracterizaban a su espíritu, como puede apreciarse en el estribillo: «Mira que habrá que volver / a viajar en tranvía otra vez, / de esquina a esquina un balcón / y en cada paradero soñar / que el tiempo vuelve a empezar / que se llegue a destino / y que todo camino está por recorrer / pasito a paso otra vez».

Para terminar, dos creaciones que fueron musicalizadas por su amigo Domingo Rullo, músico argentino radicado en Lima. La primera, *Polillita*, es una canción que trata sobre las

prostitutas: «Viene la aurora blanda y tristecita / en su pluma de ensueño a rescatarte; / el cabello en desorden y el sentido, / ya dejaste el infierno y el conflicto, / pobrecita...». La segunda, *Con las manos vacías*, muestra más bien un carácter abatido que no podemos dejar de asociar a la fragilidad misma de la artista. Ambas fueron rescatadas del silencio de las partituras por el cantante argentino Ezequiel Rocha, quien reflexiona: «La letra de *Con las manos vacías* es tremenda. “[...] se van secando los campos, / se van cerrando los ojos, / se va perdiendo el sentido, / se va escapando la vida [...]”. Yo creo en la lucha constante que tienen los artistas. Ser artista es una profesión que duele muchas veces, Chabuca era un espíritu muy sensible» (Rocha, 2020, comunicación personal).

Tras más de treinta años dedicados a la creación de canciones, de cantarle al encanto de las esquinas y a todo aquello que la conmovió, Chabuca Granda trascendería al tiempo con una obra tan humana como infinita. Como escribió Serafina Quinteras tras la muerte de nuestra artista, fue su hermana infinita, Chabuca, «la estrella infinita de nuestra ciudad» (Fuller & Rodríguez, 1989, p. 43).

EPÍLOGO

El objetivo que nos planteamos al iniciar este libro fue acercarnos a la vida y obra de Chabuca Granda, artista de importancia capital en la historia de la canción popular en el Perú. Por ello, la primera parte está dedicada al repaso de su biografía. Así, pudimos conocer sobre sus primeros contactos con el público; desde sus travesuras artísticas de infancia hasta las primeras presentaciones públicas, tanto de escolar como de aficionada, y como parte del dúo Luz y Sombra, en el trío con las hermanas Gibson y junto con Augusto Ego Aguirre y Luis Sifuentes, a los 22 años. Todo ello a la par de sus estudios de colegio y, luego, su trabajo. Al casarse, en 1943, dejó la música y su empleo, y se fue a vivir a los Estados Unidos. A su regreso, y tras su separación, retomó tanto su vocación artística como la vida laboral.

Para Chabuca Granda, hacer canciones no solo respondió a su inspiración, sino que fue la profesión que eligió y la que la introdujo en el moderno mercado de la música popular, en el cual se consolidó como creadora de canciones criollas con el éxito de *La flor de la canela*, a mediados de la década de 1950, y la producción de sus discos *Lo mejor de Chabuca Granda* y *Doce nuevos valeses de Chabuca Granda*, en los que presentó lo mejor de su repertorio en la voz de sonados artistas del género, en la década de 1960.

Aunque ya en la década de 1950 tuvo exitosas apariciones en público, no fue sino hasta 1962 cuando inició sus presentaciones en el Canela Fina y logró tener una presencia estelar en la televisión, lo que afianzó su carrera de intérprete. Por ello, cuando grabó *Dialogando...*, en 1968, su madurez artística presentó un álbum en el que todo armonizaba, desde el concepto del título hasta la propuesta sonora, la cual, en afinada unión con el repertorio y su notable ejecución, situó a Chabuca en el cénit de la música popular. Todo ello en el mismo año en que sacó un disco más conservador —*Voz y vena de Chabuca Granda*— y, por otro lado, realizó una grabación en la cual plasmaba lo más reciente de su repertorio —el disco *Chabuca inédita*, que se daría a conocer recién en el año 2005—.

Desde entonces, y en consonancia con este espíritu moderno, el genio de Chabuca Granda se unió a músicos jóvenes que aportaron aires nuevos a la producción de nuestra artista, como el guitarrista Lucho González, el pianista y vibrafonista de jazz Jaime Delgado Aparicio, el director y compositor Lucho Neves, y Jorge Madueño, responsable del innovador ensamble que grabó la *Misa criolla*. Su incansable ambición artística la llevó después hasta España, donde grabó su *Tarimba negra* y renovó una vez más su propuesta sonora gracias a los arreglos musicales de Ricardo Miralles.

En la segunda parte del libro, se pasa revista a su producción de manera cronológica. La transcripción de las letras y músicas de Chabuca nos permite reconocer los elementos característicos de cada uno de estos periodos desarrollados a lo largo de su carrera, la recurrencia a las formas clásicas del vals criollo y la posterior incorporación de nuevos ritmos y armonías en su producción, así como la sensible consecuencia entre todos los elementos que conforman cada una de sus piezas.

Se identifica, así, un primer impulso creativo que comprende cinco canciones —*Lima de veras*, *Callecita encendida*, *Zaguán*, *Tun tun... abre la puerta* y *La flor de la canela*— compuestas a finales de la década de 1940, que se caracterizan por su añoranza por la cultura limeña tradicional. A ritmo de vals y marinera, la autora evoca, con precisas palabras y consecuentes tonadas, una ciudad en canciones. Este mismo interés se percibe a lo largo de su siguiente grupo de composiciones, entre las cuales figuran *Fina estampa*, *Mi ofrenda*, *Coplas a Pancho Graña*, *Señora y dueña*, *José Antonio*, *Zeñó Manué* y *El puente de los suspiros*. Escritas entre mediados de la década de 1950 e inicios de la de 1960, valeses, coplas, aires de marinera y de tondero, flores, puentes, caballos de paso y costumbres de antaño pueblan el universo de este periodo. También durante esta época, el espectro creativo de Chabuca Granda se amplió con *Bello durmiente* y *El dueño ausente*, dos canciones que develan más bien el espíritu crítico en la autora, que terminaría por aflorar en la década siguiente.

Aunque los años siguientes fueron testigos del cambio hacia una obra más profunda y reflexiva, persistió su interés por la tradición en canciones como *Los augurios de San Juan*, *Carnaval de calles*, *Arequepay* y *El gallo Camarón*, así como en las piezas compuestas para su obra musical *Limeñísima*, de 1961, y su *Misa criolla*, de 1969. Pero, a la mitad de esta década, surgieron unas composiciones que acusaron un carácter más personal: *Puño de oro*, *Pobre voz* y *Ese arar en el mar*. Asimismo, apareció de nuevo una preocupación social por lo nacional, en *La herida oscura* y *María Sueños*.

Podemos señalar un nuevo periodo creativo de nuestra artista, que se inició en 1968 y se prolongó hasta el final de su carrera. Durante estos años, Chabuca abandonó el vals criollo, género que abarca casi la mitad de su producción, para dedicar su inspiración al paracutá y los ritmos afroperuanos. Esta etapa se inauguró con canciones como *Un barco ciego*, *En la grama*, *Vértigo* y el propio *Paracutá*. Luego vino su importante ciclo dedicado a Javier Heraud, al cual pertenecen *El fusil del poeta es una rosa*, *Las flores buenas de Javier*, *Desde el techo vecino*, *En la margen opuesta*, *Silencio para ser cantado*, *Un bosque armado* y *Un cuento silencioso*. También *Landó*, canción en la que se funden palabras inspiradas en la muerte de Javier y versos provenientes de su propia autobiografía. Respecto a las letras, justamente, se distingue el rastro de la muerte en la obra de Chabuca, en armonía con su estado anímico revelado en dicho texto autobiográfico o en su canción.

El mismo ánimo atravesó al segundo ciclo producido durante este periodo, hacia mediados de la década de 1970, inspirado en la muerte de Violeta Parra, en el cual encontramos los landós *Me he de guardar* y *Cardo o ceniza*, así como la canción *No lloraba... sonreía*, cuya complejidad musical se reveló en su transcripción. También pertenecen a este periodo sus obras más políticas, como *Paso de vencedores* y *El surco*, así como *¿Dónde estás, Adelita?* y *La Argentina agredida*, canciones dedicadas a México y Argentina, a ritmo de huapango, la primera; y de baguala, la segunda; que exhiben este otro aspecto de la artista.

Al acercarnos a la obra de Chabuca Granda, podemos percibir la conexión entre su sensibilidad y el mundo en el que vivió. Por un lado, el Perú, fuente de su inspiración; por otro, la modernidad a la que se plegó su inquieto talento. Su producción abarcó desde vales criollos hasta paracutás, desde aires libres de marinera hasta landós, desde lo más tradicional hasta lo más moderno, de lo evocativo a lo emotivo, de lo nacional a lo íntimo. Su herencia para el Perú son canciones que enriquecen nuestro acervo cultural y cuya belleza trasciende fronteras y el tiempo mismo, llevando al genio de su arte y voz «más allá del allá».

DISCOGRAFÍA



Navidad (1959)

Lado A – Navidad peruana

Quietud
Misterio
Y dormía yo

Compañía: Sono Radio

Créditos: Chabuca Granda (voz), Edgardo Eggadi (arreglos musicales y dirección del coro), Coro de Cámara del Conservatorio Nacional de Música

* Se consignan solo las tres primeras pistas del lado A del disco, correspondientes a los villancicos compuestos por Chabuca e interpretados por ella misma. Este disco contó, además, con la participación del tenor Edmundo Pizarro y la soprano Amelia Fornari, responsables de las primeras voces en las pistas siguientes, que incluyen tanto canciones peruanas, en el lado A, como internacionales, en el lado B.



Lo mejor de Chabuca Granda (1961)

Lado A

Callecita encendida (vals) – Los Troveros Criollos
Fina estampa (vals) – Los Cinco
El dueño ausente (vals) – Trío Los Chamas
José Antonio (vals) – Jesús Vásquez
La flor de la canela (vals) – Trío Los Chamas
Tum tum! (marinera) – Los Troveros Criollos

Lado B

La novia tierra (vals) – Jesús Vásquez
Gracia (vals) – Los Troveros Criollos
Lima de veras (vals) – Los Cinco
Mi ofrenda (vals) – Trío Los Chamas
Quizás... un día así (vals) – Los Cinco
Ha de llegar mi dueña (canción atonderada) – Los Troveros Criollos

Compañía: Sono Radio

Créditos: Jesús Vásquez con Alejandro Hernández (piano) y Rafael Amaranto (guitarra) en *José Antonio*; y con Lorenzo Humberto Sotomayor (piano) en *La novia tierra*; Los Cinco: Maribel Freundt, Jorge y Patricio Sabogal, Raúl Chueca y Jorge Hawie; Trío Los Chamas: Rolando y Washington Gómez y Ricardo Luna; Los Troveros Criollos: Luis Garland, José Ladd y Carlos García

1. Tun, tun, abre la puerta.



**Doce nuevos vals de Chabuca Granda
(1966)**

Lado A

María Sueños (vals) – Jesús Vásquez
Zaguán (vals) – Los Hermanos Vera
Cristal, tierra y sonido (vals) – Rubén Flórez
Señora y dueña (vals) – Trío Los Chamas y Chabuca Granda¹
El puente de los suspiros (vals) – Jesús Vásquez
El gallo Camarón (vals) – Los Hermanos Vera

Lado B

Bello durmiente (vals) – Trío Los Chamas
Ese arar en el mar (vals) – Rubén Flórez
La torre de marfil (vals) – Los Hermanos Vera
La renuncia (vals) – Rubén Flórez
Los augurios de San Juan (vals) – Trío Los Chamas
Puño de oro (vals) – Jesús Vásquez

Compañía: Sono Radio

Créditos: Trío Los Chamas, Los Hermanos Vera, Jesús Vásquez con Manolo Ávalos y orquesta, Rubén Flórez con Manolo Ávalos y orquesta, Manolo Ávalos (arreglos orquestales y dirección de orquesta)

1. No figura en los créditos del disco.



**Dialogando...
(1968)**

Lado A

Bello durmiente (vals)
Camarón¹ (vals)
Herida oscura (marinera)
Arequepay (vals)
María Sueños (vals)

Lado B

Pobre voz (vals)
Puño de oro (vals)
José Antonio (vals)
El puente de los suspiros (vals)
La flor de la canela (vals)

Compañía: lempsa

Créditos: Chabuca Granda (voz), Óscar Avilés (guitarra), Víctor Reyes Malqui (ingeniero de sonido)

1. El gallo Camarón.



Voz y vena de Chabuca Granda (1968)

Lado A

La flor de la canela (vals)
El dueño ausente (vals)
Coplas a Pancho Graña (coplas por tondero)
Ese arar en el mar (vals)
José Antonio (vals)

Lado B

Fina estampa (vals)
Zeñó Manué (vals)
Quizás un día así (vals)
Rosas y azahar (vals)
Coplas a fray Martín (criolla)

Compañía: Sono Radio

Créditos: Chabuca Granda (voz), Martín Torres (arreglos y guitarra), Rafael Amaranto (arreglos y guitarra), Vicente Vásquez (guitarra), Carlos Hayre (contrabajo), Carlos Zavala (productor), Víctor de la Cruz (grabador), Alfonso Pereyra Jr. (dirección técnica)



Misa criolla de Chabuca Granda (1969)

Lado A

Introito (vals)
Kyrie y Gloria (triste y fuga de tondero)
Credo (saña)
Ofertorio (vals)

Lado B

Sanctus (ritmo afroperuano)
Padre Nuestro (danza)
Agnus Dei (marinera)
Comunión (vals)
Deo gratias (festejo)

Compañía: Triunfo

Créditos: Fernando Bacigalupo (primera voz), Luis González (segunda voz y guitarra), Ernesto Pollarolo (tercera voz), Julio Poggi (cuarta voz), Juan Ramón (cajón), Enrique Álvarez (cucharas), Jorge Madueño (arreglos vocales, dirección musical y artística, guitarra), Isabel Joulain V. (producción)



Grande de América (1973)

Lado A

Dónde estás... Adelita!¹ (Coplas a la Adelita)
El puente de los suspiros
En la margen opuesta
María Sueños
Camarón (El gallo Camarón)

Lado B

Fina estampa
José Antonio
Zeñó Manuelé
El dueño ausente
La flor de la canela

Compañía: RCA

Créditos: Lado A, Chabuca Granda (voz), Luis González (guitarra), Mariachi Vargas de Tecalitlán (orquesta), Rubén Fuentes (arreglo y dirección); Lado B, Chabuca Granda (voz), Óscar Avilés (guitarra), «Chucho» Ferrer (órgano)

1. ¿Dónde estás, Adelita?



Chabuca Granda y... don Luis González (1974)

Lado A

Me he de guardar
Sonreía¹
Paso de vencedores
Un cuento silencioso
Cardo o ceniza

Lado B

La herida oscura
El fusil del poeta²
Martín y su mula³
Las flores buenas de Javier
Un río de vino

Compañía: Sono Radio

Créditos: Chabuca Granda (voz), Lucho González (guitarra y arpa judía), Coco Salazar (contrabajo y guitarra eléctrica), Jaime Delgado Aparicio (vibráfono)⁴, José «Arroz» Cruz (percusión), «Pomada» Lazón (cajón), Luis Temple (ingeniero de sonido)

1. No lloraba... sonreía.
2. El fusil del poeta es una rosa.
3. Coplas a fray Martín.
4. No figura en los créditos del disco.



Chabuca Granda
(1977)

Lado A

Coplas de fray Martín¹
El surco
Mi canción de ausencia (tango; Roberto Pansera /
Roberto Lambertucci)
La pomeña (zamba; Manuel J. Castilla / Gustavo
«Cuchi» Leguizamón)
La herida oscura

Lado B

Cardo o ceniza
Zamba para no morir (Hamlet Lima Quintana /
Norberto Ambrós / Héctor Rosales)
Chiquilín de Bachín (Horacio Ferrer / Astor
Piazzolla)
Canterurías
El hoyito²

Compañía: Microfón

Créditos: Chabuca Granda (voz), Luis González
(guitarra), «Chango» Farías Gómez (percusión),
Óscar Alem (bajo y órgano), Hugo Videla (dirección
artística), Osvaldo Acedo (ingeniero de sonido),
Alejandro Torres (ingeniero de sonido)
Grabado en los Estudios ION de Buenos Aires.

1. Coplas a fray Martín.
2. Me he de guardar.



Tarimba negra
(1978)

Lado A

Landó
Canterurías
El arrullo (recopilado por Carlos «Caitro» Soto)
Coplas a fray Martín
La herida oscura
El sereno y la Almudena

Lado B

El surco
Una larga noche
Curruñau (Carlos «Caitro» Soto)
Cardo o ceniza
Cuatro tiempos negros jóvenes (Félix Casaverde)

Compañía: Movieplay

Créditos: Chabuca Granda (voz), Félix Casaverde
(guitarra), Carlos «Caitro» Soto de la Colina
(cajón y cencerro), Ricard Miralles (arreglos),
Juan M. Vinader (ingeniero de sonido para voz,
guitarra y percusión), José Antonio Álvarez Alija
(ingeniero de sonido para orquesta y mezcla),
Julio Seijas (dirección de producción)
Grabado en los Estudios Sonoland de Madrid.



