

Celajes, florestas y secretos: una historia del vals popular limeño



Instituto
Nacional
de Cultura

Celajes, florestas y secretos

Una historia del vals popular limeño



QhapaqÑan



Celajes, florestas y secretos: una historia del vals popular limeño

Colección: Música popular peruana; 1

Instituto Nacional de Cultura, 2009

Primera edición, Lima, 2009

Investigación y textos:

José Antonio Lloréns Amico

Rodrigo Chocano Paredes

Instituto Nacional de Cultura

Av. Javier Prado Este 2465, San Borja, Lima, Perú

www.inc.gob.pe

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional
del Perú N° 2009-14952

ISBN 978-9972-613-85-2

Diseño y diagramación:

Francisco Indacochea

Se permite la reproducción de esta publicación siempre y cuando se
cuente con la autorización expresa del Instituto Nacional de Cultura.

Instituto Nacional de Cultura

Celajes, florestas y secretos: una historia del vals popular
limeño / Instituto Nacional de Cultura.-- Lima: INC, 2009

300 p; 16.5 x 23.5 cm (colección Música popular peruana; 1)

ISBN 978-9972-613-85-2

1. Música criolla-Perú-Lima 2. Música-Perú-Historia-siglo XIX-XXI
3. Música folclórica-Perú I. José Antonio Lloréns Amico II. Rodrigo
Chocano Paredes

Dewey 780.985

C O N T E N I D O

Presentación	9
Prólogo	
Apuntes sobre conceptos y métodos	15
Capítulo 1	
Lo criollo y el vals popular limeño	33
La contención por el significado de “lo criollo”	35
Estudios recientes sobre el vals limeño	50
Capítulo 2	
Inicios del vals limeño popular (1895-1925)	63
Contexto	65
La Guardia Vieja en el vals limeño popular	73
Características del vals de la Guardia Vieja	83
Cúspide de la Guardia Vieja: los discos de Montes y Manrique	103
Lista de los temas grabados por Montes y Manrique	115
Capítulo 3	
Modernización y “época de oro” (1920-1965)	123
Contexto	125
La producción discográfica con temas locales	126
“Época de oro”	139
Panorama musical de las décadas de 1940 y 1950	148
Profesionalización	159
Institucionalización	168
Miradas al pasado: visiones virreinales y evocaciones jaraneras	172

Capítulo 4	
Declinación del vals limeño (1965-2009)	187
Contexto	189
Tendencias musicales globales	194
a. Jazz, feeling & bossa-nova	197
b. Balada	201
c. Tropical	211
Siglo ^{XXI}	218
Sistemas de difusión masiva	222
Mapa del vals como industria musical en las últimas tres décadas	233
a. TV	233
b. Radio	237
c. Presentaciones públicas	240
Relaciones con el Estado	242
Epílogo	253
Fuentes	261
Antología de valeses	275

Presentación

El vals criollo forma parte de la música popular limeña –también llamada canción criolla– y del patrimonio cultural inmaterial del Perú pues comprende ciertos usos y expresiones que un importante sector de la población peruana reconoce como parte substancial de las características culturales que le otorgan una identidad particular. En lo musical, el patrimonio criollo incluye los textos y melodías de sus canciones y la manera de bailar los géneros que la comprenden (mayormente el vals y la polca limeños, aparte del “canto de jarana”); los espacios culturales que les son inherentes, como los barrios limeños en donde surge esta expresión; y las ocasiones específicas en que se practica (celebraciones familiares y sociales). En este aspecto, hay incluso muchos compositores, cantantes e instrumentistas reconocidos como “héroes culturales”.

El vals criollo está asociado por la población limeña a expresiones distintivas de la peruanidad, que infunden en sus miembros un marcado sentimiento de identidad, continuidad y orgullo. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, no solo en el país sino incluso en otras partes del mundo donde se han asentado comunidades de peruanos.

Tomando en cuenta todas estas características, la Dirección de Registro y Estudio de la Cultura del Perú Contemporáneo (DRECPC), dependencia del Instituto Nacional de Cultura dedicada, entre otras cosas, a promover el estudio e investigación de la cultura contemporáneo en el país y a formular herramientas metodológicas básicas para su estudio, llevó a cabo un proyecto de investigación sobre los orígenes y el desenvolvimiento hasta la actualidad del vals popular limeño como parte de la canción criolla peruana. Mediante este trabajo no solo se ofrecerá una historia sintética de esta parte del acervo

inmaterial peruano, sino que además se incluirá una muestra representativa de las canciones que componen este legado, según las distintas etapas de su desenvolvimiento. De este modo, al final del libro se ofrece una breve antología de los vales limeños que han sido considerados más representativos de cada etapa, según una consulta hecha a numerosos miembros de la comunidad criolla, incluyendo compositores, cantantes, instrumentistas y dirigentes del gremio musical. A todos ellos va nuestro agradecimiento, sin cuya colaboración no habiéramos podido hacer este trabajo.

Este trabajo ha sido desarrollado en el marco del Programa Qhapaq Ñan, cuyo objetivo es la recuperación, salvaguarda y puesta en valor de la red vial inca y su entorno, en la búsqueda de su revaloración como medio de desarrollo social, cultural, ambiental, educativo y económico de las poblaciones asociadas al camino. En este marco, la investigación que presentamos en este libro es la primera de la colección *Música popular peruana*. Esta serie busca recuperar la memoria de los géneros musicales más representativos del patrimonio cultural vivo. Se relaciona al propósito del Programa Qhapaq Ñan en tanto la música popular participa de las industrias culturales, las cuales representan una oportunidad de generación de ingresos para intérpretes y compositores y de empleo en las actividades relacionadas. Por lo tanto, resulta importante para el Instituto Nacional de Cultura tener una mejor comprensión de este campo cultural, considerando que en el Perú la industria cultural con raíces locales de mayor alcance es la producción y difusión musical, en particular la de música tradicional y popular. Esto incluye no solo la producción de fonogramas por pequeñas empresas grabadoras sino también la organización de espectáculos muy concurridos en los que se presentan artistas populares.

El estudio está prologado con unas consideraciones teóricas y metodológicas sobre este tipo de investigación, incluyendo una reseña crítica de publicaciones recientes sobre el vals limeño popular, así como una revisión de textos teóricos actuales sobre música popular en otras partes del mundo. A partir de esta revisión se ha comprobado que en las perspectivas más generales de análisis sobre el tema hay un amplio consenso en considerar la música, en sus diversos aspectos y en todas sus vertientes, como un fenómeno cultural y social. Cabe señalar que en algunos trabajos recientes de etnomusicología (e incluso musicología) también se propone esta “visión social”. Así, en el prólogo se reseñan varias de estas ideas, con el intento de

articular algunos de estos conceptos de un modo mínimamente sistemático como para orientar la metodología del estudio.

En consecuencia, esta opción por una perspectiva social llevó a los autores a escoger instrumentos metodológicos adecuados para ubicar e identificar, observar y registrar, los datos e indicios que sean necesarios y pertinentes para sustentar una comprensión de la actividad musical popular desde una perspectiva de análisis social. Esto implica tratar de acercarse al significado y a la importancia que el grupo le da a la actividad musical, para lo cual hay que incluir la observación de una serie de prácticas musicales de la gente que se detallaran en lo tocante a la actividad musical. A la vez, se requiere incorporar una serie de consideraciones sociales más amplias, aunque de modo resumido. De ahí que el libro se inicia con un capítulo dedicado a ubicar la práctica musical de las clases populares limeñas en un panorama más amplio de percepciones e intercambios discursivos sobre lo “criollo popular peruano” y el vals popular limeño.

En el primer capítulo se sugiere que, detrás de los discursos sobre la autenticidad y de la pureza de tradición, hay una contención por el significado de lo “criollo”. Parte de la disputa está en tratar de fijar una base social como representación y corporización de lo “criollo popular”, con lo cual se tiende a “esencializar” lo social al pretender hacer concordar todas las atribuciones que se hacen sobre lo criollo con un grupo o estamento social claramente delimitado e históricamente invariable. Al no encontrarse fácilmente tal base, el margen de la discusión puede ser muy amplio; y la proyección de lo criollo a una base social suele resultar ambigua, parcial y en constante redefinición. Sobre la base de esta y similares reflexiones, el capítulo incluye una revisión de los estudios más recientes de la música criolla de Lima y particularmente del vals.

El segundo capítulo está dedicado a ver los inicios del vals limeño popular en los sectores emergentes de la ciudad bajo una etapa conocida como “Guardia Vieja”, ubicada a grandes rasgos entre el final de la Guerra del Pacífico y el comienzo de la I Guerra Mundial. La actividad musical de los sectores populares limeños se desenvuelve dentro de un modo de producción musical mayormente “artesanal”; es decir, los canales de difusión musical son muy localizados y se recurre a tecnologías preelectrónicas de producción, transmisión, difusión y consumo. La culminación de esta etapa está marcada por la grabación en el año 1912 -y posterior venta en

el Perú por “series”- de los primeros discos comerciales de música popular peruana, a cargo del dúo limeño Montes y Manrique. El capítulo incluye una breve descripción de las características musicales del vals limeño popular de la época y algunas consideraciones sobre la letra de sus canciones. (Al final del libro se ha incluido una selección de valeses de cada época).

En el tercer capítulo se analiza la transformación que se opera en el vals popular limeño luego de un momento de tensión y contención entre quienes tratan de mantener los estilos tradicionales y quienes exploran las variaciones musicales que llegan a través de géneros de moda como el tango y el *one-step*, incorporando algunos de estos rasgos en la producción valsística. En poco tiempo, la nueva producción musical que se plasma entre 1920 y 1930 lleva a la música criolla a un periodo de apogeo y gran difusión, donde surgen distintas tendencias musicales y su audiencia se expande en una suerte de ascenso social hasta incluir a las clases medias y altas. Se opera, entonces, una pérdida gradual de ciertas características “artesanales” en la producción y circulación musical limeña, hasta entonces mayormente de origen y difusión entre sectores populares.

Pero el evento que ejercería tal vez la influencia más importante para la producción musical popular es su articulación a dinámicas de difusión masiva que operan bajo la lógica del mercado. Así, a partir de la aparición de la industria del disco y luego con las subsiguientes tecnologías de producción, difusión y consumo musicales, surge un nuevo y muy distinto modo de interacción entre los músicos populares y sus audiencias que afectará incluso a los artistas que opten por no participar en el circuito comercial. Posteriormente, se produce una creciente utilización del vals limeño por algunos gobiernos desde los aparatos de promoción y difusión del Estado, construyéndolo como la expresión más representativa de lo nacional popular en la música peruana de ese momento. De modo complementario, la aceptación por las clases medias y altas de la música criolla la convierte en una expresión nostálgica e idealizada del pasado colonial limeño y de sus paisajes y personajes señoriales.

En el cuarto capítulo se verá que a partir de las décadas de 1960 y 1970 hay varios cambios tanto en el entorno musical limeño, como en términos socioculturales más amplios. Dentro de lo criollo, hay un auge de lo afro que termina de desplazar otros géneros y parcialmente incluso al propio vals; y en el panorama más amplio está el surgimiento de otras vertientes, como

la “música chicha” y el rock. De este modo el vals limeño comienza una etapa de paulatino declive que llega hasta principios del siglo XXI, cuando en términos poblacionales y de audiencias ya no es lo más escuchado ni practicado en la ciudad de Lima. Por otra parte, el surgimiento en nuestro medio de la “piratería” fonográfica distorsiona las dinámicas en que operan convencionalmente los sistemas de difusión masiva, lo cual a su vez afecta a la mayor parte de la producción musical local pues una parte significativa del consumo musical contemporáneo se realiza mediante fonogramas (como discos compactos y otros formatos de registro del sonido en soportes especiales que permiten su reproducción mediante aparatos usualmente portátiles). Otro elemento que se hace cada vez más poderoso es la industria transnacional del disco y la forma en que opera con respecto a mercados como el peruano y, en general, el modo en que su desarrollo global afecta la actividad musical local.

Por último, se esbozan algunas conclusiones para luego presentar las expectativas sobre el futuro del vals limeño expresadas por los entrevistados. Aunque no se puede establecer el grado de representatividad que cada opinión tiene con respecto a la comunidad musical limeña, es importante que sean conocidas porque pueden ayudar a motivar un mayor interés sobre este tema en la opinión pública. Es más, se procuró recoger opiniones variadas y hasta contrapuestas para ser consecuentes con el abordaje analítico del tema. No se emite, por lo tanto, diagnóstico sobre el futuro del vals al considerar que eso está principalmente en manos de la colectividad musical criolla.

Cabe enfatizar que los autores de esta obra asumieron una perspectiva analítica antes que una narración celebrante o una evaluación crítica, por considerar que así se puede servir mejor a los propósitos de diseño de políticas culturales que ayuden tanto al Estado como a la sociedad civil y a las instituciones culturales a promover este patrimonio musical. Se examina el vals popular limeño no solo como un repertorio cultural sino también como parte de un proceso que diacrónicamente se renueva y modifica con los cambios socioculturales más amplios y las posibilidades de expresión de sectores sociales diferenciados, portadores e incesantes recreadores de contenidos culturales diversos dentro de una estructura nacional culturalmente variada. Esto les ha llevado, por tanto, a realizar un análisis del entorno sociocultural en el que la música es producida, distribuida y escuchada, así como la relación entre la tecnología y la música en términos de los

efectos que la aparición de los medios modernos de difusión tienen sobre la creación, producción y distribución de la música. Al respecto, se presupone una base social que va modificándose por la interacción de distintos grupos así como por las dinámicas de diversos factores macrosociales tanto internos como foráneos; lo cual, a su vez, repercute en el desenvolvimiento de la producción musical.

Agradecemos a todos quienes gentilmente compartieron su tiempo para ser entrevistados, ya que sin su participación no se hubiera podido hacer este trabajo. Sus actividades, recuerdos y opiniones forman parte importante del patrimonio cultural vivo peruano, el cual se presenta aquí solo de modo parcial. Asimismo es necesario reconocer a los estudiosos e instituciones que nos brindaron su valioso apoyo para la realización de la presente investigación, en especial a la Biblioteca Nacional del Perú, a la Peña La Catedral del Criollismo y especialmente a su director Wendor Salgado, a la Asociación Peruana de Autores y Compositores APDAYC, al investigador Fred Rohner de la Pontificia Universidad Católica del Perú, a Benito Portocarrero Luque y, de manera especial, al investigador Steve Stein, quien cedió una serie de grabaciones con entrevistas a cultores criollos ya fallecidos, las cuales fueron de gran importancia para el presente trabajo. Finalmente queremos agradecer muy particularmente a Guillermo Durand por su apoyo en el presente trabajo. Siendo un referente indispensable para cualquier investigación de música popular costeña en el Perú, su asistencia y asesoría ha sido fundamental para la coherencia y el rigor histórico de la presente publicación.

Así, el Instituto Nacional de Cultura pone a consideración del público en general los resultados de este proyecto de investigación de la Dirección de Registro y Estudio de la Cultura del Perú Contemporáneo, cumpliendo con los objetivos institucionales de fomentar y difundir el conocimiento del patrimonio cultural inmaterial del Perú.

Cecilia Bákula Budge
Directora Nacional
Instituto Nacional de Cultura

Prólogo: Apuntes sobre conceptos y métodos

Consideraciones generales

Dados los alcances de este estudio del vals popular limeño, y con el ánimo de compartir el marco teórico utilizado, hemos considerado pertinente hacer explícita la manera en que hemos abordado este estudio. El prólogo expone resumidamente las propuestas teóricas y metodológicas básicas aplicadas en este estudio. En este punto inicial usamos el término “música popular” en sentido amplio, lo cual incluye amplitud de difusión en algunos momentos de su desenvolvimiento así como las atribuciones socio-demográficas y económicas que se hace a sus oyentes, compositores y cultores.¹ En el caso del vals limeño, como veremos con mayor detalle en los siguientes capítulos, se puede considerar un género musical popular en ambos sentidos, porque es creado y practicado mayormente por músicos que en ese momento eran a la vez miembros de los sectores sociales de pocos ingresos económicos y, básicamente, trabajadores en la industria o en servicios; y, por otra parte, como también veremos en el lugar correspondiente, porque hay momentos en que el género logra significativa diseminación y consumo a través de los medios de difusión masiva.

No obstante la gran y variada actividad musical en que los sectores populares de nuestro país participan, no sabemos que exista en el Perú alguna formulación de un corpus teórico sustancial para analizar este campo. El marco conceptual que usamos aquí, por lo tanto, es ecléctico e interdis-

1. De acuerdo a Shuker (2001:5-7), por ejemplo, una definición básica de la música popular debe incluir tanto características musicales como socioeconómicas. Así, se debe ver la música popular mayormente como un híbrido de tradiciones musicales, estilos e influencias; y también como un producto económico al que los consumidores le otorgan sentidos simbólicos, ideológicos y valorativos mediante una activa apropiación (en tanto en el momento de uso se le pueden otorgar sentidos diferentes a los atribuidos por sus autores o ejecutantes); y de la que, a la vez, obtienen particulares gratificaciones y disfrute.

ciplinario pues no nos identificamos con alguna escuela particular de pensamiento ni tampoco recurrimos a una sola disciplina académica sino que tomamos elementos centrales de distintas proveniencias. Las fuentes principales de nuestra aproximación son los desarrollos recientes en la antropología y la sociología, la escuela de estudios culturales británicos, y la literatura académica contemporánea latinoamericana sobre cultura popular. Por otra parte, tampoco pretendemos que nuestra perspectiva esté formulada de modo acabado y explícito. Más bien ponemos a prueba algunas herramientas analíticas y metodológicas que pueden ser útiles en general para estudiar las vertientes musicales de origen popular, y en este caso las tratamos de aplicar específicamente al vals limeño. En este sentido, tenemos la intención de que nuestro esfuerzo por buscar elementos para el análisis del vals limeño pueda ser también un aporte para el estudio actual de otras expresiones de la música popular.

Quisiéramos enfatizar que lo expuesto aquí no pretende ser la única entrada al análisis de este tema ni mucho menos la única manera de ver las cosas. Al contrario, hemos buscado la opinión diversa de varias personas que activamente participan en la actividad musical. Por otro lado, las perspectivas críticas desarrolladas durante el último tercio del siglo xx en los estudios literarios, ciencias sociales e historia, han contribuido a: una reconsideración del análisis cultural y antropológico desde el que partimos, especialmente la pretendida objetividad y neutralidad del observador; al reconocimiento de la construcción discursiva de la objetividad; la supuesta inmutabilidad del “objeto” de estudio durante el proceso de investigación, dada su interacción con el observador, por lo que este deja de ser “neutral” y el “objeto” de estudio es influido en la intervención; una crítica a la aspiración de universalismo y establecimiento de realidades esenciales; la necesidad de una autoreflexión crítica sobre la “posicionalidad” del sujeto investigador; y, sobre todo, a tomar conciencia de la posible subordinación o silenciamiento de las voces subalternas en la construcción de la historia y del discurso analítico. Es así que nosotros procuramos tener en cuenta estas consideraciones cuando abordamos el estudio de cualquier manifestación cultural.

Para llevar a cabo nuestro estudio hemos recurrido a dos tipos de fuente: primarias (entrevistas a personas involucradas de distinto modo a la actividad musical criolla, diarios y revistas con datos puntuales sobre el tema, grabaciones musicales de distintas épocas, programas radiales y televisivos)

y secundarias (estudios previos sobre el vals limeño así como textos teóricos recientes sobre el estudio de música popular). En esta sección revisamos algunos estudios previos sobre el vals limeño, en búsqueda tanto de información sobre nuestro asunto como de elementos teóricos y metodológicos que a nuestro entender podrían contribuir a un acercamiento sistemático y analítico para nuestro trabajo. Hemos debido ser ciertamente selectivos en la incorporación de elementos que presentan dichos estudios, orientados por el propósito de nuestro proyecto, consistente en tratar de precisar etapas en la historia del vals limeño y seleccionar una muestra representativa de cada etapa. Por lo tanto, nuestro estudio inevitablemente se limitará a los aspectos que nos fueron más asequibles, y profundizamos en ellos según las necesidades de nuestra orientación analítica y en la medida del tiempo que fue asignado para desarrollar el trabajo.

Textos recientes sobre música popular en general

En la literatura peruana reciente sobre música popular en general, como decíamos, no encontramos propuestas conceptuales o elementos metodológicos lo suficientemente explícitos y articulados como para orientar el estudio del vals limeño en los términos aquí requeridos. Por lo tanto, optamos por revisar también textos actuales de otras procedencias. Reconocemos aquí la existencia de un sesgo en tanto que la oportunidad de acceso a la literatura especializada varía según distintas circunstancias. En nuestro caso, hay una significativa presencia de estudios anglófonos, junto con otros de diversa procedencia, pero que tienen en común el ser asequibles mediante Internet. Entre otras cosas, este sesgo se manifiesta en la selección de vertientes musicales que son estudiadas en esta literatura, al estar focalizado en el rock en particular y la “música moderna” o pop que se desenvuelve a partir de los EEUU y Gran Bretaña. A su vez, una razón de este sesgo es que esos géneros son los que más dinero y audiencias mueven a nivel mundial. De este modo, varios de los estudios revisados soslayan las dinámicas musicales que a partir de la industria cultural global del rock-pop se desenvuelven en otros países, o su variado “impacto” en las culturas y comunidades musicales del resto del mundo. Con todo, estas obras aportan elementos conceptuales para el análisis de la música popular.²

2. Por ejemplo: Brackett (1995), Bennett (2005), Shuker (2001), Middleton (2002), Wall (2003), Martin (2006), Longhurst (2007), Negus (2007).

Lo primero que encontramos en las perspectivas más generales es un amplio consenso de considerar la música, en sus diversos aspectos y en todas sus vertientes, como un fenómeno cultural y social. Cabe señalar que en algunos trabajos recientes de etnomusicología (e incluso musicología) también se propone esta “visión social”. Por ejemplo, Ingrid Monson (1995) afirma lo siguiente sobre estas disciplinas: “La etnomusicología y la musicología comparten una preocupación común con la colocación de la música en relación a arenas sociales más amplias que afecten o influyan sobre su recepción, interpretación y significado cultural”. Esto contrasta un tanto con la definición de un conocido etnomusicólogo de anteriores generaciones, Bruno Nettl (2003) quien asume “el estudio de toda la música del mundo desde una perspectiva comparativa, y el estudio de todo tipo de música desde una perspectiva antropológica”. Es interesante anotar así que la etnomusicología, disciplina muy afín a la antropología, ha enfatizado en las últimas décadas su diferencia con la musicología, entre otras cosas, en su visión sobre la relación entre música y cultura. Esto representa un cambio con respecto a anteriores afirmaciones de conocidas figuras de la etnomusicología:

Al autodefinirse, los estudiosos de la materia conocida como etnomusicología se han esforzado en establecer su campo de acción por referencia a los “otros”. [...] Jaap Kunst declaraba enfáticamente en 1959 que la etnomusicología es el estudio de toda la música tradicional del mundo, incluyendo “la aculturación musical, la influencia hibridadota”, pero “ni la música occidental ni la popular pertenecen a tal categoría” [...]. De hecho, la etnomusicología continúa siendo fundamentalmente el estudio del “otro” musical. Pero ahora no es tanto por la “otredad” de las culturas que estudiamos sino por el hecho de que el investigador es un *outsider* [foráneo] respecto a éstas. [...] Formulada más radicalmente, es una disciplina consagrada a la música –en muchos sentidos la “desviada” de entre las artes de la cultura occidental– que algunas personas asocian además con los desviados de la sociedad; a menudo se centra también en aquella música que más se desvía de las normas y perspectivas culturalmente dominantes (Nettl 2003).

Entre los recientes proponentes de considerar la música como un fenómeno cultural y social también tenemos al musicólogo británico R. Middleton, según quien las nuevas aproximaciones en el medio académico anglófono al estudio de la música popular, “en su conjunto, consideran que *la cultura importa*, y que por lo tanto cualquier intento de estudiar la música sin ubicarla culturalmente es ilegítimo (y probablemente interesado)” (Middleton 2003a:3). Por otra parte, también en autores no anglófonos se

considera (implícita o explícitamente) que la música es un producto social, un recurso social, y una práctica social.³ De modo que la música es, en general, el tema de estudio, pero la música la hace la gente.⁴ Ruth Finnegan (2002), por ejemplo, sostiene lo siguiente: “Lejos de resultar marginal [...] a la sociedad, el estudio de la música [...] conduce a plantear algunas cuestiones fundamentales sobre la naturaleza de la humanidad”.

En este punto recurrimos al aporte antropológico para complementar lo que hemos expuesto hasta aquí. En esta disciplina se parte de un consenso a un nivel muy amplio de que la música (como conjunto de sonidos creados y organizados por las personas y con sentido para sus creadores y oyentes) es una actividad que se encuentra presente en todos los grupos humanos conocidos, y que por tanto la musicalidad parece ser una característica de la especie, una capacidad inherente a los humanos.⁵ Es más, la música forma parte de la actividad social y cultural de todos los grupos humanos estudiados por la antropología, y en muchos grupos está presente especialmente en ocasiones que el grupo considera relevantes, significativas, importantes para su desenvolvimiento como grupo. Por ejemplo, en muchas sociedades los rituales y ceremonias que marcan eventos y ocasiones importantes, en los distintos niveles de la colectividad, desde las consideradas más importantes para el conjunto (investidura de autoridades, conmemoraciones, etc.) hasta las más familiares y “personales” (nacimiento, cumpleaños, defunción) incluyen de alguna manera la música. Es más, la música está cada vez más presente en la vida cotidiana de la actualidad, y no ha dejado de ser importante en comparación con el lugar que ocupa en las “sociedades tradicionales”.⁶

La música, por lo tanto, se puede reconocer y estudiar como un proceso sociocultural colectivo, y como tal, está en constante cambio, existiendo en el

3. Véase por ejemplo: Martí i Pérez (1996), León (1999), Cruces (2002), Díaz G. Viana (2002), Barañano *et al.* (2003), Toledo B. (2007). Una “ilustración a los problemas centrales que la musicología latinoamericana ha abordado al enfrentar la música popular” en tiempos recientes se encuentra en González (2008).

4. “[C]ualquiera sea su sonido y significado, la música se origina y reside en los mundos culturales y sociales de la gente. La composición y ejecución (en vivo o grabada) de música es actividad comunicativa que es altamente valorada en todas las sociedades” (Lull 1992:2). “[...] La música no puede ser otra cosa que algo construido por y en actividad social, y que construye actividad social” (Middleton 2003a:12).

5. Véase, por ejemplo, Cross 2003.

6. Al respecto pueden verse los trabajos de Connell y Gibson (2003); Frith (2003); Longhurst (2007).

contexto de un cuerpo social específico o una sociedad. La actividad musical opera al interior y como parte de instituciones sociales más amplias, en diversas interacciones de y con distintos grupos humanos, como dice James Lull (1992:2), porque “cualquiera sea su sonido o significado, la música se origina y reside en los mundos sociales y culturales de la gente”. Más específicamente sobre la música popular, Eric Rothenbuhler y Tom McCourt (1992:101) afirman que esta experimenta continuos cambios que en gran parte surgen de estas dinámicas o las expresan en distintos momentos: “La música popular se desenvuelve dentro de tradiciones, refleja influencias subculturales, y registra la creatividad de individuos y movimientos sociales”.

De modo complementario a esto, se puede considerar lo que dice Brackett sobre la producción de significado en la música. Siguiendo a Roland Barthes, Brackett (1995:17) indica que lo importante para la interpretación final, lo que da unidad al “texto”, es lo que crea el oyente. Esto quiere decir que el sentido del “texto” no recae en su origen sino en su destino final. Así, las nociones de autoría y significado del “texto” son complejas, y resultan de las acciones de intérpretes, audiencias y otros actores asociados. Es así que la relación entre la actividad musical y la capacidad individual de percibirla producen el significado musical a través de un código (que incluye un conjunto de actitudes y comportamientos) que es desplegado y utilizado tanto por quien genera el mensaje como por quien lo recibe. De este modo, se hace necesario hablar de la competencia musical en el sentido de las aptitudes y capacidades individuales. Para esto, Brackett (1995:12) utiliza un modelo similar al de Middleton que presenta cinco niveles de competencia musical: a) códigos generales (convenciones básicas a través de las cuales se construyen, perciben e interpretan las experiencias); b) prácticas sociales (instituciones sociales y actividades musicales como la realización de conciertos y presentaciones, la crítica de los medios, etc.); c) técnicas musicales (teorías, métodos y herramientas relativamente exclusivas de la práctica musical); d) estilos (forma concreta en la que se manifiestan las tres anteriores competencias a través de periodos históricos, movimientos culturales, autores, etc.); e) obras (trabajos o eventos musicales concretos e individuales). Basado en otros autores, Brackett (1995:13) plantea que cada receptor interpretará más o menos en los distintos niveles, de acuerdo a su experiencia. Desde esta perspectiva, no existen “receptores” ideales, y los “códigos” pueden variar tanto como los tipos de competencias que desarrollen los sujetos oyentes. De

ese modo, una pieza “subcodificada” puede crear nuevos códigos, y al mismo tiempo, distintas decodificaciones pueden cambiar el sentido de una pieza.

Por lo demás, y sobre la base de las propuestas analíticas del sociólogo francés P. Bourdieu (1991) sobre el “capital cultural” y las preferencias musicales en las clases sociales, Shuker (2001:13-14) sugiere que los textos culturales, prácticas y valores de la cultura popular (y de cualquier otro ámbito de expresión) son asimilados de manera distinta según la pertenencia a cada grupo social y de acuerdo a las experiencias culturales, que a su vez implican factores de edad, clase económica, género y etnicidad en cada grupo. En la producción musical contemporánea, los significados son producto de la interacción entre los creadores de las obras o “textos” musicales y de las actuaciones o *performances* de estos (grabaciones sonoras, videos musicales, conciertos y presentaciones públicas, difusión radial, banda sonora de películas, etc.); y de la manera en que los consumidores interactúan con estos productos. Así, según Shuker, particularmente en la música popular contemporánea, los textos musicales y las actuaciones son mercancías culturales, producidos por una industria cultural interesada sobre todo en maximizar sus ganancias. Los conjuntos particulares de entendimientos culturales son resultado de la interacción de estas distintas partes. Por ello, se debería analizar los significados no en un solo nivel (ya sea solo en la producción, los textos o el consumo). Un buen análisis de música popular, según el citado autor, requiere considerar la naturaleza del contexto de la producción, incluyendo las políticas culturales del Estado, los “textos” y sus creadores, y los consumidores de música. Más importante aún, se debe analizar la interrelación de todos estos elementos (Shuker 2001:x).⁷

En términos más generales, P. Martin presenta lo que considera común en las aproximaciones sociales al estudio de la música (lo cual consideramos abarca tanto a la antropología como a la sociología):

A pesar de los profundos y extendidos desacuerdos [en las orientaciones sociales de estudio] es posible -y necesario- identificar un hilo común que

7. En este lugar, como en otros de su texto, Shuker (2001:x) explicita que este enfoque proviene de la Escuela de Birmingham: “Esta posición es, por supuesto, reciente. Stuart Hall, en 1980, distingue tres «momentos» claves en el análisis sociológico de cualquier forma cultural: producción, texto y consumo. Tal como señala Hall, no es simplemente cuestión de examinar cada uno de ellos independientemente, sino la forma en la que se unen. Esta interacción es vital para el entendimiento de la relación entre las formas de cultura popular y las ideologías asociadas con ellas (Hall 1981)”.

corra a través del trabajo de incluso los sociólogos más disímiles. Todo ese tipo de trabajo [...] está guiado por la percepción de que las palabras, pensamientos y obras de los seres humanos individuales están influidos profundamente por las características de las circunstancias sociales en que aquéllos ocurren. De ahí que para entender aquéllos debemos investigar éstas (Martin 2006:3).

Esto implica que la música no solo es importante en la vida social, sino que a través de ella se puede conocer distintos aspectos de la interacción social y también importantes significados culturales. Desde un punto de vista analítico, entonces, no cabe establecer ordenaciones valorativas entre las diferentes prácticas musicales, dado que no debemos juzgar ni la posición social donde se desenvuelve cualquier actividad musical ni establecer cánones estéticos a partir de los cuales se jerarquice las distintas vertientes de la práctica musical. Así,

Para los sociólogos en general, el punto no es adherirse a los partidarios de uno u otro lado del debate sobre [por ejemplo, si es buena o mala] la “cultura de masas”, ni tampoco tratar de formular una definición más de “arte”, sino considerar tales debates y conflictos estéticos en sí mismos como el tema de investigación. [...] Desde un punto de vista sociológico, todos son contendores en una contienda perpetua por la legitimidad cultural, todos argumentando a favor o en contra de formas particulares de hacer las cosas (Martin 2006: viii).

En este sentido, también Shuker cuestiona los aspectos valorativos en que se basan algunas distinciones artísticas y culturales:

La noción de una distinción cultural entre lo «alto» y lo «bajo» debe ser observada como una construcción social que se sostiene en juicios de valor basados en diferencias de clase. Es más apropiado ver las formas culturales particulares en términos de sus características formales y de su función social para sus consumidores, teniendo siempre en cuenta que toda evaluación debe darse en términos relevantes para el grupo que la produce y aprecia (Shuker 2001:218).

Con relación a esto, Finnegan expresa su inquietud antropológica así:

[...] la admiración no constituye análisis. [...] es fácil caer en una suerte de romanticismo idealizador, a menudo inundado de admiración hacia los “grandes maestros”, o aún más hacia los “grandes compositores” dentro del canon clásico de la música occidental. El ideal del “individuo genial”, independiente de la sociedad que le rodea y situado (con mucha menor frecuencia, situada) por encima de ella, es una poderosa fuerza en el pensamiento convencional sobre arte. Los antropólogos deberían desafiar muchas de las asunciones de esta aproximación, tanto por su énfasis en el “Gran Hombre” como primer motor

como por sus presuposiciones, a menudo etnocéntricas y evolucionistas. Más todavía, a estas alturas resulta tentador dejarse arrastrar por los paradigmas tradicionales del arte cultivado, para los que todo lo que pueda catalogarse como “arte” debe ser tratado con especial veneración, como algo autónomo en sí mismo y dotado de una existencia fuera de las convenciones sociales y culturales al uso (Finnegan 2002).

Dentro de los distintos matices teóricos que toma este consenso sobre la constitución social y cultural de la música, es interesante recordar el que plantea Middleton como “teoría de la articulación”:

La teoría de la articulación reconoce la complejidad de los campos culturales. Preserva una autonomía relativa para los elementos culturales e ideológicos (por ejemplo, estructuras musicales y letras de las canciones) pero también insiste que esos patrones de combinación que se construyen son mediaciones de patrones objetivos, profundos en la formación socioeconómica, y esa mediación tiene lugar en forma contenciosa [en el encuentro de los distintos intereses de los respectivos grupos humanos que interactúan en estos campos] (Middleton 2002: 9).

Se debe incluir por tanto el estudio de diferentes tipos de agentes, formaciones institucionales involucradas en la producción y consumo musicales, procesos tecnológicos de registro y difusión musicales, tratando de enmarcarlos, y también el análisis de su articulación con los procesos históricos mayores. ¿Con qué otras prácticas y actividades sociales están directa y significativamente relacionadas y cómo interactúan con ellas? Incluso hay tendencias recientes que plantean la necesidad de tener en cuenta las coyunturas de momento y las estructuras más profundas de la composición y recomposición histórico social (véase, por ejemplo, Middleton 2002:11 y ss.).

Según este punto de vista, para el caso peruano podríamos considerar un evento como la Guerra del Pacífico y tratar de identificar su influjo en la práctica musical popular limeña. ¿Cómo se altera esta práctica, considerando que durante esos momentos la población limeña en su gran mayoría estaba tratando de ser movilizadada para la defensa de la capital? ¿Qué sucede con los músicos y sus audiencias durante la ocupación? ¿Cómo se recompone al final del conflicto, en el contexto de tensiones y pugnas en la recomposición del país luego de la guerra? En este sentido, parece significativo que, como veremos más adelante, el vals criollo se origine entre el final de este grave evento y el cambio de siglo, y que la época inicial de su producción, llamada “Guardia Vieja”, se mantenga vigente hasta fines de la Primera Guerra Mundial, luego

de la cual empiezan a surgir distintos estilos y variaciones que se distinguen tanto en letras como musicalmente de la etapa anterior.

Por su parte, Negus en su libro tiene una visión similar, bajo el concepto de “mediación”:

[En el libro de Negus] hay un tema principal que lo atraviesa: el de mediación. [Usado] para enfatizar cómo la música popular no se puede conocer de manera neutral, inmediata o ingenuamente experiencial. Uso la idea de mediación para recalcar que las experiencias humanas están fundadas en actividades culturales que son entendidas y dotadas de significado a través de específicos lenguajes y sistemas de símbolos. Estos, a su vez, están constituidos dentro de circunstancias sociales particulares y sujetas a diferentes tipos de regulación política (Negus 2007:3).

Más adelante Negus se refiere en particular a las mediaciones de las relaciones sociales:

[...] se refiere a cómo el poder e influencia son ejercidos a través de las relaciones mediadas [que operan en las actividades de transmisión y difusión por medios tecnológicos] y cómo esto tiene un impacto directo en la creación y recepción de objetos manufacturados, particularmente las obras de arte. Desde esta perspectiva, las obras resultantes deben por lo tanto ser juzgadas críticamente en términos de cómo ellas pueden comunicar un rango limitado de significados específicos que pueden ideológicamente favorecer intereses particulares. [Entre este nivel] destacaré cómo las tecnologías de comunicación han sido adecuadas a varias relaciones sociales de distribución de música popular en la cual intereses particulares de clase y comerciales han tenido una influencia significativa en el reordenamiento de los repertorios musicales (Negus 2007:69, 71).

A partir de esta somera revisión, recogemos algunas nociones en que basamos nuestra concepción de la práctica musical popular. Se empieza teniendo en cuenta que la actividad humana general involucra en última instancia una interacción social, y en tanto las interacciones sociales entran en dinámicas específicas según distintos factores que van modificándose en el tiempo, es necesario tener una noción de ese entorno para observar mejor dichas actividades y tratar de entenderlas analíticamente. Asumimos por consiguiente que la actividad musical es mayormente una práctica que requiere de interacción social (es decir, una/s persona/s que ejecuta/n la música y otra/s que escucha/n), y que esa interacción construye y reconstruye comportamientos culturales regularizados que a través del tiempo van

conformando un conjunto organizado de patrones estéticos que configuran los géneros y vertientes musicales. Por lo tanto, la actividad musical debe ser analizada en términos de la concreción histórica de la realidad social particular en que se desenvuelve.

Si se considera la producción, circulación y consumo de la música popular como un conjunto relacionado e interactuante de actividades culturales y prácticas socio-económicas, entonces todo este conglomerado está inmerso en el devenir histórico colectivo, y sus objetos y productos son el resultado de este proceso histórico, siendo afectado por él pero a la vez ejerciendo cierta influencia en el desenvolvimiento de las actividades sociales y los procesos de relaciones humanas colectivas que mantienen a una particular formación social produciendo y reproduciendo diariamente sus condiciones de existencia material, social, y cultural. Así, tomamos lo que Lull (1992:2) plantea:

La música, como otras formas de comunicación, está constreñida y orientada por las relaciones que las personas tienen entre sí. Estas relaciones pueden reflejar despliegues jerárquicos de poder interpersonal entre pequeños grupos de miembros de la audiencia o demostrar evidencias diferenciales de poder político y económico entre representantes de los más distantes aparatos de estructuración social, incluyendo a los tomadores de decisiones del negocio musical, industrias relacionadas, y el público consumidor. La tecnología juega un papel en todo esto, a la vez proporcionando un recurso para la construcción creativa, consumo, y uso de la música para quienes la hacen y para las audiencias, y al mismo tiempo proporcionando un mecanismo a través del cual se realizan ganancias corporativas y se afectan relaciones sociales (Lull 1992:2).

Otra consideración importante para nuestro estudio es que los significados, estilos y gustos musicales cambian no como una ocurrencia genial de algún individuo, ni tampoco solo mediante un proceso evolutivo interno de la actividad musical:

Más bien, el gusto, placer, y significado son contingentes, coyunturales, y por tanto transitorios; y ellos surgen de combinaciones específicas pero variantes de intermediarios particulares, considerados no como los canales neutrales a través de los cuales operan relaciones sociales predeterminadas, sino como entes productivos que tienen capacidad propia de producir efectos (Hennion 2003:84).

Desde nuestra perspectiva, entonces, no hay un “desarrollo natural”, “interno” u “orgánico” del vals limeño, sino que se trata de un desenvolvimiento complejo que va cambiando como resultado de acciones humanas en

interacción entre sí y con los elementos de distintos y cambiantes entornos. Por lo tanto, nuestro esfuerzo va dirigido a tratar de captar y entender ese desenvolvimiento en los términos mencionados. Según todo esto, se requiere ubicar los elementos que parecen ser más importantes en tal interacción.

Aspectos metodológicos

Retomando una aproximación antropológica a la música, recurrimos nuevamente a Finnegan (2002). La citada autora entiende que de este modo hay una similitud con los estudios de sociolingüística, que se interesan tanto por el hablante balbuciente como por el locuaz:

[No] podría un estudio de los grandes exponentes individuales por sí mismos conformar una descripción verdaderamente antropológica, sin los análisis correspondientes de los contextos y las convenciones dentro de los cuales aquéllos funcionan. Y así como un sociolingüista se interesa por el hablante balbuciente tanto como por el locuaz, de igual manera ocurre con el antropólogo de la música [por lo que en el acopio de información] necesitaba atender no tanto a los “Grandes Hombres” –los profesionales o los exponentes del arte más elevado–, sino sobre todo a los “músicos escondidos”, los ordinarios, los de la vida corriente. Y a los “malos” practicantes tanto como a los “buenos”. Así que encontré que tenía que combatir y superar la visión romántica del arte, especialmente la del “arte elevado” con su poderoso modelo clásico de la música (Finnegan 2002).

Finnegan (2002) complementa estas nociones con un resumen de importantes aspectos en que la antropología puede aportar al estudio de la música, a partir de las “dialécticas históricamente fundamentales en la tarea antropológica”:

- la sensibilidad hacia las presuposiciones etnocéntricas junto con su persistente desafío
- un interés por la identificación de patrones sociales y culturales dentro de una perspectiva comparativa
- combinado con el escepticismo ante cualquier tipo de reduccionismo generalizador poco respetuoso con las experiencias y diversidades locales
- una conciencia aguda de la medida en que todo fenómeno es en algún sentido único
- al mismo tiempo, [todo fenómeno] está esencialmente interrelacionado con otras actividades y experiencias de esa cultura

- un acento en la etnografía, idealmente a través de la observación participante
- en cualquier caso, hay que incluir la típica tensión antropológica entre el punto de vista del nativo y la mirada distanciada del observador

De este modo, los investigadores deben también tratar de acercarse al significado y a la importancia que el grupo le da a la actividad musical. Esto implica incluir el arte y las experiencias y puntos de vista locales en el análisis del fenómeno musical. Es así que, junto con el esfuerzo de entender las estructuras y dinámicas socioculturales más amplias, se requiere conocer la visión “desde adentro”, desde los participantes en la actividad musical, así como conocer su perfil socio-demográfico básico. Por ejemplo, qué lugar ocupa la música en sus vidas, en su cotidianeidad, y las ocasiones y accesibilidad de medios para escuchar o hacer música.⁸ En efecto, como veremos en nuestro estudio, hay diversos cambios importantes que se producen en los gustos de las clases populares limeñas en respuesta a diversos factores tanto musicales como no estrictamente musicales (por ejemplo, cambios en las condiciones técnicas de interpretar en público,⁹ y en las tecnologías de registro, reproducción y difusión comercial de la música).

En este punto queremos complementar esta aproximación antropológica y cultural con una visión más sociológica. Esto se relaciona a varios aspectos que se refieren al contexto socio-cultural más amplio en el cual la música se produce, se distribuye y se escucha. Ya hemos mencionado el asunto de las funciones y las aplicaciones sociales de la música que se extienden de rituales y ceremonias a escuchar en privado. Otro tema es el de ciertas formas de hacer música y sus géneros y estilos respectivos en relación con las formas de sociedad y el lugar que ocupan grupos específicos dentro de su sociedad y tiempo. Esto se relaciona con la creación y mantención de

8. Finnegan (2002): “[...] mirar no a los «grandes» músicos, sino a los ordinarios. Pues, como tanto y tan bien han insistido dicho autor y John Blacking, los amateur y los «malos» practicantes son también músicos, y participan activamente en los mundos musicales que encontramos en la cultura como un todo (igual que los miembros de la audiencia, en la medida en que ayudan a dar forma a una ejecución musical a través del ejercicio de convenciones aprendidas de conducta)”.

9. Hay varios testimonios de músicos criollos quienes señalan que se tenía que cantar con mucho volumen y en un tono agudo para poder ser escuchado mejor en los escenarios antes de la aparición de la tecnología de amplificación mediante el micrófono y los altavoces. De este modo, la circunstancia técnica de cantar sin micrófono es una instancia de interacción entre las circunstancias tecnológicas y los estilos musicales. Acerca de este tema, se puede ver en análisis de Brackett (1995:55) sobre el cambio de estilo en la canción popular norteamericana cuando se introduce la tecnología del micrófono.

audiencias y las relaciones de los músicos con esas audiencias. Creemos que todos estos aspectos pueden ser conceptualmente relacionados desde una perspectiva como la de Longhurst (2007:20ss), quien propone un marco general para el análisis de la música popular con aspectos relevantes para nosotros. Aunque Longhurst no hace explícita su afinidad con los estudios culturales, pensamos que esta orientación se hace evidente cuando sostiene que:

hay una necesidad de prestar detallada atención analítica a las distintas dimensiones de investigación sobre la producción, la naturaleza del producto, y su consumo. [...] Para reflejar esto y para estructurar tales consideraciones en este libro, he organizado la discusión de acuerdo a un esquema de producción, texto, y audiencia (Longhurst 2007:20).

Esto concuerda con lo que propone otro investigador de música popular, Shuker (2001), quien explícitamente asume la perspectiva de los estudios culturales en sus análisis de la música popular. Según este autor, la orientación básica en los estudios culturales “aborda el análisis de instituciones, textos, discursos, lecturas y audiencias, todas comprendidas principalmente en su contexto social, económico y político”. Cita luego a L. Grossberg en referencia al “proyecto” de los estudios culturales: “La cultura popular es una parte significativa y efectiva de la realidad material de la historia, que en efecto transforma las posibilidades de nuestra existencia. Es este reto -entender qué significa «to live in popular culture»- lo que enfrenta el análisis cultural contemporáneo” (Shuker p. ix). Así, este proyecto de los estudios culturales es explorado en su libro a través de la música popular, una de las formas principales de cultura popular. En consecuencia, dice luego Shuker (2001:11-12), su análisis se orienta hacia tres dimensiones de la cultura popular: a) las culturas vivas en términos del ser social de los que consumen las culturas populares; b) las formas simbólicas y “textos” en general que son consumidos en estas culturas vivas; c) las instituciones económicas y procesos tecnológicos que crean los textos. Analizar la interrelación de estas tres dimensiones lleva a algunos temas complejos, como la tensión entre lo económico, los determinantes de mercado de la cultura popular y la soberanía del consumidor ejercida por quienes consumen música popular; la naturaleza de las culturas vivas y la interrelación entre preferencias culturales particulares y factores como clase, género, etnicidad y edad; el rol ideológico de la cultura popular en perpetuar valores dominantes y la

posibilidad de subvertir y oponer las “lecturas preferentes”;¹⁰ la naturaleza del atractivo de la cultura popular (los placeres del texto) y su rol como forma de capital cultural; y la reacción frecuente a la cultura popular en forma de “pánico moral” y las nociones de “efectos” y causalidad con relación a dichos episodios.

Más específicamente con respecto a la música popular, Shuker señala lo siguiente:

En resumen, el estudio se concentrará en la interrelación del contexto, textos y consumo, tal como se manifiesta en la [producción], distribución y consumo de música popular [haciendo] preguntas sobre la naturaleza y producción de la cultura popular, su representación social y su consumo; el valor de estudiar cultura popular, y las maneras en las que estos estudios pueden ser llevados a cabo. Estas preguntas comprenden las dinámicas de la cultura popular, jerarquías culturales y las políticas del gusto (Shuker 2001:5).

Longhurst (2007:21-22), por su parte, plantea cinco conjuntos de temas o preguntas que deben ser examinados en el análisis social de la música popular: 1) qué se entiende por producción y productores, 2) cómo se realiza la producción, 3) la descripción del objeto cultural como un “texto”, 4) la noción de audiencia y qué se entiende por este término, 5) cómo es consumido el “texto” (2007:21-22). Shuker (2001:xii), sin embargo, reconociendo que es prácticamente imposible abarcar en un solo estudio todos los aspectos de la música popular, incluye los que considera más relevantes para el argumento general de los casos que él analiza: la necesidad de considerar el contexto, textos y sus productores; también, los consumidores de música popular y su interrelación. El plan de su estudio es el siguiente: comenzar con temas relacionados al contexto económico y tecnológico, la industria musical, música y tecnología y políticas culturales estatales. Luego, pasar a la naturaleza de los textos y las prácticas culturales de su producción. Esto luego lleva a consideraciones sobre el consumo, en especial las escenas, grupos sociales y las prácticas que comprenden; y la manera en la que la música popular es una

10. Esta noción está enmarcada en el debate sobre el rol ideológico alrededor de la cultura popular en cuanto a si refuerza los valores dominantes o los resiste y tiene márgenes de lectura y expresión propias. Algunos analistas culturales, usando métodos semióticos o psicoanalíticos de análisis de discurso, afirman que siempre hay una “lectura preferente” de los textos que es un mensaje dominante enmarcado en un código cultural de convenciones establecidas y prácticas de los productores y transmisores de los textos. Sin embargo, otros opinan que no siempre prevalece el sentido de la “lectura preferente”, lo que lleva a la idea de la resistencia cultural y la posibilidad de subvertir la conformación cultural hegemónica.

forma de política cultural que involucra procesos de regulación, restricción y empoderamiento. Esto es para ver el significado en música popular como producto de una dinámica operando en diferentes niveles culturales del plano personal, social e institucional.

Complementando todo esto con lo planteado por Finnegan (2002), hay que “concentrarse en los procesos activos –las prácticas y convenciones a través de las cuales las personas producían y experimentaban colectivamente la música–”. Esto significa implicarse en la observación de las prácticas de la gente en lo tocante a:

- organizar y dirigir eventos (músicos, promotores, conductoras / ¿cómo anunciaban y llevaban a cabo sus actuaciones? Un oficio [...] los salva de tener que mezclar el dinero con el placer; es decir, el dinero con la música. [...] músico criollo que está más allá del profesionalismo. [...] Un repertorio [...] que nunca se comercializó).
- reclutar nuevos integrantes (familia extendida [parientes que cantan y celebran eventos familiares con música criolla]; adscripción espacial meso-urbana [barrios], manera de relacionarse con quienes tiene cotidiana interacción por la cercanía espacial)
- organizar los conjuntos (¿cómo se conocieron?, ¿había alguien entre los presentes que tomaba algún tipo de liderazgo o dirección/organización?)
- tocar y componer juntos (convenciones musicales que se toman por dadas o establecidas en las cuales se encauzan tanto los músicos como los oyentes)
- disponer los ensayos (¿con cuánta regularidad se ensayaba?, ¿había algún lugar en particular donde ensayan?)
- abarcar el estudio de temas tan variados como los roles sociales de la música;
- las prácticas musicales (quién toca, quién compone, quién ejecuta y cómo);
- cómo músicos, no músicos, estilos musicales o grupos musicales son percibidos localmente;
- en qué medida existe un vocabulario estético especializado;
- las ideologías y prácticas locales en torno a la música;
- de forma más amplia, los paisajes sonoros;
- cómo se incorpora la música a los demás aspectos de la vida;

- puede conectarse con campos bien establecidos y sólidos dentro de la investigación antropológica, como el estudio de las asociaciones voluntarias, la interacción en pequeños grupos, los rituales, la sociabilidad, la transmisión de tradiciones a través de las generaciones;
- las implicaciones económicas
- reunir información detallada de los procedimientos de la práctica musical de base:
 - cómo se formaban los grupos musicales
 - las reacciones de los miembros de la audiencia
 - las visiones divergentes que tienen sobre otras tradiciones musicales distintas de la suya
 - los músicos más innovadores y conservadores
 - las vías de apoyo financiero para sus actividades y sus procedimientos en la ejecución musical
- aparte de esto, había preguntas de mayor alcance sobre el papel de los músicos y sus actuaciones en la ciudad, y, de modo más general, en la cultura.

En consideración a lo expuesto, hemos desarrollado una periodización basada en las características centrales de la actividad musical, no solo con relación a los estilos y variantes sino también en parte por la manera en que se produce y difunde, y las variaciones temporales de su audiencia. Así, hemos dividido en tres grandes etapas el desenvolvimiento del vals limeño, cada una de las cuales se describe en un capítulo. En primer lugar está su surgimiento, inicialmente con características “artesanales” de producción, diseminación y consumo, y cercanamente asociado a los sectores populares limeños, a su entorno cotidiano y estilo de vida. Esto culmina con la aparición de los medios masivos de difusión (gramófono, cine, radio). Luego en el segundo capítulo se analizan las transformaciones que se producen a partir de la modernización de las condiciones de producción musical en un contexto de cambio social de la ciudad. La antigua capital virreinal, la “ciudad señorial”, en cuyas capas populares se cristalizaban expresiones de la “Lima criolla”, como la Guardia Vieja en la producción musical, sufre un vuelco a partir de la década de 1920 ante la modernización del país. Surge así una nueva etapa en la música criolla, que en los años de 1950 se enfrentará a las consecuencias del crecimiento urbano explosivo y la conquista de nuevos espacios para la supervivencia de las capas provincianas que migran a la ciudad. En tercer lugar, se examina la consolidación de estas transforma-

ciones y el progresivo declive de la producción criolla ante el surgimiento de nuevos sectores sociales que desarrollan estilos musicales diferenciados, en particular la música de origen andino y la llamada “chicha” o cumbia peruana. Estas vertientes, además, discurren en un medio donde la producción cultural peruana está constantemente afectada por la introducción de manifestaciones cosmopolitas, bajo formas renovadas y cada vez más dinámicas de propagación y consumo masivo. Lo “criollo” variará así su sentido y sus contenidos específicos en la ciudad de Lima en tanto sus practicantes cambian, reflejando y expresando los procesos que se viven en la ciudad y, en general, en el país.

Debemos dejar en claro que hay importantes aspectos y temas arriba mencionados que no hemos podido profundizar, a pesar de reconocer su importancia para la actividad musical criolla. En todo caso, trataremos de dejar señalados dichos aspectos a lo largo del trabajo como sugerencia para posibles profundizaciones y futuras ampliaciones de un estudio sobre estos temas. Por ejemplo, los desenvolvimientos de la agremiación y constitución de instituciones para manejo de regalías, y sus consecuencias en el desarrollo de la música criolla; el análisis histórico sistemático del contenido de los cancioneros; el análisis de los textos de las canciones; el estudio de audiencias y consumo musical.

Por último, nuestra intención no es mostrar en sí la confrontación de opiniones, insistiendo en que intentamos recoger distintas perspectivas y opiniones “autorizadas” (así como la construcción en sí de esa posición autoritativa desde donde se emite el discurso). Por lo tanto, de antemano nos disculpamos si algunos de nuestros interlocutores se sienten confrontados por las opiniones de otros con quienes hemos podido sostener conversaciones al respecto de estos temas.



CAPÍTULO I



Lo criollo y el vals
popular limeño

La contención por el significado de “lo criollo”

Los diversos autores consultados coinciden en que el término *criollo* fue utilizado por los conquistadores europeos para designar a los hijos de esclavos africanos nacidos fuera de África y que por lo tanto habrían pasado por el tamiz cultural occidental, diferenciándolos de los negros bozales, como se nombraba a los nacidos en dicho continente. Incluso hay quienes mencionan que el término *criollo* deriva de las palabras *criar* o *crío* (Mostajo 1952).¹¹ Durante la época virreinal el uso de este término se hizo extensivo a los hijos de españoles que nacieron en las colonias así como a sus descendientes, como una forma de marcar su situación de inferioridad frente a los hijos de españoles nacidos en la metrópoli (León s/f).

Hasta principios del siglo XIX se mantenía la distinción colonial de casta entre los criollos “blancos” y los criollos “negros”, como se puede apreciar en la siguiente tabla sobre “las diferentes castas que habitan en Lima, su origen, color y propiedades”, publicada en 1815 por Hipólito Unanue:

“Las abreviaturas de la tabla señalan el hombre ó la muger.

Eur	Europeo
Crio	Criollo
Bl	Blanco
Mest	Mestizo
Quart	Quarterón
Quint	Quinterón
Zamb	Zambo
Zam. Pto	Zambo prieto
Neg	Negro

11. En el diccionario de la Real Academia Española [en línea] se indica que el término proviene “del portugués *crioulo*, y este de *criar*” (http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=criollo) [fecha de consulta: 21-abr-09].

TABLA

De las diferentes castas que habitan en Lima, su origen, color y propiedades. El color blanco es el primitivo del hombre. Su última degeneración es el negro.

N° I CONSERVACIÓN DEL COLOR PRIMITIVO Y regresos hacia él en sus degeneraciones				
Enlaces				
Varon	Muger	Hijos	Color	Mezcla
Europ	Europ	Crio	Bl	(1)
Crio	Crio	Crio	Bl	(2)
Bl	India	Mest	Bl	(3)
Bl	Mest	Crio	Bl	
Bl	Neg	Mul	1/2 Neg 1/2Bl	(4)
Bl	Mul	Quart	1/4Neg 3/4Bl	(5)
Bl	Quart	Quint	1/2Neg 7/8 Bl	
Bl	Quint	Bl		
Neg	India	Chino		

N° II SALTA-ATRÁS O DEGRADACIONES Del color primitivo		
Enlaces	Hijos	Mezclas
Neg. Neg.	Neg	(6)
Neg. Mul.	Zamb	3/4Neg. 1/4Bl.
Neg. Zam.	Zamb. Pto	7/8Neg. 1/8Bl.
Neg. Zam. Pta.	Neg	15/16Neg. 1/16 Bl.
Neg. China.	Zam	

(1) Retrato de sus padres, corazón más suave, alma más pronta, y penetrante; pero menos fuste en el pensar y obrar.

(2) Retrato de sus abuelos, si han sido andaluces. Si del norte de España pierde el roxo de las mejillas, el blanco algo se quiebra, y permanece así en las generaciones siguientes. Suele retroceder en ellas sacando el pelo roxo, y ojos azules del tronco de su familia, Propiedades, las del español criollo.

(3) Mestizo. Habita por lo regular á las faldas de la sierra. Constitución hercúlea, espíritu y disposiciones exteriores como las de los gallegos, y otros pueblos montañeses de España. Su color un blanco que tira algo a amarillo, muchas veces blanco enteramente, sacando los hijos los ojos azules, y demás rasgos de sus padres europeos.

(4) Pierde la robustez de sus padres. Su alma adelanta infinito sobre la de los negros. Imaginación acalorada, lengua voluble, amor al lucimiento. Haría progresos en la elocuencia y poesía si la educación auxiliara al genio [...]

(5) Quarterón y Quinterón adelantan en el color al mulato, pero pierden de su fuego.

(6) El negro criollo en disposiciones de cuerpo y alma, y también en vicios aventaja á sus padres nacidos en África.

Los salta-atrás, ni tienen la robustez africana, ni el talento español, ni la imaginación indiana, pero heredan las malas inclinaciones de sus padres”

(Tomado de Unanue 1815: 105-108).

Quisiéramos destacar algunos detalles de la tabla de Unanue. En primer lugar, que el título de la tabla hace referencia a la “conservación del color primitivo y regresos hacia él en sus degeneraciones”. Es decir, el asunto principal es el color “primitivo” u original, y luego viene el tema de la categoría socio-racial y estamental (casta). Así, dice la tabla, el “color blanco es el primitivo del hombre; su última degeneración es el negro”. De modo que del enlace de europeos nacen “criollos” de color blanco, y es la primera categoría. No obstante, Unanue establece una distinción incluso entre este “resultado” y los europeos: el criollo es de “corazón más suave, alma más pronta, y penetrante; pero menos fuste en el pensar y obrar”. Luego se establece una distinción también entre la primera y segunda generaciones de criollos (nota 2 en la tabla). En cuanto al negro, Unanue dice en su nota 6 que el “negro criollo en disposiciones de cuerpo y alma, y también en vicios aventaja a sus padres nacidos en África”; y sobre las demás mezclas: “Los salta-atrás, ni tienen la robustez africana, ni el talento español, ni la imaginación indiana; pero heredan las malas inclinaciones de sus padres”.

Si bien hay diversos comentarios que se pueden hacer sobre la visión expresada en la tabla de Unanue, a nosotros nos concierne especialmente la nota 6, pues establece de modo implícito que lo “criollo blanco” es la norma, y por tanto “criollo” en su uso común equivale a “blanco” o de origen europeo. A la vez, el enlace entre negros africanos, si bien es reconocido como “criollo”, figura como una “degradación” y su casta es la del “negro”. Es así que, hasta principios del siglo XIX en Lima, “criollo” era equivalente a “blanco”. Sin embargo, desde el primer tercio de ese siglo, y a partir de importantes procesos sociales (entre otros, la independencia de España y la formación de la república, y la guerra con Chile después), el término *criollo* es re-apropiado por las poblaciones de la costa del Perú como forma de afirmar su propia identidad nacional (Feldman 2009) a partir de una herencia cultural que, a pesar de su impronta colonial, reconoce particularidades propias de su lugar de referencia y se afirma como fundamentalmente híbrida o mestiza. Esta apropiación siguió principalmente dos corrientes: por un lado una de tipo político, en la cual lo criollo era una ideología nacionalista y se asociaba con la oligarquía peruana y sobre todo con la élite “blanca” de Lima. En parte, se trata de una continuación de la noción de “criollo” como “de origen y/o cultura europeos”, y tiende a reforzar la segregación de otros grupos sociales. Por otro lado, existe una corriente sociocultural, en la cual lo criollo

se identifica¹² con el sector obrero y en general de las clases populares de Lima a través de prácticas culturales tradicionales (Feldman 2009). De esta forma encontramos dos maneras de asimilar y comprender lo criollo en el Perú: una de tipo político y otra sociocultural. Ambas corrientes sin embargo no son excluyentes, pues se relacionan constantemente y se hacen referencia mutuamente.¹³ Para efectos del presente trabajo, es la concepción sociocultural la que nos interesa principalmente porque es la base social inicial del vals limeño popular, aunque esta concepción se manejará teniendo en cuenta su estrecha relación con la corriente criolla de tipo político.

Según la concepción sociocultural, hemos señalado que lo criollo en el Perú está relacionado a la tradición popular del área costeña, principalmente de los centros urbanos (Feldman 2009: 23). En ese sentido lo criollo se entiende relacionado a una tradición que pervive a lo largo del tiempo y que estaría asociada fundamentalmente a las clases obreras y al mundo popular. Se entiende que esta tradición popular suele expresarse en elementos y manifestaciones culturales y estéticas (como la gastronomía y la producción musical), así como en la idiosincrasia y forma de vida de las personas que son portadoras y recreadoras de estas manifestaciones culturales. De esta manera, lo criollo está asociado a modos de vida y a prácticas culturales (Simmons 1972:2; Golte 2001; Feldman 2009:25). Hasta la década de 1940 lo criollo era retratado esencialmente a partir de la idea de una Lima tradicional y popular, donde se exalta el carácter dicharachero y tradicional “legítimo” de las clases populares portadoras de la identidad costeña frente a las clases altas europeizadas (Feldman 2009:25). En la misma década surge una corriente paralela desde las clases medias y altas, la que retrata lo criollo también a partir de la idea de una Lima señorial, colonial y romántica, la cual forma parte del proceso de reafirmación de la identidad costeña de las clases medias y altas frente a la creciente migración andina a Lima y otros centros

12. Al hablar de “identificación” debe tenerse en cuenta quién la enuncia o la realiza. Por un lado existe una colectividad que se identifica con una práctica cultural, pero por otro existen élites intelectuales, políticas y (posteriormente) mediáticas que enuncian la idea de lo criollo y sus características y las difunden a una sociedad mayor. Se profundizará en el tema líneas más adelante.

13. Un ejemplo de esto es la obra de Ricardo Palma, referente fundamental acerca de lo criollo en el Perú. En su obra es posible encontrar una forma de relación entre ambas corrientes: Palma muestra a lo criollo como lo representativo nacional, como una colectividad cohesionada conformada por personas alegres, vivaces y bien intencionadas, mientras que los indígenas son más bien inocentes y atrasados. Esta concepción guarda relación con el proyecto político liberal de Palma, que busca colocar al sujeto de herencia europea como el principal protagonista y guía del proyecto nacional (Portocarrero 2007).

urbanos de la costa (León s/f). En ambas corrientes, que coexisten hasta la actualidad,¹⁴ la referencia a lo criollo se realiza a través de la nostalgia por la pérdida de un pasado que por lo general se evoca de modo idealizado al omitirse características hoy consideradas negativas y al atribuírsele incluso algunos rasgos que nunca existieron¹⁵ (León s/f; Feldman 2009:24).

Al respecto, el pasado tiene una importancia particular en la noción de lo criollo peruano. Dado que la sensación de que lo criollo se está perdiendo es una constante, la estrategia de recuperación de la tradición criolla parece ser precisamente el traer el pasado de vuelta a través de la evocación que construye la nostalgia criolla. Ahora bien, este pasado no es cronológicamente preciso sino un patrón recurrente de reconstrucción narrativa: si bien suele ubicárselo a finales del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX, notaremos que el pasado criollo se “desplaza” en el tiempo según la época en la que se haga la evocación. Es común que en la actualidad se haga referencia a “la Guardia Vieja” como la generación contemporánea de criollos más antiguos (por ejemplo, a los músicos criollos de más edad que están vivos), mientras que en las publicaciones e investigaciones históricas, así como en el decir de los intérpretes criollos, se reconoce como “Guardia Vieja” a la generación de músicos populares costeños anteriores a la década de 1930 (Lloréns 1983). Una somera revisión a la producción literaria y periodística durante el cambio de siglo XIX al XX revela tempranos ejemplos de este fenómeno. Por ejemplo Ricardo Palma, en su tradición “La conga” publicada en 1891 y que narra los inicios del golpe de estado del coronel José Balta en 1867, menciona lo siguiente:

Dice bien Abelardo Gamarra cuando dice que la gracia y originalidad de nuestros cantos populares ha muerto. La chispa criolla ha ido al osario, y nos hemos

14. Si bien es posible encontrar que ambas corrientes se encuentran vigentes, su coexistencia dista mucho de ser pacífica: desde los sectores populares se suele cuestionar la inclusión de Chabuca Granda dentro del criollismo dada su procedencia de clase alta y su escasa vivencia jaranera; asimismo suele haber reclamos frente a la idea del sujeto criollo como bohemio y despreocupado: Juan Mosto por ejemplo (en comunicación personal con uno de los autores) se opone a esta idea y propone más bien la de un sujeto criollo decente, cumplido y caballero. Asimismo hay actores “criollos” que se desplazan entre ambas corrientes: por ejemplo Óscar Avilés ha ejecutado un repertorio antiguo y jaranero durante buena parte de su carrera; sin embargo fue también en algunas ocasiones acompañante musical de Chabuca Granda y además grabó versiones instrumentales de vals limeños acompañado por una orquesta sinfónica.

15. Estos retratos, para ambas corrientes, se reproducen principalmente a través de medios de difusión masiva: por un lado a través de medios de comunicación (periódicos, televisión y radio) y por otro lado a través de productos culturales de difusión masiva (literatura, canciones criollas con letra, etc.).

zurzuelizado [sic]. En todas las casas había jolgorio, y se bailaba y cantaba. Poco de piano y mucho de guitarra; **nada de vals, polcas, dancitas ni cuadrillas; baile de la tierra, baile criollo, nacional purito** (Palma 1970; énfasis en el original).¹⁶

Vemos entonces que Ricardo Palma sitúa lo criollo en la década de 1860, y que manifiesta que a finales del siglo XIX la música popular peruana ha ido a la tumba. Curiosamente, esta es la misma época en que la producción literaria y periodística de mediados y finales del siglo XX ha situado los orígenes históricos del vals limeño popular. En este sentido, es importante señalar que la inquietud de Palma era compartida por otros importantes tradicionistas de la época, como el español Menéndez Pidal, y cómo posteriormente se opera un cambio de mentalidad: lo que en un tiempo era considerado “espurio” para los recopiladores de cantos populares se vuelve lo “auténtico” de hoy:

« [...] la alemana polka y la habanera disputan sus derechos a la danza prima y a la giraldilla [...]» [Juan Menéndez Pidal en 1885 lamentaba así el desplazamiento de los géneros tradicionales asturianos por la música de moda, de manera que la polca y la habanera eran foráneas y recientes en el gusto popular]. Paradójicamente, muchos aficionados a la tradición, que persiguen revitalizar el folclor hoy en día, no hacen tales distinciones y proponen la conservación de esas habaneras y demás géneros hace un siglo tenidos como espurios: lo que para Juan Menéndez Pidal [en 1885] era una moda foránea que amenazaba a las tradiciones propias es, en la actualidad, para ellos auténtica tradición local (Díaz G. Viana 2002: s/p).

Hay que considerar también que el lamento de Palma se ubica en el contexto de importantes debates acerca de la situación social y demográfica del Perú y de las opciones para su reconstrucción, luego de la desastrosa derrota en la Guerra del Pacífico, debates motivados no solo por la grave crisis que esta causó, sino sobre todo por encontrar y corregir las causas de esta derrota. Según Portocarrero (2005), en este contexto Palma optó por la estrategia de fortalecer la nación peruana sobre la base de las poblaciones costeñas, especialmente criollas, porque consideraba que la población indí-

16. Al respecto de Palma y los referentes potenciales que tenía en ese momento sobre el recojo de las tradiciones populares, es interesante mencionar lo que se dice sobre un tradicionista español de esa misma época: “El prólogo e introducción que Juan Menéndez Pidal escribe para su colección [de cantos populares rurales publicada en el año 1885] resultan [...] paradigmáticos por el completo compendio de conceptos-clave sobre los que el autor va construyendo el canon de lo popular: «autenticidad», «sencillez», «espontaneidad», «antigüedad», «ejemplaridad estética y moral», «tradición oral», capacidad -en suma- de expresar el «alma de un pueblo» o «espíritu nacional». No son, por supuesto, ideas originales. Fueron de uso habitual dentro de la corriente romántica que promovía el interés por las tradiciones populares de los distintos pueblos y naciones” (Díaz G. Viana 2002: s/p).

gena no tenía condiciones para asumir esta responsabilidad. Es así que el tradicionalista lleva a cabo su estrategia

tratando de inventar un pasado criollo que podía ser fuente de identidad para todos los peruanos. [...] Palma rescata el pasado fabulándolo, desde la ternura y el humor, como inocente y pintoresco. [Es una] visión edulcorada de la Colonia [lo] que elabora Ricardo Palma [...]. Es el criollismo popular domesticado que recoge y elabora la tradición oral desde una perspectiva que evita la confrontación radical y que apuesta por la integración social (Portocarrero 2005:143-144).

Esto tiene cierta semejanza con lo que menciona Díaz sobre España, cuando surgió la recopilación de la cultura popular rural como parte de proyecto de reconstruir la nación:

Hay una preocupación -o casi obsesión- común que, desde luego, los [Menéndez] Pidal comparten con miles de españoles del momento (fines del siglo XIX), fueran cuales fueran sus tendencias ideológicas: el problema de la construcción y reconstrucción de España, el verdadero sentido de su historia, la salvaguarda de su unidad. Escoger, en ese propósito generacional y «regeneracionista» de desentrañar el «ser» de la nación, un camino que habían empezado a recorrer los románticos en otros países, como el de la exhumación de la épica y la recuperación de la literatura popular (Díaz G. Viana 2002: s/p).

En un ejemplo posterior encontramos que también se produce el mecanismo de la evocación criolla. Así, en un texto de Fausto Gastagneta de 1930, llamado “Los barrios de Lima”, se recuerda a personajes nacidos en su mayoría a fines del siglo XIX, precisamente el momento en que R. Palma afirma que “la chispa criolla se ha ido al osario”:

¡Qué pocos sostenedores de nuestra diversión criolla quedan! Pepe Ezeta, Carlos Colichón (de los jóvenes), Augusto Paz, Alejandro Ayarza, Eudocio Carrera, César y Manongo Andrade, Julio Vargas, [César] Manrique y algún otro. Encarnación, todos ellos, del verdadero espíritu del limeñismo, de la alegría auténtica (Gastagneta 1930:197).

En este fragmento se percibe cómo en 1930 Gastagneta sindicó como los “últimos criollos legítimos” a quienes la producción literaria de mediados y finales del siglo XX considera los precursores del vals popular limeño: César Manrique (del dúo Montes y Manrique), los hermanos Andrade y Julio Vargas, y los miembros de la popular “Palizada” Pepe Ezeta y Alejandro Ayarza (a. “Karamanduka”).

Ambos ejemplos ilustran que, en la noción de criollo, el pasado tiene importancia no como elemento cronológico preciso sino como estrategia discursiva, ya que lo criollo se reinventa en diversas épocas pero bajo un patrón similar. Así, el pasado cronológico avanza o retrocede según la edad del hablante y la época en que vive y esto permite que en todas las épocas lo criollo se mantenga anclado en el pasado, pero en un pasado conocible, recordable por la generación enunciadora de la evocación y que guarda relación con lo que en la actualidad se considera tradicional.

En otro aspecto de lo criollo, su espacio social es el callejón limeño. Alicia del Águila (1997: 58) lo describe como “‘calles privadas’, largos pasadizos en torno a los cuales se apilaban cuartos-vivienda de familias enteras”. Este tipo de vivienda se identifica en Lima con las clases populares y, en efecto, fue un tipo de vivienda bastante extendido en el centro de la ciudad.¹⁷ Las condiciones de vida en estos callejones discurrían en medio de la pobreza, del hacinamiento y de las carencias materiales; asimismo eran frecuentes el chisme y la violencia, motivados tanto por la convivencia forzada con los vecinos en espacios reducidos como por la estrechez económica; finalmente eran considerados lugares al margen de la educación y de la ley. Pero al mismo tiempo la cercanía y la necesidad motivaban en sus habitantes la formación de fuertes lazos sociales y afectivos, así como relaciones de cooperación y una identidad de barrio relativamente sólida.

Los comentarios y opiniones (sobre todo los publicados) acerca de los callejones los evalúan de maneras polares. Para algunos, los callejones son lugares al margen de la civilización que deben ser erradicados, son fuente de inmundicia, enfermedades, crímenes, violencia, y hábitat de sujetos haraganes y poco educados. Para otros, los callejones son los lugares donde habita el verdadero sentir criollo sostenido por las redes sociales y los lazos afectivos, y están alejados de refinamientos y costumbres extranjerizantes; es una especie de espacio puro: su alejamiento de la ley, de la educación y de la modernización hacen que se mantenga libre de influencias externas y que por lo tanto conserve las costumbres criollas legítimas base de la identidad costeña (Diez Canseco s/f: 151).¹⁸

17. Hacia finales del siglo XIX existían en Lima 1 651 callejones y casas de inquilinato, los cuales brindaban vivienda a 70 446 personas, es decir la mitad de Lima (del Águila 1997:58). El callejón era el lugar de socialización primario de estos sujetos populares, en el cual se desarrollaban complejas redes de relaciones sociales (del Águila 1997:94); en ese sentido era el lugar donde la vivencia criolla tenía lugar.

18. Hay referencias sobre esto en: del Águila (1997); *Variedades*, Lima, 28-abr-1928; *Cascabel*, Lima, 11-ene-1936, p. 10.

Lo criollo se expresa básicamente a través de la vivencia de los sujetos criollos y de sus manifestaciones culturales. El sujeto criollo, el “criollo”, encarna el criollismo a través de su mera vivencia; es asimismo el sujeto que el callejón engendra: es un sujeto popular, poco educado, cuya vida se forja a partir de la necesidad y la pobreza que vive día a día. Respecto al sujeto criollo las opiniones también son divididas. Algunos inciden en que es poco educado, holgazán y oportunista: suelen hacer alusión a la “viveza criolla”, actitud a través de la cual este sujeto obtiene beneficios y prestigio social a partir de aprovecharse de la ingenuidad de los demás. Otros más bien lo reconocen como un sujeto amistoso, alegre, dicharachero, portador de la alegría tradicional costeña, y ensalzan su agilidad de mente que lo lleva a superar la necesidad y las dificultades a través del ingenio y la creatividad. Este sujeto criollo, al igual que su lugar (el callejón), conserva la tradición en su vivencia gracias a que subsiste alejado de las influencias externas, de la educación y de la modernidad.

Las manifestaciones culturales de lo criollo son principalmente dos: la música y la comida. Estas son producto del sujeto criollo y su vivencia, y por lo tanto están formadas a partir de las características del ambiente del callejón: falta de educación y escasez de recursos. De allí que, al igual que en los casos anteriores, sean valoradas de diferente forma por distintos sectores. Para algunos, las expresiones criollas son de mal gusto: la música es poco trabajada y tiene letras cursis y poco elaboradas, mientras que la comida es poco saludable, de mala presencia y de sabor poco refinado.¹⁹ Para otros en cambio ambas expresiones representan el alma de lo popular que no pasa por filtros europeos de gusto y refinamiento: la música criolla en ese caso refleja el alma popular “tal cual es” o “como el pueblo la siente”, mientras que la comida criolla refleja la creatividad gastronómica de lo popular al producir sabrosos potajes con ingredientes sencillos y escasos recursos.²⁰

Tanto el callejón como el sujeto criollo y sus manifestaciones son, como decimos, vilipendiados y ensalzados al mismo tiempo. Se reconocen como marginales, alejados de lo educado y del mundo moderno, pero igualmente se los considera portadores de la identidad costeña que engloba a todos los

19. Al respecto véase *Variedades* (28-mar-1908, p. 129; 10-jul-1908, p. 443; 24-feb-1912, p. 225; 8-mar-1912, p. 310); y *Cascabel* (2-abr-1935, p. 1; 7-mar-1936, p. 6).

20. Al respecto, revítese también *Variedades* (26-ago-1911, p. 1041; 17-feb-1912; 30-jun-1928; 28-dic-1928) y *Cascabel* (1-feb-1936, p. 12; 8-feb-1936, pp. 5, 8; 22-feb-1936, p. 6).

habitantes de esta zona. Al hablar de lo criollo y ensalzar sus elementos como portadores de la identidad costeña, de alguna manera se alude a un “nosotros” colectivo que abarca a toda la población costeña, pero al mismo tiempo se mantiene una relación de separación con estos, sobre todo desde las clases medias y altas. Esta identificación/distanciamiento es posible gracias a que estos elementos son situados en el pasado. Estos elementos, si bien siguen vigentes en un sector de la sociedad, representan su pasado vivo: son descritos como estancados en el pasado dado su alejamiento de la educación, de la modernización y de las influencias externas, las cuales provocaron la modernización e ilustración de las clases más altas. En ese sentido, el callejón, los criollos y sus expresiones culturales son entendidos como espacios, sujetos y elementos puros, congelados en el tiempo, que conservan vivo el pasado a través de su vivencia presente; asimismo la admiración hacia ellos se da a través de la “nostalgia criolla”. Es de esta manera que el pasado no está presente solo en el discurso sobre lo criollo sino en la relación cotidiana con cada uno de sus componentes.