Cada canción con su razón (1981)

Lado A

La flor de la canela (vals)
El surco (zapateado)
Zaguán (vals)
Toro mata (toro mata; Carlos «Caitro» Soto)
Una larga noche (zamacueca)
José Antonio (vals)

Lado B

Fina estampa (vals por marinera)
Coplas a fray Martín (coplas)
La torre de marfil (vals)
Ollita nomás (festejo; Carlos «Caitro» Soto /
Julio Morales San Martín / César Calvo)
Cardo o ceniza (landó)
El puente de los suspiros (vals)

Compañía: EMI-Odeon

Créditos: Chabuca Granda (voz), Álvaro Lagos (guitarra), Carlos «Caitro» Soto (cajón, coro y voz en *Toro mata* y *Ollita nomás*), Eusebio «Pititi» Sirio (cajón, accesorios, coro), Luis González (arreglo y dirección de orquesta para *Zaguán* y *La torre de marfil*), Hugo Casas (dirección artística)



Chabuca inédita (2005)

La valse créole
Ese arar en el mar
Un barco ciego
El fusil del poeta es una rosa
En el ala del tiempo / Conquistador
María Sueños
Pobre voz
Vértigo
Alfonsina y el mar (Félix Luna / Ariel Ramírez)
Paracutá / Para cantar
En la grama
Volveré¹ (Hamlet Lima Quintana / Norberto Ambrós / Héctor Rosales)
Las flores buenas de Javier
Chiquilín de Bachín (Horacio Ferrer / Astor Piazzolla)
Mañana will be tomorrow

Compañía: lempsa

Créditos: 1968, Chabuca Granda (voz), Luis González (guitarra)², Jaime Delgado Aparicio (arreglos de *María Sueños*), Luis Neves (arreglos de *Un barco ciego* y *Volveré*); 2005, Leonardo «Gigio» Parodi (cajón), Aldo Montalvo (ingeniero de sonido), Juan Núñez N. (concepto y realización)

1. *Zamba para no morir*.
2. No figura en los créditos del disco.

CANCIONERO

Agnus Dei	181
Amor viajero	181
Arequepay	182
Bello durmiente	183
Callecita encendida	183
Canterurías	184
Cardo o ceniza	184
Carnaval de calles	185
Comunión	185
Con las manos vacías	186
Coplas a fray Martín	187
Coplas a Manuel Barnechea	187
Coplas a Pancho Graña	189
Credo	190
Cristal, tierra y sonido	190
Deo Gratias	191
Desde el techo vecino / Tu zapato	191
¿Dónde estás, Adelita?	192
El dueño ausente	193
El fusil del poeta es una rosa	193
El gallo Camarón	194
El puente de los suspiros	195
El sereno y la Almudena	196
El surco	197
En el ala del tiempo	198
En la grama	198
En la margen opuesta	199
Enseña diente	199
Ese arar en el mar	200
Fina estampa	200
Gracia	201
Guayaquil, puerto abrigado	202
Ha de llegar, mi dueña	203
Introito	204
José Antonio	205
Kyrie y Gloria	206
La Argentina agredida	207
La camisa / Silencio para ser cantado	208
La flor de la canela	208
La herida oscura	209
La novia tierra	210
La renuncia	211

La torre de marfil	211
La valse créole	212
Landó	212
Las flores buenas de Javier	213
Libertador	214
Lima de veras	215
Los augurios de San Juan	216
María Landó	217
María Sueños	217
Me he de guardar / El hoyito	218
Mi nave cautiva	219
Mi ofrenda	219
Misterio	220
No lloraba... sonreía / Sonreía	221
Padre Nuestro	222
Para soñar con Chiñihue	222
Paracutá / Para cantar	223
Pasito a paso otra vez	224
Paso de vencedores	225
Pobre voz	226
Polillita	226
Puño de oro	227
Quiero cantarle a la vida	228
Quietud	228
Quizás un día así / Ofertorio	229
Rosas y azahar	230
Sanctus	231
Señora y dueña	231
Si fuera cierto	232
Tickertape	233
Tomorrow will be mañana	233
Tun, tun... abre la puerta	234
Un barco ciego	234
Un bosque armado / La canoa	235
Un cuento silencioso	236
Un río de vino	237
Una larga noche	237
Vértigo	238
Y dormía yo	239
Zaguán	240
Zeñó Manué	241

Agnus Dei

Cordero de Dios que quitas
los pecados, ay, del mundo;
Cordero de Dios que quitas
los pecados, ay, del mundo
y mitigas los dolores, ay,
tened misericordia;
Cordero de Dios que quitas
los pecados del mundo
y los dolores,
tened misericordia, ay,
de nosotros.
Quitadme los pecados
y los dolores.
Los pecados del mundo son tus dolores
y los males del mundo son tus dolores,
ay, tened misericordia
de nosotros.

Amor viajero

Es mío un amor viajero,
viajero de extrañas tierras;
nos comunica el aire,
el sol, la noche y el día;
aire que conduce el beso,
sol que entibia nuestras penas,
noche que ampara el lamento,
día que trae la esperanza.

Cuando le escucho en la noche
sin poderle contestar,
es caja de resonancia
mi pecho con su reproche;
las rendijas del postigo,
que no puedo ni entonar,
llevan aire de mis labios,
un «te quiero» al balbucear.

Verde de mis esperanzas
miré hoy al madrugar,
quizás diga: «Hoy es el día
que se me permita amar»;
y desenvuelvo mis penas,
las saco a la luz del sol
para verlas menos penas
tendidas a su calor.

Transcripción a partir de la grabación realizada en 1969
para el LP *Misa criolla de Chabuca Granda*.

No existe un registro público de Chabuca cantando esta
canción, por lo que esta transcripción se hizo a partir de
la grabación realizada en 1992 por Elsa María Elejalde,
incluida en el volumen n.º 1 de la antología publicada por *El
Comercio* en 2001.

Arequepay

Arequepay,
acepto tu muy extraña voz;
orgullo siento al contemplarte
tan peruana, tan bella, tan enhiesta.

Algo quedó de mí al yo dejarte,
inolvidable ciudad maravillosa,
que entrañas blancas de la tierra mía
te hacen inmortal, bella y bravía.

Algo quedó de mí entre tus parques
en donde juega un rumor de amor y río
y entre las nubes que atisban tus secretos
y en los juegos nevados que te celan.

Algo quedó de mí entre tus rejas,
en tus plazuelas tiernas y en tus calles,
calles que acaricié, y en tus portales,
y en el ámbito diáfano que rasgan
campanas cimarronas catalinas.

Y algo quedó también en tu campiña,
el Misti que quedó sin ver el mar
y se quedó a tu lado fiel, vuelto volcán,
trocó su sed de mar en sed de amor
y dulcemente te sirve de guardián.

Él te da su vigor, te da tu afán,
su ardor con nieve aplaca por tu amor
y regala su vista al vestir tú
el traje de sillar que te entregó.

Luz que le da fulgor a la luz misma
y se desprende de ti, hecha de gloria,
por haber sido ariete en nuestra historia
y conservarte tan pura y tan señera.

Y entre la piedra que regaló la tierra
oí tu voz forjada en sillería
que algunos siglos atrás mi raza oyera
y se rindiera a tu encanto y se quedara.

Graciosa majestad,
aún te escucho decirme hospitalaria:
«¡Arequepay, Arequepay!».

Bello durmiente

¡Te amo, Perú!, y recorriera
toda la gama de verdes que te adornan
y el gris soberbio manto de tu costa
que al subir por los cerros en colores se torna.

Me empinaría en tu más alta cumbre
para estirar mis brazos y abrazarte
y en esa soledad pedirte humilde
que devuelvas mi beso al yo besarte.

Y es un derroche de amor el suelo mío,
y es que es el hijo del Sol, el Perú mío,
es un gigante al que arrullan sus anhelos,
bello durmiente que sueña frente al cielo.

Este, su sueño, comparten tres amadas:
desnuda costa ilusionada,
exuberante la selva apasionada
y una tímida sierra enamorada.

¡Generoso Perú, bello durmiente!

Transcripción a partir de la grabación realizada por Chabuca Granda y Óscar Avilés para el LP *Dialogando...*, de 1968.

Callecita encendida

Noche de serenata,
caricia de guitarra,
se quiebran en el aire
gritos del corazón;
despierta si estás dormida
y deja la puerta abierta,
déjame entrar, alma mía,
despierta si estás dormida.

Ay, callecita, despierta,
que el amor está rondando,
si lo pediste soñando,
ya lo puedes ver despierta;
levanta pronto la aldaba
que lo detiene a tu puerta
y hazlo pasar que te trae
una jaranita nuestra.

Zambitas y señoritas
saltan de la cama a ver,
unas salen a la calle
y otras al balcón asoman;
candelitas encendidas
que melancolía aroman
pasan las horas perdidas
detrás de una celosía.

«Mamita, mi señorita,
qué le manda su merced»,
así dicen los mocitos
cuando la candela prende,
y entre rumor de jarana
y una mirada escondida,
va esperando la mañana
la callecita encendida.

Transcripción a partir de la grabación realizada por Los Troveros Criollos y supervisada por la autora para el LP *Lo mejor de Chabuca Granda*, de 1961.

Canterurías

Cantero, cantérame, cantererías,
cantero, cantérame, cantererías,
que si no me cantearas, no te canterurearía,
que si no me cantearas, no te canterurearía;
que cantan, cantan, cantero,
cantanderuriando,
que cantan, cantan, cantero,
cantanderuriando,
cantareruterearía, cantero, canteruriando;
cantero, cantérame, cantererías.

Cantero, cantero, cantero, cantero, canta,
cantero, cantero, cantero, cantero, canta,
para que sueñes, cantero, canteras,
cantareareras,
cantero, cantero, cantero, cantero, canta.

Todas las puertas cerradas, todas dormidas,
todas las puertas cerradas, todas dormidas,
todas las calles ajenas, sordas, todas sombrías.
¿Para qué picar la piedra, cantero, si está
dormida?

Transcripción a partir de la grabación realizada por Chabuca para el LP *Chabuca Granda*, de 1977.

En la grabación del LP *Tarimba negra*, de 1978, este primer párrafo muestra algunas diferencias: «Cantero, cantérame, cantererías, / cantero, cantérame, cantererías, / que si no me cantearas, no te canterearía, / que si no me cantearas, no te canterearía; / que cantan, cantan, cantando, cantanderuriando, / que cantan, cantan, cantero, cantururiando, / cantareruterearía, cantero, canterurías; / cantero, cantérame, cantererías». Asimismo, en lugar de «todas las puertas cerradas, todas dormidas», canta Chabuca «todas las puertas cerradas, todas perdidas».

Cardo o ceniza

¿Cómo será mi piel junto a tu piel?
¿Cómo será mi piel junto a tu piel,
cardo o ceniza, cómo será?
Si he de fundir mi espacio frente al tuyo,
¿cómo será tu cuerpo al recorrerme?
¿Y cómo, mi corazón, si estoy de muerte...
mi corazón, si estoy de muerte?

¿Se quebrará mi voz cuando se apague
de no poderte hablar en el oído?
¿Y quemará mi boca salivada
de la sed que me queme si me besas...
de la sed que me queme si me besas?

¿Cómo será el gemido y cómo el grito
al escapar mi vida entre la tuya?
¿Y cómo el letargo al que me entregue
cuando adormezca el sueño entre tus sueños?
Han de ser breves mis siestas,
mis esteros despiertan con tus ríos, pero...

Pero ¿cómo serán mis despertares?
Pero ¿cómo serán mis despertares?
Pero ¿cómo serán mis despertares
cada vez que despierte avergonzada...
cada vez que despierte avergonzada?
Tanto amor y avergonzada,
tanto amor, tanto amor y avergonzada.

Transcripción a partir de la grabación realizada por Chabuca para el LP *Chabuca Granda*, de 1977.

En las versiones grabadas para los LP *Tarimba negra*, de 1978, y *Cada canción con su razón* de 1979. Chabuca no repite este segundo «tanto amor».

Carnaval de calles

Ay, carnaval, carnaval,
quiero encontrarte en las calles
con tus cintas de colores,
colores de algarabía.

Con mi traje de alegría
y risa en el corazón,
ay, carnaval, carnaval,
tus tres noches con tus días.

Una fiesta de color,
una fiesta de matraca,
olvido, si es que hay dolor,
una fiesta de esperanza.

Esperanza de reír
tras la máscara pintada
y que, al reír y reír,
las penas se vuelvan nada.

No existe un registro público de Chabuca cantando esta canción, por lo que esta transcripción se hizo a partir de la versión más difundida de la canción, grabada por el dúo Irma y Oswaldo y publicada por la disquera Sono Radio en el LP *Lo mejor de... Irma y Oswaldo*, de 1965.

Comunión

A los ojos de Dios,
me entrego a ti;
a los ojos de Dios,
yo te recibo.

Comunión de amor
que abre la vida,
camino para los dos,
éxtasis para el misterio,
mundos por recorrer.

A los ojos de Dios,
te tomo;
a los ojos de Dios,
me entrego.

Cielos por descubrir
de luz, de fe,
de sol, de amor.

Ven luz, ven a mí,
ven Dios, soy de ti,
triunfa, reina en mí,
misterio, misterio.

Feliz se oculta ante tu fe
porque te siento tibio;
vida, consuelo,
Dios, luz,
paz, amor.

Tesoro, queda en mí;
mi Dios, quédate.

Transcripción a partir de la grabación realizada en 1969 para el LP *Misa criolla de Chabuca Granda*.

Con las manos vacías

Triste llegar,
llegar tan ofendido, llegar,
llegar hacia ti, cerquita al fogón
y con las manos vacías.

Diario llegar
cargado de tristeza, morral
con nada, nada, hacer y sentir,
fatiga de ser sin ser.

Hoy, llegando a ti de mis caminos
se han secado las fuentes y los ríos,
todo el soñar;
se han quemado los trigos de ayer;
cansado de buscar y buscar,
la vida es un amargo.

Y así...
se van secando los campos,
se van cerrando los ojos,
se va perdiendo el sentido,
se va escapando la vida,
cansado de los cansancios,
se va estrechando el camino,
solo el laurel caminero,
fiero, me alertó.

Y llego a ti, vida mía,
vencido y tan ofendido,
sin nada para ofrecerte

ni nada por explicarte,
tan solo para obligarte,
mi corazón malherido
y una lágrima mordida
que el miedo volcó.

No existe un registro público de Chabuca cantando esta canción, por lo que esta transcripción se hizo a partir de la grabación realizada en 2014 por el artista argentino Ezequiel Rocha para el disco *Con alma de Chabuca Granda*.

Coplas a fray Martín

Ahí va Martín y su mula,
ahí va Martín y su mula;
allí se van calle arriba,
los dos, Martín y la mula.

Llevan prendidos los ojos,
llevan prendidos los ojos
de herida y hambre de pobres,
los dos, Martín y la mula.

Y te vas para volver, Martín...
con la siembra de tus sueños
sombreando el atardecer.

Y se la pasa viviendo,
y se la pasa viviendo,
con una mano sembrando
y con la otra barriendo.

Y es la esperanza del pobre
y es el consuelo del rico,
un hombre de tez morena
y el alma como palo...

Un hombre de tez morena
y el alma como paloma.

Coplas a Manuel Barnechea

Tiene un secreto mi tierra y
me lo ha contado,
tiene un secreto mi tierra y
me lo ha contado:
dice que se ha enamorado
de un duende que la estremece;
tiene un secreto mi tierra y
me lo ha contado.

Y el duende que la estremece,
la enamoraba,
la surcaba y piropeaba,
deshierbaba y preparaba,
la adornó de marineras...
y mi tierra se dejaba.

Mi tierra tomó su fuerza
del brazo de mi paisano;
tendida, inmóvil, dispuesta,
se abría y se le ofrecía;
cañetano es mi paisano
con duende de morería,
cañetano es mi paisano
con duende de morería.

Abierta para la siembra,
se cubrió para su riego,
y la entraña inseminada

Transcripción a partir de la grabación realizada por Chabuca para el LP *Voz y vena de Chabuca Granda*, de 1968.

En las versiones grabadas para los LP *Tarimba negra*, de 1978, y *Cada canción con su razón*, de 1979, se añade una estrofa antes del final: «Y el alma como paloma, / un hombre de tez morena / entre aceituna y canela / y el alma como palo...».

No existe un registro público de Chabuca cantando esta canción, por lo que esta transcripción se hizo a partir de la versión grabada por Susana Baca para su disco *Mama*, de 2010.

se brotó como respuesta;
cañetano es mi paisano,
con duende de morería,
cañetano es mi paisano,
con duende de morería.

Y se ha guardado mi tierra
muy en secreto,
y se ha guardado mi tierra
muy en secreto
el beso que le dejara
y el adiós para el recuerdo
de la vida que le diera
y la que de ella tomara.

Le sintió por el camino
que lo alejaba,
le sintió por el camino
que lo alejaba;
se empinó para mirarle
y le voló una sonrisa;
quieta sin poder gritarle
y sin poder retenerle.

Y se marchó mi paisano,
se marchó para el olvido;
la quiso para él solito
y la apretó en la memoria;
y el día de su partida,
mi tierra se preparaba
a ser hembra compartida
y madre multiplicada.

Y se ha quedado mi tierra
sin el criollo que la amaba;
se lo ha quitado la historia,
la historia la rescataba,
y se marchó mi paisano
llevándose luz y lumbre,
una rosa y una estela
quemaba el pecho candela.

Coplas a Pancho Graña

Del mejor color, moreno,
hizo Dios a mi doctor,
y su divina sonrisa
le modeló el corazón;
le mandó para este mundo
como una muestra de amor,
lleno de quitapesares
y recetas de Dios.
Del mejor color, moreno,
hizo Dios a mi doctor.

Manos suaves, manos tiernas,
aladas manos torcazas,
llenas de sueños, de amores,
palomas llenas de gracia.
Manos buenas, ciencia inquieta,
inquietas de tanto hacer,
manos buenas y serenas,
serenas de tanto dar.
Manos suaves, manos tiernas,
aladas manos torcazas.

Decía por marineras
y curaba con tonderos
y en cada mano tendía
su corazón generoso;
ojos de mirar hermoso,
voz de penetrar profundo,
risa, gracia, duende y línea
fue dejando por el mundo.