Vale decir que la noción de lo criollo, si bien ha sido aludida por sujetos de todos los estratos sociales, se ha difundido primero a través de la producción literaria y periodística y luego se extendió también a los medios de comunicación audiovisuales aunque con una lógica distinta.²¹ La tradición escrita comienza a finales del siglo XIX con la obra de Ricardo Palma, quien trata de conciliar literariamente el pasado colonial con el carácter tradicional y dicharachero de las clases populares en una idea de identidad costeña de herencia principalmente hispana (Portocarrero 2007).²² Con respecto a literatura, son importantes, primero, los relatos de viajeros hacia mediados y finales del

21. La música criolla es también un vehículo importante de esta noción nostálgica de lo criollo, pero solo a partir de cierta época. Si bien mucha de la música criolla es en cierta forma testimonial (Lloréns 1983:41), y es incluso posible encontrar dentro de este conjunto algunas canciones nostálgicas como “De vuelta al barrio” o “Viejo jilguerillo”, este “testimonialismo nostálgico” no se imprime como característico del vals criollo hasta las décadas de 1940 y 1950, sobre todo con las composiciones iniciales de Chabuca Granda. Esto hace pensar que el discurso nostálgico en las canciones criollas puede ser en parte producto de la narrativa evocadora promovida por la producción literaria y periodística del momento.

22. En realidad las referencias literarias acerca de lo criollo en el Perú comenzaron varias décadas antes, con las obras de Felipe Pardo y Aliaga y Manuel Asencio Segura en la tercera y cuarta década del siglo XIX; e incluso hay descripciones más tempranas, si tenemos en cuenta los diversos “relatos de viajeros” que pasaron por estas regiones a partir de mediados del siglo XVIII. Sin embargo estas no se alinean aún con la idea de lo criollo como identidad costeña. La concepción de lo criollo como alusivo a un pasado colectivo que pervive en lo popular y que sostiene la identidad costeña (y a la larga nacional) aparece recién luego de la guerra con Chile, en la obra de Palma. Para una discusión más específica, revisar Watson (1980). Véase también Portocarrero (2005:143-145).

siglo XIX y luego la obra de Eudocio Carrera, José Gálvez y José Diez Canseco, entre otros, durante la primera mitad del siglo XX; posteriormente, es importante también (aunque en referencia a su carácter deconstructivo) la obra de Sebastián Salazar Bondy (1964). Con relación a la producción periodística, esta es bastante esporádica e irregular hasta las décadas de 1940 y 1950: comienza en la primera década del siglo XX con notas eventuales en la revista *Variedades*, principalmente a través de la pluma de Leonidas Yerovi y luego de otros redactores hacia las dos siguientes décadas;²³ luego el semanario *Cascabel* realiza diversas notas acerca de manifestaciones culturales criollas hacia el año 1936 como parte de una campaña por rescatar los costumbres populares de Lima.²⁴ En esta misma época la producción periodística aumenta sobremanera: entre los más importantes se encuentran primero Eudocio Carrera, Niko Cisneros y Aurelio Collantes en las décadas de 1940 y 1950; posteriormente aparecen Nicomedes Santa Cruz, Pepe Durand y Jorge Donayre entre otros; hacia la década de los 1970 y 1980 los principales escritores son Manuel Acosta Ojeda y Augusto Áscuez (pero este último a través de sus narraciones a un redactor del suplemento *VSD* del diario limeño *La República*). Estas notas periodísticas aparecían en diversos medios de comunicación, sobre todo periódicos y revistas. Hacia finales de la década de 1980 esta producción periodística disminuye notablemente y se mantiene escasa hasta la actualidad.

En el caso de la producción literaria y periodística, la escritura no es llevada a cabo por cualquiera sino por personas “autorizadas” a escribir dentro de un contexto en donde el documento escrito tiene un alto valor al estar relacionado a lo académico y al mundo ilustrado: los libros y artículos no son escritos por el sujeto más popular, por el más viejo o por el más “criollo”, sino por quienes tienen mayor trayectoria como investigadores o escritores, por quienes se ajustan mejor en los parámetros académicos de escritura

23. Esto no quiere decir que la revista *Variedades* apoyase o fomentase siempre las expresiones populares criollas; por el contrario, solían aparecer duras críticas a las expresiones populares como marginales y poco elaboradas, sobre todo en las notas de Federico Blume (Badulaque) y Clemente Palma. Esta era al parecer una revista dirigida a la clase alta, ya que presentaba múltiples notas referidas a la “alta sociedad” como eventos sociales o espectáculos artísticos de alto nivel, y además contenía publicidad de productos y servicios para los sectores privilegiados, como la *Antigua Botica Francesa* por ejemplo; es en ese sentido de esperarse que ciertos sujetos de este sector no aprecien mucho las expresiones populares; el caso de Yerovi es más una excepción que una regla.

24. Esta campaña de rescate se enmarca dentro de la línea política de izquierda que adquiere el semanario *Cascabel* desde algunos años antes de 1936: busca rescatar la identidad del pueblo en oposición a las clases altas que buscarían disciplinar al pueblo según los parámetros europeos.

literaria o periodística o por quienes han sido formados para tal propósito. En este caso –a excepción de Augusto Áscuez– se trata de escritores y redactores por lo general formados académicamente, con capacidad de expresarse a una audiencia mayor a través de la escritura y que se alinean en diversas tradiciones literarias, académicas o políticas. Asimismo esta audiencia mayor es una audiencia ilustrada que comparte los parámetros académicos de la escritura literaria y periodística y que autoriza a los escritores según dichos parámetros. De esta manera, estos escritores tienen una opinión autorizada acerca de lo criollo no solo por tener una vivencia criolla o un conocimiento profundo, sino también porque tienen un manejo de la expresión a través de la escritura (manejo de recursos literarios, metodológicos y técnicos): esto quiere decir que no es suficiente con la vivencia o el conocimiento, sino que es necesario el manejo del medio expresivo.²⁵

El incremento en la representación de lo criollo en medios audiovisuales masivos comienza hacia mediados de la década de 1930 con las primeras emisiones radiales de música criolla (que dos décadas después se extendería también a la televisión), y poco tiempo después con el fomento de concursos de cantantes e instrumentistas de esta música, de donde posteriormente, hacia mediados de la década de 1940 e inicios de 1950 aparecieron los primeros grandes intérpretes mediáticos como Jesús Vásquez, Óscar Avilés y Rómulo Varillas.²⁶ En este momento comienza un florecimiento de la música criolla que muchos músicos y concedores coinciden en llamar la “época de oro”, pues durante esta se incrementa la actividad artística y aparece una considerable cantidad de composiciones nuevas así como de nuevos compositores e intérpretes, varios de los cuales no tenían gran vivencia criolla pero lograban el aprecio del público (Lloréns 1983:69-73). Este aumento de la actividad musical criolla era en buen parte consecuencia del auge al que en un momento llegó la radiodifusión limeña, creándose una demanda de músicos populares locales para trabajar en programas radiales de auditorio como parte de las estrate-

25. Podemos citar el ejemplo de autores que, no siendo escritores, expresan sus saberes a través de libros, como es el caso de Óscar Avilés y Susana Baca. Pese a ser reconocidos concedores del tema por su trayectoria, su interés en escribir un libro hace pensar que para ellos este reconocimiento general puede no ser suficiente; en ese sentido el escribir un libro puede ser pensado como un medio de legitimación de los saberes frente a una comunidad académica, así como de plasmación de esos saberes en un medio autorizado, citable y que brinda cierta garantía de preservación en el tiempo.

26. La práctica de hacer concursos de música local ciertamente existía antes de que la radiodifusión se popularizara en Lima, pero con el desenvolvimiento de los sistemas de difusión masiva esta modalidad adquiere mayor alcance en términos de la creación de audiencias mediáticas y mercados de consumidores de discos.

gias para atraer y crear audiencias, promoviendo a las nacientes emisoras mediante funciones musicales, una estrategia similar a la que anteriormente había usado la industria del disco para abrir el mercado local.

Junto con la radio y la televisión aparecen nuevos agentes como los directores y conductores de los programas musicales, quienes guían los programas según consignas muchas veces determinadas por lo comercial, y a partir de las cuales suelen hablar de lo criollo y brindar opiniones al respecto; esta tendencia se extenderá luego a la televisión. Se genera una suerte de *star system* en el cual surgen figuras mediáticas relacionadas a lo criollo (por su carácter de artistas, directores, conductores, etc.) que se instalan en el imaginario popular a través de su aparición reiterada en los medios de comunicación (Butler 2002). Asimismo aparecen modas que son generales a la ciudad, las audiencia trasciende los barrios y se masifica y distintas clases sociales van asimilando el criollismo a través de su consumo cotidiano de sonidos e imágenes mediáticas (Lloréns 1983).

El caso de los medios de comunicación audiovisuales es diferente al de la producción escrita. En primer lugar, el uso de las transmisiones radiales y televisivas para difundir la música permite que las creaciones musicales lleguen a una mayor cantidad de personas en comparación con los medios escritos, difundidos a través de ejemplares individuales. En segundo lugar, los sonidos e imágenes, a diferencia de la escritura, son susceptibles de ser captados a través de los sentidos sin la necesidad de protocolos literarios de aprendizaje formal, lo cual favorece la difusión de contenidos más diversos y en muchos casos menos especializados, lo que le hace posible llegar a sectores más diversos que la escritura. En tercer lugar, la transmisión de mensajes visuales y musicales es menos discursiva y más representacional: ya no se trata tanto de decir o de argumentar sino de mostrar. Toman importancia entonces recursos como la producción de *hits* musicales o estrellas mediáticas a través de la aparición reiterada de temas y personajes, como la muestra de canciones o personas como evidencia documental del “verdadero” criollismo y de sus “verdaderas” expresiones y cultores o como el uso del histrionismo para representar o ilustrar lo criollo de manera más creíble o más entretenida. En cuarto lugar, este “mostrar” a través de sonidos e imágenes difundido a un gran público en formatos fácilmente asimilables crea una suerte de sentido común a través de la reiteración de expresiones, productos e imágenes, de manera que hay canciones, músicos y conduc-

tores de programas radiales y televisivos que se convierten rápidamente en “iconos” para el público debido a su aparición constante. Esto hace que aparezcan sujetos autorizados para hablar de lo criollo cuya legitimidad se funda más en la aparición constante en medios de comunicación que en un conocimiento o una vivencia efectivos. Finalmente, al ser medios de comunicación costosos y al ser una arena importante de difusión dado su tremendo alcance, es común que los medios audiovisuales y lo que se difunde a través de estos estén vinculados a intereses económicos bastante específicos (Lloréns 1994): por ejemplo, que determinado músico o que determinada producción musical sean más o menos difundidos depende en muchos casos más de los intereses de determinada disquera que de su calidad musical o de su carácter popular tradicional, aunque al momento de difundirlos se manifieste que lo importante en realidad es lo segundo. En ese sentido vemos que en los medios de comunicación audiovisuales los discursos acerca de lo criollo son transmitidos a través de estrategias mediáticas y por sujetos que no necesariamente tienen una vivencia directa o conocimientos vastos acerca de lo criollo, pero sí la capacidad de instalarse en el “sentido común” del público de estos medios a través de la aparición reiterada de sus ideas, su música y su imagen en estos medios de comunicación.²⁷

En ambos casos estamos hablando del papel fundamental de ciertos sujetos autorizados para hablar acerca de lo criollo. Quienes hablan de lo criollo no son cualquier persona; por el contrario, son sujetos autorizados para decir y reproducir qué es lo criollo y qué no lo es. En el caso de la tradición escrita, como ya vimos, los sujetos que hablan de lo criollo están respaldados por una vivencia criolla pero también por una trayectoria literaria, académica y artística y por un acceso particular a la escritura como herramienta. En el caso de los medios de comunicación audiovisuales, quienes hablan de lo criollo están respaldados por una vivencia pero también por la producción de una imagen mediática a partir de una trayectoria de aparición en los medios (sea como artistas, comentaristas o conductores), de una trayectoria de trabajo como cultores de expresiones criollas o por la capacidad de escenificación del pasado costeño (sea jaranero o señorial), sea a través de sus capacidades histriónicas de evocación o por el carácter documental de la aparición –a través de la voz o de imágenes– de viejos cultores de la tradición criolla. En

27. Para una mayor discusión acerca de la construcción de autoridad en la comunidad musical, revisar: Brackett (1995); Shuker (2001:31); Díaz G. Viana (2002); Feldman (2009).

este conjunto de personajes -escritores, investigadores, periodistas, artistas, cultores y conductores de programas criollos- es posible reconocer un grupo de sujetos autorizados (debido en gran parte a su conocimiento y vivencia, pero fundamentalmente gracias a su manejo de los medios expresivos) para enunciar qué es lo criollo y qué no lo es. En ese sentido, hablamos de sujetos hegemónicos -aunque muy diversos- que determinan qué es lo criollo y que lo difunden a la sociedad mayor a través de los medios de comunicación. Estos sujetos actúan como intermediarios entre el público mayor y la tradición criolla a la que solo unos pocos sujetos populares pueden acceder como fuente vivencial o como productores y cultores; de esta manera guían también el consumo y seleccionan las obras y los discursos que se asociarán a lo criollo, y serán sus parámetros con los que el público juzgará qué tan criolla es determinada expresión. En ese sentido estos sujetos constituyen lo que Bourdieu (1991) define como árbitros o intermediarios culturales, quienes guían el consumo y que a la larga contribuyen a crear las normas del gusto (Bourdieu 1991; Shuker 2001; Bustamante 2007:24).²⁸

Muchos de estos intermediarios culturales se refieren a lo criollo desde una mirada nostálgica hacia el pasado. Desde este pasado lo criollo se describe bajo la forma de una narración continua y lineal en la cual se conjugan lo tradicional, lo histórico, lo popular y lo “legítimamente” costeño como una sucesión coherente de hechos que por lo general observa el siguiente curso: un pasado glorioso (popular o señorial según el caso) en el que lo criollo era el presente de la ciudad, el cual quedó en el olvido debido a las migraciones de zonas rurales hacia los centros urbanos y a las influencias extranjeras, sucesos que modificaron las costumbres criollas legítimas del pueblo costeño. De esta manera puede verse que lo criollo, antes que estudiado o analizado, es narrado a manera de cuento. En este sentido es posible hablar de lo criollo como un relato. Este relato es enunciado por sujetos ubicados en

28. Esto no niega la existencia de ciertos cultores no necesariamente ligados a los medios que también tienen la capacidad de fungir de intermediarios culturales a modo de “guardianes de la tradición”. Sin embargo el alcance social que estos tienen se limita a sus relaciones sociales ampliadas, lo que no significa que su juicio llegue a la sociedad mayor y sobre todo a las clases media y alta. Es en asociación con los medios de comunicación que su juicio respecto a lo criollo se convierte en canónico dado que sus opiniones adquieren alcance nacional, al tiempo que son valorados por su aparición en la radio y TV como monumentos vivos de la tradición criolla; un ejemplo de esto son las apariciones de Augusto Áscuez, Luciano Huambachano y Pancho Ballesteros en los programas televisivos dirigidos por José Durand y en diversos medios escritos a través de entrevistas y testimonios. Esto responde, entre otras cosas, a la preeminencia de los medios de comunicación como medios para imaginar la sociedad y, por lo tanto, a los árbitros culturales de esta (García Canclini 1996).

las élites académicas que describen lo criollo según ellos lo perciben desde su posición, a partir de la cual buscan darle una coherencia narrativa que permita explicar qué es lo criollo. El relato de lo criollo entonces, más allá de su contenido, es un esfuerzo de élites académicas por atrapar una experiencia social de vida en un texto que permita explicarla de forma coherente y total.

Al ser narrado desde un punto de vista particular y al tratar a la vez de ser total y coherente, el relato de lo criollo no logra atrapar la experiencia social sino de modo parcial y sesgado, por lo que es necesariamente incompleto. Para comprender lo criollo como fenómeno social es preciso salir del relato totalizante pero particular y plantear una mirada más abierta, que no busque identificar una historia cerrada y coherente sino una serie de fenómenos que se interrelacionan según distintas tendencias. Es importante entonces conocer el relato pero de manera analítica y crítica, tomando sus bondades y reconociendo sus límites, pero siempre como una parte más del objeto de estudio que es la práctica social.

Estudios recientes sobre el vals limeño

Empezaremos la revisión con los estudios hechos previamente sobre la música popular limeña, concentrándonos en los que tratan del vals criollo limeño en su conjunto, con especial atención a los que presentan la historia y aspectos del desenvolvimiento de este género.²⁹ Hicimos una delimitación bajo un filtro tanto temporal como de rigor o intención académica. Esto quiere decir que nuestro corte temporal responde a la necesidad de revisar visiones que abarcan el desenvolvimiento del vals limeño hasta sus más recientes variaciones, pero siendo conscientes de que se produce una limitación (y posible sesgo) en el estudio en términos de la no inclusión de discursos previos que a lo largo del s. xx se ha elaborado sobre lo criollo popular y el vals limeño. En cuanto a lo que se podría considerar un “filtro académico”, nuestra intención responde a la ya mencionada revisión de marcos teóricos y metodológicos para estudiar la música popular, y reconocemos que aquí se introduce una limitación pues no analizamos toda la producción mediática discursiva sobre el tema; por ejemplo, hay artículos recientes en revistas y

29. En este sentido, hay textos de distinta calidad y orientación que solo hemos podido revisar rápidamente en tanto son biografías de ciertas figuras reconocidas con relación al tema. Entre los más recientes están los de Toledo (2007), Zanutteli (1999b), Serrano (1994), Collantes (1977).

periódicos que presentan un recuento del desenvolvimiento del vals, pero por su naturaleza periodística, para nuestras intenciones de estudio solo ofrecen versiones muy resumidas. Lo ideal, según algunas perspectivas recientes sobre el estudio de la música popular, es que los aspectos que hemos dejado de lado o solo visto someramente deberían formar parte del estudio total de esta actividad musical, lo que demandaría un considerable tiempo de trabajo/persona.

En 1985, el etnomusicólogo Raúl Romero publicó “La música tradicional y popular” (César Bolaños *et al.* 1985:217-283), artículo que incluye una sección llamada “La música criolla”.³⁰ Romero indica que dicho artículo fue escrito “en un sentido descriptivo y a manera de balance bibliográfico sobre lo conocido hasta el momento” (2007a: XX), siendo entonces un estado de la cuestión de la música popular peruana en 1985. Romero, en tanto dice que no hay muchos estudios sobre el tema en el Perú, optó por compendiar lo escrito hasta el momento (1985), afirmando que se hacía “imperativo revisar y dar a conocer lo poco que se sabe acerca de la música tradicional y popular peruana, con el objeto de difundir ciertas publicaciones poco conocidas y de escasa circulación, y de reafirmar la necesidad de realizar nuevos estudios en esta área” (Romero 2007b: 217).

Sustentado mayormente en la obra del historiador Jorge Basadre (1968), algunos estudios de la musicóloga R. E. Vásquez Rodríguez, y el testimonio de César Santa Cruz (1977), Romero construye una narrativa sintética sobre el desenvolvimiento de la vertiente criolla, identificando algunas de sus etapas. Es así que concuerda con otros estudiosos en lo relacionado a la caracterización de una etapa inicial llamada “Guardia Vieja”, cuya práctica musical es de alcance local y usando medios orales directos de transmisión. Siguiendo al historiador Basadre y con la información testimonial de César Santa Cruz (1977), Romero plantea la existencia de una segunda etapa en el desenvolvimiento de la música popular limeña denominada “el periodo crítico”. Nosotros, sin embargo, revisamos esa periodización porque lo transcurrido en las últimas dos décadas –tanto en el debate académico como en el propio desenvolvimiento del vals– nos lleva una visión distinta a la que se tenía en los años de 1980.

30. Este artículo se reimprime en la reedición del libro *La música en el Perú* de César Bolaños *et al.* (2007:217-283).

Para nuestro estudio, en resumen, lo más destacable del artículo de Romero es su énfasis en la dimensión social de la música:

[...] para comprender la importancia de la música en los distintos grupos humanos que componen una sociedad determinada, no solo hay que considerar el universo de los sonidos, sino las numerosas interrelaciones que tiene con fenómenos abstractos, como los medios de producción musicales y las relaciones sociales que genera el hecho de producir música, una expresión esencialmente social cuya cabal comprensión sólo puede lograrse a través de la consideración del contexto cultural que la rodea (Romero 2007:218)

Respecto a la parte sobre música criolla, nos parece importante para nuestra perspectiva que, en su síntesis sobre lo criollo, Romero atienda al carácter étnico de la música afroperuana. Varias veces hace referencia a lo afroperuano como étnico, independientemente de la época o momento de su desenvolvimiento. Por ejemplo, habla de “géneros nacidos del importante aporte de los **grupos étnicos negros en el Perú**”, y más adelante dice que “los géneros asociados a los **grupos étnicos negros** como el alcatraz, el panalivio, el ingá, el toromata, el agua’e nieve y muchos otros desaparecieron de la práctica popular a fines del siglo XIX y comienzos del XX”. Luego habla del “grupo étnico negro”, esta vez en singular, cuando lo asocia a la “danza de los negritos” de Chincha (Romero 2007: 264, 265; énfasis añadido). A pesar de reconocer el carácter étnico de esta producción cultural, Romero sin embargo afirma que “no hay indicios de que a fines del siglo XIX [los] géneros nacidos del importante aporte de los grupos étnicos negros en el Perú hayan constituido un repertorio autónomo y diferenciado de los demás [géneros criollos dentro de la música popular costeña]”. Más adelante ampliaremos este punto ya que nosotros sugerimos que existe una distinción entre el proceso de aparición del vals popular limeño y los géneros criollos anteriores dentro de la música popular costeña de los siglos XIX y XX.

César Santa Cruz, por su parte, reeditó en 1989 un libro publicado inicialmente en 1977, titulado *El waltz y el valse criollo*. En términos generales es un texto mayormente descriptivo sobre el desenvolvimiento histórico de la música criolla, y registra los cambios en la tecnología de registro sonoro y de difusión de música. Es bastante ordenado en los detalles y con mucha información de primera mano, pero sin llegar a constituir un relato totalmente consistente con la orientación histórica general que le da porque cada cierto momento introduce digresiones que distraen del hilo principal.

Cabe aclarar que la segunda edición (Santa Cruz 1989) no es una revisión y/o ampliación de la primera, sino que consiste en la anexión al texto original de una sección de más de ochenta páginas (“Nuevas consideraciones acerca del valse criollo”), que presenta un conjunto de datos y breves reflexiones posteriores a la primera edición, sin articularlas claramente a lo expuesto en esta. Y aunque en el anexo se agregan detalles históricos y precisiones con respecto a su anterior edición, hubiera sido deseable que Santa Cruz propusiera hipótesis explicativas sobre estos desenvolvimientos. Por otra parte, el citado autor tampoco se propone presentar, debatir o desarrollar teorías o métodos de análisis para estudiar la música popular.

El libro de Santa Cruz aporta diversos pormenores sobre varios momentos del desenvolvimiento de la música criolla, muchos de ellos (según se deduce de la lectura) testificados o al menos vistos de cerca por el autor. No siempre Santa Cruz hace deducciones a partir de sus datos, de modo que aunque ocasionalmente plantea una pregunta de interpretación, en seguida delega en el lector la opción de sacar conclusiones: “que el lector juzgue por sí mismo...”, “no cabe hacer mayor juicio...”, etc. Sin embargo, en contraposición a esta aparente neutralidad, se debe resaltar que desde la propia “Introducción”, Santa Cruz tiene una agenda clara sobre el asunto, la que sobre todo implicaría erigirse como árbitro de lo que debería ser el vals criollo, utilizando términos valorativos desde una mirada esencialista en su apreciación del desenvolvimiento del género:

De un tiempo a esta parte somos inducidos a escuchar y bailar algo que está convirtiéndose en la negación de lo que conocimos como **nuestro valse criollo**. [...] el interés comercial que alienta la osada y alevosa introducción de variantes rítmico-melódicas en la singular forma popular costeña, desnaturalizándola sin remedio, progresa más y más (Santa Cruz 1989:8; énfasis en el original).

También desde la introducción, Santa Cruz busca legitimar su autoridad sobre el tema mientras hace explícita su intención de restaurar la forma original del vals y su pretensión de “establecer la verdad”. Así, el citado autor se impone la misión de rectificar las visiones equivocadas sobre la historia del vals:

Hasta la fecha no se ha realizado ningún intento para rastrear los orígenes y evolución musical del valse criollo peruano. Como músico profesional y compositor criollo considero mi intervención un compromiso insoslayable (Santa Cruz 1989:8)

A pesar de hacer explícito que lo que va a hacer es una “declaración de parte”, a la vez su testimonio se presenta a lo largo del libro de modo autoritario, canónico, como si la suya fuera la verdad absoluta:

El material que presento en este libro persigue **aportar información que posibilite restaurar en su pérdida prestancia** una de las formas musicales más significativas del repertorio costeño del Perú; patrimonio del folklore criollo al que las acciones circunstanciales y premeditadas tienen a mal traer (Santa Cruz 1989:8-9; énfasis añadido).

Una de las secciones donde más claramente se expresa esta forma de ortodoxia es en su relato y en su valoración sobre la incorporación en la década de 1950 del cajón afroperuano como instrumento de percusión para acompañar la ejecución del vals criollo:

Esta innovación de **discutible acierto** es producto de la **improvisación**. [A fines de la década de 1950] El cajoneador de entonces tenía como única misión intervenir en la marinera [...]. Yolanda Vigil [era una joven cantante criolla que se presentaba en la radio y lo hacía respetando hasta entonces] las limitaciones coreográfico-musicales que la costumbre estableció como correctas. El panorama cambia cuando la presentación se realizaba en la boite: el artista de show debe alentar a la clientela [en el local]. El cajón de [Francisco] Monserrate comienza a escucharse dando fondo jaranero a los valeses [de Y. Vigil]; el público [del local nocturno] da el visto bueno a la circunstancial fórmula «valse-cajón». [Y. Vigil y F. Monserrate] llevan la novedad a la radio donde es presentada «así nomás» sin promocionarla. La «cosa» va siendo escuchada en uno y otro programa y, **finalmente, sin que la gran audiencia tenga conciencia de lo que ocurre**, el cajón y el valse quedan definitivamente ligados... **el mal está hecho**. Por mucho tiempo, los tres cajoneadores nombrados [es decir, F. Monserrate, V. Arciniega, y Córdova] serán quienes sienten cátedra en esto de **prostituir su instrumento** anexándole tan desusada compañía y **profanar** el valse criollo provocando una amalgama rítmica que deteriora su tradicional e incomparable sabor limeño. El **atentado** se reitera, ahora **perpetrado** por diversas estrellas de la canción. [Refiriéndose luego a los valeses criollos más antiguos, denominados «de la Guardia Vieja»:] ¡Lástima que tal repertorio sea igualmente –pese a la venerable denominación– **sometido al suplicio del cajón!** (Santa Cruz 1989:93-94, 96; énfasis agregado).

Nótese además la manera en que el autor citado concibe la relación entre los músicos y su audiencia: “finalmente, sin que la gran audiencia tenga conciencia de lo que ocurre”, se impone lo que Santa Cruz considera una aberración. Al respecto, parece haber una noción un tanto idealizada y hasta incongruente sobre la manera en que produce la música popular. Así, en un

momento Santa Cruz dice que el vals criollo, “como canción popular, queda sujeto a los cambios que se operan en la música a través de su comportamiento como fenómeno social; **pero esos cambios los introduce el pueblo en realización colectiva**” (Santa Cruz 1989:106; énfasis agregado). Sin embargo, en la página siguiente parece contradecir esta noción cuando señala que se ha difundido “una fórmula de acompañamiento [...] negativa y, lo que es más, **peligrosa, pues cuenta con el inobjetable aval del pueblo**” (Santa Cruz 1989:107; énfasis agregado). De modo que el citado autor sugiere, por un lado, que los cambios en la música popular los introduce “el pueblo”. Pero por otro lado, le parece peligroso que ese mismo “pueblo” acepte de modo “inobjetable” los cambios en el vals que a él, como estudioso del tema, le parecen negativos porque degeneran el patrimonio musical costeño que constituye el vals popular limeño. En resumen, parece sugerirse una suerte de tutelaje a los cambios que hace “el pueblo”, porque requerirían el aval no del “pueblo” mismo sino de aquellos estudiosos que son reales y autorizados concededores y cuidadores de la tradición.³¹

En todo caso, la riqueza de detalles y datos que Santa Cruz ofrece como testimonio bien informado por ser él tanto practicante del género como músico académico, necesitaría ser cotejado con otras fuentes para apreciar mejor la posición de Santa Cruz en la actividad criolla. En términos metodológicos, el libro se presenta como un testimonio personal, casi individual, pero que es construido por alguien que se considera suficientemente preparado para dar su testimonio ilustrado y objetivo tanto por haber estado ahí, como por su formación musical y vocación de estudioso. La pregunta es entonces, ¿con qué se coteja o cómo se verifica lo que Santa Cruz presenta como testimonio individual y a la vez como “realidad”? Por ejemplo, si cotejamos estas expresiones con lo que la musicóloga peruana V. Yep (1998) identifica como vals limeño, encontramos que el objeto de análisis de Yep (1998:19) es el vals con el cajón ya incorporado: “El conjunto instrumental estándar [de acompaña-

31. Un autor que ha revisado recientemente el asunto de la autenticidad en el recojo de música popular, tomando como caso la obra de Juan Menéndez Pidal publicada a fines de siglo XIX en España, es L. Díaz G. Viana, quien en resumen plantea lo siguiente: “La tesis principal [de estudio] es que son los propios recopiladores quienes, de acuerdo con un canon construido culturalmente a partir del romanticismo, deciden qué es lo popular o no, convirtiéndose así en garantes o guardianes de lo «auténtico» y de la «tradición». [...] Del análisis del mismo se deduce que la concepción de la «tradición» y lo «tradicional», a la que aún hoy tanto suelen invocar los folcloristas, es una invención -históricamente bastante reciente- de fuertes implicaciones ideológicas y trascendentes repercusiones sociales y políticas” (Díaz G. Viana 2002: s/p). Una reflexión reciente sobre las dificultades del concepto “pueblo” en los estudios de música popular se puede encontrar en Middleton (2003b).

miento del vals criollo] consiste en dos o tres guitarras y **un cajón**, idiófono de madera que se utiliza originalmente en el acompañamiento rítmico de la marinera y la música afroperuana. Sin embargo, hoy en día se ejecuta el valse también con orquesta,³² pequeños conjuntos y, prácticamente, con todo tipo de instrumentos” (Yep 1998:19; énfasis añadido). En todo caso, aun siendo más flexible que Santa Cruz, Yep también está proponiendo implícitamente una versión particular de la formación instrumental como la “estándar”.³³

Por último, y en relación con el trabajo de Santa Cruz que comentamos, cabe tener en cuenta la crítica de Javier León sobre los problemas que surgen de textos como estos, que podrían ocultar pretensiones de legitimación académica por parte de determinados sectores musicales. Es así que León (1999) señala que los estudios de Cesar Santa Cruz (1989), Susana Baca (1992), y Wilfredo Hurtado (1995) son trabajos de músicos nacionales que se volcaron a la investigación como medio de legitimación de su práctica musical frente a los ojos de la academia peruana o la sociedad en general. Para León, con todo, estos textos son importantes por la información que dan de primera mano y no necesariamente por el aspecto académico.

Raúl Serrano y Eleazar Valverde, en su obra *El libro de oro del vals peruano* (2000), hacen una extensa compilación de obras de cien compositores de música criolla, incluyendo tanto letras como partituras, así como una breve biografía de cada uno de los autores. Esta compilación está ordenada por etapas, división que obedece a diversos criterios en distintas épocas (por ejemplo, la influencia de ritmos extranjeros como fin de la Guardia Vieja, o la difusión en medios de comunicación como inicio de lo que consideran la “época de oro” del vals criollo). Cada una de estas etapas está encabezada por una pequeña introducción, en las que se narra brevemente el contexto de la época a partir de anécdotas y de datos históricos bastantes generales, así como la situación del vals criollo en dicho contexto.

32. Es interesante recordar que, en los vales limeños grabados por diversas orquestas en los años 1940, no se incluye el sonido del cajón afroperuano, mientras que al punteo de primera guitarra criolla se le hace un espacio momentáneo e incluso pasajes completos en los puentes musicales (aparte de que se puede escuchar constantemente el rasgueo de una guitarra acústica que hace el acompañamiento denominado “tundete”); esto sugiere que ya para esta época la guitarra estaba “legitimada” como parte del vals limeño, pero no el cajón.

33. Es más, actualmente el cajón cumple el papel rítmico de la segunda guitarra, sustituyéndola, mientras que el bajo eléctrico reemplaza los bordones de una posible tercera guitarra. De este modo, una conformación instrumental “estándar” para el vals peruano en a principios del s. XXI es la de primera guitarra, bajo eléctrico y cajón.

El texto plantea como primera etapa a la Guardia Vieja, la cual se caracteriza por su carácter popular y sencillo, con músicos no profesionales e instrumentos de cuerda mayormente, con alcance barrial y audiencias presenciales, con muy escasa circulación por medios impresos. Es una creación en la que se reconoce la influencia de ritmos extranjeros clásicos como el vals, el minué, la cuadrilla y la mazurca; esta etapa finaliza con la aparición de Felipe Pinglo Alva (1899-1936). La siguiente etapa se caracteriza por la influencia de nuevos ritmos extranjeros en el vals criollo, tales como el *fox-trot*, el *one-step* y el tango; esta etapa concluye con la llegada de Isabel (Chabuca) Granda Larco (1920-1983), cuyo logro principal es que hizo que el vals criollo salga de lo popular y se instale en todas las clases sociales. La tercera etapa en la “época de oro” del vals criollo se caracteriza por la amplia difusión mediática de la música criolla y la aparición de gran cantidad de compositores e intérpretes; esta etapa se extiende hasta finales de la década de 1980. Finalmente incluye una sección de personas que hicieron aportes particulares al vals criollo que no pueden ser enmarcados en ninguna de las etapas en particular, así como nuevos autores y compositores.

Si bien el texto representa una compilación exhaustiva e interesante tanto de temas musicales como de datos (sobre todo anecdóticos) acerca de los distintos autores y compositores, carece de un argumento central que permita abordar la historia del vals criollo de una manera que trascienda la forma meramente narrativa. Aunque se alude a distintos criterios para distinguir las etapas de la historia del vals criollo, esos se mencionan de forma somera y aislada, lo cual impide la comprensión de esta historia como producto de fenómenos sociales; de este modo, presenta una periodización bastante subjetiva del desenvolvimiento de la música criolla, basada en las circunstancias personales y actividad musical de cada personaje reseñado. Asimismo el análisis de estos elementos es escaso, así como su relación con la producción de temas musicales en cada etapa. Finalmente, no obstante los autores mencionan las fuentes de información y declaran que estas son dispersas e inexactas en muchos de los casos, no dan cuenta de las mismas a lo largo de la obra, produciendo un texto lineal que da la impresión de erigirse como voz consensual y coherente (cuando no absoluta) antes que como diálogo de distintas fuentes y opiniones.

Manuel Zanutelli, en su libro *Canción criolla: memoria de lo nuestro* (1999a), hace una historia de la música criolla en general: además del vals y la

polca, incluye la marinera. La división por capítulos corresponde a una división histórica por etapas. Para cada capítulo brinda el contexto de la época a partir de datos históricos y de coyuntura política, así como de anécdotas y tradiciones; acto seguido presenta breves biografías de los principales músicos de cada época, brindando detalles tanto de sus vidas como de su obra y aportes a la música criolla. Finalmente dedica amplias secciones de los capítulos a diversos elementos importantes en la historia de la música criolla: por ejemplo, desarrolla de forma extensa cómo se formó el vals vienés y cómo este llegó al Perú, dedica varias páginas a la fiesta de Amancaes y a las grabaciones de Montes y Manrique, y toca temas diversos como “Variaciones sobre un mismo tema”, “La mujer en «El cancionero de Lima»”, etc.

La división histórica que lleva a cabo Zanutelli comienza con la Guardia Vieja (fines del siglo XIX), que se extiende hasta los años 30. Propone luego una segunda etapa que corresponde a la generación posterior a Felipe Pinglo Alva (1899-1936), etapa que es definida de manera difusa. Zanutelli no menciona ninguna etapa siguiente a esta. La diferencia entre la primera y segunda etapa, según el citado autor, se explica a partir de cambios en las costumbres de Lima, cambios que se presentan en esferas muy diversas, como la aparición de nuevos movimientos políticos, la llegada de los automóviles y el cinematógrafo, la aparición de espectáculos de concurrencia masiva como el fútbol, junto con las lealtades hacia los equipos, y varios más.

El texto de Zanutelli es eminentemente narrativo y presenta la historia de la música criolla de forma lineal. Hace una reseña de la música popular limeña combinando relatos y fuentes de segunda mano con documentos de primera mano. Si bien brinda marcos contextuales ricos en anécdotas y datos históricos, estos carecen de interrelación entre sí. Tampoco establece una relación entre estos y la música criolla. En general, no propone una lógica de interrelación de los sucesos contextuales y las consecuencias o los cambios que se van produciendo en la actividad musical de origen popular. De este modo, el contexto brindado es medianamente ilustrativo, pero no ayuda a comprender los cambios en la música criolla. Asimismo, las discusiones no siguen un orden sistemático y se encuentran más bien dispersas a lo largo de la obra sin relación entre sí. El texto puede proveer un panorama bastante general acerca de la música criolla en el Perú, pero, al igual que el libro de Serrano y Valverde, carece de un argumento que brinde a la historia de la música criolla un sentido distinto al de una narración lineal casi meramente anecdótica.

Emilio Bustamante, en el ya citado texto “Apropiaciones y usos de la canción criolla 1900-1939” (2007), hace un estudio acerca de cómo la música criolla es utilizada de distinta manera por distintos sectores sociales: por un lado por los sectores populares para expresar su vivencia, y por otro lado por el Estado y en las élites en función de sus intereses hegemónicos. Este fenómeno es observado a través de la transición de la música criolla de un género eminentemente popular y restringido a los barrios a un género ampliamente difundido en las clases altas y siempre presente tanto en los medios de comunicación como en las actividades ligadas al Estado. El estudio se enfoca en la apropiación de la música criolla por el Estado y por los sectores altos de la sociedad.

El texto, si bien no deja de ser una propuesta de análisis interesante, tiene problemas fundamentales. En primer lugar la hipótesis de la utilización de la música criolla por parte del Estado y de las élites en función de sus necesidades hegemónicas no permite ver otros alcances que puede tener el fenómeno social en cuestión. Al respecto revisamos dos ejemplos. El primero de ellos se refiere al día de la canción criolla, que es visto por el autor como una estrategia estatal ante la necesidad de reconocer a un sector de la población. El día de la canción criolla, como sabemos, fue creado por iniciativa de los criollos de la época, y más precisamente a través de la gestión de Juan Manuel Carrera: en este caso la hipótesis del trabajo lleva a mirar como una estrategia estatal unilateral algo que en realidad fue una iniciativa de la población negociada con el poder estatal; la mirada que propone la hipótesis hace que cualquier acción estatal sea tomada como una utilización estratégica. El segundo ejemplo refiere a la afirmación de que la amplia difusión de música criolla en los medios estatales responde a intereses y maniobras estratégicas del Estado y las élites, cuando (a partir de los datos proporcionados por el propio autor) este fenómeno podría ser perfectamente comprensible a partir de las dinámicas industriales y de maximización de ganancias y al “descubrimiento” de una audiencia potencial en los sectores populares; en este caso el autor toma como un interés de clase lo que antes que nada es un modo de producción asociado a intereses de particulares, sin establecer relación alguna entre ambas dimensiones.

En segundo lugar, el texto parte de una mirada utilitarista, desde la cual la música es algo que los agentes utilizan con determinados fines; esta mirada no es tan problemática cuando se habla del Estado o de las empresas, pero

se vuelve tal cuando plantea que la música criolla *sirve* para que las clases populares expresen sus vivencias y valores o que cierto tipo de leguaje se *utiliza para* alcanzar un estatus social más alto. Si bien no dejamos de reconocer que la cultura puede ser también un recurso (Yúdice 2002), una mirada que privilegie exclusivamente lo utilitarista puede equivocarse al reducir los fenómenos y procesos sociales a meros usos estratégicos; el autor parece obviar que la música criolla, antes que utilizada, es vivida y disfrutada.

Otro aspecto problemático en Bustamante está en su concepto de la creatividad popular como básicamente una “apropiación” por las clases populares, a modo de reciclaje de desechos o partes que ya no le sirven a las élites, a partir de las cuales desarrollan su práctica artística. Aparte de ser una comparación forzada entre el llamado “recurseo” como actividad de supervivencia individual con la actividad artística como práctica creación y recreación musical, se asume una suerte de “flujo cultural unidireccional”, de las clases altas a las populares. Así, implícitamente se estaría negando otras posibilidades, como la de que las clases media o altas también tomen elementos de otros sectores, o mejor, como una interacción en la cual se dan diversos tipos de dinámicas culturales, e incluso que muchos miembros de los sectores que en una época son “populares” pueden tener un cambio de ubicación y peso cultural en el conjunto.³⁴ Por otro lado, se tiende así a soslayar que los compositores populares actuaban como voceros de sus audiencias pues ponían expresiones idiomáticas y versos a disposición de muchos quienes no tenían esta misma capacidad de expresarse. Precisamente un aspecto central de valoración de los compositores es su capacidad de manejo del idioma. Finalmente, al examinar la obra de Rosa M. Ayarza, el citado autor parece sugerir que entre lo que Ayarza recoge están el vals y la polca limeños, cuando en realidad se trata de géneros anteriores, sobre todo afroperuanos, ya que dicha recopiladora no se interesaba por recoger valeses ni polcas pues consideraba que no formaban parte del folclor costeño al ser de surgimiento moderno y a partir de modas foráneas.³⁵

34. Este no es un lugar conveniente para desarrollar el punto. Hay exposiciones bastante ilustrativas sobre estos debates que se pueden consultar, por ejemplo, en Middleton (2002), Martín (2006), Negus (2007), Wade (2000), Clayton *et al.* (2003), y Longhurst (2007). Nos parece, en todo caso, que el planteamiento de Bustamante soslaya los procesos de constante apropiación por las clases populares limeñas de ciertos elementos que están de moda entre las clases más pudientes, como las armonías y ritmos de la música popular internacional, lo cual veremos con más detalle en varias secciones del presente estudio.


35. Rafael Morales Ayarza, entrevista personal, 6 de noviembre de 1984. En este sentido, es interesante citar a Díaz G. Viana (2002: s/p): “La autenticidad [...] la confiere –en gran medida– el reco-

En este capítulo hemos planteado algunas consideraciones generales sobre “lo criollo popular” en el Perú, particularmente en la ciudad de Lima, para ubicar el desenvolvimiento del vals popular limeño. Hemos identificado algunos rasgos generales que enmarcan culturalmente esta producción musical, y ciertas “contendias discursivas”. El segundo capítulo está dedicado a ver el proceso de consolidación del vals limeño popular en los sectores emergentes de la ciudad bajo una primera etapa conocida generalmente como “Guardia Vieja”. Esta etapa se desarrolla dentro de un modo de producción musical que podría denominarse “artesanal”, previa a la aparición de los sistemas de difusión masiva en el país, y por tanto los canales de difusión musical son muy localizados y con tecnologías de transmisión y difusión pre-electrónicas. La culminación de esta etapa está marcada, desde nuestra perspectiva, por la grabación de discos comerciales por el dúo limeño Montes y Manrique.

pilador en el acto de recopilación. Él decide quién puede ser o no portador de material «autentificable» y qué material lo es. Y él garantiza también que el trasvase de lo oral a lo escrito se hace de manera adecuada. Los colectores de cantos populares, por ejemplo, no nos cuentan cómo es lo que existe o cómo ellos lo ven, sino que en su práctica selectiva de rescatar lo que juzgan valioso en el conjunto de la cultura deciden lo que «es», qué existe y qué no. Los recopiladores «autorizan» lo que debe existir, pues el pueblo anónimo dice, pero no sabe lo que sabe; no conoce su «auténtico» valor ni puede sospechar el valor de lo «auténtico». El colector es –pues– el gran autenticador, el que vela porque la tradición continúe. Es el guardián de la tradición”.



CAPÍTULO III



Inicios del vals
limeño popular
(1895-1925)

Contexto

En una aparente paradoja, el vals popular limeño surge a contrapelo de lo que importantes costumbristas peruanos de fines del siglo XIX consideraban “criollismo”. La opinión expresada por Ricardo Palma en la década de 1890, en su tradición “La conga”, es bastante significativa al respecto, y además se basa en la impresión de Abelardo Gamarra, otro costumbrista de la época. Pero esta opinión ilustra un patrón más general, el de la constante variación y contención en la apreciación y valoración del vals popular limeño. Como ya hemos comentado, el fondo del relato “La conga” de Palma se refiere a los enfrentamientos entre los partidarios del coronel José Balta y las fuerzas del gobierno de M.I. Prado en la ciudad de Chiclayo, en diciembre de 1867 y que culmina el 6 de enero de 1868 con el triunfo de Balta. En primer plano, sin embargo, destacan algunas observaciones y comentarios de Palma sobre la música popular del momento en el Perú, y su contraste con las nuevas modas musicales que empezaban a llegar al país desde el primer tercio del siglo XIX.

El viajero francés Max Radiguet menciona que ya en la década de 1840, cuando estuvo en Lima, la cuadrilla -de reciente origen galo- se había terminado de imponer en los sectores sociales altos de ciudad. Refiriéndose a otro viajero de paso por el Perú, Radiguet afirma: “El historiador viajero Stevenson constataba ya [en los años de 1830], que nuestra monótona cuadrilla [francesa] comenzaba a destronar en el Perú a las danzas nacionales; el progreso está ahora casi cumplido”. Radiguet añade, sin embargo, que en las clases populares la contradanza española ha adquirido un estilo local:

Fuera de la contradanza española, especie de vals de tiempo lento con gran número de figuras, los bailes del buen mundo limeño no difieren sensiblemente de los nuestros, y si se quiere recoger en ese género algunos trozos de color local, hay que buscarlos sobre todo, en las clases populares (Radiguet [1856] 1971).

De acuerdo a esto, quien en Lima buscaba oír géneros musicales con sabor local, raramente los encontraría en el “buen mundo limeño” de la época, es decir, entre las clases altas de la ciudad. Quisiéramos en este punto recordar lo que vimos en el capítulo anterior, es decir, la reveladora afirmación con que Palma empieza su relato:

Dice bien Abelardo Gamarra cuando dice que la gracia y originalidad de nuestros cantos populares ha muerto. La chispa criolla ha ido al osario, y nos hemos *zurzuelizado*. Cierto. La *conga* fue el último chisporroteo del criollismo (énfasis en el original).

A partir de estos comentarios, asumimos que Palma está opinando como tradicionista de fines de siglo más que como participante de los eventos. Habiendo sido escrito a fines del siglo XIX, se desprende que la creciente presencia de la zarzuela en el ámbito local estaba acabando con la “gracia y originalidad de nuestros cantos populares”, llevando a la “chispa criolla” a un proceso de extinción. A partir de esta visión crítica, Palma establece una serie de contrastes entre lo “nacional purito” y un conjunto de expresiones y costumbres foráneas al parecer de reciente presencia. Refiriéndose, por ejemplo, al ambiente de regocijo por la presencia de Balta en Chiclayo, señala:

Los chiclayanos recibieron con frenético entusiasmo a Balta y a los que lo acompañábamos. [...] En todas las casas había jolgorio, y se bailaba y cantaba. Poco de piano y mucho de guitarra; **nada de vals, polcas, dancitas ni cuadrillas; baile de la tierra, baile criollo, nacional purito.** ¿Habría mucho champagne, jerez, oporto y cerveza? ¡Quite usted allá, hombre! ¿Éramos acaso franceses, españoles, portugueses o alemanes? Chicha y moscorroffio³⁶ del legítimo (Palma, R., “La conga”; énfasis agregado).

De este modo, Palma establece una asociación entre el jolgorio, las danzas y bebidas peruanas, y contrasta todo esto con las danzas y las bebidas extranjeras, repudiando al vals por no considerarlo criollo. Con la frase “poco de piano y mucho de guitarra” entendemos que alude a que mayormente los temas de moda eran tocados en piano solo para ser bailados y no tenían textos. En contraste, “mucho de guitarra” refiere a lo dicho inmediatamente antes: “había jolgorio, y se bailaba y cantaba”. Así, en general, Palma establece una asociación casi heroica entre el ánimo temerario de los chiclayanos de defender su causa en inferioridad de condiciones a las fuerzas del gobierno, y las manifestaciones festivas y de jolgorio musical “de la tierra, baile criollo,

36. Aguardiente de uva.

nacional purito”. Todo esto lo pone en contraste, como hemos dicho, con expresiones foráneas que a fines del siglo XIX estaban mandando lo criollo al osario. Por último, hay una clara connotación política en este relato entre el ingenio musical criollo y su capacidad creativa en momentos del jolgorio que suscitaba la defensa de una causa que se siente justa y al fragor del combate. El relato de Palma culmina con esta significativa apreciación: “la conga... fue la Marsellesa de los chiclayanos en la noche del 6 de enero”.

El tema del contraste en el siglo XIX entre la actividad musical “nacional popular” y la “foránea de moda” se encuentra también, por ejemplo, en un recuento histórico que el investigador y músico Carlos Sánchez Málaga hizo, a mediados del siglo XX, de la música costeña del Perú. Bajo el subtítulo “Ritmos negros en la costa”, en dicho trabajo señala lo siguiente:

En el siglo XVIII, hasta mediados del XIX, se produce en el centro de la costa peruana -Lima-, una bifurcación de tendencias a la práctica de bailes y tonadas de arraigo popular, o a la novelera preocupación por infinidad de bailes -importados- “de moda”. A la primera pertenecen los bailes y canciones con influencia de ritmos preponderantemente negros. Los bailes [...] el Don Mateo, el maicito, y la zambalandó han desaparecido, lo mismo que aquellos con influencia indígena, como el cascabelillo y el negrito. La segunda tendencia agrupa los bailes de moda o bailes serios de sala, entre los cuales no pueden faltar la gavota, el rigodón, la contradanza, las boleras [sic] -de varias clases-, la mazurca, la polka, la cuadrilla, los vales de moda -de cuatro y más clases-. Estos bailes tuvieron una efímera vida con su trasplante y falta de raíz en esta tierra. En cambio, se salvan -y perduran hasta hoy- las marineras, las resbalosas y los tonderos, por su filiación y fisonomía precisa y exacta con la sensibilidad de los pueblos de la costa (Sánchez Málaga 2009).

Entre los bailes foráneos de moda a mediados del siglo XIX en el Perú y que entonces se consideraban “de salones serios”, sin embargo, encontramos indicios de que el vals no desaparece tan rápidamente como el rigodón, minué,³⁷ cachucha,³⁸ etc. Más bien en los sectores medios y altos también el vals vienés estaba desplazando las danzas de las anteriores generaciones, en parte por la sencillez de su coreografía. Hay testimonios de la época, por ejemplo, como el de Manuel A. Fuentes en su libro *Lima: Apuntes históricos*,

37. “Baile francés para dos personas, que ejecutan diversas figuras y mudanzas. Estuvo de moda en el siglo XVIII”. Diccionario RAE [en línea]. Disponible en: http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=minué [fecha de consulta: 21-abr-2009].

38. “Baile popular de Andalucía, en compás ternario y con castañuelas”. Diccionario RAE [en línea]. Disponible en: http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=londú [fecha de consulta: 21-abr-2009].

descriptivos, estadísticos y de costumbres, de 1867, mencionando el reciente cambio en los géneros musicales practicados:

hoy [...] la galopa, la polca y el vals tempestuoso han lanzado de los aristocráticos salones al minué, al londú y a la cachucha, bailes favoritos de nuestros padres [...] la polca y el vals no necesitan de maestros, a lo que parece (citado en Santa Cruz 1989:134, 135).

Al parecer, el vals vienés gusta mucho en los diversos sectores sociales limeños y, en comparación con géneros anteriores, su aceptación fue bastante rápida. La relativa sencillez de los pasos del vals vienés debió contribuir a su adopción frente a otros géneros previos como la jota o la mazurca. Aparte de eso, el dicho vals tenía la sugerente novedad de que los participantes bailaban en parejas con la misma persona en constante semi abrazo, y tomados de las manos, a diferencia de anteriores géneros de moda en las clases medias y altas. Con todo, los vales al estilo vienés, cuestionados por M. A. Fuentes y repudiados por R. Palma, empiezan a ser convertidos a fines del siglo XIX en las expresiones más características del criollismo popular limeño. Es más, en un giro irónico, el propio Abelardo Gamarra, citado por Palma a favor de su repudio, pasaría a convertirse en compositor emblemático de vales criollos de principios del siglo XX, notablemente por *La andarita*, también conocido como el canto al bandolero Luis Pardo (1874-1909).

Entre otros sucesos críticos, como ya hemos mencionado antes, está el de la crisis política y económica vivida durante Guerra del Pacífico, y luego la inestabilidad y tensión por los posteriores enfrentamientos entre caudillos surgidos de la guerra y otros personajes. El momento de la guerra en sí posiblemente alteró la actividad musical de la ciudad, sobre todo durante la ocupación extranjera, en tanto haya afectado las ocasiones y circunstancias en que las clases populares tocaban y/o escuchaban música.³⁹ Es en un plano social y cultural más amplio de cambios históricos en sectores populares limeños desde mediados del siglo XIX donde se produce el contexto que predispone la “apropiación” y recreación del vals europeo como expresión de la sensibilidad estética de grupos locales emergentes.

En efecto, desde la mitad del siglo XIX iba surgiendo en Lima un nuevo sector social, conformado por una combinación entre los descendientes de los

39. Lucas Borja (entrevista), por ejemplo, sostiene que los temas de las canciones de esa época eran pícaras, pero todo se vino abajo después de la Guerra del Pacífico.

esclavos libertos (muchos de quienes estaban incorporándose laboralmente como parte de los artesanos y obreros, así como en el sector de servicios) y los trabajadores que estaban siendo insertados en el incipiente proceso de industrialización. Aldo Panfichi, en su trabajo “Africanía, barrios populares y cultura criolla a inicios del siglo xx” (2000) indica que a mediados del siglo xix

La población afroperuana aparece como propietaria del 45% de todas las chinganas registradas en la ciudad y del 20% de las pulperías. El hecho que hubiera afroperuanos propietarios de estos locales revela que un buen número de esclavos había logrado su libertad o cierta capacidad de ahorro que les permitió poner negocios organizados a partir de la cocina, el baile, y la diversión.

Por otra parte, también se estaban produciendo intercambios culturales y matrimoniales entre la población de origen afroperuano y otros sectores étnicos, además de sincretismos en distintos niveles como en la religión (especialmente, el culto al Señor de los Milagros), en la culinaria, y en la extensión del alcance de ciertos géneros musicales que estaban mayormente circunscritos a la población afroperuana. En general, la ciudad de Lima estaba creciendo y los barrios interconectándose mediante la construcción de nuevas calles y avenidas y este desplazamiento contribuían a una creciente interacción entre sus habitantes.

Hay una percepción entre los viejos criollos de que, a fines del siglo xix, Lima aún era una ciudad relativamente pequeña, que tenía mucho de “aldea”. César Santa Cruz, por ejemplo, lo dice de varias maneras en su libro, expresando lo que seguramente muchos de sus contemporáneos sentían: en el año 1879, “la Lima de entonces [con 100 mil habitantes] era sólo una villa en la que sus pobladores, por decirlo así, se veían a diario” (1989:132). En otras partes, el tono testimonial que Santa Cruz anuncia haberle dado a su libro, queda claro cuando revela su percepción vivencial refiriéndose a Lima: “Quienes hemos nacido al iniciarse la segunda década del presente siglo [xx], **aún alcanzamos la ciudad-aldea**” (1989:11; énfasis agregado). Nótese, de paso, la manera en que Santa Cruz legitima su narración señalando que él ha sido testigo de lo que relata, y luego al dedicar varias páginas a describir las costumbres tradicionales que él pudo ver (o que sus parientes le contaron) aún vigentes a principios del siglo xx en los barrios populares de la ciudad.

La ciudad era entonces un conjunto de suburbios de población mayormente pobre, en la periferia de una zona que agrupaba edificios públicos y de

gobierno, junto a unas pocas pero grandes casas de familias adineradas y a muchos callejones donde vivía la mayor parte de los limeños.⁴⁰ Los callejones estaban usualmente conformados por hileras de pequeñas viviendas, de dos o tres piezas dispuestas a lo largo de un estrecho corredor descubierto y con una sola entrada desde el exterior, que podían albergar hasta 80 hogares. Había callejones de dos pisos y hasta 40 viviendas por piso, siendo ocupados por las familias de menores ingresos. Es interesante citar la visión contemporánea de alguien que vivió en un callejón:

Los callejones eran habitados, mayormente, por la gente obrera de Lima. [...]. Algunos de esos callejones eran tan grandes que [...] en su interior había una especie de otro barrio o ciudad pequeña [...]. Todos los habitantes del callejón se conocían y había una confianza tal entre ellos que la gente paraba con la puerta de sus viviendas abiertas durante todo el día, cerrándolas solamente a la hora en que se iban a dormir (Mejía 2008a).

Los barrios estaban rodeados de huertas y jardines, y hasta la década de 1860 aún se podía hablar literalmente de “extramuros” de la ciudad ya que las murallas construidas en la época colonial para protegerla habían empezado a ser demolidas recién a fines de esa década. Así, en los extramuros de la ciudad había chacras y haciendas. En general, testimonios de los músicos criollos evocan de diversas maneras lo que en Lima quedaba de “ciudad-palacio”, como algunos han denominado los centros urbanos coloniales:

[Las] ciudades que surgieron en la colonia correspondían con bastante nitidez a un tipo que se conoce como «ciudad palacio», que se relacionaba por medio de la extracción de rentas y tributos en trabajos, especies y dinero con su entorno campesino (*Hinterland*). La cultura de sus habitantes criollos y mestizos se derivaba de la cultura [europea] mediterránea [bajo una vertiente que] insistía en la elaboración de formas de comportamiento y conocimientos relacionados con su carácter rentista (Golte 2001:109-110).

Si admitimos el modelo de “ciudad-palacio” citado, en las características culturales de Lima de esta época se podría observar, a grandes rasgos, que

En esta cultura la producción de bienes y servicios, salvo aquellos propios de la condición burocrático-administrativa, aparecía como algo impropio, destinado a ser ejercido por los estamentos subalternos y étnicamente diferentes. [En este entorno] una cultura festiva, tanto religiosa, como laica, no solo tenía importancia para expresar simbólicamente la estructura del poder, sino también

40. Esto se infiere de una serie de testimonios referidos a la actividad musical de las clases populares limeñas a principios del siglo pasado.

para que la cultura clientelística tenga espacios públicos de construcción de redes de clientelaje, tanto en cuanto al acceso, como en cuanto a la retribución ostentosa de parte de las cabezas de tales redes (Golte 2001:110).

Si llevamos el modelo de Golte a su extremo, entonces se puede leer de otra manera el texto de Manuel A. Fuentes (*Lima: apuntes históricos...*), que es citado por Santa Cruz (1989:133 y ss.). Se trata de la existencia en Lima a mediados del siglo XIX de maestros de danzas y música, y especialmente de guitarra, quienes siendo de origen afroperuano fueron muy cotizados hasta por las clases altas (“señoritas de buen tono”, según el texto de M.A. Fuentes). Es decir, el servicio de enseñanza musical no solo estaba abierto a los grupos de origen no criollo blanco sino que, al parecer, los “criollos blancos” no lo ejercían. En efecto, según M.A. Fuentes:

La profesión de maestros de baile era ejercida **sólo por negros y zambos**, entre los cuales había diversas categorías [o rangos según el estamento social de sus clientes y en relación a sus recursos musicales]: unos no usaban, para sus lecciones, más música que la vocal; otros cargaban su guitarra; y los terceros, de más elevado rango, se servían de la guitarra de sus discípulas (citado en Santa Cruz 1989:134; énfasis agregado por nosotros).

Bajo esta visión se podría interpretar el desenvolvimiento de las festividades religiosas en los callejones limeños donde había una identificación cercana entre el espacio habitacional y el ámbito de protección de un/a santo/ católico/a. El compromiso con este referente se expresaba colectivamente mediante rituales públicos en torno a la fecha de celebración del referente. Algunas de las expresiones musicales y coreográficas surgidas en este contexto se mantuvieron como parte de festividades en los callejones del siglo XIX y principios del XX. El veterano dirigente obrero Julio Portocarrero, por ejemplo, recordaba las celebraciones que se realizaban en el callejón de Bajo el Puente (barrio de Malambo, distrito del Rímac) donde pasó su niñez (primera década del siglo XX). Es interesante notar cómo Julio Portocarrero, siendo dirigente obrero y además contando con una experiencia política de orientación socialista, mantenía en su vejez el recuerdo de vivencias de costumbres o prácticas que en el fondo van en contra de su orientación política o, en todo caso, de la de los fundadores históricos del pensamiento socialista moderno:

En el callejón donde vivía yo [había dos sectores de viviendas, cada uno con su santo patrón: San Francisco y Santa Teresa, y los ocupantes de cada sector le

hacían fiesta a sus respectivos patrones]. En el sector de santa Teresa, que era donde vivía yo... lo que se hacía era [organizado por] una señora Adelaida [de ese sector del callejón], que vendía como vivandera [*i.e.*, vendedora ambulante de comida] en la Alameda [de los Descalzos, un paseo de la época colonial en el distrito del Rímac]; todo el año, su trabajo era hacer comida, freír choncholies,⁴¹ anticuchos,⁴² en la Alameda, casi comenzando la Alameda nomás del Puente Balta [ubicación que le permitía tener clientela constante entre transeúntes y obreros de fábricas cercanas que se alimentaban en las vivanderas]. Esta señora Adelaida [se había ofrecido voluntariamente a sustentar los gastos de la celebración, en tanto era en el callejón quien tenía las mayores posibilidades de hacerlo, tanto por su relativa estabilidad económica en comparación a sus vecinos, y además porque se dedicaba a un rubro que le facilitaba la obtención de comida para la festividad, en tanto su negocio era cabalmente preparar comida] era la que se encargaba todos los años de hacer la fiesta de [santa Teresa]; y por supuesto la fiesta consistía en rezos del Rosario: [durante 15 días en torno a la fecha central] todas la noches toda la vecindad se reunía allí, al pie de la santa [una imagen de 50 centímetros de altura, que normalmente estaba dentro de una urna pegada a la pared, en la entrada del callejón]. Se bajaba eso [a una mesa], se arreglaba una mesa, adornaba con flores, con velas, todo eso. [...] En esas ocasiones había, por ejemplo, las *payas* [danza tradicional de origen aparentemente indígena y asimilado desde la Colonia en la religiosidad popular peruana; se encuentra en diversas partes del Perú en forma de variantes que se han incorporado a las celebraciones locales de Navidad], que era gente de la misma vecindad: muchachas, jovencitas, adolescentes, que se vestían... procuraban vestirse como payas, como se acostumbraba en aquella época, con sus cintas, varas llenas de cascabeles, y bailaban y cantaban esas cosas ellas; y había *Los negritos*, [12:35] que eran muchachos también del callejón, del mismo barrio, que también tenían su vestimenta, su chaqueta de *negrito*, todo eso... ¡y sus máscaras! y que iban bailando con su campanita y sus pañuelos que tiraban [...] para hacer toda una serie de bailes, pasadas (Portocarrero, entrevista personal, 4 de diciembre de 1983).

De modo que la celebración del día del santo o santa patrona era una ocasión importante de fiesta local. Esta se daba en el caso de los callejones que guardaban en su interior alguna imagen religiosa que se consideraba “patrón/a” de sus moradores y protector/a de sus viviendas. En algunos callejones sus habitantes celebraban esta fecha incluso con misas, ceremonias y procesiones que recorrían el barrio y terminaban en “verbenas criollas”.

41. Chinchulín o también chunchules, “del quechua *ch'úñchull*: Intestino delgado comestible de ovinos o vacunos. [...] Intestinos lavados, cocidos y trenzados que se suelen asar a la parrilla”. Diccionario RAE [en línea].

42. “Comida consistente en trozos pequeños de carne, vísceras, etc., sazonados con distintos tipos de salsa, ensartados en palitos y asados a la parrilla”. Diccionario RAE [en línea].

La Guardia Vieja en el vals limeño popular

Dentro del panorama expuesto a grandes rasgos, describiremos las características de la llamada “Guardia Vieja” que, según el consenso entre los estudiosos del tema, corresponde al momento inicial del surgimiento del vals popular limeño, como señalamos anteriormente. Esta etapa se enmarca dentro de las notorias transformaciones en el contexto más amplio del país y de su situación en el mundo. Así, la Guardia Vieja se ubica entre el final de la Guerra con Chile y el inicio de la 1^{ra} Guerra Mundial, época que se inicia con el ascenso de Nicolás de Piérola al poder, y que según algunos historiadores fue de relativa estabilidad.⁴³

Para acercarnos al origen del vals popular limeño, quisiéramos resumir los planteamientos generales que hace Middleton (2002:11-16) en el estudio de la música popular. Para poder estudiar formas temporalmente localizadas de música popular, nos dice, es necesario situarlas en el contexto de todo el campo histórico-musical. Así, para entender bien el significado de la danza popular a mediados del siglo XIX –el vals, por ejemplo– es necesario mirar no solo a la cultura del vals en las clases populares sino además factores como: las fuentes campesinas del vals; el uso dado a estas fuentes en la cultura burguesa; las cambiantes relaciones sociales involucradas en el crecimiento del capitalismo industrial, para el cual la romantización de la cultura popular presente en el valsear burgués, junto con el cultivo de una sensualidad explícita (al introducir la práctica de bailar sujetando continuamente a la pareja), fue probablemente una reacción; la tendencia de que los desenvolvimientos sociales lleven a la atomización de patrones sociales colectivos y modos de expresión corporal establecidos.

Esto habría llevado entre los compositores de avanzada a una música más abierta de pensamiento y sentimiento, en contra de una música de gesto social. También a la manera en que estos mismos compositores, como una reacción a esa situación, incorporaron versiones espiritualizadas de los elementos dancísticos en su música. La forma internamente contradictoria, valsear, como un género, atraviesa las clases, y como práctica, está inscrita en el conjunto de relaciones de culturas y clases en ese período (Middleton 2002:12).

Pensamos que, para el caso peruano, hay que establecer una distinción analítica entre lo que para fines del siglo XIX era el vals limeño, de lo que más

43. Véase, por ejemplo, Mörner (1990:139-140).

ampliamente se podría considerar música criolla y popular costeña. Sugerimos que hay ciertos indicios para tal distinción, aparte de que consideramos que de esta manera se puede entender mejor la trayectoria de la música criolla, a diferencia de lo que sustentan otros estudiosos del tema, como por ejemplo Raúl Romero (2007: 264, 265), para quienes no existe tal distinción: “No hay indicios de que a fines del siglo XIX estos géneros nacidos del importante aporte de los grupos étnicos negros en el Perú hayan constituido un repertorio autónomo y diferenciado de los demás” (Romero 2007:264).

Hay otras lecturas que se pueden hacer de la relación entre la etnicidad y la música popular. Por ejemplo, la que propone J. Martí i Pérez en esta síntesis (1996):

Etnicidad es sobre todo consciencia de identidad grupal. Cuando esta consciencia necesita contenidos expresivos para justificar la “realidad” del constructo social referencial, es cuando se manifiesta en determinadas producciones culturales, como, por ejemplo, la música. Estas producciones culturales pasan a ser entonces importantes formas simbólicas que objetivizan las relaciones entre individuos y grupos. [Entre las cuestiones básicas relevantes a esta problemática están las siguientes:] ¿Cómo se manifiesta la relación entre música y etnicidad? ¿Cuáles son los mecanismos culturales que otorgan significación étnica a la música?

Retomando lo planteado por Romero, una prueba de que los grupos étnicos negros en el Perú no formaron un repertorio autónomo y diferenciado de los demás, es que la revista musical *Música peruana* de Alejandro Ayarza, “presentada en 1912 en un conocido teatro capitalino” ya incluía géneros “que hoy serían considerados «afroperuanos», [lo que] permite observar que los intérpretes criollos **incorporaban sin conflictos** estas formas a su repertorio usual” (Romero 2007: 264; énfasis añadido). Hay que considerar ante todo la representatividad de la obra de Alejandro Ayarza con respecto a la mayoría de intérpretes y compositores criollos de la época. Vale la pena analizar este personaje con cierto detenimiento, ya que se trata de una conocida figura en el ambiente criollo. De acuerdo a Leyva, por ejemplo, a “[...] Alejandro Ayarza, apodado «Karamanduka», [le] correspondió «tal vez el primer intento de asumir el vals criollo por un grupo social distinto a su legítimo creador»”, es decir por una persona “de los sectores dominantes” (citado por Bustamente 2007:4). También hay otros estudios, incluyendo uno de Basadre, en que se cuestiona la relación entre Alejandro Ayarza y las clases populares de la época: “Ayarza, según Basadre, participó como jefe de gendarmes en la

represión de las huelgas de los obreros anarcosindicalistas en 1917 (*La vida y la obra. Ensayos sobre personas, lugares y problemas*, 1981, p. 170)” (citado por Bustamante 2007:6, pie de página n° 19).

La representatividad de A. Ayarza es discutida y contendida entre los propios criollos. Por ejemplo, Abelardo Gamarra hace una fuerte y extensa crítica al grupo “La Palizada”, de Ayarza, comparándolo con matones de la mafia siciliana por su papel al servicio de la manipulación de la vida política de la ciudad (citado en Santa Cruz 1989:128-131). En este sentido, el compositor limeño Manuel Acosta (entrevista personal, 19 de junio de 2008) nos dijo que Ayarza era

[...] el blanco criollo, es el palomilla de Karamanduka, que era un tremendo zamarro parapetado en su apellido y en sus amigos, amigotes, con todos los niños bien que formaban su patota «La Palizada». [...] Ese es «el blanquito», el blanquito que entra a pelear con el negro sabiendo que no iban a poder pegarle, porque ahí sí -como decía la canción [*La palizada*, compuesta por Karamanduka]- «...y si se ofrece tirar trompadas, también tenemos disposición». Porque tú [si eras] negro [y] le pegabas a un blanco, botaban a tú mamá que era cocinera, tú papá que era el cochero, tu tío el jardinero, o toda la familia [y] tenían que irse a trabajar a Cañete [provincia al sur de Lima], donde estaban los palenques, donde estaban [antes] todos los [esclavos] que se fugaban. Entonces el señor este era [...] un proxeneta y tenía una «mancha» [grupo de allegados] que paraban haciendo lo que les daba la gana. Inventaron el «perro muerto», [y] lo cuentan como si fuera una hazaña: «perro muerto» era consumir [en establecimientos de comida o bebida] en los barrios más pobres; consumían trago y comida y ¡fuhhh...! salían corriendo [...] y no pagaban, eran abusivos; y pobre del policía que los metiera presos: amanecía a los dos días en Tumbes o en Tacna destacado, castigado por atrevido.

Sobre la obra *Música peruana* de Ayarza, nosotros consideramos otras fuentes para tratar de apreciar su representatividad con respecto a la creación musical de los intérpretes y compositores criollos de la época. Por una parte, en la revista *Varietades* aparece el siguiente comentario sobre el espectáculo de Ayarza, en el cual no se hace ninguna referencia a valeses criollos, pero curiosamente el comentario menciona hasta un “huaynito” entre los “aires netamente nacionales que ya se van perdiendo [...] viejas cosas de sabor puramente criollo [las que] ha tenido su autor el tino de recordar” con su revista musical:

La revista “Música peruana”, **letra y música de Ayarza**, [...] recientemente estrenada en el teatrillo [sic] “Victoria” [...] ofrece la meritoria particularidad

de ser **genuinamente nacional**, con un **criollismo legítimo de buena cepa**. [...] La música es ligera y ha tenido su autor el tino de recordar con ella **aires netamente nacionales que ya se van perdiendo y que apenas rememoran algunos aficionados a las viejas cosas de sabor puramente criollo**. La cundia, el agua de nieve, la zaña, la marinera y el huaynito son legítimos, fáciles y agradables al oído (*Varietades*, 7 de diciembre, 1912; énfasis añadido).

Así, encontramos también aquí el tema recurrente de lo genuino y antiguo, y el proceso de pérdida de “aires nacionales” y la inquietud en algunos por recoger estos elementos musicales que se veía en proceso de desaparición, lo cual difícilmente podría decirse del vals limeño en las primeras décadas del siglo xx. Este tipo de esfuerzo es más propio de las clases medias y altas de la época que de los sectores populares o grupos étnicos afroperuanos.



Señor Alejandro Ayarza

Publicamos el retrato del joven autor nacional, señor Alejandro Ayarza y una vista de su obra recientemente estrenada en el teatrillo «Victoria», con franco éxito.

La revista *Música peruana*, letra y música de Ayarza, ofrece la meritoria

particularidad de ser genuinamente nacional, con un criollismo legítimo, de buena cepa. Novedosa relativamente dentro de los moldes de las revistas, se impone por su soltura, por su audacia y por cierta original valentía para presentar las cosas. Los cuadros son animados, pintorescos, y se conoce que el autor es persona que conoce Lima á todas horas y en sus más características fases.

La música es ligera y ha tenido su autor el tino de recordar con ella aires netamente nacionales que ya se van perdiendo y que apenas rememoran algunos aficionados á las viejas cosas de sabor puramente criollo. La *cundia*, el *agua de nieve*, la *zana*, la *marinera* y el *huaynito* son legítimos, fáciles y agradables al oído.



Revista *Música Peruana* de Alejandro Ayarza; tomado de *Varietades*, 7 de diciembre de 1912, página 1147.

Con referencia al aspecto étnico y la manera en que A. Ayarza incorporó algunas formas afroperuanas a su obra musical, se debe recalcar que, en la citada edición de *Varietades* sobre la revista musical de Ayarza, aparece una foto de la puesta en escena en la que claramente se puede apreciar que los personajes afroperuanos son representados por personas con los rostros pintados de negro. De esta manera, los afroperuanos eran suplantados por actores de otro origen étnico. Cabe preguntar, ¿qué tan representativo de lo afroperuano podría ser una puesta en escena donde su presencia es fingida y la imagen del grupo étnico afroperuano es desplegada en forma simulada por miembros que no pertenecían a ese grupo (aparte de que el propio autor de la obra tampoco provenía de ese grupo)? La incorporación hecha por Ayarza, pues, no deja de ser problemática en términos de “apropiaciones” de lo afroperuano al repertorio de los criollos.

En conclusión, pensamos que la *Revista musical* presentada por A. Ayarza en 1912 no puede ser considerada parte del “repertorio usual” de las clases populares limeñas, ya que se trata (entre otras cosas) de una representación teatral: una selección y puesta en escena de “géneros populares” interpretados por integrantes de otros sectores, compuesta por un intermediario cultural y orientada a una audiencia no estrictamente popular. Es más, sugerir que la revista musical de Ayarza “permite observar que los intérpretes criollos incorporaban sin conflictos estas formas [de música afroperuana] a su repertorio usual” (Romero 2007:264) puede distraernos de analizar este caso más bien como un proceso de apropiación cultural o cooptación “hacia arriba” en la cual los propios sectores populares no participan directamente sino son objeto de una representación étnicamente estereotipada, estilizada (en los dos sentidos: “someter a una nueva elaboración refinada una obra popular anterior”, e “interpretar convencionalmente la forma de un objeto, haciendo más delicados y finos sus rasgos”) y elitizada, por un observador proveniente de un estamento social diferente y estimado “superior” a las clases populares y a los afroperuanos.

Hay otros documentos musicales de la época que pueden ser considerados probablemente más representativos del repertorio popular limeño. Así, cabe recordar que en ese mismo año 1912 también llegaron a Lima los primeros discos comerciales con música popular peruana, grabados por el dúo limeño de Eduardo Montes y César Manrique en Nueva York. El propio Romero (2007) destaca el valor documental de las grabaciones de Montes y Manrique:

De estos años [principios del siglo xx] ha quedado un valioso documento gracias a las grabaciones que Eduardo Montes y César Augusto Manrique hicieron en Nueva York en 1911. [...] 182 piezas musicales en 91 discos, que al decir de Jorge Basadre fue «la primera recopilación de la música popular costeña en el siglo xx». Una evidente señal de que a principios de siglo, ya se había constituido **un repertorio criollo de considerable volumen y aceptación popular** (Romero 2007: 258; énfasis agregado).

Al respecto solo queremos resaltar aquí que, entre los más de 170 temas musicales que ellos grabaron, no incluyeron ninguno de tipo netamente “afroperuano” de la costa central.⁴⁴ De modo que corresponde preguntar qué es más representativo de la época: ¿el repertorio registrado por Montes y Manrique o la puesta en escena de A. Ayarza? Sería interesante comparar y analizar detalladamente el contenido de ambos repertorios a la vez que tratar de establecer su representatividad, el criterio de la selección, el alcance de su audiencia, es decir, ¿a quién estaba dirigida la obra de A. Ayarza⁴⁵ y la de Montes y Manrique?, ¿cuánta gente puede haber visto la obra de Ayarza, y cuánta habrá escuchado a Montes y Manrique? Vale la pena, además, preguntarse por la importancia de la autoría de los temas: mientras que los temas de la obra de Ayarza son de su autoría, los de Montes y Manrique son de diversos compositores de extracción popular y de gran popularidad y aceptación en la época.⁴⁶ En resumen, sugerimos que una vez respondidas estas y similares interrogantes, se llegaría a la conclusión que lo más representativo del gusto de los sectores populares limeños es lo hecho por Montes y Manrique. En todo caso, pensamos que hay más indicios a favor de una hipótesis de que los repertorios populares criollos y afroperuanos a principios del siglo xix eran “relativamente autónomos” de los que hay con respecto a repertorios totalmente compartidos por los estratos populares costeños.

44. Hemos podido comprobar que no todos los discos de Montes y Manrique son de música popular, ya que algunas de sus grabaciones son “piezas imitativas”, es decir, recreaciones sonoras de eventos nacionales y situaciones populares “típicas”. En cuanto a temas musicales grabados, 173 en total, comprenden 41 yaravíes, 36 tristes, 31 marineras limeñas, 24 valeses, 20 “canciones”, 9 tonderos, 7 polcas y 2 mazurcas. Así, no hay “cundia”, “agua de nieve”, ni “zaña” (géneros que son mencionados en *Variedades* como parte de la obra de Ayarza), ni tampoco “festejo”, “landó”, “panalivio”, por mencionar algunos géneros afroperuanos de esa época. (Más adelante analizaremos con mayor detalle la grabación de discos hecha por Montes y Manrique al inicio del siglo xx).

45. “Jorge Basadre recuerda que las «personas finas» que acudían al Teatro Victoria para ver las [obras] estrenadas por «Karamanduka» entre 1910 y 1912 lo hacían con una actitud vergonzante” (Bustamante 2007:19). Es decir, no era su “público natural”.

46. Es interesante recordar que “Karamanduka” tenía una hermana, Rosa Mercedes Ayarza, quien luego se dedicó a recoger y “arreglar” temas tradicionales afroperuanos, pero no incluyó valeses ni polcas criollos en su recopilación por no considerarlos parte del folclor costeño (Morales Ayarza, entrevista personal, 6 de noviembre de 1984). Es decir, incluso hasta esa época había quienes seguían estableciendo una distinción inicial por el origen comparativamente reciente y proveniencia foránea del vals y la polca.