Decía por marineras
y curaba con tonderos.

Del mejor color, moreno,
está ya prendiendo el cielo,
para que cuando me vaya
no extrañe ni tema, el vuelo;
del mejor color, moreno,
hizo Dios a mi doctor,
y su divina sonrisa
le modeló el corazón.
Y del mejor color, moreno,
está ya prendiendo el cielo.

Transcripción a partir de la grabación realizada por
Chabuca para el LP *Voz y vena de Chabuca Granda*, de 1968.

Credo

Yo creo en Dios,
mi Dios todopoderoso,
creador, creador de cielo y tierra,
y en Jesús, en Jesús,
su único hijo, Nuestro Señor,
y en Jesús, su único hijo,
Nuestro Señor,
el que fue concebido
por obra y gracia
del Espíritu Santo;
nació de Santa María Virgen,
padeció bajo el poder
de Poncio Pilatos,
fue crucificado, muerto y sepultado;
descendió a los infiernos
y, al tercer día, resucitó
de entre los muertos
y subió, subió a los cielos
para estar
sentado a la diestra del Dios padre,
Dios todopoderoso.
Desde ahí ha de venir
a juzgar a los vivos y a los muertos.
Yo creo en Dios
y en el Espíritu Santo
y en la Santa Madre Iglesia católica,
además, la comunión de los santos
el perdón de los pecados
y en la vida perdurable.
Amén.

Transcripción a partir de la grabación realizada en 1969
para el LP *Misa criolla de Chabuca Granda*.

Cristal, tierra y sonido

La tonada y la tierra se confunden
con la sangre criolla, y en el alma
la bordona sentida se florece,
la palabra se endulza y se estremece,
y se vierte la vida en la cadencia
con que arrullan los pueblos sus tristezas,
y se sueña sonriendo la quimera
y se baila entonando la querencia.

Cristal, Cristal, tierra y sonido,
criollísimo sabor
de melodías queridas,
alma fundida en las penas;
por ti, Cristal, su voz de aurora levanta
un pueblo y dice su encanto
para contar de su risa,
para contar de su llanto,
y gira y gira bailando un festival.

La bordona sentida se florece,
la palabra se endulza y se estremece,
y se vierte la vida en la cadencia
con que arrullan los pueblos su tristeza
y se sueña sonriendo la quimera
y se baila entonando la querencia.

Transcripción a partir de la grabación realizada por Rubén
Flórez y producida por Chabuca para el LP *Doce nuevos
valse de Chabuca Granda*, de 1966.

Deo Gratias

Demos las gracias a Dios,
esta misa ha terminado,
demos las gracias a Dios.

Aleluya, aleluya...

Desde el techo vecino / Tu zapato

Un zapato oscuro ha quedado en la azotea
a la manera que andaba y te calzaba;
ha quedado solo tu camino, niño.

La ventana hacia el árbol de manzanas idas,
las granadas verdes y las rojas granadas,
las fresas, las moras, duraznos y naranjos.

«No derrumben mi casa», habías dicho,
«aunque las puertas, tercamente abiertas,
inviten a la muerte a llevarme con mi casa
abierta».

Mataron tu casa,
la palmera y tu alta ventana mañanera.

Hasta dónde asoma
tu zapato desde el techo vecino de otra casa.

Transcripción a partir de la grabación realizada en 1969
para el LP *Misa criolla de Chabuca Granda*.

No existe un registro público de Chabuca cantando esta
canción, por lo que esta transcripción se hizo a partir de la
versión grabada por Susana Baca para su disco *Mama*, de
2010.

¿Dónde estás, Adelita?

¿Dónde estás, Adelita?
¿Dónde estás, guerrillera?

Todas las sangres soy
desde tu sangre,
todos los sueños soy
desde tus sueños.

¿Dónde estás, Adelita?
¿Dónde estás, guerrillera?

Todo diste de ti;
el brazo armado,
si no fuera por ti,
no habría sido.

¿Dónde estás, Adelita?
¿Dónde estás, guerrillera?

¿O cargando un fusil
o cocinando
o lavando camisas
o pariendo?

¿Dónde estás, Adelita?
¿Dónde estás, guerrillera?

Vas llagando los pies
por los caminos,
vas gritando tus muertos
y cansancios.

¿Dónde estás, Adelita?
¿Dónde estás, guerrillera?

Fuiste revolución,
fuiste victoria,
toda la tierra fuiste,
guerrillera.

¿Dónde estás, Adelita?
¿Dónde estás, guerrillera?

Todas las sangres soy
desde tu sangre,
todos los sueños soy
desde tus sueños.

¿Dónde estás, Adelita?
¿Dónde estás, guerrillera?

Transcripción a partir de la grabación realizada por
Chabuca para el LP *Grande de América*, de 1973.

El dueño ausente

Paisana de mis alturas,
ingenua niña serrana,
la de mejillas de rosa
y largas trenzas endrinas,
de tu techo colorado,
engastado a tus montañas,
¿qué ilusiones te arrancaron
bajando de esa, tu altiva montaña?

Tu dueño sirve a la patria
y te dejó a tu cuidado
su maicito y los trigales
y la quinua ya sembrada
en su tierrita escondida
al fondo de una quebrada.

Tu dueño ha de reclamarte
después del tiempo cumplido,
su maicito y los trigales
y la quinua ya sembrada
en su tierrita escondida
al fondo de una quebrada.

Paisana de mis alturas,
si tú, como la retama,
floreces en las quebradas
y en la costa no hay tu mata,
la rosa de tus mejillas
se está poniendo azafrana,
vete cuanto antes, paisana,
vuelve, sube a tu altiva montaña.

Transcripción a partir de la grabación realizada por
Chabuca para el LP *Voz y vena de Chabuca Granda*, de 1968.

El fusil del poeta es una rosa

Mientras jugó la guerra de los niños
con un fusil hecho de cualquier cosa,
quizá de arroz, quién sabe de una rosa,
envejeció de amor cargando furias
y se enroló a morir donde antes quiso;
simplemente sucede, y como dijo.

Ese día el fusil era una rosa
rastrillada en el aire, peligrosa;
ese día era el sol, mas sol al río,
mas río, el río, y más la guerra, era,
y más la muerte desde la ribera
contra el leve fusil
que era ese día
solamente una rosa.

Ese día era el sol, mas sol al río,
mas río, el río, y más la guerra, era,
y más la muerte desde la ribera
y una granada, el verso detonado.

Abierta está la rosa colorada
en la margen del río, enraizada,
quedó al rocío que
llovió de un río, aquel
hundido río en su vena rota;
abierta está, alerta como entonces,
al hombro del poeta.

Transcripción a partir de la grabación realizada por
Chabuca Granda y Lucho González en 1968, publicada por
Iempsa en el álbum *Chabuca inédita*, de 2005.

El gallo Camarón

Va ganando la guerra con su rosa,
la boca desde el río,
sus pájaros, sus árboles;
y es que jugó la guerra de los hombres
haciéndose un fusil
de cada cosa que no fuera un fusil;
ese día se armaba de una rosa,
el fusil del poeta es una rosa.

Llegó, llegó la tarde
de responderle al amo;
tiene ansiedad de tragedia
por mi muerte o por mi vida,
se le salta el corazón
de despedida,
de trofeo, de emoción
por mi muerte o por mi vida.

Quítame, gallero, trabas,
para reñir fui criado,
tengo la caña cuadrada
y el pecho muy levantado;
ten fe en mi casta, gallero,
que soy de buena camada,
deja ya de acariciarme
y quítame, gallero, trabas.

Nací, crecí esperando
el reto, muerte o victoria,
ya la mirada del amo
y el galpón me están gritando;
se me angustia la ansiedad
con el coraje
y aquel adiós protector
del gallero en el plumaje.

Transcripción a partir de la grabación realizada por Chabuca Granda y Óscar Avilés para el LP *Dialogando...*, de 1968.

El puente de los suspiros

Quítame, gallero, trabas, [...]
Que soy un gallito fino,
quiquiriquí, de buena camada,
tengo orgullo de mi casta
y de aquel que me criara;
que soy un gallazo fiero
de aquellos de vez en cuando,
que quiere vivir venciendo
o, si ha de morir, matando.

Puentecito escondido
entre follajes y entre añoranzas,
puentecito tendido
sobre la herida de una quebrada,
retoñan pensamientos tus maderos,
se aferra el corazón a tus balaustres.

Puentecito dormido
y entre el murmullo de la querencia
abrazado a recuerdos,
barrancos y escalinatas;
puente de los suspiros,
quiero que guardes
en tu grato silencio
mi confianza.

Es mi puente un poeta que me espera
con su quieta madera cada tarde
y suspira y suspiro,
me recibe y le dejo
solo sobre su herida, su quebrada;
y las viejas consejas van contando
de la injusta distancia de la amante,
sus arrestos vencidos,
vencidos por los ficus
de enterradas raíces en su amada.

Transcripción a partir de la grabación realizada por Chabuca Granda y Óscar Avilés para el LP *Dialogando...*, de 1968.

En una grabación casera ubicada en el archivo de la Asociación Cultural Chabuca Granda, en lugar del tercer verso —«puentecito tendido», canta Chabuca: «puentecito sin río».

El sereno y la Almudena

¡Ay, qué bueno, ay, qué bueno,
sereno, que estás aquí otra vez!
Y aquí estoy porque he venido,
que ya estoy aquí, sereno,
mis palmas cantan por ti.
¡Ay, ay, ay, ay, ay, sereno,
qué bueno que estés aquí,
de nuevo y aquí en Madrid!

Ya Madrid no era Madrid
sin tu desvelo, sereno;
la calle no era ya calle,
era un silencio vacío,
ni el portón era más puerta,
y era como no llegar,
y las palmas silenciosas
sonambuleaban, Madrid,
callaron por ti, sereno,
doblaron por ti en Madrid.

Vigilante serenazgo de mis llegadas
de madrugada, sereno, ten compasión
y no le digas a nadie
que daba el reloj la hora
en que llegué velozmente retrasada,
sereno, muy retrasada,
velozmente retrasada.

Solo al aire, al aire solo
da tu copla de advertencia,
tu copla vieja y cumplida,
la más vieja de tus coplas
que dice así, que así dice:
«Ave María,
las cuatro han dado y sereno,
la noche está clara y fría».

Y «Ave María, sereno»
contestará el corazón,
sereno del alma mía
y del alma de Madrid,
mis palmas cantan por ti
de nuevo y aquí en Madrid;
y «Ave María, sereno»,
por ti la noche serena
que no te sea muy fría
y te abrigue la Almudena.

Y te abrigue la Almudena,
sereno del alma mía
y del alma madrileña;
mis palmas cantan por ti
y con ellas, la Almudena,
y con ella, todo Madrid,
y contigo, la Almudena,
y la Almudena contigo, sereno.

Transcripción a partir de la grabación realizada por
Chabuca para el LP *Tarimba negra*, de 1978.

El surco

Dentro de un surco abierto vi germinar
un lucero de infinita soledad
y con una canasta le vi regar
con agua de un arroyo de oscuridad.

Ah, malhaya, la siembra se echó a perder
y el agua del arroyo se echó a correr;
al lucero le gusta la claridad
y al agua del arroyo, la libertad.

No dio fruto el lucero, se fue a alumbrar,
y el agua del arroyo le fue a cuidar.

En una hora triste quise cantar
y dentro de mi canto quise gritar
y dentro de mi grito quise llorar,
pero tan solo canto para callar.

Ah, malhaya la hora en que fui a cantar,
ah, malhaya la hora en que fui a gritar,
si gritando se llora para callar
y mi vaso sediento no llega al mar.

Ah, malhaya la hora en que fui a cantar,
ah, malhaya la hora en que fui a gritar.

Transcripción a partir de la grabación realizada por Chabuca para el LP *Chabuca Granda*, de 1977.

En una grabación casera ubicada en el archivo de la Asociación Cultural Chabuca Granda, en vez de los dos últimos versos de la segunda estrofa, canta Chabuca: «al lucero le gusta la libertad / y al agua del arroyo, la claridad». Igualmente, en lugar de las últimas cuatro estrofas, pueden escucharse estas otras: «En una hora triste quise cantar / y dentro de mi canto quise llorar / y dentro de mi llanto quise gritar, / pero la hora triste me hizo callar. // Ah, malhaya la hora en que fui a gritar, /

Y así se fue el lucero a su claridad
y así se fue el arroyo a su libertad,
no me llegó la hora de clarinar...
no me llegó la hora de clarinar....

ah, malhaya la hora en que fui a llorar, / si gritando se llora para callar / y callando se ahoga la claridad. // No me vino la hora de clarinar, / ah, malhaya la hora en que fui a gritar. // Y así se fue el lucero a su soledad / y la canasta triste, a su libertad, / ah, malhaya la hora en que fui a llorar, / ah, malhaya la hora en que fui a gritar, / ah, malhaya la hora en que fui a callar, / no me llegó la hora de clarinar».

En el ala del tiempo

Llego rasgando cielos, luz y vientos
en el ala del tiempo desde el Ande,
en camino a la madre y al origen,
en camino al idioma y a la historia;
llego hasta ti de todos tus caminos,
de todas tus auroras sin ponientes,
de aquel lado del mundo que me dieras
con el cielo y el viento, luz y estrellas;
voy llegando en el tiempo desde el Ande.

Quiero, por fin, mirarte y conocerte
y poderte decir, si es que pudiera,
una palabra de saludo altiva
que contara los siglos que me dieras;
y, si quieres, me mostrarás la fuerza en que
perduras,
aquella que dejaste en mis pueblos,
mis prometidas tierras que alcanzara
porque tú me las diste y te agradezco;
y teniendo el arraigo del ancestro,
me volveré de nuevo hacia mis cumbres
y al sagrado recuerdo de los míos,
purísima constante,
me entregaré a mi mundo y a mis sueños
y a mi dormida herencia, conquistarte.

Transcripción a partir de la grabación realizada por Chabuca Granda y Lucho González en 1968, publicada por Iempsa en el álbum *Chabuca inédita*, de 2005.

En la grama

Sobre la vida misma de mi tierra
se estremeció la aurora en noche buena;
se levantó la reja y la distancia
desde el asombro dulce de una estrella.

Quiero perder la espalda entre la grama
y así echar las raíces donde quiero,
para mirar de frente las estrellas
y saber en tu cara que te quiero.

Transcripción a partir de la grabación realizada por Chabuca Granda y Lucho González en 1968, publicada por Iempsa en el álbum *Chabuca inédita*, de 2005.

En la margen opuesta

Risa lejana, atadito perdido,
alhucema y cantuta, llora en tu nido;
río de ausencia, vertiente cristalina,
llena de agua en los bosques
de mis largos caminos hasta el estero.

Mar adentro habré muerto
y para entonces renunciaré a pedirte
que me busques.

El tiempo borra el color,
la forma y el sonido
como el olvido.

Lástima dura, algazara distante
y secreta, constante despeñadura,
fuente y afluyente de todos mis remansos,
ojo de mis tormentas, peña de mis rompientes,
en la margen opuesta, te esperaré en las
breñas.

Transcripción a partir de la grabación realizada por
Chabuca Granda para el LP *Grande de América*, de 1973.

Enseña diente

Enseña diente, sonriente negro,
ponte zapato y huele a jazmín,
que nadie quiere negro con pena,
pata en el suelo, sino jazmín.

Tengo un recuerdo, recuerdo viejo
de un ancho río y oscuridad,
gente morena que hamaca un barco
y un negro viejo que quedó allá.

No tengo dueño, ni casa tengo,
me regalaron mi libertad,
y enseñó diente, sonriente negro,
calzo zapato y huelo a jazmín,
que nadie quiere negro con pena,
pata en el suelo, sino jazmín.

Aquí me laten los pensamientos,
llanos de verde y con mucho sol;
que cuando sueño, solo recuerdo
un negro viejo que allá quedó.

Mi ritmo negro es mi dulce amo,
negra victoria, sonriente fin,
y enseñó diente, sonriente negro,
calzo zapato y huelo a jazmín,
que nadie quiere negro con pena,
pata en el suelo, sino jazmín.

Transcripción de la grabación hecha a finales de la década
de 1970 por «Caitro» Soto para su disco *Canto a Cañete*.

En un manuscrito hallado en el archivo de la Asociación
Cultural Chabuca Granda, en lugar de «y enseñó diente,
sonriente negro, / calzo zapato y huelo a jazmín», se lee «olvida
negro tu negro viejo, / traga tu llanto y huele a jazmín».

Ese arar en el mar

Cuando ya se me olvide, habré olvidado,
viviré adormecida, liberada;
no ansiaré la respuesta, pues no habré
preguntado,
no habré de perdonar ni habré ofendido.

Extrañaré la rumia de mis sueños
y la dulce molienda y la esperanza,
ese constante hacer un alguien de algo,
ese afán de castillos en el aire.

Extrañaré la rumia de mis sueños
y la dulce molienda y la esperanza,
ese constante hacer un alguien de algo,
ese afán de castillos en el aire,
ese arar en el mar de los ensueños,
ese eterno soñar, la adolescencia.

Fina estampa

Una veredita alegre
con luz de luna o de sol,
tendida como una cinta
con sus lados de arrebol;
arrebol de los geranios
y sonrisas con rubor,
arrebol de los claveles
y las mejillas en flor.

Perfumada de magnolias
rociadas de mañanita,
la veredita sonríe
cuando tu pie la acaricia
y la cuculí se ríe
y la ventana se agita
cuando por esa vereda
tu fina estampa paseas.

Fina estampa, caballero,
caballero de fina estampa, un lucero,
que sonriera bajo un sombrero, nos sonriera,
más hermoso ni más luciera, caballero,
y en tu «andar, andar» reluce
la acera al «andar, andar».