En efecto, varios sectores de la comunidad musical de ese tiempo percibían esta distinción entre lo afrocosteño de la época y el vals limeño, desde los “aficionados” y legos, pasando por los músicos e intérpretes, hasta los especialistas de la época, más allá de sus posibles prejuicios y sesgos, percibían y registraban diferencias entre ambos repertorios. Un caso notorio y conocido es el del cajón de madera que como instrumento de percusión es muy antiguo y proviene de la música afroperuana surgida en la situación colonial, habiendo estado asimilado por la música popular costeña anterior al vals. El uso del cajón afro en el vals limeño es, desde su aparición como género popular, más reciente, cuando el vals se había convertido en referente popular de la ciudad. Por lo tanto, no fue un elemento de su surgimiento como fusión o híbrido entre el vals vienés y la jota u otro género de origen íbero, pues en ninguno de ellos se aceptaba el cajón afroperuano.⁴⁷ Ya hemos hecho notar este contraste entre Santa Cruz (1989) y Yep (1998), no con fines de enfrentarlos sino de ilustrar las distintas y cambiantes perspectivas de lo que constituye la forma básica del vals. Santa Cruz parece estar mirando hacia los orígenes, mientras que Yep registra lo contemporáneo, que de algún modo legitima al sugerirlo como estándar porque no llega a hacer explícito en ese punto que tal “estándar” es, en realidad, la forma vigente en el momento de su estudio musicológico y no una conformación “original” inamovible y que debe permanecer inmóvil.

Los testimonios revelan también la existencia, a principios del siglo pasado, de una casa en el Rímac, al frente de la plaza de toros, en la que se reunían muchos afroperuanos todos los domingos, sobre todo en temporada de corridas. La casa pertenecía a un afroperuano y asistía mayormente gente afroperuana. Solo se tocaba música “de negros”, retumbaban fuerte los cajones y se oía mucho jolgorio. Pero ahí no entraba el vals:

Había un moreno [apodado] Caravelí [que] tenía su casa bastante amplia [cerca de la plaza de toros de Acho, distrito del Rímac] y los domingos después de toros ¡había que ver cómo había ese cajoneo y ese cantar de marineras y tonderos! Eso era una regla: después de toros, todos los morenos que habían venido a toros, o no venido, no sé, pero el caso es que se metían ahí [...] se oía el retumbar de los cajones y el canto [...]. Eso era todos los domingos, particularmente en temporada de toros. Marineras, ese era todo el baile [en esas reuniones]. Ahí no había

47. V. Yep (1998:19), iniciando una sección de análisis sobre el “acompañamiento musical” del vals limeño, da a entender que en algún momento el cajón no pertenecía a lo criollo en general sino a lo afroperuano en particular.

valeses. [¿Ahí no cantaban valeses o polcas...?] No, no, no, eso estaba descartado (Portocarrero, entrevista personal, 4 de diciembre de 1983).

De este modo, consideramos que hay indicios para sugerir que a principios del siglo xx en Lima se practicaban géneros musicales que también podrían considerarse tradicionales y populares pero que, por su ámbito de transmisión y práctica, estaban muy restringidos a la colectividad musical étnicamente distinguible como afroperuana. El amorfino, por ejemplo, “sólo lo cantaba la gente de color [sic], pues el amorfino es canto de morenos [y] propio de la ciudad de Lima” (Áscuez 1982a). Parte de la población afroperuana residente en Lima también practicaba géneros que en sus formas iniciales eran cantados durante las faenas de las haciendas. Algunos de estos, según Áscuez (1982b), fueron instrumentados con guitarra y en parte con cajón cuando se los llevó a los galpones y luego llegaron a la ciudad con la migración de zonas rurales costeñas. Es por ejemplo el caso del *panalivio*, lamento afroperuano de quienes laboraban en las haciendas, y que a principios del xx ya se le encontraba en algunos barrios limeños, como Malambo (distrito del Rímac) con significativa presencia de población afroperuana (Áscuez 1982b).

Es más, hasta había momentos de tensión étnica a principios del siglo xx entre los portadores del repertorio musical afroperuano y del criollo mestizo. A continuación presentamos una anécdota de Augusto Áscuez en la que esta tensión se pone de manifiesto a través de la ejecución de la marinera limeña, género extendido a lo largo de toda la costa central. La marinera limeña es considerada como uno de los géneros criollos más tradicionales, y si bien su raíz musical es principalmente española (Durand 1961) tiene una fuerte influencia africana; asimismo, el hecho de que los afrodescendientes hayan sido quienes más la cultivaron ha generado que muchas personas identifiquen a la marinera limeña como género afroperuano. En ese sentido, la marinera es un género profundamente híbrido, y es además objeto de negociaciones y disputa entre diversos sectores de cultores musicales.⁴⁸ En el ejemplo que se da a continuación, se muestra cómo un popular cantante afroperuano no se anima a competir con un mestizo en el contrapunto o desafío para cantar este antiguo género limeño:

48. Esta controversia no se mantiene solo a nivel de cultores, sino que hay una discusión al respecto también desde diversos investigadores. Para mayores alcances al respecto revisar Durand (1960, 1961, 1971) y Santa Cruz (1958, 1959).

Pancho [Francisco Ballesteros, compositor y cantante afroperuano] le decía a [Luciano] Huambachano [limeño mestizo]: “Tú no cantas marinera, tú eres cholo; quien canta es Augusto [Áscuez], ése sí sabe”. Cuando cantábamos marineras [limeñas en contrapunto], por buscarle la lengua a Ballesteros, le decía a Huambachano: “Contéstale tú”. Pancho se soltaba entonces: “¡Anda cholo de m...!”, y ya no contestaba [la marinera]. ¡Ni en pintura lo podía ver...! (Áscuez 1982d).

Por lo demás, varios de nuestros entrevistados nos informaron que en las fiestas hogareñas de principios del mismo siglo se tocaba vals, polcas y cuadrillas, y marineras, pero no se interpretaba géneros afroperuanos. Nicolás Wetzell (1898-1987), por ejemplo, considerado compositor limeño que frecuentaba los mismos ambientes musicales criollos que el compositor F. Pinglo en los Barrios Altos, nos dijo que la difusión de algunos géneros afroperuanos en estos ambientes criollos fue posterior a la época de Pinglo:

[¿Qué tipo de música se tocaba en las fiestas a las que usted acudía con Felipe Pinglo?]. Se bailaba cuadrilla, la polca y el vals. Eso era todo. [¿Marinera?] Marinera siempre al final. [¿Y otra música, de afroperuanos, como el festejo?] No, eso no se usaba. Los festejos han venido después (Wetzell, entrevista personal, 10 de febrero de 1984).

Hay que recordar también la distinción que hacía a mediados del siglo XIX, por ejemplo, el pintor afroperuano F. Fierro entre la “marinera borrascosa” y la “marinera de salón”. En sus acuarelas se puede ver –aparte de diferencias en la vestimenta y en el porte o gesto corporal– que la “borrascosa” está bailada por personajes de un fenotipo asociado a lo afroperuano, mientras que la “de salón” (léase “de gente decente”) es bailada por personajes de piel clara. Es más, durante la Guerra del Pacífico A. Gamarra propuso ponerle el nombre de marinera a la zamacueca, no solo para reivindicar su peruanidad, sino también como una expresión de la tan necesitada unidad entre los peruanos para enfrentar la situación del momento, pues Gamarra habría considerado que en todo el Perú de la época se practicaba alguna forma de marinera. Esto sugiere que la magnitud de la crisis era tan grande que se podía trastocar algunas de las barreras estamentales que permanecían activas y que para algunos analistas de la posguerra, habían sido en buena medida responsables de la debilidad nacional.

En términos más analíticos, se debe considerar que a fines del siglo XIX se operaba una dinámica social de distinción en que la etnicidad era un componente básico. De modo que la música idiosincráticamente asociada a un grupo étnico, siendo un marcador importante y bastante perceptible, no

solo es susceptible al manejo social como marcador grupal, sino que incluso la música en sí es en parte un resultado de estas dinámicas étnicas. Así, el proceso de reivindicación y creciente “visibilización” de las músicas y danzas afroperuanas desde mediados del siglo xx ha sido concurrente con el relativo “empoderamiento” de la población afroperuana, “empoderamiento” que ha llevado a que sean los propios miembros de esa colectividad quienes se representen a sí mismos en funciones públicas, en vez de que sean los de otros sectores quienes los personifiquen. En otras palabras, la reivindicación de la cultura afroperuana desde mediados del siglo xx ha permitido dejar de lado el tipo de intermediación cultural y dependencia que se tenía a principios de siglo en personas que no eran miembros de la etnia afroperuana, como los Ayarza (cada uno a su manera), desarrollándose bajo nuevas dinámicas de intermediación y (re)apropiación por representantes de esa colectividad musical, y llevando a tener relativamente mayor control sobre su actividad artística y sobre todo de su propia imagen musical (véase Feldman 2009).

Todo lo expuesto sugiere, en resumen, revisar la noción de que la música criolla tenía un repertorio musical compartido por todos los estratos populares limeños a fines del siglo xix y principios del xx. Los indicios mencionados nos llevan más bien a favorecer la hipótesis de que en Lima y sus alrededores había al menos dos comunidades musicales de extracción popular relativamente separadas en términos de los géneros musicales conocidos y practicados: la criolla mestiza y la afroperuana. Aunque algunos de los géneros afrocosteños ciertamente tenían una larga tradición urbana limeña, estos existían en una comunidad étnica que manejaba ámbitos exclusivos para practicar géneros afros. En cambio, el vals estaba difundido entre la mayoría de integrantes de las clases populares urbanas de matriz cultural criolla, muchos de cuyos miembros no frecuentaban los ambientes musicales afroperuanos e incluso cuando querían participar podían ser rechazados mediante criterios étnicos por algunos integrantes de la colectividad afro (como el caso que citamos entre Ballesteros y Huambachano).

Características del vals de la Guardia Vieja

Basados en todo lo descrito reafirmamos que la música criolla limeña de fines del siglo xix y principios del xx estaba constituida por dos géneros básicos: el vals y la polca, y ocasionalmente, la marinera limeña.⁴⁹ Esta etapa del desen-

49. Véase Lloréns (1983:28-31).

volvimiento del vals popular limeño es conocida como la Guardia Vieja. No debe tomarse esto, sin embargo, como un corte drástico o final en la producción musical al estilo de la Guardia Vieja. Es más, varios de los compositores limeños nacidos a fines del *xix* y principios del *xx* se mantuvieron en este estilo y por lo general no incorporaron los giros nuevos que se usaron en las subsiguientes etapas del vals popular limeño. El vals popular limeño se había cuajado en la última década del siglo a partir de combinar varios géneros de ritmo ternario (mazurca y jota pero también géneros previos) sobre la forma vienesa que estaba de moda.

De todos estos géneros [venidos del extranjero en el siglo *xix*] es el vals el que se comienza a meter al pueblo. Ya que estas expresiones se daban en los grandes salones y tocados por orquestas, cuando pasa al pueblo llega al callejón, donde adopta un sonido distinto, y se centra en la guitarra o de pronto en el piano, si es que había en la casa. Esto es hacia entre finales del siglo *xix* y los inicios del *xx*. El vals deja de ser solo instrumental, sino que se canta y se le pone letra. Esta es la primera etapa (Ayala, entrevista personal, 21 de abril de 2008).

Aunque no se conocen con exactitud los orígenes o el proceso de aparición del vals popular criollo, podemos especular que -junto con la llegada a Lima del *waltz* vienés a mediados del siglo *xix*- la revivificación y consiguiente florecimiento desde mediados del siglo *xix* de la zarzuela en España influyó en la formación del vals. Cabe recordar la cita de R. Palma, al principio del capítulo, que refleja la gran popularidad de la zarzuela en Lima durante esas décadas. La orientación localista y costumbrista de la zarzuela puede haber estimulado, en los compositores limeños, una búsqueda y rescate de expresiones locales y nacionales para amoldarlas a formas que eran muy gustadas por el público capitalino de la época. Es importante destacar, sin embargo, que R. Palma no contemplaba esta opción en el pasaje de “La conga” que hemos citado. Así, un giro interesante de este caso es que Abelardo Gamarra, a pesar de que Palma cita una crítica suya sobre la asfixiante predominancia de la zarzuela, posteriormente y hasta nuestros días es tenido en la comunidad criolla como uno de los fundadores y héroes culturales de la música criolla. Recuérdese su vals *La andarita*, el cual a su manera incorpora algo de lo que Palma en “La conga” rescata de la música criolla: convertirse en himno popular de una causa rebelde (Véase el texto de la canción *La andarita* al final del libro).

En esos años iniciales, algunas de las zarzuelas incluso proporcionaban parte de la música y textos de la Guardia Vieja:

El vals [vienes], para que se convierta en vals [popular], tenía que surgir del ingenio criollo, el del limeño, criollo [...]. Entonces a alguien, de las tantos trozos de zarzuela, se le ocurrió ponerle ritmo de vals; hizo la prueba y cantó: «Un zapatero celoso le dijo a su mujer: / como te vea con otro yo te tiro con el pie, / yo te tiro la horma, te tiro el martillo, / la pata de cabra y también el cepillo. / Esto te lo digo y te lo vuelvo a repetir / ¡y hasta te tiro con el aprendiz! / Malhaya mi suerte, malhaya la tuya, / que se vaya al diablo la zapatería, / que los mil demonios te lleven a ti / y ojalá te vea en la punta de un fusil, ¡pum, pum!», como anticucho. ¡Huy, eso causó conmoción...! (Pérez, entrevista personal, 13 de junio de 2008).

Hacia comienzos del 1900 algún loco comenzó a ponerle letras, el primer vals que se llama *La oruga*, por el Tunante [Abelardo] Gamarra. Esa es la partida de nacimiento del vals criollo, porque la música fue creada acá y la letra también. No se parece en nada al vals de cámara porque no hay piano ni instrumentos de orquesta; incluso el [ritmo de] tres cuartos cambia un poco y nace el *tundete* [se refiere a la manera en que la guitarra rítmica acompaña el vals limeño] (Rentería, entrevista personal, 6 de mayo de 2008).

Una muestra de este momento es el vals *Los motoristas* en el que el compositor limeño Belisario Suárez adaptó una melodía de la zarzuela *La trapera* para expresar la aparición del tranvía eléctrico en Lima, servicio que se inició en 1904:

Ya se ha formado una empresa / que reemplazará al “Urbano”: / Los caballos y cocheros / tendrán que parar la mano / ¡Pobrecitos conductores! / Ya no tendrán qué empujar, / con este nuevo sistema / ya todo se va a acabar. / Tú con el automóvil / yo con el tranvía, / recorreremos las calles / de noche y de día (tomado de Santa Cruz 1977)

En el entorno citadino referido arriba, el vals popular limeño estaba adquiriendo características musicales y rítmicas locales después de transformarse al beber de diversas fuentes. Su producción discurría a través de prácticas musicales presenciales, la mayor parte de las veces. Es decir, era necesario estar en el mismo lugar y momento en que los propios ejecutantes realizaban la interpretación musical, como sucedía en todos los géneros musicales en esa época. Ocurría lo mismo en las mayores atracciones públicas, como las funciones de zarzuela, el teatro popular, el circo y las corridas de toros. Así, las ocasiones de escuchar música iban desde las bandas de música en retretas de parque o las compañías de zarzuela en funciones teatrales, hasta las tertulias o reuniones familiares.⁵⁰ En cuanto al vals popular limeño, la

50. No obstante, cabe señalar la excepción del organillo u organito, instrumento musical que

situación en que se desenvuelve es celebrante, festiva, sobre todo motivada por ocasiones como cumpleaños, bautizos y matrimonios en las clases populares limeñas.

Un aspecto importante sobre su estado laboral, es que la mayoría de intérpretes y autores de la Guardia Vieja no obtenía, a través la actividad musical, suficiente dinero para subsistir.⁵¹ Así, muchos eran artesanos y obreros, además de trabajar en servicios diversos como cocheros, tipógrafos, y panaderos. Aparte de esto, no había mucha necesidad de hacer valer la autoría de sus composiciones porque los temas nuevos raramente circulaban fuera de las jaranas o eventos festivos de los barrios populares. Las composiciones se aprendían directamente del autor o de su entorno próximo durante ocasiones musicales en las que por lo general participaban familiares y conocidos en el barrio. La audiencia era, por lo tanto, local y restringida, compuesta por los asistentes a las jaranas y festividades que servían de marco y ocasión para la práctica musical. De este modo, había substancialmente una interacción presencial entre el autor, el ejecutante y la comunidad musical, articulación que no estaba mediada por relaciones contractuales ni por intereses monetarios.

Entre sus características musicales, el vals limeño de la Guardia Vieja destaca por el tono agudo de su canto, en parte condicionado por el entorno en que se realizaba la práctica musical. En efecto, no había aún equipos de amplificación sonora. Tanto en reuniones familiares y fiestas, como en las primeras presentaciones en auditorios públicos y demás actuaciones ante espectadores relativamente numerosos en lugares abiertos, se necesitaba tener buen volumen de voz. Por lo demás, las tesituras agudas se pueden escuchar mejor en esos entornos:

Años atrás cuentan que no había micrófono, entonces solo cantaba el que tenía pecho fuerte, y cantaban a voz de cuello (Abanto Morales, entrevista personal, 10 de abril de 2008).

Mañuco Covarrubias [...] me contaba cosas de su tiempo y me decía «en ese tiempo había que tener garganta, porque ahí no había micros, ahí uno cantaba

permite reproducir una melodía mecánicamente mediante un sistema de manubrio que mueve un mecanismo activando los sonidos previamente registrados. Tenemos testimonios de su uso para animar fiestas populares, generalmente mediante su alquiler para la ocasión.

51. Según algunos testimonios de compositores de principios de siglo xx, los músicos solo recibían algún pago en las pocas ocasiones en que eran “invitados” a tocar en casas de las pocas personas de clases medias o altas que gustaban entonces de la música criolla.

a puro pito, había que tener buen pito» (Flores, entrevista personal, 13 de junio de 2008).

Antes las voces femeninas eran muy dulces y agudas, [como el dúo] Las Limeñitas, [el dúo mixto] La Limeñita y Ascoy, Rosa María Ascoy. [En aquella época] no había amplificación, casi siempre se imponían las voces agudas porque como no había amplificación el que más gritaba era el que mejor se hacía escuchar. Entonces aparecen personajes como Alejandro Ascoy, que tenía una voz de pito, Alfonso Abad, “Tramboyo”, compadre espiritual de Pinglo, que tenía una voz zota increíble, cantaba altísimo; aparece Adolfo Vera en el Callao: los que más gritaban eran los importantes (Lara, entrevista personal, 8 de abril de 2008)

Por otra parte, el asunto de la altura de registro o tesitura como rasgo estilístico está entre los aspectos que varios criollos refieren para distinguir a la Guardia Vieja de lo que se hace después de los años de 1930 y sobre todo de la década que empieza en 1950. Una anécdota de Isabel (Chabuca) Granda sobre la voz de Rafael Matallana, con relación a su tesitura, ofrece indicios al respecto. En un programa de televisión en homenaje a ella, difundido pocos días después de su deceso, el conductor del programa (el también compositor Mario Cavagnaro) se refiere a la voz grave de Rafael Matallana y menciona que Chabuca Granda habría dicho: “quien no reconoce [a Matallana como la primera voz del vals peruano] no sabe de música criolla”.⁵² Así, Chabuca Granda estaría insinuando una ruptura con las voces agudas de la Guardia Vieja y reivindicando la tesitura grave para la primera voz del vals.⁵³

Hay incluso una suerte de leyenda que circula en el medio criollo donde se relaciona este giro agudo del vals popular limeño a la creación de *La flor de la canela*, el tema más conocido de Granda. Según la versión que narra Óscar Avilés a través de Serrano (1994), ella estaba componiendo este tema (completado en el año 1950) cuando llegó un momento en que no encontraba la melodía para hacerle una segunda parte. Estando en esta situación, habría asistido a una celebración criolla. De pronto, al escuchar a un viejo limeño

52. Programa “Especial” en homenaje a Ch. Granda. *Panamericana TV*, Lima, 10-mar-1983. De paso, cabe notar la cuestión de la apelación a, y reivindicación de, una opinión autoritativa sobre lo “criollo” en una práctica musical que está en constante cambio, lo que motiva la elaboración de diversas estrategias discursivas para justificar sus variaciones estilísticas.

53. Sería muy extenso mencionar todos los cantantes con registro agudo, no solo de vals sino de música criolla en general. Solo por mencionar algunos casos: Jesús Vásquez, Augusto Áscuez, Luis Abanto, “Pancho” Jiménez, Maritza Rodríguez, Carmencita Lara, Alicia Maguiña. Igualmente, las primeras voces de grupos como Montes y Manrique, Dúo Limeño, Los Troveros, Los Embajadores Criollos, La Limeñita y Ascoy. Vale mencionar que, aunque no todos tienen la misma tesitura, sí comparten lo agudo de su registro vocal.

entonando un vals de principios de siglo xx en tono agudo, le nace a Granda la inspiración de la segunda parte de *La flor de la canela*, en la que justamente se eleva la melodía para cantar “Déjame que te cuente, limeño / ¡ay! deja que te diga, moreno, mi pensamiento...”. De este modo, habría incluido en *La flor de la canela* ese giro agudo como una característica del género. Pensamos que, aunque circule como leyenda, este relato es un indicio adicional para considerar el tono agudo como un rasgo bastante difundido en la época de la Guardia Vieja, y que se mantuvo de algún modo presente en el vals peruano a lo largo de todo el siglo xx, bien sea en el registro de voz de conocidos cantantes, o en las variaciones melódicas entre estrofas (como en el emblemático ejemplo arriba referido).⁵⁴

En relación con la armonía, brevemente podríamos considerar dos patrones básicos del vals popular limeño a principios del siglo xx: los que están en tono menor y los de tono mayor. En el primer caso, ejemplos bastante conocidos son *El guardián*, *La pasionaria*, *Blanca Luz*, *En el cementerio*, *Mi linda Rosa*. Su patrón básico es el juego de acordes de tónica menor, dominante mayor (acorde de séptima) y subdominante menor; relativo mayor.⁵⁵ En el caso de los vales en tono mayor, el patrón básico es similar: acordes de tónica, dominante mayor y subdominante mayor; subdominante del relativo menor.⁵⁶ Ciertamente hay algunos vales con armonías algo complejas pues hacen variaciones sobre la secuencia básica, pero manteniéndose en el universo armónico de ese conjunto de acordes.

Como sucede con los géneros de música popular que están en proceso de recreación y conformación de nuevas corrientes, en el desenvolvimiento del vals limeño hay una tensión constante entre el grado de complejidad musical de las canciones y la capacidad técnica del ejecutante promedio. De este modo, la creación de temas más elaborados depende de la formación musical de los autores, y la difusión de los temas más complejos se ve limitada según la dificultad de su interpretación. Esa tensión se libera a medida en que los

54. La veracidad de esta anécdota no está confirmada, dado que Teresa Fuller aseguró a uno de los autores que esta anécdota no es cierta y que Chabuca menciona “moreno” refiriéndose a la tez de un sector de la población. Sin embargo, más allá de esta controversia, es revelador para nuestro análisis lo que cuenta Avilés (a través de Serrano) porque indicaría que hay cierta base para atribuir el salto a lo agudo como parte del estilo criollo “legítimo”.

55. A modo de ilustración con juego de acordes en la menor: la menor, mi mayor (7), re menor; sol mayor (7), do mayor.

56. A modo de ilustración con juego de acordes en do mayor: do mayor, sol mayor (7), fa mayor; la mayor (7), re menor.

músicos locales aprenden las combinaciones armónicas y melódicas que van apareciendo o las que van poniéndose de moda en su público. Al respecto, M. Acosta Ojeda expresó lo siguiente sobre esta época:

[Hay] un vals que se llama «La oruga», la letra pertenece a [...] Abelardo Gamarra [y] la música a don Manuel Justo Arredondo, negro que tocaba música por partitura del barrio [limeño] de Monserrate. Entonces podrán notar ustedes en la música que es muy diferente a otros vales de esa época, de la década del 1900 al 1910; o sea este señor sabía música y hacía una melodía bellísima y la gente no podía cantarlo, eso me contaba Augusto Áscuez, porque no podían acompañarlos los guitarristas por dificultades armónicas de la melodía (Acosta, entrevista personal, 19 de junio de 2008).

W. Salgado tiene una apreciación en parte similar, aunque trata de entender por qué esos vales más complejos siguen sin tener mucha difusión:

[Entre] los primeros vales que cantaban el tunante Gamarra, Justo Arredondo, todo eso antes de siglo [pasado], en 1890, 1900, 1910 hay [...] unos vales preciosos, que yo no sé cómo a la gente ahora no les gusta [...]. Esa gente sabía escribir y leer música, tocaban en estudiantinas, bandolinas, bandurrias, laúdes, guitarras. Eran estudiantinas que alegraban los bailes, las retretas. Entonces [eran ejecutantes] que sabían escribir música, que sabían leer y escribir [música]. Entonces con ese conocimiento musical hacían unos vales pero hermosos, antes de [Felipe] Pinglo (Salgado, entrevista personal, 11 de junio de 2008).

Con relación a esto también queremos mencionar lo que a Adrián Flores Albán le contaba el compositor criollo Manuel Covarrubias (1895-1975), sobre el vals «Amor eterno», cuya música es atribuida también a Justo Arredondo:

Mañuco Covarrubias [me decía que] de ninguna manera cantaba «Nació mi amor una mañana fría / entre la niebla azul de la alborada / la hizo brotar dentro de la armonía [sic], la enérgica expresión de tu mirada [...]»; ese es un vals antiguo, y entonces a ese vals y al vals argentino lo rompe [Felipe] Pinglo [en los años de 1930] (Flores Albán, entrevista personal, 13 de junio de 2008)

Con respecto a los instrumentos, se dice que los primeros vales se tocaban bajo una conformación diferente a la actual:

Tengo entendido que antes de que yo nazca se usaba para una reunión el laúd o la mandolina como primera, porque no se hacía el punteo de la guitarra todavía en ese tiempo, y la guitarra era un instrumento de acompañamiento, y se cantaba. Luego a partir de los cuarenta y pico ya empezó la guitarra a florear como primera, y bueno, acompañada por su segunda guitarra (Amaranto, entrevista personal, 22 de abril de 2008).

Años atrás predominaba el bordón de la guitarra, no había punteo. Antes había «tundete», pero luego salió la creatividad del punteo (Abanto Morales, entrevista personal, 10 de abril de 2008).

(Las introducciones que usted hace no son iguales a las de Montes y Manrique en los años de 1910, al menos en sus discos ellos no hicieron introducciones...). No, ellos marcaban acordes... «tundeteaban» prácticamente (Avilés, entrevista personal, mayo de 2008).

Hablando del proceso del bordoneo, de introducción en los valsos y tocando el punto de Montes y Manrique [...] las introducciones eran o en los graves o combinando [las cuerdas] graves como bajos y un poco las dos primeras cuerdas para hacer la entrada (Carlos Hayre, entrevista personal, 4 de agosto de 2008).

Sobre la coreografía de la danza, que se caracteriza por sus pasos cortos y la cercanía entre los bailarines de la pareja, todavía se mantiene vigente una versión mítica de que su origen responde a las características del piso de los callejones limeños, supuestamente de tierra, aparte de la estrechez del espacio disponible para las parejas (en contraste con los amplios salones donde se bailaba el vals vienés).

Las casas antiguas no tenían piso de parquet, tenían piso de tierra donde se jaraneaba el vals [...]. Ahora, el vals que te dije, ¿por qué es de la tierra? Porque en esos callejones [...] se hundían en el piso de tierra y el hombre, con ese pretexto, hizo el vals peruano para cuidar a su pareja. Entonces, lo hacía apretadito para que no se tropiece porque había un piso irregular [...] el hombre con el pretexto de que no se cayera, la agarraba bien y la apretaba, el vals bien de cintura «dale con el tacón, dale con la punta» y se apegaba (Polo Campos, entrevista personal, 4 de abril de 1984).

El vals vienés era tocado con pianos y violines en el segmento aristocrático y tenía un estilo de danza, de [hacer] giros. En los sectores populares no había piano y violín, así que cogieron la guitarra, lo que los obligaba a otro tipo de ritmo, por lo que el baile cambió de [hacer] giros a danzar de punta y taco. El ritmo negro le dio el ritmo sincopado que tiene ahora (Lara, entrevista personal, 8 de abril de 2008).

Varios de nuestros entrevistados coinciden en que los instrumentos típicos del vals popular limeño y en general, de la música popular de ese tiempo, era la combinación de guitarras con bandurrias.⁵⁷ En términos de

57. Según constatamos en nuestras entrevistas a Acosta, Amaranto, Avilés, Borja, Portocarrero y Wetzell. Es importante destacar que los conjuntos, por lo general, contaban con por lo menos dos

ejecución, lo usual en esos años era que las bandurrias llevaran la melodía en las introducciones y como complemento del cantante, mientras que las guitarras solamente acompañaban, marcando el ritmo, básicamente con acordes (rasgueo) y bordones (notas graves a modo de contrabajo). Por otra parte, según Santa Cruz (1989:17), “[en] esa Lima [de fines del siglo XIX] sigue vigente una tradición que viene de la colonia: la música del pueblo tiene su máxima representación en la *estudiantina* (rondalla)”, es decir, conjuntos de guitarras y bandurrias. En un momento, las bandurrias son remplazadas por el laúd o la mandolina.

Cuando comienza a meterse en el alma del pueblo, tengo entendido a partir de conversaciones con Manuel Acosta Ojeda, el vals estaba lógicamente en los estratos superiores, de quien podría contratar una orquesta de cámara, solamente quien tenía billete. Pero, como siempre, el pueblo estaba observando, comienza a gustar del vals pero no lo puede hacer porque contratar un contrabajo era carísimo, un piano menos, pero lo que estaba más al alcance del criollo, del mestizo, era la guitarra, la vihuela, el laúd. Entonces los primeros vales se hacen solamente en música, y se hacen en cuartetos, quintetos de cuerdas. Luego comienza a tener letra el vals, ya los grupos se van achicando, ya no son quintetos de cuerdas, ya comienzan a volverse tríos, había entonces un laúd que hacía la primera [voz], la parte aguda, y estaba la segunda guitarra que armonizaba junto con la tercera, hasta llegar al clásico, primera y segunda guitarra. La segunda guitarra del vals adquiere una versatilidad distinta porque tiene que hacer bordones, pues no hay contrabajo; la guitarra criolla, a diferencia de otros géneros, es rica en bordones, y la primera no se mueve de las tres primeras cuerdas ni del quinto traste. El cajón no aparece todavía (Rentería, entrevista personal, 6 de mayo de 2008).

Una mejor comprensión del origen del vals popular limeño ciertamente requeriría un mayor conocimiento de la producción, distribución y consumo de música entre los sectores populares limeños de fines del siglo XIX. Por ejemplo, se puede explorar la hipótesis de que el vals surge relativamente al margen de los circuitos comerciales de distribución musical existentes. En tanto las audiencias iniciales pertenecían a las clases populares, se debe considerar sus niveles adquisitivos así como sus hábitos de comunicación y la proporción de personas alfabetizadas. En este sentido, hubiera sido arriesgado tratar de crear un mercado de tipo impreso, y más arriesgado aún el publicar partituras, para las audiencias iniciales del vals. En todo caso, no

bandurristas para producir mayor volumen sonoro, ya que en ese tiempo todavía no había aparecido la amplificación electrónica.

se puede encontrar muchos documentos gráficos sobre este momento inicial del vals popular limeño.

Hay testimonios de distinto tipo que son recursos alternativos para hacernos una imagen de este momento. Por ejemplo, las descripciones y recuerdos de los propios practicantes, y lo que dicen haber escuchado de sus antepasados. Según diversos testimonios, había estilos de valeses ligeramente diferenciados en algunos barrios limeños. Se podía identificar el origen de los guitarristas por su manera de ejecutar el instrumento, y se distinguía el barrio de procedencia de los cantantes por su estilo de entonar las melodías y por el ritmo o “corte” que le daban a sus interpretaciones. Incluso había competencias y contrapuntos de músicos representativos de cada lugar, lo cual era alimentado por sentimientos de pertenencia y orgullo de barrio:

Cada barrio tenía un grupo que era el representativo musical del barrio. Por ejemplo en la plazuela Buenos Aires en los Barrios Altos ellos tenían muchos artistas muy buenos, pero el representativo era Alejandro Ascoy, de la Limeñita y Ascoy, que era el cantor de los hombres, con Filiberto Hidalgo, el Chino Garrido, Ángel Monteverde; ellos eran los cantores, pero eran gente de avanzada edad. Ascoy e Hidalgo eran dos violines (Avilés, entrevista personal, 30 de abril de 2008).

Las celebraciones populares y fiestas eran animadas por estos músicos, quienes por lo general, no cobraban por tocar en estas ocasiones. Las celebraciones muchas veces duraban varios días, así que los cantantes e instrumentistas iban preparados para quedarse, llevando una muda de ropa para cambiarse e ir al otro día a trabajar.⁵⁸ Se tocaba valeses y polcas criollos en medio de marineras limeñas, tristes y tonderos, pero además se incluía mazurcas y cuadrillas de moda:

Los primeros valeses criollos se hicieron, generalmente, por la necesidad de animar sus fiestas [de barrio]; pero como aquí la mayoría de compositores antiguos eran negros, entonces ellos crearon el vals criollo a su propia idiosincrasia. Ya no era el vals vienés que, por lo general, solamente era música sino que [a partir de 1890] comenzaban a ponerles letras a los valeses peruanos (Salgado, W., entrevista personal, 11 de junio de 2008).

Es importante recordar al respecto que desde esta época formativa y a lo largo de su desenvolvimiento el vals popular limeño ha desarrollado varios momentos de intercambio y “apropiación” de giros melódicos, armónicos y

58. Según nos lo hicieron notar Áscuez y Wetzell.

rítmicos entre varios géneros, estando el proceso de creación en continuas encrucijadas entre los gustos de las audiencias por las modas musicales que propiciaba la posición de Lima entre lo extranjero y las tradiciones pervivientes. El proceso de surgimiento del vals implicó –en los primeros tiempos de su formación musical– que no solo se le pusiera nuevas letras a melodías de moda sino también que se le ponga música a poemas ya existentes, proceso al que recurrieron incluso algunos de los más connotados representantes del criollismo de la época. En distintas fuentes y diversos testimonios predomina la percepción de que son los peruanos quienes se hacen de temas ajenos y los adecuan a los géneros locales. Un caso muy conocido es el de la marinera limeña *Palmero sube a la palma*: “Palmero sube a la palma / y dile a la palmerita / que se asome a la ventana / que su amor la solicita / que su amor la solicita / Palmero sube a la palma”. Estos versos, según la página web *Cancionero VBV*, pertenecen al folclor de las Islas Canarias y forman parte del “popurrí más conocido del folclor español”.⁵⁹ En efecto, según Bustamante, esta era una ocurrencia frecuente en el desenvolvimiento de la música criolla:

Así como los poetas populares inventaban versos sobre la base de la música de jotas, mazurcas o resbalosas preexistentes, también se dio el caso de poemas tomados de la vertiente culta a los que compositores populares pusieron música. Tal fue lo que ocurrió con el vals *El guardián*, uno de los más conocidos de la Guardia Vieja, cuyos versos son del poeta colombiano Julio Flórez y la música del peruano Juan M. Peña, o con el vals *La rosa del pantano*, cuyos versos fueron tomados del poema *Déjalos* del cubano Bonifacio Byrne y musicalizados por el peruano Fausto Florián (Bustamante 2007:10-11).

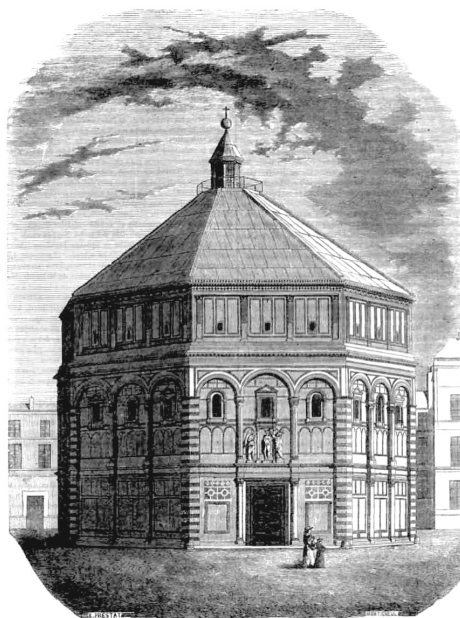
Así, por ejemplo, hemos descubierto que hasta el propio Abelardo Gamarra, también conocido como “El Tunante”, parece haber recurrido a esta práctica para confeccionar lo que muchos consideran uno de los primeros vales criollos: *Ángel hermoso*. Al respecto y en concordancia con relatos de autores anteriores, Mejía afirma lo siguiente:

El primer vals [criollo] con letra, «Ángel hermoso», se escuchaba a inicios del siglo XX, aunque había sido creado en Arequipa en el año de 1885 con letra de Abelardo Gamarra «El Tunante» y música de su prima Zoila Gamarra. En el año de 1909 se publicó en el semanario «Integridad», que dirigía Abelardo Gamarra, la historia de cómo nació ese vals. En cierta ocasión Abelardo Gamarra «El Tunante» fue a pasar una temporada a la ciudad de Arequipa (1885), donde unas primas. Una de ellas, una rubia muy hermosa y eximia pianista invitó al

59. “Canciones populares del folclore español” [en línea]. Disponible en: <http://www.boinas-verdes.org/cancionero/popular.htm#Canario> [fecha de consulta: 3-jul-2008].

poeta a improvisar una letrilla. «El Tunante», que se hallaba en los altos de la casa, **en menos de un santiamén compuso la letra** y arrojándola por la ventana le dijo a su prima: «Niña recibe esta paloma». La prima, Zoila Gamarra, le puso música y nació así el vals que es conocido como el primero con letra, «Ángel hermoso» (Mejía 2005a, énfasis agregado).

Sin embargo, a pesar de que se cita al propio Gamarra como prueba, hemos encontrado que la letra de ese “vals criollo” no es de “El Tunante” sino que pertenece al escritor español Luis Mariano de Larra,⁶⁰ y forma parte del *Albun [sic] de la Marquesa de Nevares*. Apareció publicado en el *Semanario Pintoresco Español*, en 1856, como se puede ver en la siguiente ilustración.⁶¹ Es decir, ya había sido publicado en Madrid por Larra cuando A. Gamarra tenía seis años de edad.



El Baptisterio.

LORENZO GIBERTI.

EL BAPTISTERIO DE FLORENCIA.

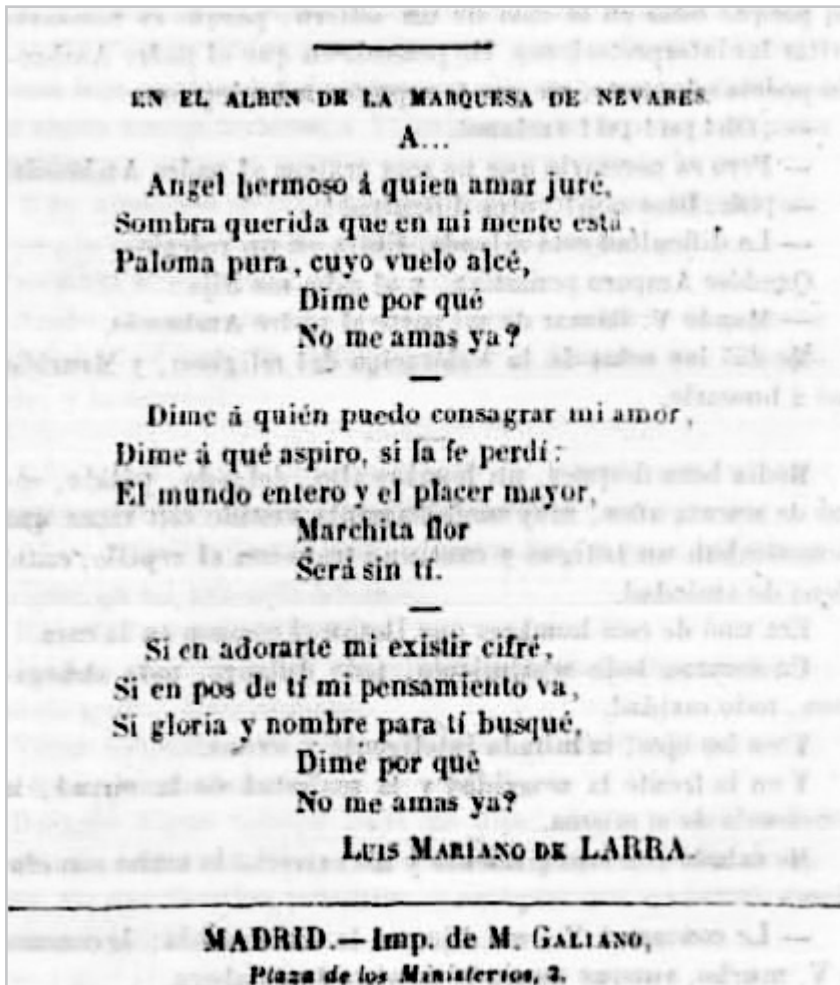
Antes la Italia en la edad media en las divisiones civiles que habian sucedido los poderosos señores de Ginebra y Ginebrinos. Este nombre es tomado de los dos poderosos que

dividieron á la Italia en los siglos XII, XIII y XIV. Precedian ámbos de dos familias ilustres de Alemania, que tenían por jefe la una á Conrado, hijo de Federico Barbarroja, duque de Suavia, señor de Wirtemberg, que por corrupción llamaban Ginebrino; y la otra á Enrique el Roebrijo, sobrino de Widoelf II, guelfo, duque de Baviera; se disputaron la corona imperial despues de la muerte de Lotario Conrado, jefe de los Ginebrinos. 20 de junio de 1856.