Te lleva hacia los zaguanes
y a los patios encantados,
te lleva hacia las plazuelas
y a los amores soñados;

Transcripción a partir de la grabación realizada por Chabuca Granda para el LP *Voz y vena de Chabuca Granda*, de 1968.

Transcripción a partir de la grabación realizada por Chabuca Granda para el LP *Voz y vena de Chabuca Granda*, de 1968.

Gracia

veredita que se arrulla
con tafetanes bordados,
tacón de chapín de seda
y fustes almidonados.

Es un caminito alegre
con luz de luna o de sol
que he de recorrer cantando
por si te puedo alcanzar,
fina estampa, caballero,
quién te pudiera guardar.

Fina estampa, caballero,
caballero de fina estampa, un lucero,
que sonriera bajo un sombrero, nos sonriera,
más hermoso ni más luciera, caballero,
y en tu «andar, andar» reluce
la acera al «andar, andar».

A través de lo que cuentan, te adivino
como una niña bonita de pie fino,
la figura menudita y en el talle
un despliegue de gracia y de lisura;
con aromas de los huertos te envolvías
y, llena de su fragancia y su frescura,
encendías el camino, pues llevabas
para alumbrarte centellas de terciopelo.

Azafrán de Castilla, ajonjolí y romero santo,
ponías en el pecho alhelí, nardos y encantos,
y al pasar, te decían preguntando:
«¿Qué tienes en el pecho que huele tanto?». Rumor de quitasueño y manantial brota en tu risa,
mezcla de la azucena y capulí dan tus colores,
y al entreabrir tu boca, la sonrisa
despliega el bicolor de mis amores.

Tan bonita y chiquitita,
tan sandunguera y graciosa,
limeña de tradiciones,
de cuentos y de leyendas,

Transcripción a partir de la grabación realizada por Los Troveros Criollos y producida por Chabuca Granda para el LP *Lo mejor de Chabuca Granda*, de 1961.

En una grabación inédita de un concierto ubicada en el archivo de la Asociación Cultural Chabuca Granda, en lugar del verso «¿Qué tienes en el pecho que huele tanto?», canta Chabuca «¿Qué llevas en el pecho que huele tanto?».

Igualmente, en dicha grabación, en vez de «limeña de tradiciones», canta Chabuca «señora de tradiciones», coherente cambio, dado el hecho de que su madre era trujillana.

Guayaquil, puerto abrigado

aún me parece verte
de cuando en cuando en las calles
cuando el sol está de fiesta
y te ciñe por el talle.

Azafrán de Castilla, ajonjolí y romero santo,
ponías en el pecho alhelí, nardos y encantos,
y al pasar, te decían preguntando:
«¿Qué tienes en el pecho que huele tanto?». Rumor de quitasueño y manantial brota en tu risa,
mezcla de la azucena y capulí dan tus colores,
y al entreabrir tu boca, la sonrisa
despliega el bicolor de mis amores.

Guayas, fuerza y milagro
del Daule y el Babahoyo,
vas cantando a tus orillas,
al bananero y al puerto,
y te surca la gabarra,
la canoíta montubia
que baja del campo a misa
los domingos de mañanita.

Dejé el recuerdo a los mangos
y mi secreto a los ceibos,
apagué mi sed cansada
con el agüita del coco;
a la sombra de un almendro,
lazo de amor florecía
en una flor amarilla,
y con otra colorada,
la Santay me sonreía
y el Salado me asombraba.

Luego, la sombra y la noche,
tras caminar tus portales,
fuego de leños de mangles,
tortillas y chiricanos,
entre rosales y ficus,
misterio, libertadores,
una reja entrecerrada
y el embrujo de una plaza,
lágrima que nubla el grito:
«¡Guayaquil de mis amores!».

No existe un registro público de Chabuca cantando esta canción, por lo que esta transcripción se hizo a partir de la versión grabada por Patricia González en 1981 para su disco *Pasillos con amor*.

Ha de llegar, mi dueña

Santiago de Guayaquil,
puerto abrigado,
el fortín de La Planchada
me cuenta de tus arroyos;
quiero volver por mis pasos
en tu calle florecida
y subir la escalinata
que trepa el cerro en Las Peñas.

Quiero sentarme en la tarde
con Eloy a su ventana,
entre la palabra amable,
la violeta y la nostalgia,
allí dejar que se viertan,
por entre el río, mis venas
buscando una buena estrella;
gritaré el «ay» de una pena,
ofrenda de mi esperanza
por no llorar la querella.

Ha de llegar mi dueña por la vereda...
vereda que le tiende mi corazón;
la ha de traer la brisa de la montaña,
ha de llegar mi dueña a mi corazón.

Ha de mirar, de lejos, su blanco trazo,
verde de mi esperanza y oro de sol,
trazo que a la distancia busca su paso;
ha de llegar mi dueña a mi corazón.

Le tenderé mis manos en dulce anhelo,
le prestaré mis fuerzas para llegar,
le daré de mis sueños mientras yo velo
y le daré en mis labios agüita para su sed.

Transcripción a partir de la grabación realizada por Los Troveros Criollos y producida por Chabuca Granda para el LP *Lo mejor de Chabuca Granda*, de 1961. Nótese el cambio de género en el título. La canción es registrada por Chabuca como *Ha de llegar mi dueño* en Sadaic, Eloísa Angulo lo canta como «dueño».

Introito

Me llegaré al altar de Dios, al altar de Dios,
hasta aquel que llena de alegría mi juventud...

Me llegaré al altar de Dios,
aquel que llena de alegría mi juventud,
y estaré cerca de él,
a su gracia y merced;
necesito su presencia,
necesito su amistad.
Me llegaré al altar de Dios,
aquel que llena de alegría mi juventud.

Le diré, le diré,
le diré, le diré
cómo le quiero yo;
le diré, le diré,
le diré que lo quiero,
le diré que lo adoro...

Que a veces le he olvidado,
que deploro su ausencia,
que olvide los agravios
con su dulce paciencia,
que imploro su presencia
porque sin él soy nada.

Le diré, le diré,
le diré, le diré
cómo le quiero yo;
le diré, le diré,
le diré que lo quiero,
le diré que lo adoro...

Que a veces le he olvidado,
que deploro su ausencia,
que olvide los agravios
con su dulce paciencia,
que imploro su presencia
porque sin él soy nada.

Me llegaré al altar de Dios,
aquel que llena de alegría mi juventud,
y estaré cerca de él,
a su gracia y merced;
necesito su presencia,
necesito su amistad.
Me llegaré al altar de Dios,
al altar de Dios,
hasta aquel que llena de alegría mi juventud,
mi juventud.

José Antonio

Por una vereda viene
cabalgando José Antonio,
se viene desde el barranco
a ver la flor de Amancaes;
en un berebere criollo,
va a lo largo del camino
con jipijapa, pañuelo
y poncho blanco de lino.

Mientras corre la mañana,
su recuerdo juguetea
y con alegre retozo
el caballo pajarea;
fina garúa de junio
le besa las dos mejillas
y cuatro cascos cantando
van camino de Amancaes.

Qué hermoso que es mi chalán,
cuán elegante y garboso
sujeta la fina rienda de seda
que es blanca y roja;
qué dulce gobierna el freno
con solo cinta de seda
al dar un quiebro gracioso
al criollo berebere.

Tú, mi tierra, que eres blanda
le diste ese extraño andar,
enseñándole el amblar
del paso llano gateado;
siente cómo le quitaste
durezas del berebere
que allá en su tierra de origen,
arenas le hacían daño.

Fina cadencia en el anca,
brillantes se ven las crines,
el nervio tierno y alerta
para el deseo del amo;
ya no levanta las manos
para luchar con la arena
quedó plasmado en el tiempo
su andar de paso peruano.

Qué hermoso que es mi chalán,
cuán elegante y garboso
sujeta la fina rienda de seda
que es blanca y roja;
qué dulce gobierna el freno
con solo cinta de seda
al dar un quiebro gracioso
al criollo berebere.

Kyrie y Gloria

José Antonio, José Antonio,
¿por qué me dejaste aquí?
Cuando te vuelva a encontrar
que sea junio y garúe.
Me acurrucaré a tu espalda
bajo tu poncho de lino
y en las cintas del sombrero
quiero ver los Amancaes
que recoja para ti,
cuando a la grupa me lleves
de ese tu sueño logrado
de tu caballo de paso,
aquel del paso peruano.

Señor, ten piedad de nosotros, ten piedad,
ten piedad de nosotros, ten piedad,
ten piedad de nosotros.

Cristo, ten piedad, ten piedad de nosotros, ay,
ten piedad de nosotros.

Señor, ten piedad de nosotros, ten piedad,
ten piedad de nosotros, ten piedad,
ten piedad de nosotros.

Gloria a Dios en las alturas
y haya paz aquí en la tierra
a los hombres, ay, de buena,
ay, de buena voluntad.

Está madura la tierra,
está la tierra madura;
está serena la madre
para el trabajo del hombre.

Haya paz, alabado sea,
haya paz, bendecido sea,
haya paz, adorado sea,
haya paz, gloria a Dios.

Tan generosa la tierra,
tan bella y tan maltratada;

Transcripción a partir de la grabación realizada en 1969
para el LP *Misa criolla de Chabuca Granda*.

La Argentina agredida

el hambre grita mordiendo
y el hombre lucha su furia.

Haya paz, alabado sea,
haya paz, bendecido sea,
haya paz, adorado sea,
haya paz, gloria a Dios.

Gloria a Dios en las alturas
y haya paz aquí en la tierra.

Haya paz, alabado sea,
haya paz, bendecido sea,
haya paz, adorado sea,
haya paz, gloria a Dios.

Gloria a Dios en las alturas
y haya paz aquí en la tierra
a los hombres, ay, de buena,
ay, de buena voluntad.

Solo pido a mi memoria
que no me ayude a olvidar
traición de la Norteamérica
a la Argentina y al TIAR.

Ay, Inglaterra, Inglaterra,
la Thatcher te va a encallar
y tus aliados del norte
más solos van a quedar.

La frontera es la frontera
que irremediable has cavado;
nosotros desde este lado,
tú al otro del río Bravo.

Transcripción de la presentación realizada en 1982
por Chabuca Granda junto con Lucho González y el
percusionista argentino «Chango» Farías Gómez para el
programa de televisión *Tiempo de folklore*, conducido por
Hernán Rapela.

La camisa / Silencio para ser cantado

¿Quién recogió mi camisa del agua,
labrada de patria, guerrilla y canoa?
La agité muriendo a la orilla
de mi vida, abierta en hoguera;
¿quién vino hasta el río para recogerla?

Mi sangre antigua, cuando me moría,
volvía tan dulce mientras se marchaba,
que olvidé el recuerdo y la muerte,
olvidé de donde venía,
tendí mi camisa a morir conmigo.

Al recogerla con tu bayoneta,
ondeó en mi camisa tu bandera nueva
y mi sangre antigua, en el limo del río,
lavó la camisa, lavó la memoria;
era una garganta de luz en el agua.

Al recogerla con tu bayoneta,
ondeó en mi camisa tu bandera nueva
y mi sangre antigua, en el limo del río,
lavó la camisa, lavó la memoria;
y yo sé, soldado, que usas mi camisa
labrada de patria, guerrilla y canoa;
yo sigo viviendo dentro tu camisa,
vestido de limo, debajo de un río.

No existe un registro público de Chabuca cantando esta canción, por lo que esta transcripción se hizo a partir de la grabación realizada por Raphael para su disco *Le llaman Jesús!*, de 1973.

La flor de la canela

Déjame que te cuente, limeño,
déjame que te diga la gloria
del ensueño que evoca la memoria
del viejo puente, del río y la alameda.

Déjame que te cuente, limeño,
ahora que aún perfuma el recuerdo,
ahora que aún se mece en un sueño
el viejo puente, el río y la alameda.

Jazmines en el pelo y rosas en la cara,
airosa caminaba la flor de la canela,
derramaba lisura y a su paso dejaba
aromas de mixtura que en el pecho llevaba.

Del puente a la alameda
menudo pie la lleva
por la vereda que se estremece
al ritmo de su cadera;
recogía la risa de la brisa del río
y al viento la lanzaba
del puente a la alameda.

Déjame que te cuente, limeño,
ay, deja que te diga, moreno,
mi pensamiento,
a ver si así despiertas del sueño,
del sueño que entretiene, moreno,
tu sentimiento.

Transcripción a partir de la grabación realizada por Chabuca Granda y Óscar Avilés para el LP *Dialogando...*, de 1968.

La herida oscura

Aspira de la lisura
que da la flor de canela,
adórnala con jazmines
matizando su hermosura.

Alfombra de nuevo el puente
y engalana a la alameda
que el río acompasará
su paso por la vereda.

Y recuerda que...

Jazmines en el pelo y rosas en la cara,
airosa caminaba la flor de la canela,
derramaba lisura y a su paso dejaba
aromas de mixtura que en el pecho llevaba.

Qué oscura sangra la herida,
ay, ay, ay, madura tierra escondida,
ay, ay, ay, madura tierra escondida,
el tiempo muere gritando,
ay, ay, ay, madura se va quemando,
ay, ay, ay, que oscura sangra la herida.

Tus trenzas se hacen brida, ay, de una fiera
y secretos helechos para la espera,
tus trenzas se hacen brida, ay, de una fiera.

Ay, de una fiera, madura, siembra tu hastío
para que el tiempo queme tu sol con frío,
que lloré, lloré, llorando, lágrima dura.

Transcripción a partir de la grabación realizada por
Chabuca Granda para el disco *Tarimba negra*, de 1978.

La novia tierra

Entre la flor del naranjo
que bordea un caminito
anda un señor a caballo,
pasito a paso, solito.
Con la mirada perdida
va acariciando su tierra:
es su novia y viste azahares
para entregarle naranjos.
Y por la tierra callada
y al rumor de un arroyito,
sigue el señor a caballo,
pasito a paso, solito,
y entre la flor del naranjo
que bordea un caminito.

La mañana que le busca
le sale al paso y lo encuentra;
le regala su frescura,
le ofrece su primer beso.
Mas se lo quita la tarde,
salpicada de colores,
y con pétalos de flores
quiere detener su paso.
Mas el señor a caballo,
solito, pasito a paso,
la ve caer, mas no mira
que se muere en el ocaso.

Sigue el señor a caballo,
solito, pasito a paso.

Con su rabioso perfume,
la noche levanta vientos
y se los tiende de lazo
subyugante y gime tientos.

Mas el señor a caballo,
solito, pasito a paso,
con la mirada perdida,
va acariciando su tierra,
entre la flor del naranjo
que bordea un caminito,
y es su novia y viste azahares
y se la entrega en naranjos.

Transcripción a partir de la grabación realizada por Jesús
Vásquez y supervisada por la autora para el LP *Lo mejor de
Chabuca Granda*, de 1961.

La renuncia

Y llegó la renuncia
con su calma y tristeza;
he renunciado a todo,
nada imploro ni quiero,
vuelvo hacia mis caminos
con mis pasos de olvido,
con mi luz apagada
y mi silencio herido.

Y surge la pregunta
y se yergue el empeño
con la pobre respuesta
a mi inútil ensueño;
nada tengo por dejarte,
si lo que te di fue apenas,
remedo de sonrisa
para tu hastío y pena.

Adiós, amor querido,
adiós, quimera yerta,
vuelvo hacia mis caminos
con mi canción y olvido.

Transcripción a partir de la grabación realizada por Rubén Flórez y producida por Chabuca Granda para el LP *Doce nuevos vales de Chabuca Granda*, de 1966.

La torre de marfil

Ven que te invito, corazón,
a que te empines junto a mí
en esta torre de marfil
que estoy tejiendo para ti;
es una torre de ilusión
donde a la aurora encuentra el sol
cada mañana entre el encaje de marfil.

Despréndete la tierra, corazón,
sal a la luz y al viento,
deja tus agonías, corazón,
vente conmigo a lo alto
de la alegría y verás,
tan solamente llega
la pátina del tiempo, corazón,
para adorar la talla de marfil.

Y te invito, corazón,
a estrechar la distancia entre tú y yo
para alargar la vida y la ilusión,
a meditar la larga eternidad
del amor que se encuentra más allá,
a escuchar el silencio y soledad,
a medir la distancia que hay al sol,
a perder la memoria y abarcar
la magnitud del alma en plenitud.

Transcripción a partir de la grabación realizada por Chabuca para el LP *Cada canción con su razón*, de 1981.

En la versión grabada por Los Hermanos Vera para el LP *Doce nuevos vales de Chabuca Granda*, de 1966, en lugar del verso «para alargar la vida y la ilusión», cantan «y emprender la odisea de aquí al sol». Igualmente, en lugar del verso «a medir la distancia que hay al sol», entonan Los Hermanos Vera «y embriagarse de luz y de color».

La valse créole

La valse créole c'est rien que ça,
un tout petit, petit comme ça,
mignonne dentelle de petits pas, ça va;
voici la plus humble des valse,
tissée de rêves ensoleillés,
venue de loin, de loin si loin à toi.

Aïe... c'est ça que je cherche, pays
des espoirs pendant, des nuits vraiment de
valse créole;
exotique phrases que je te donne
comme un bouquet d'œillet caché,
c'est un cadeau des temps jadis.

Encore, un tout petit de plus que ça,
mais tout petit, petit comme ça,
mignonne dentelle de petits pas, ça va;
voici la plus humble des valse,
tissée de rêves ensoleillés,
venue de loin, de loin si loin à toi.

Transcripción a partir de la grabación realizada por Chabuca Granda y Lucho González en 1968, publicada por lempsa en el álbum *Chabuca inédita*, de 2005.

Landó

Landó, landó, siempre contigo y conmigo,
landó, landó, siempre contigo y conmigo.

Una rosa en el hombro
y una estrella en la cara,
en la mano una aurora
y una alondra dormidas,
en la risa el desmayo
de la ofensa olvidada
y en la sangre el silencio
de una hoguera encendida.

Landó, landó, siempre contigo y seré,
landó, landó, siempre contigo y seré.

Arboladura de un barco,
corazón de piedra azul,
raíz del árbol del sueño,
lluvia de vino,
una canción al vacío,
un vuelco del corazón,
una ventana al silencio,
puerto abrigado.

Landó, landó, solo contigo seré.

Alondra que se revele,
alguna orilla del tiempo,
ribera de alguna rosa
si está despierta.

Transcripción a partir de la grabación realizada por Chabuca Granda para el LP *Tarimba negra*, de 1978.

Las flores buenas de Javier

Landó, landó, también contigo seré.

Soldado desmemoriado,
costa de la soledad,
isla en el centro del sol,
puerto del viento,
carbón de leño en la luna,
espejo de la memoria,
una montaña en los Andes,
río escondido, mar detenido
y en el alma un refugio
y una fuente de tierra.

Landó, landó, siempre contigo y seré
mi tierra...

Óyeme, hermano,
contesta hasta mi sombra...

¿Qué piensas de la muerte
que te dimos y el frío?

La sangre que entregaste nos ahoga
desde el fondo del tiempo y tu canoa.

Ay, hermano, si pudiera suplicarte,
suplicarte tan fuerte que volvieras.

Desde un triste tañer, joven ausente,
alerta estoy a tu costado abierto,
inmolada paloma solitaria.

Ay, deja mirar tu río cuando vuelva,
aquel que me prometen tus flores de poeta.

Las sombras, los silencios, los dolores,
lloran aún más hondo al recordarte
haciendo guerra con tus flores buenas.

Transcripción a partir de la grabación realizada por
Chabuca Granda y Lucho González en 1968, publicada por
Ilempsa en el álbum *Chabuca inédita*, de 2005.

Libertador

Libertador que en el Ande
aún tu caballo resuena,
que viniste y te volviste
henchido de tanta gloria,
aquel sello que dejaste
con más de un siglo se afianza
y aquel sello de tu huella, ay,
fue el comienzo de un contraste
entre el plácido existir
y la enardecida fuente de libertad
de vivir.

Se acabó con la Colonia,
mas renacieron las vidas
de mis tierras que supieron
de la conquista infinita;
mas, si eres libertador,
¿por qué haces que me someta?
Si me quitaste cadenas, ay,
¿por qué el corazón sujetas?,
Libertador, por herencia,
Conquistador por contraste.

Hoy de acero es tu caballo
y tu palabra, de seda,
ya tu paso por los Andes
se siente desde muy alto,
todo el asombro de un siglo
te contempla y se agiganta,

y es mío un sueño de ensueños, ay,
mas solo es sueño que sueña
un libertador por dueño
y en ese sueño se cifra
una ilusión que es empeño.

Si el Perú te abrió los brazos
y te rindió sus banderas,
yo descubrí el corazón,
y aquel combate persiste;
descubriendo el corazón,
muestra una herida muy honda
que junto a ti cicatriza, ay,
y con tu ausencia se ahonda,
Libertador, por herencia,
Conquistador, por contraste.

No existe un registro público de Chabuca cantando esta canción, por lo que esta transcripción se hizo a partir de grabación de Cecilia Bohórquez en la voz y Carlos Hayre en la guitarra para el álbum *Chabuca Granda's lost treasures*, de 1999, editado en los Estados Unidos de América.

Lima de veras

Vieja ciudad, calma ilusión,
bella verdad, mi inspiración,
la Lima antigua que se va;
el señorío de su ayer
nos dice adiós desde un balcón
disimulando su desdén.

Tus siluetas recortadas
quitan luz al paredón,
la callecita engalanada
cede paso a la ilusión;
sombras que ocultan miradas,
celos de inmensa pasión,
coqueterías desgranadas
en jaranas de cajón.

Mi señora marinera,
qué bonito es tu pasito,
mi pícara resbalosa,
cómo pica tu ajicito;
muy bien ceñida la falda,
muy levantado el pañuelo
dibujando lo que llaman
«baile de lo mejorcito».

Así es la Lima que quiero
y esa es la Lima que lloro,
la ciudad de mil quimeras,

la del trapío que añoro,
la que dio la marinera,
la que sabe a resbalosa.
¿A qué volverla modosa
si esa es la Lima de veras?

Cuando un gallo en madrugada
enronquece un contrapunto,
cuando un gallo en madrugada
enronquece un contrapunto,
al lloré, lloré, lloraba,
se amanece más en punto.

Transcripción a partir de la grabación realizada por Maribel Freundt y Los Cinco y supervisada por la autora para el LP *Lo mejor de Chabuca Granda*, de 1961.

En una grabación inédita que se encuentra en el archivo de la Asociación Cultural Chabuca Granda, en lugar del verso «la del trapío que añoro», canta Chabuca «la del trapío que adoro».

Los augurios de San Juan

Las campanas repicando
nos dicen que amaneció,
y amaneció repicando
los augurios de San Juan;
a Rosa le augura un novio
y a Margarita entrega un bajel
y a mí me entregó la estampa
de un encantado corcel.

Y así ya me está llevando
con paso fino, amblador,
a recoger de las pampas
amancaes para mi amor;
la pampa es nuestra, es temprano,
es toda nuestra, corcel,
es todo nuestro este llano
con sus flores de oropel.

Allá está la Cruz del Valle,
ya vendrán los coronguinos,
más allá, el Puntón Pelado,
arriba, Pampas de Olivos;
dicen que hay unas cadenas
que sujetan un volcán,
mas, ven, corcel, no relinches,
no te vayas a asustar.

Apoya tu cabecita
con la mía, aquí en la roca,
y verás que no es volcán,
es agua de manantial,
es agua que corre loca
desde Dios a Piedra Liza;
y échate un quiebro, corcel,
y a la pampa, una sonrisa.

Augurio del santo Juan,
hay que correr más que el tiempo,
rasgue la niebla y el viento,
chalán, y cabalgadura,
que ya se viene la gente
y se llena la llanura,
mas no vienen cabalgando
como se viene a Amancaes.

Vamos a mirar de lejos
lo que quedó de la fiesta,
tonderos y marineras,
palmas, cajón y guitarra,
vuelve grupas, mi corcel,
que llevo llenos los brazos
de mis flores de oropel
y una pequeña amargura.

Allá está la Cruz del Valle,
ya vendrán los coronguinos,
más allá, el Puntón Pelado,
arriba, Pampas de Olivos;
dicen que hay unas cadenas
que sujetan un volcán,
mas, ven, corcel, no relinches,
no te vayas a asustar.

Apoya tu cabecita
con la mía, aquí en la roca,
y verás que no es volcán,
es agua de manantial,
es agua que corre loca
desde Dios a Piedra Liza;
y échate un quiebro, corcel,
al despedir la llanura.

Transcripción a partir de la grabación realizada por Los
Chamas y producida por Chabuca Granda para el LP *Doce
nuevos vales de Chabuca Granda*, de 1966.

María Landó

La madrugada estalla como una estatua,
como una estatua de alas que se dispersan por
la ciudad,
y el mediodía canta, campana de agua,
campana de agua de oro que nos prohíbe la
soledad,
y la noche levanta su copa larga,
su larga copa larga, luna temprana por sobre el
mar.

Pero para María no hay madrugada,
pero para María no hay mediodía,
pero para María ninguna luna
alza su copa roja sobre las aguas.

María no tiene tiempo —María Landó—
de alzar los ojos,
María, de alzar los ojos —María Landó—
rotos de sueño,
María, rotos de sueño —María Landó—
de andar sufriendo,
María, de andar sufriendo —María Landó—,
solo trabaja,
María solo trabaja,
solo trabaja,
María solo trabaja
y su trabajo es ajeno.

No existe un registro público de Chabuca cantando esta canción, por lo que esta transcripción se hizo a partir de la grabación realizada por Susana Baca para su álbum *Poesía y canto negro*, de 1987. Poema de César Calvo musicalizado por Chabuca Granda.

María Sueños

Ay, los pinos en el viento
con el olor a distancia
en los sueños de María,
María, María Sueños,
van tejiendo sus sentidos
un mundo que es solo de ella,
y persiguiendo su estrella
anda y desanda caminos.

Entre senderos dormidos
florece María Sueños
bebiendo de las vertientes
para llegar a la vida;
con voz de hoguera y distancia,
va fugando los silencios,
escarpando cordilleras,
María, María Sueños.

Gritan revueltos los ríos por las quebradas,
llora la madre morena, llora la tierra,
tierra nuestra, tierra grave,
tierra madre americana;
es una madera nueva y generosa,
y está tendida la mesa de la esperanza
y en el mantel de alborada brilla la luz
para la fruta que sueña María Sueños.

Por selvas, soles y lunas
despeñando sus ensueños
vuela recodos y cuevas

Transcripción a partir de la grabación realizada por Chabuca Granda y Óscar Avilés para el LP *Dialogando...*, de 1968.

Me he de guardar / El hoyito

María, María Sueños;
se va tiñendo en el pecho
del corazón de los pueblos,
donde, cerrados los ojos,
los hombres se están mintiendo.

Hay un motivo de tierra
que grita desde la vida
en los años de María,
María Sueños,
años de piedra dormida
que formaron los caminos
en los que sueña y florece
María, María Sueños.

En un hoyito iré yo a parar,
solitita me he de guardar
dentro' e la tierra, al pie de un rosal,
bajo un almendro te he de esperar.

Los ojos se me secaron,
y es que no puedo llorar y se secaron;
el pecho se me ha dormido,
y es que yo no puedo amar y me he dormido.

En un hoyito iré yo a parar,
solitita me he de guardar
dentro' e la tierra, al pie de un rosal,
bajo un almendro te he de esperar.

La piedra se va muriendo,
desmenuzándose dentro de mi pecho,
va llegándome a los ojos,
va cubriéndome hasta el último helecho.

En un hoyito iré yo a parar,
solitita me he de guardar
dentro' e la tierra, al pie de un rosal,
bajo un almendro te he de esperar.

Transcripción a partir de la grabación realizada por Chabuca
para el disco *Chabuca Granda y... don Luis González*, de 1974.

Mi nave cautiva

Y ya miré con mis ojos,
Chile, tu tierra hechicera
que el mar la baña goloso,
celando a la cordillera;
con mis oídos alertas,
busqué y oí por tus brisas
la recia voz de los huasos
en sus cantos y en sus risas.

Ay, te miraron mis ojos,
mis ojos, ay, te miraron,
y mis oídos te oyeron,
ay, te oyeron mis oídos;
allí me quede cautiva,
cautiva como mi nave,
como mi nave cautiva,
mi nave, nave de pena.

El rojo de tus copihues
y el manto de tus montañas
y el azul de tus lagos,
la estrella de la mañana;
se las entregas al viento
para que este se enamore
y los ondule sonriendo
desde el mar a la montaña.

Mi mano puesta en la mano
chilena que me conduce,
y soy peruana que busca
y soy peruana que encuentra
el grato saludo amigo
de una tonada hechicera
y un tibio rincón hermano
al pie de una cordillera.

No existe un registro público de Chabuca cantando esta canción, por lo que esta transcripción se hizo a partir de la grabación realizada por Connie Bieberach.

Mi ofrenda

Lima de mis amores,
ponte tu color moreno
y tus guirnaldas de flores,
es que ha de llegar un guapo
llanero de tierra extraña,
ha de llegar de su tierra
con la luz de la mañana;
serás mi ofrenda galana,
el bello marco a mi amor;
ay, Lima, ponte de fiesta,
viste tu viejo color;
ay, Lima sabe a canela
y aroma a clavo de olor,
mañana por la mañana,
cuando llegue ese señor.

Esta Lima que se aleja
y se pierde en el recuerdo
es una señora bella
de historia añeja y misterio;
acariciada su brisa
por huertos y por ramadas,
pasa la tarde rojiza
a la sombra recostada;
sigue la noche y su hechizo,
nos cantan las serenatas,
y las rejas y balcones
recogen trinos de plata;
los aromos y jazmines,
la canela y la alegría,
van formando la mixtura
que se desgrana de día;
van formando la mixtura
que se desgrana de día.

Transcripción a partir de la grabación realizada por Los Chamas y supervisada por la autora para el LP *Lo mejor de Chabuca Granda*, de 1961.

Misterio

La aurora llega muy pronto
en esta Lima de ensueño,
pues es aurora limeña
y es curiosa hasta en el sueño;
mientras los balcones duermen
y las ramadas perfuman,
la aurora viene de prisa,
ya está la aurora al llegar;
que el lucero que la anuncia,
lucero de la mañana,
que sabe que es muy curiosa
y le conoce la maña,
le han contado que un apuesto
llanero de tierra extraña
ha de llegar de su tierra
mañana por la mañana.

Por la redondez del mundo
se extiende el grito: «¡Cristo nació!».
Cantan los gallos: «¡Corococó!».

El frío estremece el Ande,
la puna escucha: «¡Cristo nació!».
Cantan los gallos: «¡Corococó!».

El misterio corre,
el misterio vuela,
el misterio vuelve ya.

El Redentor ha nacido,
el Redentor ha nacido,
¡que ya nació!

De la quebrada a la cumbre,
el misterio vuela: : «¡Que ya nació!».
Cantan los gallos: «¡Corococó!».

Transcripción a partir de la grabación realizada por
Chabuca Granda para el LP *Navidad*, de 1959.

No lloraba... sonreía / Sonreía

Mis lágrimas corrían por la almohada,
pero es que se escapaban,
no lloraba, sonreía;
sonreía a lágrima viva, sonreía
y mis lágrimas corrían por la almohada,
no lloraba, sonreía, sonreía.

Es que desde lejos te veía que decías
de esas frases que entrelazan
dulcemente tus paisajes;
los pintabas a otra
con la magia que a mí
me los pintabas,
pero de otra manera;
mis paisajes eran míos,
ya no los recuerdo, casi,
solo sé que eran muy bellos;
fugaron por las laderas
de mis bosques centinelas
mis paisajes, ya no los recuerdo, casi,
solo sé que eran muy bellos.

Y le hablabas, mirándola,
toda ella, mirándola;
también ella sostenía tu mirada
y reía y reía como yo lo hice un día
extasiada.

En tus labios dibujábanse turquesas,
caracolas y corales
y mareas;
en tus ya muertos paisajes, creo, fui
garza, cañada, encina, pluma;
ya no los recuerdo, casi,
solo sé que eran muy bellos.

Hoy, lejos de tu palabra
descuidadamente prodigada, todavía
mis lágrimas me corren por la almohada,
pero es que se me escapan,
ya no lloro, yo me río,
y me río a lágrima viva y me río
de mis lágrimas que corren por la almohada
y no lloro, yo me río, yo me río.

Padre Nuestro

Padre Nuestro
que estás en los cielos,
santificado sea tu nombre.

Vénganos en tu reino
y hágase tu voluntad
aquí en la tierra
como en el cielo.

El pan nuestro de cada día
dánosle hoy, dánosle hoy,
y perdónanos nuestras deudas
como nosotros perdonamos
nuestros deudores.

El pan nuestro de cada día
dánosle hoy, dánosle hoy,
y perdónanos nuestras deudas,
mas líbranos del mal,
Padre.

Para soñar con Chiñihue

Cuando vayas a Chiñihue,
vas a encontrarme en las frutas,
vagando entre sus aromas;
vas a encontrarme aromando,
preguntándome por qué
no tiene puertos su puerta,
no tiene puertos tu puerta,
y yo no tengo ventanas,
y yo no tengo ventanas.

Tengo un secreto enfermo:
no pude decirle a Chile que le amo;
no pude, como quería,
desde una alta ventana,
desde una alta ventana,
no pude decirle a Chile,
no pude decirle a Chile que le amo,
desde una alta ventana.

Qué ráfaga silenciosa entró
sin viento y sin alma,
como una mano de sombra
que las mantiene encerradas,
tan solo un ramo de amigos
oye su triste silencio,
mi interminable silencio
que se derramaba de nuevo
desde mis ojos nublados
por el agradecimiento,

Transcripción a partir de la grabación realizada en 1969
para el LP *Misa criolla de Chabuca Granda*.

No existe un registro público de Chabuca cantando esta
canción, por lo que esta transcripción se hizo a partir de la
grabación realizada por Elsa María Elejalde para su disco
Emociones para compartir.

Paracutá / Para cantar

y solo puedo dejarles
este adiós sin importancia;
ni una palabra me queda siquiera para callarla,
ni una palabra que pueda ser algo más que una
lágrima.

Quiero llevar hasta siempre
este Chile de tu casa,
el de la casa de Tagle,
para soñar con Chiñihue,
para soñar con Chiñihue,
llevaré hasta siempre a Chile,
para regresar del sueño
y despertar en Chiñihue.

Cuando vayas a Chiñihue,
vas a encontrarme,
vas a encontrarme esperando
como un aroma sin sueño,
vas a encontrarme aromando,
aromando y esperando,
y preguntando por qué
y cómo fue, preguntando;
cuando vayas a Chiñihue y,
también, cuando no vayas,
vas a encontrarme,
vas a encontrarme esperando,
vas a encontrarme esperando
y preguntando,
y preguntando hasta cuándo.

Soy el dueño de mi estrella
y el dueño de mi embriaguez,
paracutá, paracutá.

Camino de mi galaxia,
me voy sin querer volver,
paracutá, paracutá.

Vuela libre, corazón,
todo brilla, todo es luz,
vino tinto y rojo amor,
todo gira y todo es sol.