Semanario Pintoresco Español, edición del 20 de julio de 1856.

60. Escritor y poeta español (1830-1901), hijo de M. J. de Larra.

61. Disponible en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [en línea]: http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/hist/90257391090336373543457/208519_0008.pdf [fecha de consulta: 11-jun-08]



Poema "En el alburn de la marquesa de Nevares, A..."
con la letra de Ángel Hermoso; en *Semanario Pintoresco Español*, edición del 20 de julio de 1856

En el alburn de la marquesa de Nevares

Luis Mariano de Larra

A...

Ángel hermoso á quien amar juré,
Sombra querida que en mi mente está,
Paloma pura, cuyo vuelo alcé
Dime por qué
No me amas ya?

Dime á quién puedo consagrar mi amor,
Dime á qué aspiro, si la fe perdí;
El mundo entero y el placer mayor,
Marchita flor
Será sin ti

Si en adorarte mi existir cifré,
Si en pos de ti mi pensamiento va,
Si gloria y nombre para ti busqué,
Dime por qué
No me amas ya?

Extraído de:
Semanario Pintoresco Español. Madrid:
Imp. de M. Galiano, N° 29, 20 de julio de
1856, p. 232.

Ángel hermoso

Vals Peruano
Abelardo Gamarra (letra)
Zoila Gamarra (música)

Ángel hermoso a quien amar juré,
prenda querida que en mi mente estás,
paloma pura cuyo vuelo alcé,
dime ¿por qué no me amas ya?

*Si en adorarte mi existir cifré,
si en pos de ti mi pensamiento va,
si gloria y nombre para ti busqué,
dime ¿por qué no me amas ya?*

Dime a quién debo consagrar mi amor,
dime ¿a qué aspiro si la fe perdí?
el mundo entero y el placer mayor,
marchita flor, marchita flor será sin ti.

**Un canto pides de placer mayor,
a mí que arrastro un existir sombrío,
¿quieres acaso con el llanto mío
entristecer, entristecer mi corazón?**

Extraído de:
"Cancionero criollo peruano" [en línea].
Disponible en: <http://www.criollospe-ruanos.com/letradecanciones/angelhermoso.htm> [fecha de consulta: 23-abr-09].

Se puede apreciar que la similitud es casi completa entre ambas versiones, excepto por dos detalles que hemos resaltado. Por una parte, la tercera estrofa de Larra aparece como segunda estrofa en la versión de Mejía (cursivas agregadas). Por otra, en la versión de Mejía hay una estrofa adicional (en negritas) que, a nuestro entender, sería lo único original de Gamarra. En todo caso, hay

un cambio de estilo entre las tres primeras estrofas y la última; en particular, la última línea de Gamarra (“entristecer, entristecer mi corazón”) no es muy armoniosa comparada con las terminaciones de Larra (“dime por qué no me amas ya”, “marchita flor será sin ti”). Incluso en la versión de Gamarra hay una repetición de “marchita flor será sin ti”, lo cual parece un “ajuste” para que en la última estrofa (de Gamarra) se pueda decir “entristecer, entristecer mi corazón”.

Menos conocidos, sin embargo, son los casos donde la apropiación tiene una dirección al parecer contraria: un tema de origen peruano que luego sería tomado por compositores de Argentina. Examinamos el caso del vals limeño de la Guardia Vieja conocido actualmente como *Tus ojitos*, examen que además nos ha revelado varias sorpresas. Para detectar esta aparente apropiación hemos tenido que remontarnos a la versión de este vals grabada en las voces del legendario dúo limeño Montes y Manrique (de aquí en adelante, M&M) y titulada *Tus ojos*, porque las versiones más modernas muestran cambios que no permiten detectar esta apropiación. La primera cosa interesante que comprobamos es la diferencia entre la versión de M&M grabada en 1912, y las versiones peruanas más recientes. Para ilustrar esto, comparamos la música y texto de esa antigua grabación con una hecha por La Limeñita y Ascoy (de aquí en adelante, L&A), conocidos exponentes del estilo antiguo de cantar el vals limeño.

Lo primero que salta a la vista es la diferencia en la extensión de ambas versiones. La de M&M tiene siete estrofas y no lleva estribillo, mientras que la de L&A solo tiene dos, junto con un estribillo que se repite después de cada estrofa. Una mirada más atenta nos hace notar que el estribillo de la versión más reciente es la estrofa II de la anterior (que además no se repite en M&M). Aparte de esto, hay diferencias en los versos e incluso la segunda estrofa de L&A no aparece en la versión de M&M.

Por lo demás, en lo musical se aprecia que entre estrofa y estrofa, M&M introducen intermedios instrumentales de distinta duración y cierran también con una parte instrumental que no hay en la de L&A. En resumen, aunque la melodía básica es la misma, hay cambios en textos y estructura musical. A continuación presentamos ambas versiones para ilustrar lo expuesto. (Hemos puesto marcas de elipsis [...] en los lugares donde no se llega a discernir las palabras de la versión de M&M ya que hemos transcrito esta versión de un disco del año 1912, desgastado por el uso y la antigüedad).

Tus ojos

Versión de Montes y Manrique

Introducción instrumental
(20 compases)

I (20 compases)

Tus ojos que contemplo con delicia
pues a ellos los adoro con empeño
tienen la suavidad de las caricias
y la dulce mirada del ensueño
¡ay! y la dulce mirada del ensueño

Intermedio instrumental (6 compases)

II (20 compases)

Por eso es que a mí me enamoran
en el fondo del alma me embelesan
me hacen llorar de pena cuando lloran
y me llenan de amor cuando me miran
¡ay! y me llenan de amor cuando me
miran

Intermedio instrumental (8 compases)

III (20 compases)

Tus ojos que un momento se adormecen
... .. que me miran
por su brillo hermoso (¿?) se parecen
dos estrellas que sufren y suspiran
¡ay! dos estrellas que sufren y suspiran

Intermedio instrumental (4 compases)

IV (20 compases)

Mi alma con te nombra (¿?)
en su dulce y ardiente embeleso

... ..
donde nace el amor y cría un beso
¡ay! donde nace el amor y cría un beso
Intermedio instrumental (8 compases)

Tus ojitos

Versión de La Limeñita y Ascoy

Introducción instrumental (16
compases)

I (24 compases)

Tus ojitos que contemplo con delirio
tus ojitos que contemplo con delirio
a ellos los adoro con empeño
tienen la palidez de mi martirio
y la dulce mirada del ensueño
¡ay!, y la dulce mirada del ensueño.

[No hay intermedio instrumental]

Estrillo (20 compases)

Es por eso que siempre me enamoran
en el fondo del alma me embelesan
me hacen llorar de pena cuando lloran
y me llenan de amor cuando me miran
¡ay!, y me llenan de amor cuando me
miran

Se repite introd. instrumental (16
compases)

II (24 compases)

Bendito es el amor bendito sea
bendito es el amor bendito sea
¡Oh! imagen adorada de mi ensueño
deja que con mi canto tu alma sepa
cómo yo te adoro con empeño

¡ay! bendito es el amor, bendito sea

[No hay intermedio instrumental]

Estrillo (20 compases)

Es por eso que siempre me enamoran
en el fondo del alma me embelesan
me hacen llorar de pena cuando lloran

V (20 compases)

Tus ojos que contemplo con delirio
tienen el mismo brillo que la aurora
tienen la palidez de mi martirio
si eres de mis amores protectora
¡ay! si eres de mis amores protectora (¿?)

y me llenan de amor cuando me miran
¡ay!, y me llenan de amor cuando me
miran

(Duración total aprox.: 2 min. 40 segs.)

Intermedio instrumental (6 compases)

VI (16 compases)

Tus ojos tienen la culpa
de mi constante aflicción
y yo sigo padeciendo
por tu noble corazón

Intermedio instrumental (4 compases)

VII (20 compases)

Bien sabes que el amarte es mi delirio
y en tus ojos yo me miro con anhelo
por qué no me prodigas tu consuelo
que me ... un constante y cruel martirio
¡ay! que me ... un constante y cruel
martirio

Conclusión instrumental (12 compases)

(Duración total aprox.: 3 min. 14 segs.)

Ahora bien, en esta ocasión no vamos a profundizar en las razones que explican las diferencias entre ambas versiones. Queremos más bien destacar que la versión de M&M grabada en 1912, aparece luego en el cancionero popular argentino bajo la firma de los argentinos Hernán Videla Flores (letra) y Carlos Montbrún Ocampo (música), y grabada entre otros por Aníbal Troilo y su orquesta en 1949.⁶² Lo curioso del caso es que Montbrún Ocampo nació en 1896,⁶³ por lo que tenía 15 años de edad cuando M&M ya habían grabado

62. Ver *Todo tango* [en línea]. Disponible en: http://www.todotango.com/spanish/las_obras/grabaciones_autor.aspx?id=32 y http://www.todotango.com/english/biblioteca/discografias/grabaciones_autor.aspx?id=1121&c=Guillermo%20Rico [fecha de consulta: 9-jul-2008].

63. Ver Balaguer (2007).

este tema. La canción bajo el título *A unos ojos*, atribuida a Videla y Montbrún (V&M) es la siguiente:

A unos ojos⁶⁴

Introducción instrumental (45 compases)⁶⁵

I

Tus ojos que contemplo con delicia
tienen el mismo brillo de la aurora,
tienen la suavidad de la caricia
y la dulce mirada que enamoran.

II

Y por eso yo los adoro,
y hasta el fondo del alma me embeleso
saben llorar de pena cuando lloro
y se llenan de amor cuando los beso.

III

Tus ojos de mirar adormecido
tienen la placidez del agua en calma
y muestran en su fondo cristalino
la divina pureza de tu alma.

IV

Recuerda que mi vida está en tus ojos,
ellos son mi alegría y mi amargura
ellos me hacen sufrir con sus enojos
y me vuelven la paz con su ternura.

Es posible notar la diferencia entre la primera estrofa de M&M y de V&M solamente en los versos segundo, cuarto y quinto, mientras el primero y el tercero se mantienen. Un análisis más atento muestra que el segundo verso de la primera estrofa de V&M es en realidad el segundo verso de la quinta estrofa de M&M. Un estudio más profundo debería dar cuenta de otros

64. Bajado el 9-jul-2008 de http://comunidad.ciudad.com.ar/argentina/buenos_aires/mundo-poesia/p5a.htm#**%20A%20UNOS%20OJOS%20**

65. "Canciones" de *Discos Fuentes* [en línea]. Disponible en: <http://www.discosfuentes.com/epages/Discosfuentes.sf?ObjectPath=/Shops/ingPopUp&File=53616c7465645f5f43cebdf5b589d69c70f052f0f5d22d82dd1f170e5b0dc0e8f9b19ceef8fa159d5734d15990039300J350bJTgZnCoFCA3> [fecha de consulta: 9-jul-2008].

cambios y transposiciones. En todo caso, no hemos encontrado evidencias de que M&M hayan registrado como suya esta canción. Por lo tanto, a falta de una indagación más profunda, cabe especular lo siguiente: se trata de un tema antiguo que llega por distintos caminos al Perú y a Argentina, o V&M escucharon la grabación de M&M y, al ver que no tenía autor registrado, se la apropiaron. En todo caso, es evidente que la versión de M&M es anterior a la de V&M, y sería importante reivindicar la precedencia de los peruanos con estudios más detallados.

En otro aspecto de los textos del vals peruano de esta época, se ha dicho que es “la celebración del sufrimiento” porque tiene una “voluptuosidad elegante y triste”; y que valeses como

El tísico, El guardián y El plebeyo expresan el culto al fatalismo, una corriente de enorme fuerza en la música criolla que le rinde culto a la oscuridad. Muchos valeses cuentan la historia de alguien que sufre y se somete a un destino, hacen retratos del enfermo y el oprimido, cantos convertidos en gemido y queja (Cueto 2004).

Lo que dice Cueto se puede enmarcar en una idea planteada ya a mediados del siglo xx:

A los valeses europeos –en la costa del Perú– les dura muy poco el aire especial que les dan los vieneses. El criollo se encarga de imprimirles su propia personalidad. Paulatinamente –el vals– va adquiriendo un **clima nostálgico** y, las letras, son una continuación del **espíritu de los yaravíes** (Sánchez Málaga 2009; énfasis agregado).

En este sentido, hay ciertamente una época en que se componen muchos valeses con letras dramáticas, y con relación al canto agudo que mencionábamos arriba, incluso puede haber una conexión entre el registro musical y la melancolía del texto. En todo caso, pensamos que una voz aguda le da más dramatismo a los textos de la vertiente sobre los pesares y sus desenlaces tanáticos. Esta variante, consistente en combinar una primera voz aguda y un estilo melancólico, llega a un punto culminante en los años de 1950 con la difusión radial del estilo de Los Embajadores Criollos, convirtiéndolos en el grupo más escuchado del momento. Todo esto, de alguna manera, está relacionado a la imagen del vals limeño hasta mediados del siglo xx como “llorón”.⁶⁶

66. Cueto (2004), por ejemplo, dice que recién la compositora Chabuca Granda cambia esta tendencia: “Chabuca Granda iba a movilizar este sentimentalismo en un ritmo de celebración que iba a revolucionar el vals a comienzos de los años cincuenta”. Así, el autor está sugiriendo que el

Hay también estudios sociológicos, como el de Stein, que consideran los vales como expresiones de los valores morales de la clase trabajadora y le atribuyen ciertos rasgos éticos y actitudes a partir de las letras de principios del siglo xx la música criolla está hecha por y para los sectores populares de Lima, constituyendo un testimonio espontáneo y directo de estos grupos sociales. Sin embargo, pensamos que no se pueden proyectar rasgos psicológicos o de comportamiento a todo un sector de la población basados en un análisis descontextualizado de las letras de un género musical, por más difundido y gustado que este pueda ser entre dicha población. Por una parte, se debe ver a los vales como “textos” en un sentido amplio. Entre otras cosas, se debe tener en cuenta el ambiente en el que se despliega la actividad musical. Un aspecto básico de la música criolla es que se le percibe como la plenitud del disfrute social, el “ambiente jaranero”. Entonces, ¿en qué tipo de ambiente y haciendo qué tipo de actividad social se difunden estas letras? Como ya se ha mencionado, es un entorno de goce festivo, celebrante, con relativa abundancia de comida y bebida, con interacciones entre los participantes de baile, cortejo, comentarios pícaros y sentimientos de acercamiento familiar, de relación en pequeños grupos unidos por lazos familiares, de contigüidad espacial, de trabajo, o simplemente de disfrute de la ocasión. De modo que se debe considerar la situación festiva donde se actualiza por lo general la canción popular, momento donde priman sentimientos opuestos a los que se desprenden de un análisis exclusivamente textual o literal, tal como aparecen en los estudios citados: tristeza, sufrimiento, abatimiento, resignación, y demás.⁶⁷

Con relación a esto, vale la pena recordar que en 1969, S. Zapata publicó un estudio con pretensiones psicoanalíticas denominado *Psicoanálisis del vals peruano: Contribución al estudio de la personalidad básica del hombre peruano*, viendo estas características de modo ahistórico, como si la mayor parte de los textos de todas las épocas tuviera esos rasgos fatalistas. Dicho estudio analiza las letras de los vales criollos y luego extrapolan los resultados para caracterizar la psicología de las masas capitalinas. Sin embargo, la edición incluye unas “Palabras preliminares” de Carlos A. Seguí (1969), conocido analista peruano, quien menciona ciertas advertencias sobre la

vals peruano ha carecido de “ritmo de celebración” no solo en sus primeras épocas sino incluso en los tiempos de Pinglo.

67. Al respecto puede verse, por ejemplo, Martín (1995:260ss).

posibilidad de hacer un estudio como este, sobre todo en sus proyecciones a todo un “pueblo”:

Toda interpretación de fenómenos psicológicos se hace más y más discutible y pierde más y más seguridad conforme se va alejando del conocimiento integral del hombre que los experimentó. La validez de un análisis de los sueños, por ejemplo, es grande durante un tratamiento psicoanalítico porque se hace en el contexto del conocimiento, no solamente de la biografía íntegra del psicoanalizado y de sus «mecanismos de defensa» característicos, sino de la situación analítica misma y porque se puede comprobar o negar mediante las asociaciones del analizado y todo lo que acontece durante y después del estudio onírico. No ocurre -no puede ocurrir- lo mismo en el intento de analizar los sueños sin conocer al soñador. Este trabajo deberá basarse apenas en inferencias y en la aplicación generalizadora de conocimientos previos como el de los mecanismos de elaboración onírica, el simbolismo, etc. y está, por lo tanto, llena de peligros (Seguín 1969:6).

De modo que debemos considerar el vals popular limeño en su contexto y momento de principios del siglo pasado, teniendo en cuenta que el vals era sobre todo un género para bailar en ocasiones festivas en general, y esto puede haber formado parte de su carácter novedoso para la población limeña. Siendo relativamente reciente su difusión en el medio peruano, no estaba asociado a alguna celebración tradicional o religiosa en particular. Más bien su connotación dancística debió ser de atrevimiento y de excitación al poder mantenerse durante toda la canción en parejas, bailando en constante cercanía y contacto con la misma persona. Por lo demás, la fiesta es una ocasión para el disfrute social y sensorial (conversación, baile, comida, bebida). Haciendo un análisis de todo esto como un “texto”, se puede decir que no predomina entre los participantes un sentimiento de abatimiento, tristeza, o retraimiento. En todo caso, se presenta una tensión entre el ánimo y comportamiento festivo grupal y la expresión de sentimientos fatalistas en los textos de las canciones. Es decir, se produce cierta paradoja cuando la gente disfruta bailando animadamente al son de una letra triste, e incluso coreándola. Así, debemos incluir la interacción entre la letra de la canción y los participantes en la reunión social. Consideramos, en resumen, que en el análisis de este contexto se debe incluir la posibilidad de que la gente haga una reinterpretación o “lectura” activa que estaría condicionada por el contexto (aparte de estar influida, claro, por la historia individual de cada sujeto según su ubicación social).

Se debe tener en cuenta también que en estos ambientes no solo se escuchaba cantar valeses “tristes”. En este punto resulta muy difícil establecer alguna medida de popularidad o difusión de valeses populares limeños según el tenor de su letra; es decir, sobre la representatividad de letras tristes con respecto al repertorio total que circulaba entonces. Pero había con toda seguridad valeses criollos que expresaban optimismo, ilusión sentimental, ironía. Además, en esos ambientes se escuchaba y bailaba otros géneros populares, como ha sido mencionado antes (cuadrilla, polca, marinera). Es más, las polcas populares de esa época eran una suerte de contraparte al vals en varios aspectos. El compás de la polca, para empezar, es binario, lo cual hace más fácil seguir su ritmo y bailarla. Dentro de esto, muchas polcas criollas se ejecutan de modo más vivaz y animado que los valeses. De este modo, la coreografía es sencilla y bastante movida, lo cual influye en el ánimo de los bailarines. En la comunidad musical criolla, por otra parte, un uso típico de las polcas ha sido para expresar situaciones humorísticas y estereotipar de forma burlona a ciertos personajes y grupos étnicos de origen foráneo, como los de procedencia asiática. En algunos casos fue usada también para expresar opiniones críticas frente a la coyuntura política o a los sucesos del momento. Debemos aclarar que mencionamos estos usos sin evaluarlos, y menos avalarlos en tanto su contenido exprese o promueva sentimientos discriminatorios. Nuestra intención, a riesgo de ver este asunto de modo esquemático y sencillo, es hacer notar que las polcas criollas debieron ser incluidas en análisis como los mencionados ya que -teniendo prácticamente el mismo origen- no parecen ajustarse a lo que ahí se propone sobre el vals popular limeño.

Cúspide de la Guardia Vieja: los discos de Montes y Manrique

Resumiendo los aspectos de producción y difusión del vals hacia el año 1910, los procesos de producción musical popular en Lima eran relativamente simples y no requerían de gran especialización interna o división del trabajo. Las nuevas canciones solo se podían oír del propio compositor o del grupo cercano con quien alternaba. Los ejecutantes eran “aficionados”, pues no se sostenían económicamente de la actividad musical, y además porque la realizaban generalmente en situaciones no contractuales ni directamente remuneradas. Así, los compositores tenían bastante autonomía y relativo control sobre su creación, la que se difundía básicamente de modo oral. Esta producción tenía como principal público a los habitantes del barrio, estando en directo contacto con el productor y compartiendo una identidad y refe-

rencias locales. En relación con el Estado, la interacción era limitada a las eventuales y ocasionales preferencias musicales del gobernante de turno. En este sentido, no se incluía la interpretación de vals populares limeños en las celebraciones oficiales de fiestas patrias ni era política estatal el difundir esta música, hasta antes de la aparición de la radio.

En la primera década del siglo xx, la tecnología de reproducción sonora discográfica estaba suficientemente desarrollada en los Estados Unidos como para hacerla comercialmente accesible para las clases medias de ese país. Sobre la base de este mercado “doméstico” inicial, la industria del disco desarrolla estrategias para ampliar su mercado más allá de sus contextos nacionales para, rápidamente, convertirse en una empresa transnacional. Las compañías disqueras norteamericanas empezaron así a incluir temas de procedencia foránea para las poblaciones de origen inmigrante, que se estaban constituyendo también en audiencias con suficiente capacidad adquisitiva para comprar discos.

Un catálogo de discos y cilindros de la [empresa discográfica] Columbia podía anunciar grabaciones en alemán, hebreo, yiddish, francés, español, checo (bohemia), danés, ruso, sueco, polaco y húngaro. Muchas eran simplemente reediciones de origen europeo, pero al menos un manojito en cada idioma había sido grabado en los estudios de la compañía en la ciudad de Nueva York por residentes [de origen foráneo] en EEUU (Spottswood 1990: xv).

Es así que ya desde los primeros años del siglo pasado, la industria del disco norteamericana estaba en el proceso de registrar una gran gama de expresiones musicales y orales de distintos orígenes, orientadas tanto a los clientes cosmopolitas como a los residentes de procedencia foránea. La mayoría de estas empresas eventualmente desarrolló “series étnicas”, como se le conocía a la producción discográfica norteamericana orientada a inmigrantes y a las audiencias de otros países:

[Las empresas discográficas] Víctor, Columbia, Edison, y Pathé mantenían sucursales en otros países, lo que hacía relativamente fácil para ellas mantener catálogos actualizados a un costo mínimo y desarrollar series [discográficas] incluso para los más pequeños grupos [de origen foráneo residentes en EEUU] simplemente mediante la reedición de grabaciones de origen foráneo (Spottswood 1990: xvii).

De este modo, Spottswood (1990: xviii) encuentra una gran cantidad de material en español, “mucho del cual fue grabado principalmente para

exportarlo a América Central y del Sur”. Es más, en el caso específico de la Columbia Records, el citado autor sostiene que a principios del siglo xx, esta empresa “empezó a viajar a América Central y del Sur y al Extremo Oriente, tanto para hacer grabaciones como para establecer puntos de venta mayoristas y minoristas para sus discos y aparatos” (Spottswood 1990: xxviii).

La música popular del Perú recién empieza a ser grabada para la venta comercial en discos de gramófono a partir de 1912.⁶⁸ Este aparato solo parece haber logrado en ese momento un público limitado a las clases altas y medias. A medida que iban apareciendo aparatos cada vez menos costosos, ofrecidos además bajo la modalidad de venta a plazos,⁶⁹ esta tecnología iba llegando progresivamente a los hogares de las clases populares. En tanto estos oyentes aumentaban, se estaba conformando una potencial audiencia para la música peruana, aunque no lo suficientemente grande en su conjunto como para instalar una fábrica de discos. Fue de este modo que las primeras grabaciones gramofónicas para la venta comercial de música peruana debieron ser registradas y realizadas en el extranjero. Estas grabaciones iniciales no fueron solo para “satisfacer el gusto por lo exótico que el público norteamericano mostraba frente a las expresiones artísticas de otros países” (Lloréns 1983), sino básicamente para extender en el Perú el mercado de consumidores de discos en el momento en que este consumo se empezaba a extender a las clases populares locales.

Es en este contexto que surgen las grabaciones de Montes y Manrique (año 1912). Tanto en los estudios sobre la historia de la música popular limeña en el siglo xx,⁷⁰ así como en la propia imaginaria de los criollos costeños,⁷¹ el dúo Montes y Manrique ocupa un lugar fundacional. Su importancia no se debe, sin embargo, a sus cualidades artísticas –las cuales son incluso puestas en duda por la sencillez de sus interpretaciones– sino básicamente a que fueron los primeros músicos populares peruanos que grabaron discos para la venta comercial a gran escala. En sus testimonios, varios de nuestros entrevistados

68. Antes de eso, en la costa norte del Perú el estudioso alemán Brüning había realizado registros de música popular en cilindros fonográficos, aunque sin propósitos comerciales.

69. Esto se desprende de los anuncios publicitarios de las casas de venta de discos y gramófonos aparecidos en esos años en el diario *El Comercio*

70. Véase por ejemplo, Basadre (1983, tomo XI), Romero (2007), Santa Cruz (1989), Valverde y Serrano (2000) y Zanutelli (1999).

71. Hay menciones celebradoras de Montes y Manrique en algunos vales criollos. Por ejemplo, en *Acuarela criolla*, de Manuel Raygada, se les denomina “padres del criollismo”. En general, los aficionados a esta música tienen un conocimiento básico de estos personajes.

expresaron que su estilo les parecía muy simple y que no tenían las mejores voces de la época. Por ejemplo, Lucas Borja dice que “Montes y Manrique fueron seleccionados para grabar, aunque dentro de su pobreza musical”. Jorge Pérez señala que

Montes y Manrique fueron los precursores se puede decir, pero precursores que no dejaron una verdadera huella porque, ni yo que soy tan criollo nunca he cantado alguno de los vales de Montes y Manrique, porque una vez escuché por discos pero el vals no me cuadró, el ritmo me acuerdo, pero el vals... no me cuadró, no sé qué cantaban pero con ritmo y era con una sola guitarra (Pérez, entrevista personal, 13 de junio de 2008).

Augusto Polo Campos afirma que “Montes y Manrique llegaron a grabar, ellos dicen que [...] cerca de cien canciones. Yo he escuchado muchas de ellas y, bueno, la verdad es que no eran tan buenos cantando, desafinaban mucho”. Por otra parte, Acosta Ojeda escribe que “Algunas personas, nacidas a fines del siglo pasado, nos dijeron que «Montes y Manrique» no era el mejor dúo. Que los había mejores, pero que eran negros” (*Caretas* 1438, 31 de octubre de 1996). Ciertamente es muy difícil establecer en estos momentos si el factor racial o étnico jugó un papel en la decisión de la disquera Columbia o de la Casa Holtig. Pensamos que primaban los criterios de costo-beneficio: lograr la mayor cantidad de grabaciones al menor precio para disminuir los riesgos de la inversión.

Para ello, Eduardo Montes y César Manrique debieron viajar a Nueva York, ya que en América del Sur no había empresas de grabaciones con la capacidad técnica para hacer viable ese propósito. Así, el conocido historiador Jorge Basadre –sin comentar sobre la calidad musical de sus ejecuciones– les dedica un acápite en su *Historia de la República del Perú*, en consideración a que ellos hicieron “la primera recopilación de la música popular costeña en el siglo xx”:

Los cantores nacionales Eduardo Montes y César Manrique viajaron a Estados Unidos en 1911 para que la empresa Columbia Phonograph & Company imprimiera discos con canciones populares peruanas de la costa por cuenta de la casa Holtig y Cía. Muchas de estas expresiones de la música popular no estaban escritas (Basadre 1983, tomo XI, pág. 259).

Si bien hay consenso sobre la condición de Montes y Manrique como pioneros de la grabación comercial de temas populares peruanos, no hay tanta concordancia en la interpretación o significado de este hecho para el

desenvolvimiento de la actividad musical del país. Es decir, hay cierta discusión sobre su representatividad así como sobre su calidad musical. Algunos lo han visto como una iniciativa de motivación prácticamente archivística (es decir, para preservar la creación musical de origen popular), mientras que otros lo interpretan desde un punto de vista solo local (o sea, con relación al público limeño). Hay incluso ciertos cronistas de la música popular limeña que manifiestan asombro y desconcierto ante el hecho de que a una empresa extranjera se le ocurriera grabar a un dúo de origen popular que practicaba una vertiente musical supuestamente despreciada, en la época, por las clases altas limeñas (Zanutelli 1999:69). Por lo demás, la tendencia de diversos autores fue considerar este evento desde una visión celebradora y prácticamente acrítica. Así, por ejemplo, Darío Mejía dice que “el dúo «Montes y Manrique», conformado por Eduardo Montes y César Augusto Manrique, son quienes han llenado con más páginas de gloria la historia de nuestra música criolla”. Luego, al referirse a la fecha en que Montes y Manrique se embarcaron a Nueva York para realizar las grabaciones, señala que dicha fecha:

[C]omo diría Jorge Donayre, **debe figurar con letras de oro en la historia de la Canción Criolla...** y tenía mucha razón porque ese día no sólo se embarcaron dos grandes intérpretes sino que con ellos viajaron muchos sueños y esperanzas que se hicieron realidad en tierras extranjeras y que han servido de ejemplo, y tal vez aliciente, a las futuras generaciones de artistas peruanos que salieron al extranjero (Mejía 2005a, énfasis en el original).

En este tipo de visión muchas veces se destaca la supuesta capacidad de control y agencia de los músicos sobre su destino:

Se cuenta que en la época en que Montes y Manrique viajaron a New York, ellos no eran el mejor dúo del momento [...]. Pero ellos tenían un repertorio muy variado y eso es lo que les valió para que los contraten. Después de todo, **la historia la escriben los arriesgados, los decididos que saben dejar huella de su paso por el mundo** y el dúo Montes y Manrique dejó su huella impregnada en muchos discos de carbón (Mejía 2008b, énfasis en el original).

Sin embargo, consideramos que para lograr una mejor comprensión de este evento se debe tratar de incluir la lógica de la empresa disquera en el análisis, ubicándola además en un contexto más amplio para considerar este evento local como parte de una etapa en que se encontraba el desarrollo histórico de la industria internacional del disco. En pocas palabras, trataremos de verlo también como una instancia de “encuentro entre lo local y

lo global” que se opera en el ámbito de la música popular. De este modo, más allá de lo anecdótico y de lo celebrante, o del posible valor archivístico o artístico de estas grabaciones, consideramos que los discos que la Columbia hace de Montes y Manrique son un hito en la historia de la música popular peruana porque constituyen el punto de encuentro inicial entre las dinámicas globales de los medios de difusión y las prácticas musicales locales. A su vez, este punto de encuentro va a iniciar una gran transformación en la práctica musical de los sectores populares limeños, y que llevará en poco tiempo al declive de la etapa anterior (Guardia Vieja) y el inicio de la modernización en la producción musical criolla, surgiendo una nueva generación de compositores.

Con los discos de M&M se presentan dos aparentes paradojas. Por una parte, no hay un mercado del disco en el Perú de esa época, pero dos empresas comerciales, una nacional y la otra extranjera, se juntan para invertir en la grabación de decenas de discos representativos de la música popular peruana de ese momento. Si los aparatos de reproducción (fonógrafos) no estaban al alcance de las clases populares, ¿a quién pensaban venderle los discos, si quienes tenían fonógrafos, siendo de las clases medias y altas, no gustaban de esta música? Por otra parte, si las grabaciones de M&M son representativas del repertorio popular de la época, ¿por qué no incluyen temas “netamente” afroperuanos si es que estos eran parte del repertorio criollo?⁷²

César Santa Cruz (1989:154) sostiene que “resultaría ocioso comentar la importancia que como testimonio tiene el material grabado por el «Dúo Montes y Manrique»”. Su análisis busca más bien brindar el contexto de la época a partir de las fuentes de las que dispone. En esta línea, hace notar el carácter marginal de lo criollo popular en la época y plantea que la Primera Guerra Mundial altera una coyuntura local que se mostraba próspera para la música popular costeña a partir del éxito comercial y artístico de las grabaciones de Montes y Manrique. Finalmente menciona lo siguiente:

El mérito de haber llevado fuera de la patria nuestra canción, nuestra música costeña, más el éxito obtenido [por Montes y Manrique] -como lo demuestra el número de piezas grabadas y la aceptación de ellas en el mercado- hacen innecesaria, desde todo punto de vista, la evaluación de las dotes profesionales de tan populares intérpretes criollos (Santa Cruz 1989: 155).

72. Cotéjese con Romero (2007).

Así, sin examinar las estrategias de mercadeo ni considerar tampoco la circunstancia de ser prácticamente las únicas grabaciones comerciales de música criolla de la época, estas grabaciones tienen para Santa Cruz ante todo un valor heroico pues fueron los precursores de la grabación discográfica de música criolla. En segundo lugar, dicho autor encuentra valor documental en las grabaciones por cuanto permiten apreciar el contexto social y musical de la época, sin profundizar más en el tema. En una similar línea de pensamiento se puede incluir a Zanutelli (1999) y a Serrano & Valverde (2000).

Al respecto de esto, es ilustrativo lo que Montes y Manrique declararon años después:

Hoffai, representante de la *Columbia*, vino con un contrato hecho para escoger a la mejor pareja de cantores, y por nuestra fama, variedad de repertorio, etc., nos escogió a nosotros. [...] Total, que firmamos un contrato leonino [que] nos obligaban a la exclusiva [*i.e.*, no grabar para otra disquera] por veinte años. Sin más nos fuimos a Nueva York de frente.⁷³

Estas declaraciones son reveladoras de las relaciones de poder y control sobre la actividad musical que introduce la industria del disco: basada en una posición de ventaja, la Columbia impone un control sobre la producción de Montes y Manrique que los compromete por buen tiempo. Por lo demás, los autores de los temas grabados por Montes y Manrique parecen ser dejados totalmente de lado en estas tratativas.⁷⁴ De este modo, la grabación comercial de música popular peruana se inauguró con todas las “artimañas” de las grandes empresas.

Ahora bien, para completar el desarrollo de nuestro argumento, la información ofrecida por Spottswood requiere ser interpretada de modo crítico. Para esto recurrimos a Frith (1992), quien sostiene lo siguiente sobre el desarrollo de la industria del disco, haciendo una analogía con las computadoras:

El *hardware* es el equipo [de reproducción sonora]; el *software* es lo que el equipo toca - discos, cintas o CDs específicos. La invención, manufactura, y venta del *hardware* debe, obviamente, anteceder la manufactura y venta de *software*. Lo que normalmente pasa, entonces, es que las compañías de *hardware* se involucran en la producción de *software* simplemente para tener algo

73. Entrevista a Montes y Manrique en *Cascabel*. Lima, 1-feb-1936, pág. 19.

74. Según Mejía (2001), las canciones de Montes y Manrique son “de la «Guardia Vieja», la mayoría de las cuales era de autor anónimo”.

mediante lo cual desplegar su equipo [...]. El *software* es, en efecto, considerado inicialmente como una manera de promover el *hardware* (que es donde se obtienen las primeras ganancias) [...] (Frith 1992: 53).

Relacionando lo dicho por Frith con la información brindada por Spottswood, cabe plantear que –lejos de ser un caso especial y mucho menos único– el dúo Montes y Manrique estuvo entre los muchos grupos de música popular que en esos años la industria del disco norteamericana reclutaba en otros países con el propósito de ampliar su venta de fonógrafos en los sectores populares de diversos países. A la industria del disco no le debe haber preocupado mucho si esos géneros musicales eran mal vistos por las clases altas locales, las cuales, en todo caso, son numéricamente minoritarias aunque tengan gran disponibilidad de recursos para consumo suntuario. Al contrario, lo que les interesaba promover era lo que le gustaba a las mayorías para integrarlas al mercado de consumidores. Por lo tanto, la paradoja de que una “prestigiosa compañía extranjera” se interese por algo que es despreciado localmente por las “clases cultivadas” es solo aparente. Más bien se opera un efecto “democratizador” pues lo que se busca es, como decimos, promover una mayor participación de los sectores populares en el mercado de consumo.

Por otra parte, si se ve desde una perspectiva crítica como la que ensayamos aquí, tampoco puede considerarse que la casa Holtig o la disquera Columbia tenían, principalmente, un interés “archivístico” o de conservación para la posteridad del acervo musical de origen popular. Su principal motivación, según la perspectiva que estamos ensayando, es la creación de nuevos mercados para la venta de sus productos, en particular los fonógrafos. Para complementar esta argumentación, revisaremos el primer repertorio de discos peruanos que se puso a la venta (ver el extracto del anuncio de la casa Holtig publicado en el diario *El Comercio* del 28 de enero de 1912).

Como se puede apreciar, las grabaciones de Montes y Manrique, promovidas por la casa Holtig como los primeros discos peruanos, llegaron al país editadas de tal manera que algunos discos combinaban temas emblemáticos para el público peruano.⁷⁵ Es más, el tema que encabeza esta “primera

75. Nótese el anuncio de la Casa Holtig en la edición del 28 de enero de 1912 del diario *El Comercio* de Lima, donde sale al centro de página de modo extenso. Bajo el encabezado de “DISCOS PERUANOS”, se anuncia la llegada, “a fines del mes entrante”, de “la primera serie” de discos con temas nacionales que “se compone de 18 discos dobles con 36 piezas”, y se lista en dicho anuncio el repertorio completo de la serie.

DISCOS PERUANOS

LA PRIMERA SERIE SE COMPONE DE 18 DISCOS DOBLES CON 36 PIZAS Y LLEGARA A FINES DEL MES ENTRANTE.