Verdes para no morir
trigos para no volver,
paracutá, paracutá,
paracutá, paracutá.

He soltado las amarras
y el ancla no fue,
mi balandro va en su riel
para no volver.

Transcripción a partir de la grabación realizada por Chabuca
Granda y Lucho González en 1968, en el álbum *Chabuca*
inédita, de 2005.

Pasito a paso otra vez

No sé si quieras volver, ni sé si puedes,
ni si yo puedo esperar, ni si es que sabes
que Lima quedó inmóvil y en sosiego,
y que puedes volver, es casi como fue.

Mis ilusiones serán locura de mis sueños,
pues será como volver a todo lo perdido,
es como soñar en que nada ha cambiado
y todo lo vivido empieza a comenzar.

Mira que habrá que volver
a viajar en tranvía otra vez,
de esquina a esquina un balcón,
y en cada paradero soñar
que el tiempo vuelve a esperar
que se llegue a destino
y que todo el camino está por recorrer
pasito a paso otra vez,
por las veredas quietas y al sol,
la madreSelva, el Pacay,
ñorbos, níspero y melocotón,
el corazón antañón viajará de regreso
al ritmo ya olvidado de la vieja ilusión.

Y dejaremos pasar las horas sin apremios,
la sobremesa vendrá sabia y tranquila
y luego, tal vez, te escuche reposado
abrigando el silencio ya dormido.

No sé si quieras saber que llegan las mañanas
como las vieras nacer, como tú las traías,
que todo el ayer se prepara al regreso
porque nuestro país se ha detenido.

Mira que habrá que volver
a viajar en tranvía otra vez,
de esquina a esquina un balcón,
y en cada paradero soñar
que el tiempo vuelve a empezar
que se llegue a destino
y que todo el camino está por recorrer
pasito a paso otra vez,
por las veredas quietas y al sol,
la madreSelva, el Pacay,
ñorbos, níspero y melocotón,
el corazón antañón viajará de regreso
al ritmo ya olvidado de la vieja ilusión.

Paso de vencedores

Paso de vencedores,
tierra en rescate,
clarines de la dignidad,
sol del obrero.

Campesino triunfador,
hermano nuevo,
olores de revolución,
patria en barbecho.

Sangre que dejó correr savia en el río;
río que he visto volver amanecido.

Paso de vencedores,
tierra en rescate,
clarines de la dignidad,
sol del obrero.

Campesino triunfador,
hermano nuevo,
olores de revolución,
patria en barbecho.

Soldado, toma la luz del guerrillero;
todo se llena de sol, nuestro es el fuego.

Paso de vencedores,
tierra en rescate,
clarines de la dignidad,
sol del obrero.

Campesino triunfador,
hermano nuevo,
olores de revolución,
patria en barbecho.

Madre que vas a parir el hijo erguido;
hambres que veré partir, seré testigo.

Paso de vencedores,
tierra en rescate,
clarines de la dignidad,
sol del obrero.

Campesino triunfador,
hermano nuevo,
olores de revolución,
patria en barbecho.

Transcripción a partir de la grabación realizada por Chabuca
para el disco *Chabuca Granda y... don Luis González*, de 1974.

Pobre voz

Es afán de cantarle a los cauces del Río
Hablador,
solo afán de quedarme en los puentes a verle
pasar
y dejar que se vaya mi voz hasta el mar
y viajar y viajar y vagar y vagar
hasta allá, más allá del allá.

Y después...
ascender hasta el cielo en mi voz
y gritando a los vientos llorar en las nubes
y llover con la lluvia, mi voz,
y al volver a los puentes sin voz,
retomarle la risa del río hablador, otra vez;
balbucearte de nuevo en los puentes, mi voz,
y dejarte caer otra vez, pobre voz, otra vez.

Transcripción a partir de la grabación realizada por Chabuca Granda y Óscar Avilés para el LP *Dialogando...*, de 1968.

Polillita

Viene la aurora blanda y tristecita
en su pluma de ensueño a rescatarte;
el cabello en desorden y el sentido,
ya dejaste el infierno y el conflicto,
pobrecita...

Vuelve al día tus pasos y tu norte,
grita el aire besándote en la cara;
y hay alguien que te quiere, pequeñita,
hay alguien que te quiere mucho y bien,
piensa que...

Fuiste como un crisol y un sol,
una calandria, un girasol
y tu piel calentaba la alhucema, nena;
tu risa campesina celebraba la fiesta,
la fiesta inmaculada, la azucena, ay.

Siente que el día se abre en flor,
mira el calor, mira la luz,
vive la vida misma, muchachita, mira
que tus infiernos fueron pesadillas, mocita,
caminaste desiertos, soledades, dolor;
alúmbrate con los prismas del alma, chiquita,
que ya pasó la noche y el horror.

La calle que se vuelve
tiene un olor a pan recién horneado;
tras de las puertas bregan las vecinas
y hay el café y la leche en las cocinas
calentitas...

Transcripción a partir de la grabación realizada en 2014 por el artista argentino Ezequiel Rocha para el disco *Con alma de Chabuca Granda*.

Puño de oro

Suspira fuerte y pide tu milagro,
que hay un Dios que escucha y olvidaste;
ruégale fuerte, tanto le has querido,
le has herido de olvido y desamor;
piensa que...

Donde quiera que estés ha de llegarte
la ofrenda de mi voz y agradecerte
el luminoso trazo que nos dejas
y el soleado mañana que entregaste.

Un solo norte, un solo empeño,
tu suelo, corazón, del que eres dueño,
sacrificando luz por darle gloria,
sus colores en sombras soñarías;
morirías tus sombras sin dolores.

La tierra va tomando de tu estrella
y tu estrella morena va brillando
del llanto que dolida va quemando
y tu tierra contigo está llorando.

Mauro, puño de oro,
no te digo adiós si aquí te quedas,
dentro en mi corazón, hermano honrado,
que de tu riel hay luz y el aleluya,
que a lo que dé mi voz te iré cantando.

Transcripción a partir de la grabación realizada por Chabuca Granda y Óscar Avilés para el LP *Dialogando...*, de 1968.

Quiero cantarle a la vida

Cuando me queme el verano,
me cerca el recuerdo y soy otra vez;
cuando recuento la vida,
encuentro el recuerdo y soy otra vez.

Y...

quiero cantarle a la vida, los vientos y mares
y a los horizontes de todos colores,
mi incendio de sueños de ayer y de hoy;
quiero cantarle a los sueños de toda mi vida,
mi melancolía, hasta alguna alegría
y alguna tristeza de ayer y de hoy.

Mis ilusiones soñaron de siestas despiertas,
y así nunca fui;
mis ilusiones pasaron soñando despierta,
y así nunca fui.

Pero...

quiero cantarle a la vida, los vientos y mares
[...]

Y así soy
y seré para siempre
y sin embargo.

Quiero cantarle a la vida, los vientos y mares
[...]

Transcripción a partir de la grabación realizada por Lucy Watanabe en 1976 para su álbum *Y soy mujer*.

Quietud

La quietud del horizonte
deja ver los montes,
deja ver el mar.

La noche espera inclinada
la suave mirada
del amanecer.

Canta un gallo en la quebrada,
van a dar las doce,
Cristo va a nacer.

Cuando llegue la alborada,
llegará dorada,
Cristo va a nacer.

La madre espera tranquila
la llegada dulce
de este nuevo ser.

El pesebre está de gloria,
los ángeles cantan
el amanecer.

Y una vaca y un burrito
y un poco de paja
para el Redentor.

La madre espera tranquila
bajo la luz de una estrella,
Dios en su hijo va a nacer.

Transcripción a partir de la grabación realizada por Chabuca Granda para el LP *Navidad*, de 1959.

Quizás un día así / Ofertorio

La quietud del horizonte
deja ver los montes,
deja ver el mar.

Y en una inmensa llanura,
el trigo se ondula
cargado de mies.

Se ve viajar una estrella
de una luz muy bella
con rumbo a Belén.

Y en el silencio se siente
un gallo que canta,
Cristo va a nacer.

La madre espera tranquila
la llegada dulce
de este nuevo ser.

El pesebre está de gloria,
los ángeles cantan
el amanecer.

Y una vaca y un burrito
y un poco de paja
para el Redentor.

La madre espera tranquila
bajo la luz de una estrella,
Dios en su hijo va a nacer.

Quizás, quizás un día así,
como una luz de Dios
brotó el amor;
sutil surgió la ensoñación
del alma al despertar
a la ilusión de vida
en comunión...
de dos, de dos que quieren bien
la dulce sensación
de estar con Dios
y así tener la plenitud
de la gloria de amar
al dar el ser.

Vida, alma, mente, sangre,
todo hasta la raíz
se vierte en ti, ¿no sientes, di?
Soy de ti, no sé
de otra forma de ser,
ser mujer y amarte a ti,
todo este ser vive de ti, ven.

Quizás, quizás un día así,
[...]

Transcripción a partir de la grabación realizada por Chabuca Granda para el LP *Voz y vena de Chabuca Granda*, de 1968.

Rosas y azahar

Flores te traigo,
rosas te entrego;
rosas que ven la mañana
prendidas a tu ventana,
y allí queda el alma herida
con el dolor de la ofrenda
que se la sabe perdida
entre el amargo de ausencia.

Y, así, rogando voy,
tu amor, mi extraño amor,
con la ilusión en flor
dentro del corazón,
y mientras ruego así,
engaño mi dolor
al calor del ensueño
con que sueño.

¿Qué más he de entregar?
Todo, todo te di
en una flor de azahar
que se murió al prender,
flor, mi amor escondido,
mi angustia, mi tristeza,
mi dimensión, mi estrella
y mi silencio herido.

Y así rogando voy,
tu amor, mi extraño amor,
con la ilusión en flor,

dentro del corazón,
y mientras ruego así,
engaño mi dolor
al calor del ensueño
con que sueño.

Rogando voy, así,
tu amor, mi extraño amor,
mientras vive la flor,
toma la vida.

Que a un aroma, amor,
amor de flor de olor...
solo me queda una
rosa para ofrecerte;
ni el azahar ni el ensueño
ni la dulce esperanza,
solo me queda una
rosa para ofrecerte.

Casi no queda nada,
y es que el azahar
ha muerto.

Sanctus

Santo, santo, santo, santo, santo, santo...
—hosanna en las alturas—

Señor, dios de los ejércitos,
llenos están cielo y tierra
de vuestra gloria.

Santo, santo, santo, santo, santo, santo...

Bendito es el que viene
en el nombre del Señor,
hosanna en las alturas.

Transcripción a partir de la grabación realizada en 1969
para el LP *Misa criolla de Chabuca Granda*.

Señora y dueña

Ay, niña, que vas a misa
tempranito en la mañana
con la cara lavadita
y la falda almidonada,
acuérdate que en las noches
no se te quita la maña
de perder la cabecita
casi hasta la madrugada.

La línea de tu cintura
se quiebra cuando la llaman
el rasgo de una guitarra
y el prumpum de las palmas;
quiebras, niña, en el paseo,
las bocas y las miradas,
y tus pies son un recreo
bordando fina pisada.

Quieres pasar, no te dejan,
insistes y te dominan,
vas retando con finura,
por darte el paso, terminan;
y la vuelta farolada
en la que luces la enagua
es un trazo de lisura
que tiendes como redada.

Transcripción a partir de la grabación realizada por
Chabuca Granda junto a Los Chamas para el LP *Doce nuevos
valse de Chabuca Granda*, de 1966.

En una grabación casera ubicada en el archivo de la
Asociación Cultural Chabuca Granda, en lugar de «se
quiebra cuando la llaman», canta Chabuca «se encrespa
cuando la llaman».

Si fuera cierto

Y entonces, con el pañuelo
que con la mano revuelves,
lo acercas y lo rechazas,
y sin remedio lo envuelves;
ya escobillaste la tierra
con esa gracia limeña
y al fin ya quieta sonríes,
ay, niña, señora y dueña.

Si fuera cierto
que en un mismo suelo
y bajo el mismo techo
nos tendríamos
y así velara yo, tan próximo;
si fuera cierto,
tanto desfalleciera
de tan cerca aspirar
hasta tu sueño
entre desvelo constante
en insomnio de muerte.

Que quisiera
que solo fuera una blanca mentira sonreída,
el que quieras dormir sobre mi suelo,
bajo mi techo y no lo hicieras.

De tanto velar, escaparía,
dejaría tu sueño reposado
sobre mi suelo, bajo mi techo,
y dormiría la puerta
y así de nuevo volver
a mi desvelo.

Que quisiera
que solo fuera una blanca mentira sonreída,
el que quieras dormir sobre mi suelo,
bajo mi techo y no lo hicieras.

No existe un registro público de Chabuca cantando esta canción, por lo que esta transcripción se hizo a partir de la grabación realizada por Richard Villalón para su disco *Bitácora de pirata*, de 1993.

Tickertape

Gone, yes,
I'll be gone,
so good-bye,
I know I couldn't stay
cause I just don't care
anymore, no more.

Life leads me
to summer winds,
to different roads
and ways
as those when I used to fly
in my dreams
up the hill
through tickertape
and windmills
burning wings
as if I were
a firecracker bird,
a firecracker bird,
I'll be gone,
good-bye, good-bye.

Tomorrow will be mañana

Mañana, mañana,
will be tomorrow, mañana
will be tomorrow, mañana
por la mañana.

Your sorrows will end
forever mañana, mañana,
tomorrow, tomorrow
will be mañana.

Lean on my shoulder
and wipe your tears;
don't look those shadows that came,
who knows from where;
hope until daylight
with all your strength;
just wait and wait
and see that sorrow fade away
because, because...

Mañana, mañana,
will be tomorrow, mañana
will be tomorrow, mañana
por la mañana.

No existe un registro público de Chabuca cantando esta canción, por lo que esta transcripción se hizo a partir de la grabación de Roxana Valdivieso incluida en el disco *Chabuca Granda Antología, vol. 4: En el la del tiempo de El Comercio* en 2001.

Conocida también como *Mañana will be tomorrow*.
Transcripción a partir de la grabación realizada por Chabuca y Lucho González en 1968, en el álbum *Chabuca inédita*, de 2005.

Tun, tun... abre la puerta

«Tun, tun, tun, tun, tun, tun». «¿Quién es?».
«Yo soy, abre la puerta
que te traigo para ti la flor,
la flor de mi marinera
bordada con tu sonrisa
y envuelta con mi pañuelo».
«Tun, tun, tun, tun, tun, tun». «¿Quién es?».
«Yo soy, abre la puerta».

Espera que se coloque
su camisa y su calzón,
no sea que la sorprenda,
la sorprenda un resbalón;
fustán de tira bordada,
zapatitos con tacón,
espera que se coloque
su camisa y su calzón.

Pues juguemos a la ronda
para no tener tentación
de mirar cómo se pone
su camisa y su calzón;
que el toro de mi compadre
ya se pone bravucón,
señora, de imaginarle
que remueve el concolón.

«Tun, tun, tun, tun, tun, tun». «¿Quién es?».
«Yo soy, abre la puerta».

Transcripción a partir de la grabación realizada por Los Troveros Criollos y supervisada por la autora para el LP *Lo mejor de Chabuca Granda*, de 1961.

Un barco ciego

Como yo, el mar
se vuelve y se revuelve
dentro del mar,
prisión y prisionero
se ve pasar
cargado de naufragios
más allá
de las olas y los años.

Atado así,
atado a su misterio,
oscura ya
la estrella y la memoria,
el corazón
recuerda lo no dicho,
una isla blanca, un barco ciego.

Y, así, tomando
fuerza en sus prisiones,
el viento se alce,
bramen las mareas
en tempestad,
despierte lo soñado
para crecer,
los ríos y los hombres,
corazón de sal
y de tormentas,
corazón de arenas
y de estrellas.

Transcripción a partir de la grabación realizada por Chabuca Granda y Lucho González en 1968, publicada por Iemsa en el álbum *Chabuca inédita*, de 2005.

Un bosque armado / La canoa

Furia de la furia,
trunca y prisionera,
el mar, el mar...

Una canoa en Puerto Maldonado,
en la canoa un grito y un disparo,
una ribera sorda, más disparos,
un guerrillero muerto y un remero,
una canoa en Puerto Maldonado.

Un largo viaje vuelve con el río,
una campana estalla bajo el agua.

Voy a dormir el resto de mi asombro
para llegar temprano, todavía,
que hay un camino abierto y una estrella,
un bosque armado, un lirio y una huella,
una canoa en Puerto Maldonado.

Un largo viaje vuelve con el río,
una campana estalla bajo el agua.

Voy a dormir el resto de mi asombro
[...]

Un guerrillero muerto y un remero,
una canoa en Puerto Maldonado,
una campana estalla bajo el agua,
un guerrillero muerto y un remero,
un viaje largo vuelve con el río,
voy a dormir el resto de mi asombro.

No existe un registro público de Chabuca cantando esta canción, por lo que esta transcripción se hizo a partir de la versión grabada por Susana Baca para su disco *Mama*, de 2010.

Un cuento silencioso

De ser posible...

Contaría
un cuento silencioso de colores
y en verano transcurrido.

Les daría
soñadoras e imantadas fantasías
posibles en los cuentos imposibles
de colores.

Nacería
desde el agua donde anida,
guarecido, el arcoíris.

Cumpliría
mis edades y tendría
mis días atareados.

Habría así tejido algún verano,
de suerte que el invierno no llegara;
dicen que el mundo ha de morir de frío.

Mi cuento...

Comenzaba barbotando
con la sangre de un poeta.

Clarínaba
su palabra acribillada;
de pronto, en mis ojos,
se borraron los espejos.

En mis ojos
han llorado sus ensueños, sus victorias,
en mis ojos, sus heridas.