REPERTORIO

P. 1. —Himno Nacional del Perú Ataque de Uchumayo	por Banda por Banda
P. 2. —Cachaspares Mis recuerdos.—Yaravi.	por Banda por Montes y Manrique
P. 3. —Yaravi No. 3. La verbena de un boxxalo.—Piza imitativa.	por Banda por Montes y Manrique
P. 4. —Asalto de Arica.—1a. parte. Piza descriptiva Asalto de Arica.—2a. parte. Piza descriptiva	por Montes y Manrique por Montes y Manrique
P. 5. —Abarca.—Vals. La Esperanza.—Triste.	por Montes y Manrique por Montes y Manrique
P. 6. —El Solámulo.—Vals. Porque estás triste.—Triste.	por Montes y Manrique por Montes y Manrique
P. 7. —La Verbenita.—Triste Carmen. Vals.	por Montes y Manrique por Montes y Manrique
P. 8. —Rosa Elvira.—Vals. Hijo del Trueno.—Triste.	por Montes y Manrique por Montes y Manrique
P. 9. —Crueldad.—Yaravi. El retrato.—Canción.	por Montes y Manrique por Montes y Manrique
P. 10. —Separación.—Yaravi. Las Islas Chinchas.—Canción	por Montes y Manrique por Montes y Manrique
P. 11. —Tirano dueño.—Yaravi. La Codiciosa.—Canción.	por Montes y Manrique por Montes y Manrique
P. 12. —La Despedida.—Polka. Vienen que las penas malden.—Mazurca.	por Montes y Manrique por Montes y Manrique
P. 13. —Saludemos esta casa.—Mazurca. El Troyador.—Polka.	por Montes y Manrique por Montes y Manrique
P. 14. —El Lambayecino.—Tondero. El Ratón.—Polka.	por Montes y Manrique por Montes y Manrique
P. 15. —Arica.—Vals. Huáscar.—Tondero.	por Montes y Manrique por Montes y Manrique
P. 16. —La Palizada.—Vals. Mañana me moriré.—Mazurca.	por Montes y Manrique por Montes y Manrique
P. 17. —El Payandé.—Canción. Regresen flojos por el suelo.—Mazurca.	por Montes y Manrique por Montes y Manrique
P. 18. —La Palma.—Triste. Rey de Copas.—Mazurca.	por Montes y Manrique por Montes y Manrique

EL PRECIO DE CADA DISCO ES DE S. 3 y LA SERIE INTEGRAL DE LOS 18 DISCOS CUESTA S. 50.

LAS PERSONAS QUE DESDE AHORA SE SUSCRIBAN A ESTA SERIE, TENDRAN LA PREFERENCIA Y RECIBIRAN LOS DISCOS ANTES DE SER PUESTOS A LA VENTA.

LOS PEDIDOS DE PROVINCIAS DEBERAN SER ACOMPAÑADOS CON LA REMESA RESPECTIVA, MAS LOS GASTOS DE PORTES POR COBREO.

DIRIGIRSE A

E. L. HÖLTIQ.—UNICO CONCESIONARIO.

ALMACEN DE PIANOS "ATOLLO"
LA MERCED 650

574—m. alt. centro de pag. v3p1

Anuncio de los "Discos Peruanos" del 28 de enero de 1912

serie de discos peruanos" no es una grabación de Montes y Manrique sino el mismísimo *Himno Nacional del Perú* interpretado por una banda. En el reverso de este primer disco, muy significativo para la época, está el *Ataque de Uchumayo*, también por banda. Se trata de una marcha militar compuesta por un miembro de las tropas de F. Salaverry y está asociada a su gesta contra

la presencia de tropas bolivianas en el Perú en la década de 1830, y que según R. Palma (en su tradición “La salaverrina”), era la marcha más popular en el ejército peruano a fines del siglo XIX. De acuerdo a Zanutelli (1999c), el *Ataque de Uchumayo* se tocaba siempre en las retretas que hacían las bandas militares en sitios públicos, y “era la más festejada por los curiosos y paseantes”. De modo que debió ser una melodía muy conocida y gustada en los mayores centros urbanos del país.

Igualmente cabe destacar que el segundo disco de la serie contiene en su anverso un “cachaspares” por banda, y recién en su reverso aparece el primer tema ejecutado por Montes y Manrique: *Mis recuerdos*. Pero esta primera pieza de Montes y Manrique no es un vals limeño o siquiera una canción costeña, sino un yaraví;⁷⁶ es decir, un género típicamente asociado con la Sierra peruana. Con relación a que Montes y Manrique hayan grabado yaravíes, Rohner (2007), por ejemplo, muestra cierta sorpresa y especula que Montes y Manrique incluyeron en sus grabaciones numerosas canciones de este género porque en esa época los yaravíes serían muy populares en la ciudad de Lima. Se plantea así el asunto del control que cada parte (naciente industria del disco *vis-à-vis* músicos “exóticos” de la periferia) tenía sobre el producto final, y Rohner parece atribuir a Montes y Manrique la decisión sobre el repertorio a ser grabado. Sin embargo, no se debería soslayar la intermediación de la industria del disco y su capacidad de intervenir en esa relación músico/audiencia, así como las dinámicas comerciales (entre otras interacciones asimétricas) en la que estos se ven involucrados al ser “invitados” por la Columbia a grabar discos. Viéndolo así, resulta irónico lo que en el año 1911 L. Yerovi escriba en *Variedades* sobre la reversión de los temores locales frente a la “absorción extranjera”, porque Montes y Manrique estaban viajando a Nueva York para grabar discos de música popular peruana y por tanto en camino a “conquistar” al gigante del norte (es decir, a los EEUU) (*Variedades* N° 182, 26 de agosto de 1911).

Por otra parte, Rohner también desdeña la diferencia entre los temas catalogados como “tristes” y los “yaravíes”, considerándolos equivalentes; es

76. Género con sentidos cantos melancólicos derivados del qarawi prehispánico y, junto al huayno, es el género más enraizado en la tradición musical andina desde tiempos coloniales. Su área de difusión es amplia en la zona andina, desde el Ecuador hasta el noroeste argentino (bajo distintos nombres y/o estilos locales). En el Perú es donde se encuentra más arraigado, presentándose como yaraví propiamente dicho, en el sur andino (Arequipa, Cusco y Ayacucho principalmente), como triste en la sierra y la costa norte, como muliza en la sierra central (Cerro de Pasco, Junín, Huánuco).

decir, no toma en cuenta las percepciones de los catalogadores y el posible valor simbólico o cultural de estas distinciones; procedimiento que lo lleva a sumar ambas categorías y sorprenderse de que haya tantos de estos temas en las grabaciones de un dúo que supuestamente debería reflejar los gustos criollos limeños del momento; es decir, valeses, polcas y marineras.

El quinto tema (anverso del tercer disco), significativamente, es también un yaraví, pero ejecutado no por Montes y Manrique sino por una banda. Luego, en el reverso de ese tercer disco hay una “pieza imitativa” realizada por Montes y Manrique (*La verbena de un borracho*), lo cual denota, como ya se ha señalado, una práctica común en la industria del disco de la época: incluir representaciones sonoras de “situaciones típicas populares”, en este caso una pieza burlesca (Spottswood 1990). En relación con lo anterior, pero en este caso bajo el género dramático, el cuarto disco contiene el *Asalto de Arica*, episodio muy emblemático de la reciente historia peruana y que por tanto produciría tanto interés en el público local como el *Himno Nacional* y el *Ataque de Uchumayo*. De este modo, es recién en el quinto “disco peruano” que aparece el primer tema de música costeña popular por Montes y Manrique: el vals *Abarca*, teniendo en el reverso un triste bajo el título “La esperanza”. Por lo demás, es significativo que en ninguna parte del anuncio se incluya la palabra “criollo”.⁷⁷

Todo esto es, en nuestra opinión, muy ilustrativo de lo que indicamos líneas arriba; es decir, las estrategias de las disqueras y de sus representantes para crear mercados locales de consumidores, remitiéndonos a lo que decíamos sobre las dinámicas de mercadeo en los inicios de la industria fonográfica. Se trata de construir audiencias identificando y tipologizando a sus potenciales usuarios como un grupo con gustos específicos y entendiendo que, como grupo, posee una mínima continuidad histórica (“peruanos”). De este modo, cuando una masa crítica de gente se identifica con una categoría que organiza a oyentes con intereses musicales similares, se constituye en un nuevo público, particularmente si están unidos por otros intereses, o están enmarcados de un modo similar en otros aspectos sociales o culturales, todo esto, ciertamente, a través de la interacción de los músicos con las audiencias mediada por agentes institucionales (véase Tucker 2005).

77. Debe indicarse que en los anuncios de las subsiguientes llegadas de las series con grabaciones de Montes y Manrique tampoco aparece este término sino siempre son promovidos como “discos peruanos”.

Así, en el caso específico del Perú y como hemos señalado, lo primero que se ofrece es un tema musical que busca apelar a todos los peruanos por encima de gustos, modas y tradiciones culturales regionales y locales.⁷⁸ De inmediato se ofrece otro tema que también apela a la memoria colectiva en tanto se trata de un hito histórico para los sectores que en esos momentos conformaban o participaban en la nación. Luego viene un tema con raíz andina, pero para la época, también de arraigo nacional: un “cachaspares” o cacharpari.⁷⁹ Aun más: el reverso del “cachaspares”, como hemos indicado, presenta un yaraví, aunque interpretado por el dúo limeño. Hemos podido ver así que lo primero que de “arraigo popular” se ofrece en el naciente mercado discográfico peruano no fue una canción específicamente criolla limeña ni costeña, ni tampoco es una grabación hecha por Montes y Manrique.⁸⁰ En este sentido, tampoco el primer tema donde aparece Montes y Manrique es costeño ni mucho menos limeño, sino que apela a una potencial audiencia de dimensiones nacionales.⁸¹ De este modo, la inclusión de numerosos tristes y sobre todo yaravíes en el repertorio discográfico de Montes y Manrique más bien formaría parte de las estrategias de la naciente industria del fonógrafo para crear un mercado nacional y no solo en Lima, apuntando a la potencial demanda musical de otras regiones del país.

Resulta paradójico, por tanto, que el medio elogiado por preservar el inicial acervo criollo sea a la vez el mismo que origina su decisiva transformación. En términos generales, la articulación entre la práctica musical criolla y la industria del disco originaría su paso de tradición básicamente oral a “cultura de masas” mediada por las industrias culturales. Esto introduce una serie de importantes cambios como la tensión entre música como expresión y música como mercancía, es decir, la tensión entre la creatividad esencial para “hacer música” y el carácter comercial del volumen de producción y diseminación, lo cual incide en el tipo de control que tenía el compositor

78. Si bien resulta discutible que en la práctica y para esa época esto funcionaría, es decir, que a principios del siglo xx la mayoría de habitantes del país conociera el himno nacional y le atribuyera valor identitario, lo importante a destacar aquí es que el público potencial del momento para la venta de fonógrafos y discos (i.e., población urbana de clases media y alta) mayoritariamente conociera e identificara al himno como uno de los símbolos patrios.

79. Baile que se celebra con motivo del convite que por despedida se ofrece a quien va a emprender un viaje.

80. Cotéjese con lo que dice Basadre (1983, tomo XI).

81. El que la Casa Holtig tuviera en cuenta a potenciales consumidores en otras partes del Perú se refleja en el citado anuncio de *El Comercio*, ya que al final del mismo se apela a ellos: “Los pedidos de provincias deberán ser acompañados con la remesa respectiva, más los gastos de portes por correo”.

sobre su obra. Al mismo tiempo, produce la separación espacial y temporal entre los ejecutantes y los oyentes, es decir, la posibilidad para los oyentes de escuchar música sin que los intérpretes tengan que estar presentes. Por otra parte, los compositores empiezan a acomodar sus obras a los parámetros técnicos e institucionales de la industria del disco. Incluso algunos músicos, se convierten en ejecutivos de las empresas disqueras como “directores artísticos” y pasan a tener más influencia que otros en la evolución estilística de los géneros. En general, empieza la profesionalización de los músicos y la comercialización de su actividad artística.⁸²

Sobre la base de todo lo expuesto se puede proponer una revisión de la cronología hasta ahora vigente en los estudios de música popular limeña. Según la periodización en uso, la época llamada “Guardia Vieja” termina en 1920, momento en que se produce un desplazamiento en la práctica musical criolla. Esto se atribuye al intenso ingreso de géneros foráneos, en particular norteamericanos y argentinos, difundidos principalmente mediante las grabaciones discográficas (Basadre 1983, Tomo XI: 259; Santa Cruz 1989; Romero 2007). Estos géneros foráneos desplazan a los valeses y marineras pues la gente puede escucharlos gracias a la propagación de los aparatos fonográficos en los hogares limeños. Sin embargo, el cierre de una etapa no se da de un momento a otro, como la periodización vigente sostiene, sino que presupone la diseminación del fonógrafo en el público limeño, lo cual a su vez fue incentivado por la industria discográfica a partir de la producción de los “discos peruanos”, en particular los de Montes y Manrique, y la venta a plazos de gramófonos. Por lo tanto, sugerimos una nueva periodización que considere la grabación y subsiguiente llegada al Perú de los discos de Montes y Manrique como el hito que desencadena los procesos conducentes al cierre del periodo de la Guardia Vieja.

Lista de los temas grabados por Montes y Manrique

Consideramos entonces que los criterios para escoger a M&M para estas primeras grabaciones musicales tienen que ver con una racionalidad de abrir

82. Como dice Shuker (2001:57), “el desarrollo histórico del fonógrafo y varios sistemas sonoros subsiguientes [...] es más que simplemente una sucesión de logros «técnicos». Como reflejo de los cambios en las tecnologías de registro y producción sonoras, cada nueva forma de reproducción de sonido ha estado acompañado por cambios significativos en cómo, cuándo, y dónde escuchamos música”. A esto se puede agregar que cada nueva tecnología crea también distintas dinámicas en las interacciones de los agentes musicales y en la relación entre estos y las audiencias.

el mercado de consumo de música popular, buscando la mínima conformación musical que ofreciera el mayor repertorio para atraer a los potenciales mercados de consumidores de música peruana. Ciertamente, habría mejores artistas, pero tal vez eso hubiese requerido costear un número mayor de ejecutantes (por ejemplo, dos muy buenos cantantes que a lo mejor no eran buenos guitarristas, por lo que entonces se hubiera debido incluir uno o dos instrumentistas, etc.). Así, pensamos que la iniciativa de la Columbia de grabar a M&M tiene como propósito principal el tratar de incorporar a las clases populares peruanas en el mercado de consumo de gramófonos y discos.

En tal sentido, el repertorio de los discos grabados por M&M parece reflejar una estrategia de alcance nacional e incluso regional para sondear el potencial mercado discográfico. Es decir, una cabecera de puente para crear audiencias de consumidores donde fuera posible. Esto se refleja, para empezar, en la estrategia de escoger un dúo con repertorio amplio y representativo no solo de Lima (vales, polcas y marineras) sino de la costa (tonderos y tristes) y de la sierra sur (yaravíes). Aparte de eso, incluyen “canciones” y mazurcas. Así, en contra de lo que comúnmente se piensa, nosotros consideramos que fueron escogidos no porque la disquera buscaba a los mejores cantantes criollos, sino a quienes mejor pudieran interpretar géneros populares peruanos, pero con una base en las audiencias de la ciudad principal. Esto concuerda con el hecho de manejar el repertorio mediante categorías de géneros musicales, catalogando cada pieza puesta a la venta según las denominaciones locales de los géneros grabados y no simplemente los títulos de los temas. Es decir, ¿por qué distinguir, por ejemplo, entre el tondero y la marinera, o incluso entre el triste y el yaraví, siendo estos similares entre sí? Si el potencial público no puede distinguir entre un tondero y una marinera, no tiene sentido poner el género musical en la etiqueta del disco. En cambio, hasta en los avisos periodísticos que anuncian la llegada de los “primeros discos peruanos” se pone la lista de discos y, aparte del título de cada pieza y sus intérpretes, figura el género musical. Por lo demás, en cada anuncio de la Casa Holtig y de otras dedicadas a la venta de discos en Lima, así como en las notas de L. Yerovi en *Varietades*, y hasta en los comentarios de los propios cantantes en sus entrevistas sobre las razones para escogerlos (“variedad de repertorio”), se hace alusión al alcance nacional del repertorio grabado.

Específicamente en relación con el yaraví, género típicamente asociado con Arequipa, se debe considerar que esta zona representaba un centro potencial

de consumo discográfico debido a la relativa prosperidad que disfrutaba en esos tiempos.

Desde mediados del decenio de 1890 hasta la primera guerra mundial, la economía internacional se caracterizó en general por la elevación creciente de los precios. [...] En América Latina, como en todas partes, ello significó la creciente demanda de productos, antiguos y nuevos, para beneficio de los intereses económicos extranjeros y de las pequeñas élites locales. En el Perú la mejora de estas condiciones económicas coincidió con la recuperación posterior a la guerra del Pacífico (1879-83), y la llegada al poder del gobierno de Piérola en 1895, que trajo consigo una estabilización tanto política como económica (Mórner 1990:139-140).

Explorando esta alternativa, hemos hecho una clasificación de los temas grabados por M&M en términos de sus potenciales audiencias y consumidores regionales. Para ello, hemos separado, en primer lugar, las piezas teatralizadas de las puramente musicales, asumiendo que aquellas tienen una captación suprarregional (ver el Cuadro N° 1). En segundo lugar, hemos hecho una tabla de frecuencias según los géneros musicales que figuran en las etiquetas de los discos, para ver la proporción en que está presente cada uno de ellos (Cuadro N° 2). Finalmente, hemos asociado cada género con una región del Perú, bajo el supuesto de que esos géneros tienen una asociación histórica y mayor aceptación en dichas regiones (Cuadro N° 3).

Así, dentro del repertorio musical grabado por Montes y Manrique, consideramos parte de la música popular limeña a la marinera, el vals, la polca y la mazurka, lo que, en total, representa 36% de este repertorio. El resto de la Costa, por su parte, tiene un peso similar: 37%. Aparte de esto, hay 25% de piezas asociadas con la Sierra. Ciertamente no pretendemos sugerir que estas proporciones tengan algún modo de ser proyectadas como reflejo de los potenciales mercados nacionales de consumidores de discos a principios del siglo xx. Sin embargo, sí consideramos que es significativa la proporción en que están presentes géneros musicales que no son asociados tradicionalmente con la ciudad de Lima sino que, en el colectivo musical y en el imaginario nacional, están identificados con, y a la vez son usados para, identificar regiones específicas del país. En todo caso, pensamos que nuestra forma de mirar este aspecto del desenvolvimiento de la música popular limeña –y peruana, en general– puede servir de complemento a otras aproximaciones al tema o al menos, para motivar la discusión y suscitar mayores investigaciones sobre este tema.

Cuadro N° 1
Cantidad y proporción de piezas musicales y no musicales

Género	Temas	Piezas	Temas en dos piezas	Discos
Yaraví	41	41		
Triste	36	36		
Marinera	31	31		
Vals	24	24		
Canción	20	21	Tu nombre	
Tondero	9	9		
Tema teatralizado	7	8	Asalto de Arica	
Polca	7	7		
Mazurka	2	2		
N/D	3	3		
Totales	180	182		91

Descontando los “temas teatralizados”, hay 173 temas musicales o canciones.

Disco: Contiene dos piezas, una en cada lado

Pieza: Cara de disco (que por lo general coincide con la duración de sesión de grabación; en promedio, 3 minutos). En el anuncio de la Casa Holtig, se habla de “piezas” en referencia a cada lado de un disco.

Tema: Canción

Tema teatralizado: Puesta en escena que recrea una situación real o ficticia

Cuadro N° 2
Cantidad y proporción de canciones según géneros musicales

Género	Temas	%
Yaraví	41	24
Triste	36	21
Marinera	31	18
Vals	24	14
Canción	20	11
Tondero	9	5
Polca	7	4
Mazurka	2	1
N/D	3	2
Total	173	100

Cuadro N° 3
Análisis de proporción de géneros musicales según regiones tradicionalmente asociadas a ellos: Lima (ciudad), Costa-resto, Sierra

Región	Género		%	#	%
Lima (ciudad)	Marinera	31	18	63	36
	Vals	23	13		
	Polca	7	4		
	Mazurka	2	1		
	Sub-total Lima				
Costa-resto	Triste	36	21	65	37
	Canción	20	11		
	Tondero	10	5		
	Sub-total Costa-resto				
Sierra	Yaraví	41	24	41	25
	Sub-total Sierra				
ND				3	2
Totales				173	100

En este capítulo hemos visto el surgimiento del vals popular limeño, sugiriendo algunas hipótesis sobre los procesos que llevaron al desenvolvimiento de una nueva forma de expresión popular basados en la combinación de elementos musicales locales y foráneos. Nuestra intención ha sido la de identificar un momento inicial o etapa temprana del vals popular limeño, sobre la base tanto de características de estilo como procesos de producción musical y las relaciones con sus audiencias. No nos planteamos, en cambio, el asunto del origen o momento preciso en que surge el vals criollo en términos, por ejemplo, de la fecha de creación del primer vals limeño popular, o de la identidad del primer autor, por varias razones. Aparte de la dificultad de obtención de fuentes para tratar de determinar esos detalles, se debe tener en cuenta que deben haber sido varios los músicos no solo en el Perú sino en otros países del continente que en esos años usaban la forma de vals para componer.

En todo caso, las diversas fuentes citadas ofrecen indicios suficientes para considerar que el vals popular limeño surge luego de la Guerra del Pacífico, con la combinación de géneros con ritmo similar que estaban de moda en la ciudad. Se percibía que, en general y desde fines de la Colonia, la Costa peruana había

estado cada vez más abierta a las modas de todo tipo. Entre las modas musicales que confluyeron en el origen del vals popular limeño están el vals vienés (sobre todo la coreografía) y las melodías de géneros españoles de compás ternario difundidas por las zarzuelas. Al parecer, el arraigo de la zarzuela fue tan grande que motivó la adaptación de melodías locales más antiguas a los nuevos ritmos foráneos, ocasionando la preocupación de los tradicionalistas.

Por otra parte, hemos esbozado algunas ideas sobre la relación entre los medios de comunicación y las características de la actividad musical de la época. En el próximo capítulo describiremos la manera en que la producción de vales limeños de origen popular se va transformando entre fines de la Primera Guerra Mundial y principios de la década de 1930, hasta dar surgimiento a una nueva generación de compositores e intérpretes. Para concluir, presentamos en el cuadro N° 4 una reconstrucción tentativa que hemos elaborado de la lista completa de piezas grabadas por Eduardo Montes y César Manrique para la Columbia, basada en la “triangulación” de diversas fuentes parciales.⁸³ Se incluyen los títulos originales según los respectivos géneros musicales inscritos en los propios rótulos de los discos.⁸⁴

83. Acosta (1982), Áscuez (1982), Basadre (1983), Bustamante (2007), Carrera (1956), Cisneros (1972); Collantes (1957), Diez Canseco (1949), *El Comercio* (28-ene-1912); Mejía (2008b), Mejía (2005a), Rohner (2007), Spottswood (1990), Santa Cruz (1977), Valverde y Serrano (2000), Zanutelli (1999) y Zapata (1969).

84. Existen listas similares elaboradas por Fred Rohner (2007) y Darío Mejía (2009), con las cuales existen discrepancias aun en una cantidad muy pequeña de temas.

Cuadro 4: Lista de temas grabados por Montes y Manrique


Género	Lista de canciones	Total
Yaraví	Amargura / Amor delirante / Conformidad / Crueldad / Decepción / Ecos / El arequipeño / El bien que adoro / El celoso / El cielo de luto / El desconsuelo / El desengaño / El destino / El guardián / El hechizo / El llanto / El pajarillo / El puneño / El retrato / El sudario / El suspiro / El testamento de Melgar / El venero / En la tumba / Firmada en el viento / José Vilchez / La cruz del valle / La lira / La soledad / La venganza / Lacero / Las quejas / Los sentimientos / Mis recuerdos / No me olvides / Pagar un bien con un mal / Piedad / Resignación / Separación / Sin esperanza / Tirano dueño	41
Triste	Amor forastero / Cupido / El avellano / El carcelero / El desgraciado / El desprecio / El féretro / El marino / El miste / El pastorcillo / El prisionero / El sueño / En el silencio / Fatalidad / Hijo del trueno / Ingratitud / La ausencia / La Carmela / La cascabamba / La cascada / La esperanza / La gacela / La inocencia / La maldición / La palma / La palomita / La pastora / La tarmeña / La verbenita / Las aves / Las fieras / Mis suspiros / Por qué estás triste / Primer amor / Suerte traidora / Testamento de amor	36
Marinera	A la mar fui por naranjas / Anoche jugué y perdí / Cuando la tórtola llora / De nuevo y a acomodares / De rechupete / Dejaste de ser variable / Dicen que las penas matan / El jilguero qué bien canta / El piureño / En el campo hay una yerba / En el cielo no hay jarana / En nombre de Dios comienzo / Ingrata cual es la fe / La flor de la manzanilla / La garza palomera / La limoña / La melancolía / La paloma / La reina del Perú / Los rigores / Mañana me moriré / No quiero que a misa vayas / Noche oscura y tenebrosa / Por ser día de tu santo / Rey de copas / Rieguen flores por el suelo / Saludemos esta casa / Suspirando te llamé / Un alto pino / Una china vale un peso / Ya me voy a retirar	31
Vals	Abarca / Al pie del Misti / Arica / Carmen / El abecedario / El acento divino / El mendigo / El sonámbulo / Hacia ti va mi alma / Jorge Chávez / La antarita / La mariposa / La palisada / La pasionaria / La sirena / Luzmila / Mis deseos / Noche de luna / Pasiona / Promesas de amor / Rosa Elvira / Tus ojos / Vivir muriendo	23
Canción	Dolora / El ángel del desierto / El bálsamo del Perú / El hortelano / El payandé / El retrato / Fríos del alma / Islas Chinchas / La codiciosa / La madre selva / La mano blanca / La perla / La revolución de los santos / La searia / La tórtola / La vida ajena / Llanto de alma / Sueños de amor / Tu nombre-Pt.1 / Tu nombre-Pt.2 / Tú y yo	21
Tondero	El guadalupano / El lambayecano / El pateño / El trujiano / Huacachina / Huáscar / Las Isabeles / Ojos negros / San Miguel de Piura	10
Pieza imitativa	Asalto de Arica-Pte.1 / Asalto de Arica-Pte.2 / La fonda de la Inquisición / La verbenita de un borracho / Un carnaval / Un paseo a Amancaes / Un piqueo en Cantagallo / Una jarana en Cocharcas	8
Polca	Biter batido / Cordobesa / Despedida / El centinela / El ratón / El trovador / La japonesa	7
Mazurka	Entre las flores / Niña hechicera	2
N/D	Aves marinas / Blanca paloma / Lámpara maravillosa	3
Total		182

Cuadro elaborado por José A. Lloréns con el apoyo de Rodrigo Chocano Paredes.

Fuentes: Acosta (1982); Ázcuez (1982); Basadre (1983); Bustamante (sf); Carrera (1956); Cisneros (1972); Collantes (1957); Díez Canseco (1949); El Comercio (28-ene-1912); Mejía (s.d); Rohner (2007); Spottswood (1990); Santa Cruz (1977); Valverde y Serrano (2000); Zanutelli (1999); Zapata (1969).



CAPÍTULO III



Modernización y
“época de oro”
(1925-1965)

Contexto

En este capítulo describiremos notorios aspectos de la transformación de la producción de vals limeños de origen popular entre fines de la Primera Guerra Mundial y principios de la década de 1930, hasta dar surgimiento a una nueva generación de compositores e intérpretes. Debido a diversos factores que empezaron a influir en el consumo cultural de las clases populares, los músicos debieron interactuar de modo creciente con los medios de difusión, con los realizadores de espectáculos y, en general, con las industrias culturales para alcanzar a sus audiencias. A la vez, hubo también una interacción con otros importantes agentes, como las entidades del Estado; y además con agrupaciones gremiales e institucionales, como los sindicatos de compositores y las asociaciones musicales, respectivamente.

Entre 1920 y 1930, debido a la modernización que se opera en el país causada por los grandes cambios estructurales vividos durante el segundo gobierno del presidente A. Leguía, varias tradiciones limeñas son modificadas, sobre todo entre la juventud que acoge las novedades y modas foráneas, que a partir de esta época empiezan a provenir mayormente de Norteamérica. Cabe recordar al respecto que, luego de la Primera Guerra Mundial, los Estados Unidos de Norteamérica desplazan a los países europeos en el control político a nivel hemisférico, lo cual se refleja en el relativo acercamiento hacia ese país del foco de la producción cultural dirigida a América Latina.

La llegada de los sistemas masivos de difusión musical fue parte de este proceso de modernización. El uso de estos sistemas comenzó a nivel mundial en los inicios del siglo pasado con el gramófono. A partir de ese momento se desarrolla una nueva modalidad en la producción de música popular. El gramófono era funcional y accesible para el consumo doméstico: sin tener que

estar presentes en el sitio, se tuvo por primera vez la posibilidad de escuchar a los artistas en el propio hogar y en cualquier momento, en distintos lugares a la vez, aparte de que podían ser apreciados por mucho más personas de las que cabrían en un teatro. De este modo, con el desarrollo de los medios modernos de difusión musical se va forjando una dinámica diferente en la irradiación de las modas musicales y una relación distinta entre el músico y su audiencia, todo lo cual a su vez influiría decisivamente en el desenvolvimiento del vals popular limeño.

La producción discográfica con temas locales

A pesar del éxito inicial obtenido por las grabaciones de Montes y Manrique, que permitía anticipar la continuidad en la producción discográfica de música peruana, Santa Cruz (1989) sugiere que el estallido de la Primera Guerra Mundial altera una coyuntura local que se mostraba próspera para la música popular peruana a partir del éxito comercial y artístico de las grabaciones de Montes y Manrique. Con todo, al final de dicha guerra se fue incrementando en el Perú el consumo de discos de origen básicamente foráneo, ya que no se llegó a desarrollar una edición discográfica significativa de intérpretes peruanos. La gran mayoría de canciones grabadas proviene sobre todo de Estados Unidos, dependiendo así de esa producción para el consumo discográfico de la población capitalina. Se consolidaba de esta manera una nueva dinámica de contacto con la música foránea y con la moda internacional, intensificándose en la medida en que la industria disquera lanzaba aparatos cada vez más fáciles de adquirir promoviendo así el hábito de escuchar música a través del fonógrafo. Las grabaciones de M&M le abrieron el paso al alud discográfico foráneo que inundó las nacientes audiencias locales del disco.

El proceso descrito fue reforzado a partir de la aparición del cine sonoro en Lima a fines de los años de 1920. Sin embargo, la llegada del cine mudo a la ciudad ya había constituido un espacio público en el que se escuchaban melodías de moda pues las películas sin sonido propio eran usualmente animadas por un ejecutante de piano debajo del escenario, e incluso en ocasiones había una pequeña orquesta. Se interpretaba música que estuviera acorde con los temas de las películas, siempre dentro de un repertorio conocido y de moda originario del lugar de procedencia de los filmes y cosmopolita en general. Así, el compositor limeño Lorenzo Humberto Sotomayor (entrevista personal, 15 de agosto de 1984), describía esto y contaba que él había aprendido a tocar

piano teniendo como maestro a uno de estos ejecutantes de funciones de cine mudo en su barrio.

Ciertamente con el cine sonoro se incrementó la exposición de las audiencias locales a los temas musicales de moda, sobre todo por el uso que hacía la industria cultural de este medio para promover a los cantantes del momento. De modo que la música de las películas era del mismo repertorio que el de los discos de moda, como ha sido una práctica constante desde entonces. La impresión causada por el cine debió ser incluso mayor que la del gramófono, porque se podía ya no solo escuchar sino sobre todo ver en movimiento a los músicos y cantantes. Cabe notar que esto incluye a las películas latinoamericanas, especialmente de México y Argentina, que ciertamente tuvieron mucha aceptación local porque compartían rasgos culturales básicos, como el idioma y las raíces ibéricas de varios de sus géneros musicales populares.

Los sistemas modernos de difusión facilitan un mayor y más constante acceso de la población al consumo musical. Este acceso, sin embargo, está condicionado por una oferta musical que responde a intereses particulares, como hemos visto, sobre todo a la de expandir la industria disquera con fines de lucro. Una vez iniciados estos mercados, la música internacional de moda pasó a ser consumida con frecuencia e incluso a diario debido a las funciones de cine y a la escucha gramofónica. De este modo, los gustos musicales de la población fueron influidos por las novedades de la moda foránea.

La rápida propagación de estos sistemas modernos de difusión alteró la práctica musical de los sectores criollos populares. Mientras las nuevas modas musicales se iban extendiendo entre sus audiencias usuales, los músicos se vieron en la necesidad de incorporar estas modas a su repertorio, desplazando parte de las canciones que previamente habían sido muy populares.

Nosotros amenizábamos una reunión [en una casa de vecindad o en un callejón]. Con los que yo paraba tocaban la guitarra y cantaban. [...] Hacíamos lo nuestro y hacíamos también lo extranjero, en la misma jarana. Se bailaba el valse, la polca, el *fox-trot*, en la misma jarana. El tango también. Todo eso se sabía bailar [en las fiestas de callejón] (Casas, entrevistado por S. Stein, 13 de mayo de 1971).

Se cantaba todo [en las jaranas de callejón]: valse, el tango; se bailaba en las fiestas el tango, se bailaba el jazz, se bailaba el *swing*,⁸⁵ se bailaba el *charlestón*. El vals, como

85. "Se denomina *swing* al estilo de baile con el que se acompaña a la música *swing*. Los bailes de *swing* tienen origen en el sur de Estados Unidos durante las primeras dos décadas del siglo

siempre, para los mayores; siempre un valsecito, una marinerita para el final de fiesta. [Pregunta el entrevistador: Esas jaranas de callejón de los años de 1920, ¿no eran solo de música criolla?] No, no, no.... Todo entró allí. Así como [...] ha entrado el «rocanrol», así fue (Carreño, entrevistado por S. Stein 3 de agosto de 1974).

Cabe notar que estos comentarios contrastan con la imagen de un ámbito popular donde solo se tocaba o escuchaba música peruana, como el que hay en cierta literatura sobre lo criollo. Parece ser más bien que, al menos en la década de 1920, se comparte la vertiente más local con la cosmopolita de moda. Es más, esta situación propicia que los compositores criollos, especialmente de los más jóvenes, estén en contacto con los géneros de moda, a partir de lo cual se apropian elementos de ellos para adecuarse a las cambiantes preferencias de los públicos locales. En respuesta a esta situación se iniciaba una nueva época de creación, producción y difusión en el vals forjada por la siguiente hornada de compositores limeños.

Recordando lo que vimos en el capítulo anterior, una de las características formativas de la Guardia Vieja fue el tomar trozos de música y melodías de la zarzuela para ponerle letras propias, así como se tomaba prestado letras de distintos autores para ponerle música. Por lo tanto, no debería sorprendernos que F. Pinglo Alva, el más conocido compositor de esa época, y varios más de su entorno, hayan tomado ideas de películas y discos con géneros musicales mexicanos, argentinos y norteamericanos en boga para hacer sus arreglos. Es más, el propio Pinglo hacía adaptaciones al castellano de algunos temas de moda; es decir, tomaba una melodía que había sido difundida en una película muy popular de la época, y le ponía un texto en castellano.

Durante la época de las películas musicales norteamericanas, Pinglo –que siempre fue simpatizante del jazz– con gran entusiasmo contribuyó, desinteresadamente, a la popularización de muchas melodías. Con tal propósito, escribió para ellas letras en español y las entregó al cuarteto que formaban sus amigos [...]. Por mera diversión dieron vida al conjunto, para [...] animar graciosamente las fiestas de gente amiga, alternando con los conjuntos criollos de los barrios. Pinglo frecuentemente iba a fiestas con ellos; no era extraño que cantara alguna de las melodías a las que había adaptado nueva letra en español (Santa Cruz 1989:180).

Uno de los ejemplos que menciona Santa Cruz (1989) es la “polca” *El sueño que yo viví*, cuya melodía Pinglo tomó de la canción *Keep your sunny side up!*, que

xx, cuando bailarines improvisaban pasos sobre los acordes del piano de los estilos musicales *ragtime*, jazz y *dixieland*” (Wikipedia [en línea] en: [http://es.wikipedia.org/wiki/Swing_\(baile\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Swing_(baile)) [fecha de consulta: 11-ago-2009]).

aparecía en una película norteamericana de nombre *Sunny side up*, estrenada a fines del año 1929 en EEUU.⁸⁶ Entonces, en esta época lo que varía es el origen del elemento apropiado, así como la dinámica de su difusión. Es importante destacar al respecto que la llegada de las funciones de cine influyó en el “imaginario popular” no solo en lo musical sino también en términos más amplios. Dio a conocer realidades bastante distintas de las vividas por la mayoría de los asistentes a las funciones. Incluso expuso al público a visiones fantásticas que dejaron impresiones intensas y duraderas. Algunas de estas visiones serían tomadas por algunos compositores, notoriamente F. Pinglo, en los temas de sus canciones. Al respecto, consideramos ilustrativo citar la experiencia del veterano dirigente obrero Julio Portocarrero sobre una película de harenes y odaliscas, lo cual aparece en el vals *Sueños de opio* del citado autor:

[Emocionado y enfático] El vals *Sueños de opio* [de F. Pinglo] me gustó [se ríe] ¿sabe por qué...? Porque yo había visto una película de [...] Sánchez, un cómico, y en esta película este Sánchez aparecía en un harén, y las odaliscas y las bailarinas esas, y él muy echado y recostado... Yo [al escuchar el vals] inmediatamente me he imaginado [que] *Sueños de opio* ha sido como producto de haber visto esa película. Porque ahí el Sánchez aparece pues con todas las odaliscas, bailando... ¡oiga! con esas vestimentas de tules, nada más, transparentes... ¡oiga! Así que esa película [riéndose] ¡a mí me gustó mucho! Así que eso he pensado cuando [por primera vez] escuché *Sueños de opio* (Portocarrero, entrevista personal, 4 de diciembre de 1983).

En todo caso, el propósito de los músicos y compositores de la época es similar: responder a las expectativas de su público, las cuales están alimentadas por diversas fuentes con la extensión de los sistemas de difusión masiva, como el cine, y ciertamente incluyen los géneros musicales de moda. Por otra parte, se busca también hacer obras que sean “dignas” de ser interpretadas por las orquestas de salón. Así, si las obras logran aceptación y popularidad, a los otros músicos del medio se les va a pedir que incluyan esos temas en sus repertorios.

Sobre la figura en sí de Felipe Pinglo, consideramos que personifica un caso ilustrativo entre los compositores limeños de la época, de lo que podríamos denominar “biculturalismo musical”, pues él crece y vive en un ámbito donde la música criolla estaba muy presente, pero también le gustaba mucho la música

86. Ver *Wikipedia* [en línea]: http://en.wikipedia.org/wiki/Sunny_Side_Up. Esta parte de la película podía verse en el sitio web *Youtube*: <http://www.youtube.com/watch?v=J2rGIG6E3EA> [fecha de consulta: 11-ago-2009].

extranjera. El también compositor limeño Víctor Correa Márquez (1895-1989), quien conoció de cerca a Pinglo,⁸⁷ compartió con nosotros lo siguiente:

A [Felipe] Pinglo [de muchacho] no le gustaba la música criolla. A él le gustaba mucho la música extranjera. En esa época, la banda de los Gendarmes que estaban en [el cuartel militar de] la Plaza de Santa Ana, que ahora es Plaza Italia, ahí daban retretas de siete a nueve de la noche, los días sábados y domingos; esa era una costumbre. [...] Íbamos y nos sentábamos ahí los dos, mientras las limeñas se paseaban... porque eso era como [luego sería] ir al cinema.⁸⁸ Se retiraba la banda y todos se retiraban a dormir. [...] Entonces nosotros nos íbamos [desde otra parte de Barrios Altos donde vivían ambos] para oír las músicas, los valeses, y también tocaban música extranjera. De ahí es que Felipe compuso varias piezas de música extranjera; y el primer valse que compuso ahí fue un valse de la banda, que se llamaba *Emilia*. De ahí sacamos varias músicas, que la banda tocaba muy buenas piezas musicales. De ahí ya, pues, comenzamos... y ya a Felipe también le gustó la música criolla porque tenía más acogida que la... antes, pues, a la gente no le gustaba la música extranjera... la música criolla era la que reinaba pues en esa época. Después compuso valeses [criollos].

Este testimonio apoya la noción de Pinglo como un actor que, al encontrarse en una posición de manejar diversos repertorios musicales, se ve impulsado a combinarlos entre sí. Este manejo de repertorios diversos por algunos de los músicos, sin embargo, produce cierta tensión en la comunidad musical porque la difusión de estilos foráneos es percibida por algunos como una competencia por las audiencias pues estas son conformadas como públicos de otros géneros musicales. Así, en la comunidad musical limeña de extracción popular se produce cierta división y enfrentamiento en la década de 1920 pues algunos de sus miembros tratan de mantener los estilos vigentes hasta ese momento, mientras que otros se empapan con los ritmos de moda. El citado compositor Correa Márquez, por ejemplo, habiendo sido una persona muy allegada a Pinglo durante la juventud, nos transmitió una opinión bastante crítica sobre su obra musical. Es más, Correa Márquez parece constituir un caso extremo de conservadurismo musical porque nos dijo que tampoco le gustaba la obra de Chabuca Granda –otro reconocido caso de innovación y renovación del vals popular limeño– porque era musicalmente complicada y por tanto muy difícil de entender y de ser gustada por el pueblo.