Se moría,
se moría un guerrillero entre mis ojos,
se moría.

Es largo ya el silencio y el espejo
que me amarga la boca cada día;
dicen que el mundo ha de morir de frío.

En otros
cantarán los arcoíris.

Transcripción a partir de la grabación realizada por
Chabuca Granda para el disco *Chabuca Granda y... don Luis*
González, de 1974.

Un río de vino

Llegaré a las orillas
de un río de vino, llegaré
a borrar caminos,
a dormir olvidos, llegaré.

Yo fui río también,
y mis aguas cansadas
huyeron y yo me agosté.

Un arroyo, tal vez,
o ribera de alondras
sin huertos, sin puertos, tal vez.

Llegaré a las orillas
del vino y, entonces, beberé
de todas mis prosas,
en mi última rosa, beberé.

Llegaré a las orillas
del vino y, entonces,
moriré, moriré.

Transcripción a partir de la grabación realizada por
Chabuca Granda para el disco *Chabuca Granda y... don Luis*
González, de 1974.

Una larga noche

Una larga noche me envuelve y me encierra
y me sobrecoge y me pierde,
zamacueca, zamacueca,
me pierde una larga noche.

¿Por qué será la noche tan larga y alucinada
y tan sola y tan desalmada, si es solo,
si es solo una larga noche,
zamacueca, zamacueca,
es solo una larga noche?

La noche debiera ser larga aurora perfumada,
diáfana y azulada, una sábana bordada
de rumores y de amores
o estrella de la mañana
invasora desvelada
de mi ventana cerrada,
zamacueca, zamacueca,
de mi ventana cerrada

¡Mi noche nunca es aurora
que llega por la mañana!

Es solo larga cornisa
que da la vuelta a la nada,
zamacueca, zamacueca,
que da vuelta a la nada.

Es solo miedo, mi noche,
miedo lento, lento y largo
siempre lento, siempre dentro,

Transcripción a partir de la grabación realizada por
Chabuca para el LP *Tarimba negra*, de 1978.

Vértigo

dentro de una larga noche,
zamacueca, zamacueca,
me pierde una larga noche
y es solo una larga noche,
zamacueca, zamacueca,
de mi ventana cerrada
que da la vuelta a la nada,
zamacueca, zamacueca,
dentro de una larga noche,
dentro de una larga noche,
zamacueca, zamacueca,
dentro de una larga noche.

¿Cuándo será el día
que me pierda en tus brazos?
Vendrá, vendrá,
para el vértigo;
suave, lento, dulce, largo
como el camino largo
que quiero andar contigo.
¿Cuándo, cuándo?
Vértigo...

Mío, solo mío,
mío y escondido,
vendrá, vendrá
para el vértigo,
vértigo, vértigo.

Lento, dulce, largo
como el camino largo
que quiero andar contigo
¿Cuándo, cuándo?
Vértigo...

Mío, solo mío,
mío y escondido,
vendrá, vendrá
para el vértigo, vértigo,
vértigo, vértigo...

Transcripción a partir de la grabación realizada por
Chabuca Granda y Lucho González en 1968, en el álbum
Chabuca inédita, de 2005.

Y dormía yo

Tuyo, solo mío,
mío y escondido,
vendrá, vendrá,
para el vértigo,
vértigo, vértigo,
vértigo...

Al despertar la mañana,
mañana clara, llena de sol,
siento entrar por mi ventana
alegre campana, risa y calor.

El niño Jesús ya vino,
Jesús ya vino lleno de amor;
lo pusieron en su cuna
al sonar las doce, y dormía yo.

Anoche, al pie de mi cama,
con toda el alma le puse yo
mis pobres viejos zapatos
por si los mira, puede que no.

Pero al sol de la mañana,
mañana clara, llena de amor,
el Niño Dios ha venido,
me ha dado un beso, y
dormía yo.

Transcripción a partir de la grabación realizada por
Chabuca Granda para el LP *Navidad*, de 1959.

Zaguán

Zaguán a la noche abierto,
refugio de mi ilusión,
a ti se quedó prendida
la flor de mi corazón;
bordado con piedrecitas,
caminitos de mi amor,
al fondo, una lucecita
y un misterioso interior.

Zaguán tibio iluminado
con fanalitos de amor,
recuerdas al que yo diera
mis labios y tu candor;
si se detiene a tu puerta,
dile que ha quedado yerta
la flor que yo le ofreciera,
flor de la ilusión primera.

Recuerdos que no me nombran
su nombre, y este tormento
desaparece si siento
la sensación de su boca;
acariciada su risa
con fondo de campanarios,
y al traérmelos la brisa,
me llaman a tu santuario.

Cómo lastima la herida
de mirar por tu rendija,
no te encierres en tu noche,
no te cierres a mi vida;
zaguán a la noche abierto,
refugio de mi ilusión,
a ti se quedó prendida
la flor de mi corazón.

Transcripción a partir de la grabación realizada por Chabuca
Granda para el LP *Cada canción con su razón*, de 1981.

Zeñó Manué

Oiga, usté, Zeñó Manué,
y nos estamos quedando
sin esa Lima de otrora,
tan querida y tan señora;
sus calles, como en la copla,
son unas calles cualquiera,
son unas calles cualquiera,
camino de cualquier parte.

Ya no nos llevan al parque
ni tampoco a la alameda,
ya las plazuelas se mueren
alumbrando su tristeza,
no perfuma la diamela
ni cae el jacarandá
ni florecen los aromos
al llegar la Navidad.

Oiga, usté, Zeñó Manué,
enamorado de Lima,
que tejes para tu amada
con tus hermosas palabras
un encaje de ternura
y una guirnalda dorada,
vamos a cerrar los ojos
e imaginar la soñada.

Vamos junto a un surtidor
que nos cante su recuerdo
y que la luz de un farol

preste amor a nuestro ensueño,
y la flor de chirimoya
y el perfume a reseda
adormezcan las mentiras
y nos traigan la verdad.

Dicen que hubo alguna vez
una Lima sandunguera,
alfombra, jacarandá,
que tenía su quimera
soleada cerca a los cerros
y mojada junto al mar,
dicen que hubo alguna vez
una Lima de bandera.

Tienen sus casonas bellas
las puertas de par en par,
ventana de reja y laja,
suave para caminar.

Mampara de alegre ruido,
salones de medallón,
al fondo los ventanales
de encaje, para mirar
un jardín, una ramada
y un huerto por madurar,
tienen sus casonas bellas
las puertas de par en par.

Transcripción a partir de la grabación realizada por Chabuca
Granda para el LP *Voz y vena de Chabuca Granda*, de 1968.

Desde un brasero encendido,
humitos de la alhucema
te piden de no hacer ruido
porque hay un niño dormido
y siente, Zeñó Manué,
que en el aire está prendido
el aroma de mixtura
y en azafate servido.

Y mira, Zeñó Manué,
cómo un trocito del cielo
se inclina para agüear
por si se asoma la niña
más allá de la cocina,
en el patio en que se secan
al sol las tiras bordadas
y se pelan las gallinas.

Anda, pues, Zeñó Manué,
vamos, al borde de un surtidor.

REFERENCIAS

- Acosta, M. (2011). La ciencia en lo popular II. Decodificando la historia [publicación de blog]. *Manuel Acosta Ojeda*. Recuperado de <http://manuel-acosta-ojeda.blogspot.com/2011/05/la-ciencia-en-lo-popular-ii.html>
- Alvarado Puertas, V. (2006). *Señora poeta. Chabuca Granda: la mujer que se adelantó a su época*. Lima: Editorial Vesania.
- Anónimo. (1957). Por qué canta Chabuca a la vieja Lima [entrevista]. *Jueves*, 1(3). Lima.
- Anónimo. (28 de abril de 1959a). Moisés Vivanco graba discos apropiándose de valsés ajenos [recorte de periódico desconocido]. Lima: Archivo de la Asociación Cultural Chabuca Granda.
- Anónimo. (1959b). Vivanco nos ha hecho cholitos sostiene gringo [recorte de periódico desconocido]. Lima: Archivo de la Asociación Cultural Chabuca Granda.
- Anónimo. (2005). Chabuca inédita. *Caretas*, 1897, 63-66.
- Apaza, N. (8 de abril de 2005). Viola Trigo, aquella de la nueva canción. *Chron.com*. Recuperado de <https://www.chron.com/spanish/entertainment/article/Viola-Trigo-aquella-de-la-nueva-canci-n-1913400.php>
- Ardiles, J. (1981). Chabuca Granda. En *Historias de artistas contadas por ellos mismos* (pp. 317-328). Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- Arroyo, A. (2012). La flor de la canela [publicación de blog]. *Historia de las Canciones*. Recuperado de <http://historiadelas canciones.blogspot.com/2012/06/la-flor-de-la-canela.html>
- Arroyo, C. (2007). Los apremios del poeta Eguren [publicación de blog]. *Wayra al Día*. Recuperado de <http://wayrabetags.blogspot.com/2007/11/los-apremios-del-poeta-eguren.html>
- Avilés, E. (2018). González Nicolás Augusto. En *Enciclopedia del Ecuador*. Recuperado de <http://www.encyclopediadelecuador.com/personajes-historicos/nicolas-augusto-gonzalez>

- Barrón, J. (26 de julio de 2018). El arte de ser peruano: Chabuca Granda. Cosas. Recuperado de <https://cosas.pe/el-arte-de-ser-peruano/130686/arte-de-ser-peruano-chabuca-granda>
- Barrós, M. F. (2016). *La trayectoria artística de Perú Negro: la historia, el teatro y lo afroperuano en su periodo fundacional (1969-1975)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Bianchi, V. (1957a). *Recuerdo de Perú*. Santiago: Industrias Eléctricas y Musicales Odeon, S. A.
- Bianchi, V. (1957b). *Music of Peru. Capitol of the world*. Santiago: Capitol Records.
- Borras, G. (2012). *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos / Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Bulnes Mallea, G. (1990). *Chabuca. Semblanza de Isabel Granda Larco*. Lima: Concytec.
- Bustamante, A. (2014). *Los sonidos de Eros. Un recorrido por la obra de Chabuca Granda*. Buenos Aires: Letra Viva.
- Bustamante, E. (2016). *La radio en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Castañeda, E., & Toguchi, E. (1996). Blanca Varela y su tradición poética. *La Casa de Cartón: Revista de Cultura*, 10. Lima: OXY – Occidental Petroleum Company.
- Cavagnaro, M. (2001). *Historia de mi vida*. Lima: Edición de Belsa Badaracco de Cavagnaro.
- Cerrón, M. (2018). Carlos «Caitro» Soto de la Colina, nos interpreta un tema poco conocido de Chabuca Granda de nombre «Enseña Diente»... [publicación de Facebook]. Recuperado de <https://www.facebook.com/cerronfetta/posts/10211431766325937>
- Chocano, R. (2012). *¿Habrá jarana en el cielo? Tradición y cambio en la marinera limeña*. Lima: Ministerio de Cultura.
- Cobo, B. (1882[1639]). *Historia de la fundación de Lima*. Lima: Imprenta Liberal.
- Contreras, C., & Cueto, M. (2013). *Historia del Perú contemporáneo. Desde las luchas por la Independencia hasta el presente*. 5.ª ed. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Cueto, A. (2005). *Valses, rajes y cortejos*. Lima: Peisa.
- Curioso, G. (2014). La flor de la canela [publicación de blog]. *El Anacrónico*. Recuperado de <http://el-anacronico.blogspot.com/2014/01/la-flor-de-la-canela.html>
- Curioso, G. (2015). ARTO o Artophone: primer sello discográfico peruano [publicación de blog]. *El Anacrónico*. Recuperado de <http://el-anacronico.blogspot.com/2015/04/arto-o-artophone-primer-sello.html>
- Curioso, G. (2017a). *La marinera – Delia Vallejos – 1944* [publicación de blog]. *El Anacrónico*. Recuperado de <http://el-anacronico.blogspot.com/2017/09/la-marinera-delia-vallejos-1944.html>
- Curioso, G. (2017b). *Muñeca rota – Delia Vallejos – 1945* [video]. Gino Curioso Solís [canal de YouTube]. Recuperado de <https://youtu.be/o5ydt3LNdNk>

- Denegri, F. (1996). *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*. Lima: IEP & Flora Tristán.
- Devéscovi, C. (21 de abril de 2019). Comunicación telefónica. Lima.
- Diario ABC. (22 de octubre de 1972). España gana el Festival de la Canción Agustín Lara. Sevilla, p. 63.
- Diario Correo. (14 de octubre de 1978). Chabuca con Pinochet. Correo.
- Diniz, E. (2009[1984]). *Chiquinha Gonzaga. Uma história de vida*. Río de Janeiro: Instituto Moreira Salles / Zahar.
- Eguren, J. M. (2008). *El andarín de la noche. Obra poética completa*. Madrid: Huerga y Fierro. Recuperado de <https://books.google.com.pe/books?id=jR84IHgkzMC&>
- Elder, R. (1961). *The Foreign Leader Program. Operations in the United States*. Washington D. C.: The Brookings Institution.
- Elton, C. (2000). Recovering the regal splendor of Lima. *Americas*, 52(5), 16-23. Washington D. C.: Organización de Estados Americanos.
- Editora El Comercio. (2001). *Antología de Chabuca Granda*, vol. 1-5. Lima: Empresa Editora El Comercio.
- Escritoras de la América Hispánica [EscritorasAH]. (2016). Manuela Antonia Márquez [publicación de blog]. Recuperado de <https://escritorasah.blogspot.com/2016/08/manuela-antonia-marquez-en-parnaso.html>
- Espinosa, A. [Calicrates]. (1 de enero de 1931). Las acuarelas de Isajara y los versos de Eguren. *El Comercio*, recorte sin número de página. Lima. Recuperado de <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1143323/language/es-MX/Default.aspx>
- Fuller, T. (17 de abril de 2013). Marco Aurelio Denegri con Teresa Fuller Granda [programa de televisión]. *La función de la palabra*. Lima: TVPerú.
- Fuller, T. (2015). *Chabuca Granda. Cada canción con su razón*. Lima: Asociación Cultural Chabuca Granda.
- Fuller, T., & Rodríguez, A. (1989). *Chabuca Granda. Antología poética. Signo e imagen*, 5. Lima: Secretaría de Relaciones Institucionales del Banco de Crédito del Perú.
- Furtwängler, F. (1980). *Chabuca Granda. Musikalische Impressionen aus Lima* [Videodocumental]. Berlín: Florian Furtwängler Films / Radiodifusión Bávara.
- García, J. F. (2012a). Caso de intertextualidad explícita en la canción *Zeño Manué* de Doña Chabuca Granda [en las líneas de la copla referida por la autora, una soleá en este caso] [publicación de blog]. *Nemovalse blog*. Recuperado de <https://nemovalse.wordpress.com/2012/04/18/caso-de-intertextualidad-explicita-en-la-cancion-zeno-manue-de-dona-chabuca-granda-en-las-lineas-de-la-copla-referida-por-la-autora-una-solea-en-este-caso/>

- García, J. F. (2012b). Documento histórico = Listín del Teatro Campoamor – viernes 26 de febrero de 1937 – Estela Alba interpreta *Espejo de mi vida* de Felipe Pinglo – al piano Filomeno Ormeño [y demás testimonios de obras y personajes en esa fecha] [publicación de blog]. *Nemovalse blog*. Recuperado de <https://nemovalse.wordpress.com/2012/10/04/documento-historico-listin-del-teatro-campoamor-viernes-26-de-febrero-de-1937-estela-alba-interpreta-espejo-de-mi-vidade-felipe-pinglo-al-piano-filomeno-ormeno-y-demas-testimonios>
- García, J. F. (2012c). Chabuca Granda *dixit* = «No fui nunca sujeto» [o el cálculo infinitesimal aplicado a la *Poesis*] [publicación de blog]. *Nemovalse blog*. Recuperado de <https://nemovalse.wordpress.com/2012/09/03/chabuca-granda-dixit-no-fui-nunca-sujeto/>
- García, J. F. (2013a). La trilogía: el río, el puente y la alameda [fuentes bibliográficas desde el Padre Cobo hasta la charla inspiradora de Raúl Porras Barrenechea, que con la personalidad de Doña Victoria Angulo forman el valse *La flor de la canela*, de Chabuca Granda] [publicación de blog]. *Nemovalse blog*. Recuperado de <https://nemovalse.wordpress.com/2013/09/09/la-trilogia-el-rio-el-puente-y-la-alameda-fuentes-bibliograficas-desde-el-padre-cobo-hasta-la-charla-inspirativa-de-porras-barrenechea-que-con-la-personalidad-de-dona-victoria-angulo-forman/>
- García, J. F. (2013b). Solución —en testimonio de la propia Chabuca Granda— con respecto a la cronología de las dos fuentes mostradas en la génesis del valse *La flor de la canela* [publicación de blog]. *Nemovalse blog*. Recuperado de <https://nemovalse.wordpress.com/2013/11/23/solucion-en-testimonio-de-la-propia-chabuca-granda-con-respecto-a-la-cronologia-de-las-dos-fuentes-mostradas-en-la-genesis-del-valse-la-flor-de-la-canela/>
- García, J. F. (2014). Señora Rosa Mercedes Ayarza de Morales. Artículo en la revista *Ilustración Peruana* – Lima 1909 [publicación de blog]. *Nemovalse blog*. Recuperado de <https://nemovalse.wordpress.com/2014/03/09/senora-rosa-mercedes-ayarza-de-morales-articulo-en-la-revista-ilustracion-peruana-lima-1909>
- García, J. F. (2015). Donde se demuestra el carácter de «Fábrica Nacional de Discos ARTO» – década del veinte. Contribución para un estudio más amplio [publicación de blog]. *Nemovalse blog*. Recuperado de <https://nemovalse.wordpress.com/2015/03/12/donde-se-demuestra-el-caracter-de-fabrica-nacional-de-discos-arto-decada-del-veinte-contribucion-para-un-estudio-mas-amplio/>
- García, J. F. (2016a). En el año 1964 volvieron a unirse Los Troveros Criollos [publicación de blog]. *Nemovalse blog*. Recuperado de <https://nemovalse.wordpress.com/2016/02/23/en-el-ano-1964-volvieron-a-unirse-los-troveros-criollos-anorados-por-el-publico-empresarios-disquera-y-festival/>
- García, J. F. (2016b). Un valse de doña Chabuca Granda dedicado a don Augusto Ferrando, de título: *Para todo el mundo hay gordo* [publicación de blog]. *Nemovalse blog*. Recuperado de <https://www.facebook.com/josefelix.garciaalva/posts/1109398502472629>

- García, J. F. (2016c). Valse Polillita (Chabuca Granda / Domingo Rullo) [publicación de Facebook]. Recuperado de <https://www.facebook.com/josefelix.garciaalva/posts/1181316108614201>
- García, J. F. (2017). Vals Sucedió en Monterrey, otra canción atribuida erróneamente a Felipe Pinglo, después de fallecido [publicación de blog]. *Nemovalse blog*. Recuperado de <https://nemovalse.wordpress.com/2017/06/09/vals-sucedio-en-monterrey-otra-cancion-atribuida-erroneamente-a-felipe-pinglo-despues-de-fallecido/>
- García, J. F. (2018a). Último poema, de carácter premonitorio, creado por doña Chabuca Granda [publicación de blog]. *Nemovalse blog*. Recuperado de <https://nemovalse.wordpress.com/2018/03/08/ultimo-poema-de-caracter-premonitorio-creado-por-dona-chabuca-granda/>
- García, J. F. (2018b). Quiérannos vivos y no en artículo de muerte (Chabuca Granda) [publicación de Facebook]. Recuperado de <https://www.facebook.com/josefelix.garciaalva/posts/1913149112097560>
- Gómez, L. (2010). *Música criolla. Cultural practices and national issues in modern Peru. The case of Lima (1920-1960)*. Nueva York: Stony Brook University.
- Granda, C. (1969). *La música, «ayer y hoy»* [inédito, archivo de la Asociación Cultural Chabuca Granda].
- Granda, C. (1972). *Algo de mis vivencias y algún asombro. Prosa, lieder cantado, actual* [documento inédito, archivo de la Asociación Cultural Chabuca Granda].
- Granda, C. (1977). Entrevista con Joaquín Soler Serrano. *A fondo* [programa de televisión]. Madrid: La 2 (canal de señal abierta del grupo Televisión Española).
- Granda, C. (1979). *Cada canción con su razón: presenta Zeñó Manuelé*. Lima: edición del autor.
- Granda, C. (1980). Mi flor de la canela. *Selecciones*, 472. Madrid: Reader's Digest.
- Granda, C. (1983). Datos biográficos sobre Chabuca Granda [documento privado]. Lima: Archivo de la Asociación Cultural Chabuca Granda.
- Granda, C. (1987). El vals criollo. *Voz y vena*. Lima: Asociación Cultural Chabuca Granda.
- Granda, C., & Avilés, Ó. (1968). *Dialogando*. Lima: Industrias Eléctricas y Musicales Peruanas S. A.
- Gutiérrez, C. (29 de marzo de 2017). Chabuca Granda: del folclor al *avant-garde*. *El Comercio*. Recuperado de <https://elcomercio.pe/luces/musica/chabuca-granda-folclor-avant-garde-420946>
- Heraud, C. (1989). *Vida y muerte de Javier Heraud*. Lima: Mosca Azul Editores.
- Heraud, C. (2013). *Entre los ríos: Javier Heraud (1942-1963)*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Heraud, J. (1961). *El viaje*. Lima: Imprenta Minerva.

- Hildebrandt, C. (8 de septiembre de 1982). Chabuca Granda enfrenta la adversidad... «¿Crees que mi corazón aguante?». *Expreso*.
- Internet Movie Database [IMDb]. (2019a). *Sabotear en la selva*. Recuperado de <https://www.imdb.com/title/tt6169708/>
- Internet Movie Database [IMDb]. (2019b). *800 leguas por el Amazonas [La jangada]*. Recuperado de <https://www.imdb.com/title/tt0236942/>
- Internet Movie Database [IMDb]. (2019c). *Mi guitarra y mi caballo*. Recuperado de <https://www.imdb.com/title/tt0277146/>
- Internet Movie Database [IMDb]. (2019d). *Un gallo con espolones*. Recuperado de <https://www.imdb.com/title/tt0185579/>
- Internet Movie Database [IMDb]. (2019e). *Los tres calaveras*. Recuperado de <https://www.imdb.com/title/tt0058684/>
- Internet Movie Database [IMDb]. (2019f). *Mi secretaria está loca, loca, loca*. Recuperado de <https://www.imdb.com/title/tt0061970/>
- Internet Movie Database [IMDb]. (2019g). *Bromas S. A.* Recuperado de <https://www.imdb.com/title/tt0244440/>
- Internet Movie Database [IMDb]. (2019h). *The last movie*. Recuperado de <https://www.imdb.com/title/tt0067327/>
- Kishimoto, A. (2005). El disco inédito de Chabuca [publicación de blog]. *Factótum*. Recuperado de <http://kishimotoandres.blogspot.com/2005/11/el-disco-indito-de-chabuca-granda.html>
- Kofman, A. (2013). La copla española en América Latina. *La Colmena*, 79, 65-78. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Ladd, J. (2014). Los Beatles y Óscar Avilés [publicación de Facebook]. Recuperado de <https://www.facebook.com/notes/pepe-ladd/los-beatles-y-oscar-aviles/404012703078753/>
- Ladd, J. (2016a). Historia de «La flor de la canela» [publicación de blog]. *Historias de la música criolla por Pepe Ladd*. Recuperado de <http://pepe-ladd.blogspot.com/2016/03/historia-de-la-flor-de-la-canela.html>
- Ladd, J. (2016b). Chabuca Granda y el voto femenino [publicación de Facebook]. Recuperado de <https://www.facebook.com/pepe.ladd/posts/845803735566312>
- Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Lloréns, J. A. (1983). *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Lloréns, J. A., & Chocano, R. (2009). *Celajes, florestas y secretos: una historia del vals popular limeño*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

- Los 4 Hermanos Silva. (1958). *Folklore latinoamericano*. Caracas: RCA Victor.
- Loyola, J. (2014). Musas de América Latina y el Caribe. *Pensamiento Americano*, 7 (12), 76-92. Barranquilla: Corporación Universitaria Americana.
- Ludowieg, M. (1993). La familia Larco en el Perú. *Revista del Instituto Peruano de Investigaciones Genealógicas*, 19, 151-218. Lima: Instituto Peruano de Investigaciones Genealógicas.
- Luna, J. (2017). Chabuca, autora. Asociación Cultural Chabuca Granda [web]. Recuperado de: <http://chabucagranda.org/discursos/>
- Luna, M. (1988). *Chabuca Granda. Confidencias* [programa de televisión]. Lima: Luna Producciones S. A.
- Manosalva Oviedo, L. A. (1998). Chabuca Granda. En *Antología de la canción criolla*, tomo 2 (pp. 10-56). Lima: Ediciones Parma.
- Manrique, C. (2014). Gina Dean – *Peruana de veras* [video]. *Serenata Criolla* [canal de YouTube]. Recuperado de <https://youtu.be/dmJphDzFeas>
- Mathews, D. (2014). Chabuca Granda y sus contradicciones. *(De)construyendo feminidades: literatura escrita por mujeres (siglos XX-XXI)*. Coloquio. Lima: Universidad Nacional Federico Villareal. Recuperado de <https://lamula.pe/2014/11/30/chabuca-granda-y-sus-contradicciones/danielmathews/>
- Mejía, D. (2007). «Ángel hermoso». En *CriollosPeruanos.com*. Recuperado de <http://www.criollosperuanos.com/letradecanciones/angelhermoso.htm>
- Mejía, D. (2012). Carlos Alberto Saco, un compositor no del todo valorado [entrada de blog]. *Chiquián Querido*. Recuperado de: <https://naloalvaradochiquian.blogspot.com/2012/02/carlos-alberto-saco-un-compositor-no.html>.
- Mejía, D. (2016). *La flor de la canela* y Los Morochucos [publicación de Facebook]. Recuperado de <https://www.facebook.com/dario.mejia.378/posts/10154555711099505>
- Mejía, D. (2017). Un día como hoy, el 18 de diciembre de 1981, falleció Victoria Angulo... [publicación de Facebook]. Recuperado de <https://www.facebook.com/dario.mejia.378/posts/10156279524944505>
- Mejía, D. (2018). Un día como hoy, el 21 de julio de 1891, nació Victoria Angulo... [publicación de Facebook]. Recuperado de <https://www.facebook.com/dario.mejia.378/posts/10156878777289505>
- Menanteau, Á. (2017). Vicente Bianchi Alarcón, una biografía musical y las implicancias de haber obtenido el Premio Nacional de Artes Musicales 2016. *Revista Musical Chilena*, 51 (228), 11-28. Santiago: Universidad de Chile.
- Méndez, C. (2011). De indio a serrano: nociones de raza y geografía en el Perú (siglos XVIII-XXI). *Histórica*, XXXV(1), 53-103. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Miranda Tarrillo, R. (1989). *Música criolla del Perú. Breve historia*. Lima: Ministerio de Educación.

- Monteverde, G. (1976). Chabuca y «La flor de la canela». *Gente*, 243, 28-30. Lima.
- Moore Carranza, G. (2012). *La representación del cholo y el indio en el vals peruano*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Recuperado de http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/cybertesis/6431/Moore_cg.pdf?sequence=1
- Morales-Soto, N., & Zavala, C. (2008). Terremotos en el litoral central del Perú: ¿podría ser Lima el escenario de un futuro desastre? *Revista Peruana de Medicina Experimental y Salud Pública*, 25(2), 217-224. Lima: Instituto Nacional de Salud.
- Moreno y Marrero, A. (2006). Contribución de Chabuca Granda al folklore musical criollo. *BienMeSabe.org*, 117. Las Palmas: Asociación Cultural BienMeSabe.org. Recuperado de <https://www.bienmesabe.org/noticia/2006/Agosto/contribucion-de-chabuca-granda-al-folklore-musical-criollo>
- Moya, M. (2001). Defensa a ultranza de la balada hispanoamericana. *Islas*, 43(130), 3-12. La Habana: Empresas Ediciones Cubanas.
- Mundaca, F. (1983). Biografía de Chabuca Granda [documento privado]. Lima: Archivo de la Asociación Cultural Chabuca Granda.
- Museo de Arte de Lima [MALI]. (2018). Isabel Ramos Boderó de Jaramillo. Recuperado de <http://190.12.86.155/coleccionvirtual/view/people/asitem/R/3/alphaSort-asc?t:state:flow=d9cdbfe1-3924-4856-a076-5f82efbf8f22>
- Pino, D. (2011). El viejo puente de palo. *Lima la Única*. Recuperado de <http://www.limalaunica.pe/2011/11/el-viejo-puente-de-palo.html>
- Porras, R. (2006). El río, el puente y la alameda. *Revista de la Facultad de Ciencias Económicas*, 1(29), 203-205. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Recuperado de <http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/economia/29/a11.pdf>
- ProInversión. (2005). *Las Bambas: un modelo de desarrollo sostenible*. Lima: ProInversión – Agencia de Promoción de la Inversión Privada.
- Quintanilla, A. (2016). Lima criolla y la joven Chabuca Granda [publicación de blog]. *5 metros de poemas*. Recuperado de <https://5metrosdepoemas.com/index.php/novedades/19-peru/423-lima-criolla-y-la-joven-chabuca-granda>
- Raygada, C. (1954). *Historia crítica del himno nacional*, tomo II. Lima: Juan Mejía Baca & P. L. Villanueva Editores.
- Reyna, M. (2012). Qué encanto Chabuca Granda... [publicación de blog]. *La bohemia noche*. Recuperado de <http://labohemianoche.blogspot.com/2012/09/que-encanto-chabuca-granda-92-anos-de.html>
- Rodríguez Villar, A. (1995). *La flor de la canela. Obra poética de Chabuca Granda*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor.

- Rohner, F. (2015). Una aproximación a la generación de Felipe Pinglo: la Guardia Vieja y el rol de las industrias culturales en la configuración del canon musical criollo. En *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (pp. 69-99). Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rohner, F. (2016). César Cabrera me comentaba algo sobre Chabuca Granda... [publicación de Facebook]. Recuperado de <https://www.facebook.com/frohner/posts/10153867007912467>
- Romero, R. (2015). Música y poder: aristocracia y revolución en la obra de Chabuca Granda. En *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (pp. 100-129). Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Roncero, E. (2013). El vals criollo del Pacífico: apuntes para el estudio de la integración musical entre el Perú y Chile. En *Las historias que nos unen: episodios positivos en las relaciones peruano-chilenas, siglos XIX y XX* (pp. 503-513). Santiago: RL Editores / Universidad Arturo Pratt.
- Sánchez Málaga, A. (2011). La mujer en la música. *Consensus*, 16(1). Lima: Universidad Femenina del Sagrado Corazón.
- Sánchez, L. A. (1975). *Aladino o vida y obra de José Santos Chocano*. 2.^a ed. Lima: Editorial Universo.
- Santa Cruz, C. (1989). *El waltz y el valse criollo. Nuevas consideraciones acerca del valse criollo*. Lima: edición del autor.
- Santiváñez, R. (2010). Enrique Lihn: una estación en Lima. *Desde el Sur*, 1(1), 115-121. Lima: Facultad de Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Científica del Sur.
- Sarmiento, R. (2018). *Felipe Pinglo y la canción criolla. Estudio estilístico de la obra musical del Bardo Inmortal*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Facultad de Letras y Ciencias Humanas.
- Scott, J. (1996). El género. Una categoría útil para el análisis histórico. En *El género. La construcción de la diferencia sexual* (pp. 265-302). Ciudad de México: PUEG.
- Serrano Castrillón, R. (1994). *Confesiones en tono menor. Óscar Avilés. Setenta años de peruanidad*. Lima: Edición del autor.
- Sosa de Newton, L. (1986). *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*. 3.^a ed. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra.
- Soto, C. (1995). Chabuca Granda, mi madre. En *De cajón. Caitro Soto. El duende en la música afroperuana* (pp. 55-57). Lima: Servicios Especiales de Edición S. A. del Grupo Empresa Editora El Comercio.
- Spitzer, L. (1948). *Linguistics and literary history. Essays in stylistics*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Spottswood, R. (1990). *Ethnic music on records: A discography of ethnic recordings produced in the United States, 1893-1942. Vol. 4: Spanish, Portuguese, Philippines, Basque*. Illinois: University of Illinois Press. Recuperado de <https://books.google.com.pe/books?id=qNh8VBZHQ2YC>

- Tamariz, D. (1997). Chabuca y el poeta. *Caretas*, 1455, 56-57. Lima: Editora Novolexis SAC.
- Tauro del Pino, A. (2001). Chabuca Granda. En *Enciclopedia ilustrada del Perú*, tomo 7 (p. 1096). 3.^a ed. Lima: Peisa.
- Toledo, G. (1992). El día más alegre y más triste de Chabuca. En *Déjame que te cuente... Selección de crónicas costumbristas*, tomo 1 (pp. 225-228). Lima: edición del autor.
- Tompkins, W. (2011). *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Lima: Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú / Centro Universitario de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Trazegnies, F. de (1948). Los Granda en el Perú. *Revista del Instituto Peruano de Investigaciones Genealógicas*, 3(3), 127-159. Lima: Instituto Peruano de Investigaciones Genealógicas.
- Turner, M. (26 de junio de 1956). The woman's angle. *Lubbock Morning Avalanche*, p. 4. Texas: Avalanche Pub. Co.
- Vásquez, C. [Prod.] (2004). *Cada canción con su razón*. Lima: Centro de Música y Danza Peruana de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Verne, J. (1897). *Le sphinx des glaces*. París: Bibliothèque d'Éducation et de Récréation.
- Villanueva, L., & Donayre, J. (1987). *Antología de la música peruana. Canción criolla*, tomo I. Lima: Latina S. A.
- Vivas Sabroso, F. (2017). *En vivo y en directo. Una historia de la televisión peruana*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Yma Súmac. (1959). *Fuego del Ande*. Lima: Industrias Eléctricas y Musicales Peruanas S. A.
- Zanutelli, M. (1999). *Canción criolla. Memoria de lo nuestro*. Lima: Editora La Gaceta S. A.
- Zulén, F. (Julio de 1961). Limeñísima. *Revista Gente*, 35, 24-30.



Retrato realizado por Annemarie Heinrich / Archivo Chabuca Granda.

El aporte de la Señora Chabuca se puede resumir en una palabra: vanguardia. Ella estaba abierta a todo tipo de música, sin miedo a los temas de sus poemas ni a sus melodías, que siempre reflejaron un trabajo exhaustivo. Este detalle tiene que ver con una forma más comprometida de componer. Otro de sus aportes es el haber estado siempre abierta a todo tipo de música que recibía. Asimismo, se debe destacar el trato serio, respetuoso y generoso que ofreció a los músicos populares, a los poetas, a otros compositores y, principalmente, a todas las personas que se le acercaban y encontraban en ella a una persona con una humildad que solo los grandes pueden tener. El Perú, según sus propias palabras, era su «fuente», su fundamento, y eso nunca debemos olvidarlo.

Lucho González