87. La cercanía entre Felipe Pinglo y Correa Márquez es corroborada, entre otros, por Santa Cruz (1989:177-178).

88. Este testimonio también ilustra uno de los principales pasatiempos de una época anterior a la llegada del cine a la ciudad.

Esta ubicación que comentamos de poder manejar diversos repertorios musicales, por lo demás, se presenta en diversos momentos de la actividad no solo musical sino también en la producción artística y simbólica en general cuando se dan estas coyunturas de "encuentro" entre repertorios previamente separados. Esto había pasado en la Guardia Vieja, y volvería a presentarse, condicionado por otras circunstancias, en épocas posteriores a Pinglo. Más ampliamente, se puede agregar que estos procesos se ven en otras vertientes musicales que se desarrollan en la ciudad de Lima, como el caso de la cumbia colombiana y el huayno peruano, encuentro que ciertos sectores de la comunidad musical local -relacionados a las clases sociales emergentes de la época como parte del proceso de urbanización producido por las migraciones internas- mutaron en *música chicha* a partir de 1960. De modo que hay sujetos cuyo desenvolvimiento opera como un puente entre repertorios y vertientes artísticas de comunidades musicales que antes estaban relativamente apartadas. Por lo demás, y como hemos venido sugiriendo, hay cambios en esta interacción según las dinámicas de transmisión musical y dentro de los contextos socioculturales más amplios.

El ya citado compositor Casas brinda una explicación sobre la influencia de los medios modernos en la creación local:

Ya en la época de Pinglo, o quién sabe un poquito antes, comienzan a venir aquí películas sonoras. Entonces venían películas musicales; justamente, musicales nomás. Muy buenas, desde luego, muy bonitas para aquel que le gusta la música. Entonces, qué sucede: que aquel que le gusta y tiene esa inquietud... yo pienso que uno de los órganos que tenemos, el oído, es el más sensible, que yo pienso que ni más ni menos como una máquina fotográfica. El oído se impregna... se impregna y entonces el tipo se dispone más [...] y comienza a crear una melodía; y lo que le sale lo que ha oído ahora cuatro, cinco, diez o quince años atrás.... A veces conscientemente, a veces inconscientemente (Casas, entrevistado por S. Stein, 6 de mayo de 1971).

En efecto, los compositores criollos más jóvenes estaban tanto o más familiarizados con estos nuevos ritmos como la generación anterior lo estuvo con la zarzuela y el vals vienés, hasta el punto de crear canciones en los géneros recién llegados. Así, por ejemplo, el propio Pablo Casas hacía *fox-trots* y *one-steps*:

Me gustaba el *fox-trot* [en los años de 1930]. Es lamentable que en el medio ya no se le utilice, pero me agradaba y también hice algunas canciones [de este género]. Por ejemplo, hice un *fox-trot* que se hizo también bastante popular.

Llegó hasta el vecino puerto [de El Callao] (Casas, entrevistado por S. Stein, 6 de mayo de 1971).

Como se ve, no pasó mucho tiempo antes de que los compositores criollos se animaran a introducir algunas características de la música de moda también en los géneros locales, dándoles nuevos estilos a los viejos géneros para adecuarlos a los gustos del momento. De este modo, los nuevos compositores criollos buscaron “actualizar” el vals y la polca según los ritmos en boga, pero tratando al mismo tiempo que no perdieran completamente su “sabor local”. Así, la “crisis” de la producción local se convirtió en una oportunidad para enriquecer, variar y renovar la música popular limeña en una dirección tal que pudiera complacer una audiencia local que estaba cada vez en mayor contacto con la moda internacional.

Felipe Pinglo tuvo tanto éxito en esta combinación que hasta ahora se siguen cantando sus “polcas criollas” creadas sobre la base del ritmo de *one-step*, como *El saltimbanqui*, *El sueño que yo viví*, *Llegó el invierno*, *Morir ansiara*, *Ven acá limeña*, *Qué bonito es mirar* y varias más. Hay que destacar que es en el ritmo de “polca limeña” donde también se hacen notorias incorporaciones de las variantes armónicas y rítmicas de la época. En contraste, las generaciones posteriores de compositores criollos abandonarían paulatinamente la polca y estas variaciones armónicas se desplazarían al vals. Así, luego de los años de 1960-70, las pocas polcas criollas que aparecen son dedicadas al deporte y en carácter más de marcha nacional que de expresión personal. Esto entra en contraste con el vals de la época porque ya difícilmente se podría cantar en ritmo de valse a los deportes. Incluso en las épocas anteriores, los temas deportivos se componían en tiempo binario como las polcas al boxeador Bombón Coronado, a jugadores y equipos de fútbol.

El que los *one-steps* de Pinglo sean comúnmente tenidos por “polcas criollas” atestigua lo exitosa que fue la amalgama, hasta el punto de ser admitida como válida para incorporarse al repertorio criollo. Algo similar ocurrió entre otros géneros foráneos de moda y la polca, asimilando influencias del corrido mexicano,⁸⁹ lo cual se sumaba a las anteriores fuentes de proveniencia española, como el pasodoble. Todo esto es notorio, por ejemplo, en temas como *Bombón Coronado*, de Pedro Espinel Torres; *La gitanilla*, de Víctor

89. La llegada del cine sonoro a Lima expuso a la población no solo a las películas de origen estadounidense sino además de México y Argentina.

Correa Márquez; *Lima*, de Jorge Huirse y Enrique Portugal; *Angélica*, de Juan Criado; *Nostalgia chalaca*, de Manuel Raygada Ballesteros; y *Carmen Rosa*, de Luis Dean.

En cuanto al vals criollo, las innovaciones consistieron en ampliar y diversificar su universo armónico aumentando las variaciones en los grados de la tonalidad, por un lado, o en alterar el orden, duración y estructura que caracterizaban a la Guardia Vieja en su uso de los grados principales de la tonalidad. Sobre estos cambios se sustentaban melodías más ricas y sutiles que las anteriores. En general, se nota una mayor libertad en el uso de la armonía y la incorporación de giros melódicos desconocidos durante el periodo anterior, llegándose en algunos casos a grados de complejidad nunca usados antes en la música popular limeña. [...] Para lograrlo, habían asimilado los géneros y ritmos foráneos combinando algunas de sus características con los estilos y melodías locales de épocas anteriores, como respuesta de la producción musical al cambio en el gusto de su audiencia, llegando a una notoria alteración de los estilos y contenidos musicales de la Guardia Vieja (Lloréns 1983:49)

Coincidiendo en lo básico con esta perspectiva del cambio, Carlos Ayala, por ejemplo, lo describe así:

El paso de la primera etapa [Guardia Vieja] a la segunda está marcado por la figura de [Felipe] Pinglo. La estructura del vals vienés tiene varias partes: primero un motivo, una segunda parte con un motivo musicalmente distinto, otra tercera etapa distinta a las dos primeras y de repente una cuarta parte con otro motivo; tiene grandes estructuras. Estas grandes estructuras aún se mantienen en el vals en [los años de 1920], si bien es cierto con una menor dimensión, pero todavía se mantiene las secciones: modulaciones tonales a diferentes partes del sistema mismo de la tonalidad, cosa que Pinglo cambia. Ya no es el vals de estructuras grandes sino el vals de dos partes: estrofa y coro, por decirlo de alguna manera; una parte primera y una parte segunda. Si bien algunos de sus temas tienen ese seccionamiento de tres o cuatro partes, la mayoría de sus temas son A y B, de dos partes; de repente una segunda letra pero con la música de A, le reduce un poco la estructura. El segundo cambio es armónico, empieza a desarrollar cambios tonales pero dentro de la misma tonalidad, bajo la influencia del estilo argentino, del tango. Entonces en esa época [1920] había dos corrientes: la pinglista por un lado y por otro la corriente antigua [Guardia Vieja] (Ayala, entrevista personal, 21 de abril de 2008).

El desenvolvimiento de la música criolla en el Perú durante este momento forma parte de una dinámica global que se agudiza a partir de la expansión de los medios modernos de difusión musical. Lull (1992:17), por ejemplo, dice que hay amplia evidencia que demuestra cómo las culturas locales o

indígenas usan la música y la tecnología musical foráneas para sus propios propósitos, convirtiendo los materiales extranjeros en recursos que se ajustan a sus necesidades culturales y musicales. Es más:

Hay un patrón histórico típico. En un primer momento, un grupo musical [de un país periférico] puede tratar de imitar la música que viene del extranjero. Pero al poco tiempo la tendencia es a incorporar el nuevo material en su propia experiencia cultural en vez de tratar de crear algo culturalmente poco conocido. [...] Muchos músicos en estos países han vuelto a cantar todo o casi todo su material en su propio idioma, reflejando un orgullo y nacionalismo renacidos -un medio para afirmar su propia cultura ante la cultura popular internacional, una que habla en inglés (Lull 1992:17).

El proceso es similar a lo que ocurrió con la Guardia Vieja, pues los compositores de principios del siglo xx asimilaban rasgos estilísticos que llegaban del exterior y los fusionaban entre sí y con trazos musicales locales. La diferencia está en que van cambiando las circunstancias en que la población entra en contacto con los rasgos estilísticos foráneos, así como también el surgimiento de dinámicas comerciales con el desenvolvimiento de los medios de difusión y consumo masivos, como los cancioneros impresos, los discos y las películas. Así, al incrementarse las ocasiones y frecuencia de contacto con la música foránea, también debió ser más notoria en la actividad musical urbana la tensión entre la homogeneizadora moda cosmopolita y los estilos locales previamente consumidos y practicados; entre la caracterización de géneros propios y la conciliación con la nueva dinámica comercial tomando “materias primas musicales” (Linares 1977:83) para adecuarlas a los ritmos más diseminados por los medios masivos. Desde otra perspectiva, esto también puede verse como la tensión en la creación musical entre mantener la “esencia” local del vals criollo y la incorporación de estilos “modernos” en las composiciones para que puedan atraer a las audiencias creadas por las industrias culturales foráneas y así extender el consumo del vals limeño entre esas audiencias. Así, el carácter “popular” del vals pasa de ser definido por las atribuciones socio-demográficas y económicas que se hace a su audiencia y a sus practicantes, a ser caracterizado por el rebase de los públicos iniciales hasta obtener una amplitud de difusión que incluye a sectores de las clases medias previamente indiferentes o hasta renuentes a escuchar el vals popular limeño, pero que eran consumidores de las modas cosmopolitas.

Es importante aclarar, sin embargo, que la asimilación de elementos de moda no fue la única respuesta de los compositores limeños populares ante

la gran difusión de novedades foráneas. No cabe plantear, por tanto, estas etapas del vals limeño como momentos plenamente definidos ni tampoco asumidos por todos los músicos populares. Por el contrario, este momento del desenvolvimiento del vals, que varios autores han visto como un momento de "crisis" en la producción del vals, tiene subyacente también una controversia entre dos sectores de compositores quienes -reclamándose ambos "criollos"- optan entre mantener el estilo anterior o "modernizarlo". Incluso hay casos de reacción entre quienes optaron por mantener lo anterior ante la aceptación que recibían los "estilos modernos". El compositor limeño Manuel Covarrubias (1895-1975) -quien puede ser tomado como un representante de la continuidad del estilo de la Guardia Vieja- expresó con un vals en los años 1920 su resistencia, en cuya letra encarna a la Guardia Vieja en un jilguero: "Resentido el jilguerillo porque ya no le oían su canto" ni en su propio "paraíso de arbustos y rosales" (los barrios populares limeños), porque "ya estaba viejito y todos los pichoncitos se mandaban mudar" a los estilos modernos (Covarrubias, Manuel, entrevistado por S. Stein, 14 de agosto de 1974). Al final, el vals dice: "No vivas resentido porque ya no te escuchan / ese tu dulce canto desde el amanecer. / Oh, viejito jilguero, escucha y ten paciencia: / **ese estilo moderno no debes aprender**" (énfasis añadido).

Entre los cambios que se producen en este momento de desenvolvimiento del vals limeño está que la autoría de las obras se empezó a registrar y se transcribieron las canciones a la notación musical para ser vendidas de modo impreso. Se incrementó la venta de los cancioneros hasta el punto de aparecer varias casas editoras de ellos. Técnicamente la impresión se perfeccionó permitiendo imprimirse fotos de los artistas. Esto contribuyó a que las identidades barriales se fueran diluyendo, a la vez que los estilos de vals comenzaron a ser identificados más por sus autores que por su origen local. Esto se debe a que el consumo de cancioneros permitió identificar a los compositores, ya que en ellos se consignaba la autoría. Por otra parte, la difusión fue llegando progresivamente a toda la ciudad, superándose por tanto el anterior círculo relativamente cerrado de amigos o de las jaranas de barrio. Así fue creciendo la fama individual tanto de intérpretes como de compositores, pero a la vez se fue estableciendo una dinámica más compleja de mediación entre las audiencias y los autores y ejecutantes. En resumen, las interacciones de difusión y aprendizaje de la audiencia con el ejecutante o compositor pasaron de ser locales y con la presencia de los músicos, a ser

manejadas por los nuevos sistemas de difusión. Todo esto tendría un impacto en las dinámicas de creación artística popular.

En nuestro estudio, encontramos que las transformaciones socioculturales de la década de 1920 en Lima se aprecian también en un cambio de temas y contenidos en las letras y en los géneros musicales criollos. Dentro del primer aspecto, se observa una diferencia importante en los temas que canta la Guardia Vieja y la siguiente hornada. En algunos casos el asunto puede ser el mismo, pero la forma de expresarlo, la sensibilidad y la perspectiva son distintas. Por ejemplo, el tema de la pobreza es expresado por un vals de la Guardia Vieja en términos de sus efectos negativos en las relaciones amorosas:

Es el oro el que ablanda corazones / Porque soy pobre y humilde como soy [sic] / En este mundo todo se avalora / y los sentimientos nada valen hoy / Si te hablo de mi amor no me haces caso / porque soy pobre y humilde como soy [sic] / Espera pues que yo me vuelva rico / entonces sí me brindarás tu amor / La propuesta del pobre no es propuesta / la del rico dichosa ha de ser / No hay derecho de [sic] amar en la pobreza / fue lo que me dijo llorando una mujer (Suárez, *El interés*).

Felipe Pinglo, en cambio, expresa el tema de la pobreza directamente en la figura de un mendigo. He aquí algunos versos del vals *Mendicidad*, escrito al parecer en 1934:⁹⁰

Cubierto de harapos, la faz macilenta, / el pobre mendigo limosnea un pan / implorando siempre la bondad ajena / [...] es prueba viviente de tanta crueldad / con que el mundo azota a distintos seres / para la ignominia de su bacanal. / [...] Mendigo sin nombre, tu tragedia afrenta / a este mundo vano, artero y falaz. / Tú, con tus miserias y con tus harapos, / vales más que el oro que el mundo nos da.

Aparte del rasgo mencionado, otro aspecto que expresa el surgimiento de una nueva etapa en el vals criollo, permitiendo ubicarla temporalmente, es la referencia a las novedades que se popularizan en la vida de la ciudad. Tanto en los vales como en las polcas criollas se le canta al cine, al automóvil, a las “estrellas” del fútbol y sus hazañas deportivas, a los cambios que el tiempo ha traído a los barrios populares, la hípica y el cabaret. Las

90. La letra fue tomada de “Cancionero criollo peruano” [en línea]. Disponible en: <http://xtacna1.uhost.com.ar/letras/letradecanciones/mendicidad.htm> [fecha de consulta: 18-may-2009]. La fecha de la composición aparece en Mejía (2006b).

diferencias no solo se encuentran en lo que expresan los textos citados. Hay que destacar también el tipo de música empleado. El compositor Pinglo, entre otros, recurre al *one-step* de origen norteamericano llevado por la moda de los años de 1930 para adaptarlo como polca limeña para musicalizar estas letras. Es comprensible que sea un género musical norteamericano en el que se exprese las manifestaciones de la transformaciones urbanas de esos años, ya que estos cambios estuvieron asociados en general con la llegada de modas de Estados Unidos.⁹¹

Desde otro aspecto, se puede notar que esta nueva hornada de compositores desarrolla cierta conciencia de la transformación generalizada de la ciudad en la desaparición de personajes tradicionales limeños, como el leñador, y la aparición de nuevos, como el canillita, la obrera, y la costurera de máquina. Empieza a surgir así una nostalgia de haber vivido un momento de cambio. Nuevamente se presenta el discurso de que los bailes antiguos están desapareciendo y son cosa de viejos:

Yo recuerdo que de niño contemplaba en los salones bailar / la polquita de los tiempos que mi abuelo la sabía tararear / y en la polca se lucían las limeñas y limeños que al bailar / con saltitos marionetas parecían como diciendo al compás: / «Jálame la piti-titá, pitita, pitita / jálame la piti-titá, no me la jales más». // Y en efecto una pitita parecía funcionar / por los saltitos que daban los limeños al bailar. / Ella recogiendo cola; y él, elástico botín, / animándose cantaba cual si fuera un arlequín: / «Jálame la piti-titá, pitita, pitita / jálame la piti-titá, no me la jales más» (Morales San Martín, Julio, *Jálame la pitita*, polca).

Vamos doña Mariquita / a bailar esta polquita: / acuérdese de sus tiempos / aunque sea usted abuelita. / El corazón no envejece / y de alegría palpita / al escuchar los acordes / de esta música bonita. / «Yo tuve mis veinte abríles / y me place recordarlos. / ¡Para qué les digo nada / de esos tiempos juveniles! / Se bailaba la cuadrilla, / la mazurca y el festejo. / Pero hoy de esos cantos viejos / casi no ha quedado nada» (Márquez Talledo, *Doña Mariquita*, polca).

La percepción del cambio no solo se limita a las danzas y cantos antiguos. Se expresa también la idea de que el ambiente tradicional del barrio está desapareciendo y que ya no es posible detener el proceso. El lugar donde pasaron su niñez y juventud está terminando de transformarse: "De nuevo al retornar /al barrio que dejé / **la Guardia Vieja son / los muchachos de ayer.**

91. Véase Basadre (1964:4133)

[...] Todo, todo se ha ido / los años al correr” (Pinglo, *De vuelta al barrio*, vals; énfasis agregado).

Nótese el uso de la frase “Guardia Vieja” en el texto de este vals, planteándolo en términos generacionales. Luego encarga la continuidad de la tradición musical del barrio a los “nuevos bohemios”. Este sentimiento parece culminar en una visión global de cambio que afecta a toda la ciudad, vislumbrándose una esperanza de mantener viva la Lima tradicional a través de sus canciones:

La canción de Lima que pasó / hay que hacerla recordar / hay que hacerla renacer en nuestro ser. / Lima tan tradicional / linda tierra virreinal / tu canción ha de triunfar (Martínez, L., *Lima de antaño*, vals).

En general, se debe tener en cuenta que la percepción de cambio que trae la modernización muchas veces hace que surja una reacción expresada en la apreciación o revaloración de lo que se estaría perdiendo debido al cambio. Así, hay una suerte de “costumbrismo” que manifiesta la música criolla desde su modernización, lo cual casi no se encuentra en la Guardia Vieja, porque sus miembros vivían un ámbito en el que los cambios no habían sido tan rápidos en comparación a la siguiente generación de criollos. Por el contrario, la nueva generación experimenta los contrastes de un mundo sujeto a significativas y notorias transformaciones.

Este “costumbrismo” es una contraparte a la impresión de que las transformaciones de la modernización incluyen el trastrocamiento de las categorías de posición social. Las rígidas castas de la sociedad limeña tradicional empiezan a convertirse en clases sociales con cierta flexibilidad para el ascenso socioeconómico. Surgen así temas y puntos de vista que sería muy raro encontrar en la Guardia Vieja, y que representan un cambio sustancial en los valores y percepciones de las clases populares limeñas sobre el ordenamiento social. Terminamos esta sección citando la segunda parte del vals tal vez más conocido y popular de la música criolla: *El plebeyo*, de Felipe Pinglo, donde se expresa tal vez el punto culminante de esta nueva visión en la modernización criolla en su segunda estrofa:

Así en duelo mortal, abolengo y pasión / en silenciosa lucha condenarnos suelen a grande dolor / al ver que un querer porque plebeyo es / delinque si pretende la enguantada mano de fina mujer. / El corazón que ve destruido su ideal / reacciona y se refleja en franca rebeldía / que cambia su humilde faz: / el plebeyo de ayer es el rebelde de hoy / que por doquier pregona la igualdad en el amor.

De este modo, hemos visto que la modernización de la música criolla no solo fue en lo artístico un producto de las transformaciones sociales, sino que además expresa en su obra los cambios que llevan a la Lima de los sectores populares de un conglomerado de barrios, solares y callejones a una urbe moderna. Para finalizar, se puede decir que el desenvolvimiento de una nueva línea de compositores criollos a partir de la década de 1930 expresó de diversas maneras el cambio en la producción y difusión musical en la ciudad de Lima (y en general en el país). Se establece una mayor especialización de tareas que implican la separación entre el compositor, el arreglista, el director de grupo u orquesta, el cantante y el instrumentista. Los autores empiezan a destacar no solo por sus estilos personales sino además por la venta de sus grabaciones. Por otra parte, surgen empresarios artísticos para la música criolla. Se desarrollan las relaciones contractuales en los diversos aspectos de la producción y difusión, las cuales se vuelven cada vez más complejas.

“Época de oro”

El vals limeño llega a un momento de gran difusión a mediados del siglo pasado. Es interesante mencionar al respecto que el entorno sociocultural en que se desarrolló la producción musical no solo propició el desarrollo de nuevas tendencias, como es usual, sino que -en términos más amplios- en este entorno además se estaban iniciando en esos años importantes procesos de cambio sociocultural en el país que incidirían en el posterior declive de la actividad musical valsística. Nos referimos, por ejemplo, a las características culturales que se desarrollaron en torno a la dinámica migratoria interna que se desarrolla entre las zonas rurales y las ciudades, particularmente Lima, a partir de esos años.

En efecto, este gran cambio poblacional comprendió también un conjunto de procesos culturales y artísticos llevados a cabo en la ciudad principalmente por los nuevos sectores populares “urbano-provincianos” surgidos en torno a esta dinámica. Es así que en pocas décadas la población de origen criollo en Lima se fue reduciendo en términos proporcionales con respecto a los de origen no limeño y a sus descendientes. A la vez, justamente a estos nuevos sectores poblacionales, los inmigrantes de origen provinciano y sus descendientes, está asociada a la actividad artística del huayno y de la cumbia peruana durante la segunda mitad del siglo xx.

La modernización del vals criollo le permitió alcanzar una época de gran difusión, la cual a su vez llevó a una intensificación de la actividad musical criolla que llegó a su mayor apogeo entre fines de la década de 1940 y la de 1960. Es así que varios de los músicos y compositores entrevistados consideran que esa fue la “época de oro” del vals peruano. Como ejemplo de esta apreciación presentamos el siguiente testimonio:

[El] periodo de gloria [del criollismo] fue entre el [año] treinta y el sesenta. Entre el treinta y el sesenta salieron no menos de treinta conjuntos [criollos] de calidad [...]; esa fue la época de oro que comenzó con los compositores fuertes; entre ellos ya estaba [Lorenzo H.] Sotomayor, y el que yo considero el mejor; Laureano Martínez Smart; estaba Alcides Carreño; estaban grandes compositores. Y comenzaron a surgir los grandes cantores [...]. Es decir, había como veinte tríos pero a cual mejor. Y estaban de [cantantes] mujeres, jóvenes chicas, Jesús Vásquez, Eloísa Angulo, Delia Vallejos, estaba Esther Granados, Rosita Passano, Alicia Lizárraga, muchachas guapas y todo (Polo Campos, entrevista personal, 4 de abril de 1984).

Ciertamente se puede nombrar una gran cantidad de intérpretes y compositores además de los mencionados por Polo Campos, aparte de que su mención no implica que nosotros necesariamente los consideremos mejores que los demás. En todo caso, hay cierto consenso entre nuestros entrevistados de que el apogeo del vals limeño se da entre los años 1940 y 1960. A continuación describiremos algunas facetas del desenvolvimiento del vals limeño durante esas décadas.

Entre los cambios de esta época está el de hacer posible una creciente difusión musical del vals, es decir, no solo llegar a una gran cantidad de personas, sino además ser escuchados en los propios hogares, en cualquier momento, sin la presencia física de los ejecutantes. Primero el gramófono, y luego la radiodifusión, hicieron esto posible. Pero esta facultad estaba sujeta a la lógica del desenvolvimiento de las industrias disquera y radial en el país. Entre otras cosas, la lógica de los medios llevaba a cierta institucionalización de la práctica musical del vals pues debía adecuarse a las instancias que manejaban esta difusión, y a sus respectivos intereses. Así, el acceso a los canales de transmisión imponía una mediación institucional en su relación con la audiencia, mediación que en la mayoría de casos respondía a una lógica de ganancia o lucro económico. Decimos que la racionalidad institucional es generalmente con fines de lucro para hacer la salvedad de que hay algunos casos, como veremos más adelante, en que la lógica institucional responde a

finés políticos, sociales o culturales, como cuando se trata del Estado o de la sociedad civil organizada (clubes sociales, asociaciones gremiales, etc.).

De este modo, el nuevo modo de mediación musical traía consigo una tensión antes no experimentada entre los músicos y sus audiencias, pues prevalecía el interés comercial en la difusión mediática. Estos medios incluyen los impresos (cancioneros), discográficos y radiales. Un síntoma inicial de este cambio en las relaciones entre los músicos y sus públicos está en la aparente paradoja de que F. Pinglo, después de haber fallecido, se haya hecho más conocido entre la población que cuando vivía; y además, como compositor, no como cantante ni como ejecutante de instrumentos musicales. Esta situación puede considerarse paradójica si pensamos en términos del modo de producción musical en la Guardia Vieja, donde los propios compositores por lo general eran quienes cantaban sus temas, o se los daban a amigos cercanos. No lo es, sin embargo, si tenemos en cuenta el cambio en la manera de ser "popular" a partir de la propagación los cancioneros, discos y la radio en Lima y el resto del país. En efecto, la mediación que se va estableciendo entre el autor y su público hace que su obra no necesite de su presencia para difundirse masivamente y hacerse conocida.

De modo complementario, las posibilidades que las nuevas tecnologías ofrecían para registrar y reproducir los sonidos con cada vez mayor fidelidad y volumen facilitaron la difusión de un estilo más intimista de vals. En todo caso, la amplificación sonora permitió ampliar los timbres y tesituras vocales ya que no era necesario esforzarse tanto por hacerse oír (lo cual hace más difícil controlar las modulaciones o hacer matices intimistas), ni tener voz aguda o muy potente para hacerse escuchar, a diferencia de las épocas anteriores. Al respecto es importante recordar que fue justamente el perfeccionamiento del micrófono lo que propició el surgimiento de los *crooners*⁹² así como de estilos más sutiles y matizados en las modulaciones de la voz para cantar baladas y canciones de carácter sentimental. Es decir, los cantantes accedieron registrar y transmitir una gama más amplia de matices en el volumen de la voz, incluso de ser escuchados si cantaban susurrando.

92. "La denominación *crooner* se aplica a ciertos cantantes masculinos que interpretan un tipo concreto de baladas. Esta palabra es de origen estadounidense [...]. Un *crooner* suele poseer una voz grave y normalmente se hace acompañar por una orquesta o una *big band*. Originalmente se aplicaba de forma peyorativa, lo que supuso que muchos cantantes considerados como tal renegaran del término. Éste fue el caso del conocido cantante Frank Sinatra, quien declaró que no creía que él o Bing Crosby fueran *crooners*". *Wikipedia* [en línea]. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Crooner> [fecha de consulta: 9-jul-2008].

Esto, a su vez, permitió el desarrollo de estilos artísticos más personalizados e individualizados. Parece evidente que el estilo de canto “a puro pito”, cuando no había técnicas de amplificación de la voz, no va de la mano con un texto intimista, como el de los vales que mencionaremos a continuación. Siendo este un ligero análisis de la interpretación vocal, no pretendemos emitir juicio estético sobre los versos. Aparte de no ser expertos en poesía ni literatura, hay varios problemas que surgen al querer analizar estos textos incluso desde un punto de vista cultural o simbólico, porque es difícil establecer un “texto canónico” o una versión “auténtica”. Es decir, a diferencia de otros circuitos o comunidades artísticas, no hay una versión de la letra de estos vales que pueda ser considerada la original o la auténtica, porque sus condiciones de producción no tenían formas rigurosas o estrictas de registro intelectual, aparte de que al ser de difusión y ejecución popular, puede ir variando ligeramente según quién la interprete. Más allá de eso, hay una extensa discusión en la que aquí no podemos entrar sobre la “estética popular” *vis-à-vis* la “huachafería”. Por lo demás, como hemos enfatizado en los apuntes metodológicos al inicio del libro, nuestra intención es tratar de analizar estos desenvolvimientos sin celebrar sus logros ni juzgar su valor estético.

Por lo demás, cabe agregar que la parte melódica de estos temas está basada en secuencias armónicas más complejas que las usadas por la mayoría de compositores criollos hasta ese momento.

Así, por ejemplo, Pinglo tiene varios vales en que le canta a los espacios cerrados y recludos, usando giros poéticos y palabras poco usuales, como en su vals *Horas de amor*:

El jardín conventual me recuerda el ayer. / Su bello surtidor me ha llenado de **esplín**. / La fuente que hay en él, testigo es de mi afán / por convencer de mi querer / a **candorosa y mística beldad**. // Como busca la luz / toda verdad aunque la agobie, / ha de brillar **límpidamente**, / **arrebolada** en sus **fulgores**, / para decirle al mundo / que la amé con toda el alma / y fue puro nuestro **idilio**: / **la adoré con loca ensoñación**. // Así fueron las horas que inspirándome en su imagen / he vivido obsesionado al calor de su mirada. / Hoy que ya no me guía ni me brinda sus amores, / el vivir es un martirio: **hastiado** me siento / de esta **lid de amor**.⁹³

Algo similar se encuentra en los siguientes temas:

93. Texto cotejado con la versión del dúo Las Limeñitas (Graciela y Noemí Polo).

Los rayos de la aurora al penetrar / la coqueta ventana del balcón / hallaron marchitado mi **buqué** / y todo en completa desolación. / Aguitaron más tarde su **boudoir** / y la vieron tan bella como ayer / besando las violetas / que ofrendole otro querer (Pinglo, *Buqué* [segunda estrofa], vals)

Si pasas por la vera del huerto de mi amada, / al expandir tu vista hacia el fondo verás / la floresta que pone tonos primaverales / en la quietud amable que los arbustos dan. [...] ¡Ahí mis juramentos vagando han de flotar...! (Pinglo, *El huerto de mi amada* [extractos], vals).

Llegó el invierno con sus rigores, a las bellas flores hacer sufrir / y ellas marchitas, llenas de pena, al fin tuvieron que sucumbir. / Las azucenas, leales y bellas, a los claveles vieron morir / y las magnolias se deshojaron llorando a solas su triste fin. / Lindo, bello, bonito el jardín / lleno de encanto en el florido mes de abril. / Con el perfume que manaba el jazmín / horas muy gratas a su lado yo pasé. / Bellas acacias y dalias, azucenas puras y fragantes forman un edén de amor. / Luego el verano al venir / el sol irradia su benéfico calor. / La primavera no hallará en el jardín el dosel de oro que su amado ocupó. / Y en el jardín del ensueño no hallará a la gentil azucena / ni al amante, ni a la amada de él (Pinglo, *Llegó el invierno*, en género *one-step*).

La flor que el jardín relievó / con su lindo matiz / y fragante exhalar, / el cierzo invernal⁹⁴ / ha escogido, voraz, / para escarnecer. / Doblega el talle femenino / al posarse en su ser / un verdugo tan cruel. / Sintiendo cercano su fin / canta esta canción antes de morir: // «Soy violeta gentil / vasalla del jardín / que Cupido, travieso, creó. / Mi destino es morir / al amar a una flor / que jamás ha sentido el amor. / Me hace falta el calor / que emana el astro rey: / todo acusa una horrenda orfandad. / Ya no se oye el cantar / de los pájaros mil / que las flores besan por vivir» (Pinglo, *Astro rey*, vals).⁹⁵

Sobre la húmeda arena de la playa / donde dejaste las huellas de tus pies / dibujé ansioso con amorosa mano / tu nombre y el mío al mismo nivel. // La brisa de la tarde presto secó la arena / sus átomos tan finos el viento se llevó. // Decepcionado he visto borrarse una tras otra / las letras que en la arena mi mano dibujó. // El romper de las olas fue como carcajada / de burlona ironía para tanta pasión. // No es existir, querer, sin poderlo decir / y un ángel adorar que nomás pueda oír / mi mente al concebir ideas de pasión / es loca en sus deseos y exige al corazón. // La realidad nos trae una desilusión / que atrofia nuestra fe, dando muerte al amor. / El remedio fatal es querer sin amar, / soñar con la mujer por coquetear... // Muy negro es mi pasado; el presente, una duda

94. Es interesante señalar que, al usar el término "cierzo", Pinglo debió estar pensando en un lugar remoto o imaginario, ya que "cierzo" es un "viento septentrional" (Diccionario RAE), mientras que en Lima predomina un viento que sale más bien del sur.

95. Cotejado con la versión de El Dúo Limeño (Peña y Cárdenas).

/ aun más me atemoriza el tiempo por venir / sin alma que alimente destellos de esperanza, / sin fe que la sustente, sin razón de existir. // Vagando por la playa donde grabé tu nombre / en las noches que vela la luna sobre el mar, / te envió con las olas que cantan su fiereza / mi único pensamiento y mi loca ansiedad. / Del libro de mi vida, convertido en cenizas, / solo paginas negras me han podido quedar (Pinglo, *Tu nombre y el mío*, vals).

Por otra parte, el vals *Remembranzas*, de Pedro Espinel (1908-1981),⁹⁶ expresa introspección y los sentimientos entrañables que le suscita encontrar unas viejas cartas íntimas entre los objetos que atesora, recurre a palabras y tiempos verbales poco comunes. Es decir, el contenido intimista se refuerza con el recurso a expresiones que no son de uso cotidiano para la mayoría de personas:

La otra noche, al remover unas misivas / que, amoroso, en mi archivo guardo yo / entre pétalos marchitos hube hallado / un retrato que es emblema de pasión. / Contemplarlo para mí fue el despertarse / del recuerdo de momentos que viví / cuando todo era obsesiones / mil anhelos de ternura / y delirios de un eterno frenesí. [...] Yo hube amado con anhelos muy sinceros [...] y hoy deduzco el porqué he de decir: / Hoy comprendo que esas horas se acabaron [...] (Espinel, *Remembranzas* [extractos], vals).

También vemos algo parecido en los vales *Ventanita*, *Callao*, y *Alma de mi alma*, de E. Márquez Talledo (1902-1975):

Ventanita, ventanita silenciosa / que estás triste y desolada como yo. / Ya no asoma a tus cristales la preciosa / compañera que se fue y nos olvidó (*Ventanita* [fragmento]).

Bandadas de gaviotas / me traen de lo ignorado / recuerdos del pasado / ternuras e inquietud / y entre la blanca espuma / que acaricia tu orilla / surge mi madre y brilla / entre un halo de luz. / Tus calles retorcidas / tus casas caprichosas / tu mar, mágico espejo / de esmeralda y de sol (*Callao* [fragmento]).

Cuento las estrellas sin cesar, / escucho en el viento tu canción / y en la soledad de mi esperar / sueño con tus ojeos de ilusión. / No dejes que muera sin volver / a besar la boca que me dio / la indecible gloria de saber / cómo son los besos de amor (*Alma de mi alma* [fragmento]).

Así, pues, sobre los repertorios, cabe resaltar que se desarrolló un modo más elaborado de expresarse con el vals limeño, tanto en las letras como en las variaciones melódicas. En este sentido, se presenta en este caso, como en

96. Compositor popular limeño y admirador de la obra de F. Pinglo.

el de muchos innovadores, que sus temas más difundidos o conocidos (más “populares” en el sentido de más recordados o más escuchados y gustados) no suelen ser sus creaciones más elaboradas o complejas. En diversas encuestas realizadas a fines del siglo pasado, aparecía F. Pinglo entre los compositores criollos más recordados o reconocidos, y *El plebeyo* como su tema más conocido. Teniendo en cuenta la referida tensión entre la innovación y la posibilidad de que la mayoría de la comunidad musical la pueda ejecutar, sugerimos que *El plebeyo* se recuerda no solo por el texto sino además por tener una secuencia melódica menos compleja que, por ejemplo, *Tu nombre y el mío*. En otras palabras, se podría especular que si Pinglo usaba una melodía como la de *Tu nombre y el mío* para musicalizar la letra de *El plebeyo*, este tema no habría alcanzado tanta difusión, e incluso habría operado una tendencia a la simplificación armónica en los músicos aficionados.

En cuanto al uso del medio gráfico de difusión, existían algunos cancioneros para las letras de temas que estaban de moda, incluyendo algunos vales y polcas del momento, por lo que la producción valsística “criolla” fue incorporada como parte del desenvolvimiento de una pequeña industria cultural de impresos periódicos en torno a la música popular de moda en Lima. Si bien se puede encontrar algunos cancioneros en los primeros años del siglo pasado, hay un apogeo en las décadas de 1930 y 1940, coincidiendo con los inicios de la difusión radial, dado que algunos de estos cancioneros servían para promover y reforzar el consumo radial. Es decir, empieza una relación entre la difusión del vals y la creación de audiencias radiales por las emisoras comerciales, lo cual va a tener su apogeo entre fines de los años de 1940 hasta principios de la década de 1960.

Con relación a esto, cabe recordar que nosotros establecemos una separación entre la producción afroperuana de origen más antiguo, y la mucho más reciente del vals criollo. En este caso, parece demostrarse esta separación en los cancioneros de música popular que se publicaron hasta antes de mediados del siglo pasado pues no incorporaron prácticamente las expresiones más tradicionales de origen afroperuano. Entre otros ejemplos de esto está la difusión histórica de la décima popular practicada en gran medida por la población afroperuana de la costa. Así, en una colección de todas las ediciones de *El cancionero de Lima* publicadas en 1937 aparecen varios vales criollos (entre tangos y otros géneros de moda), pero ni una sola pieza que pudiera ser considerada tradicional afroperuana. No hay ni siquiera un festejo, como sí se encuentran en otro cancionero, *La lira limeña*, de esa

misma época. Ahí aparece un festejo de Fernando Soria, con un pie de página que dice: “N de la D. — Como una primicia ofrecemos a nuestros lectores esta bonita composición festiva del intelectual Fernando Soria”.⁹⁷

Otro de los cambios en el vals popular limeño desde que se empezó a grabar comercialmente fue la transmisión de las composiciones. En efecto, el aprendizaje mediante la interacción oral directa fue desplazado por el aprendizaje escuchando discos y, por lo tanto, copiando los arreglos musicales y teniendo dichas versiones como fuente para aprender las letras. Esto lleva a posibles errores de ejecución musical o incluso de los versos en quienes aprendían de los discos, pues los propios compositores no eran los ejecutantes en las grabaciones, y los cantantes podían cometer algún error al registrar las canciones. Dicho de otra manera, los medios modernos de comunicación se convierten en intermediarios no solo entre los creadores y su audiencia sino además entre los creadores y quienes querían interpretar sus composiciones.

Un efecto adicional de la articulación inicial entre los artistas y los medios de difusión musical es el de tener que ajustarse a la duración promedio de los discos comerciales de la época (3 minutos por lado, 78 revoluciones por minuto), práctica que básicamente se extendió a la radiodifusión debido a la necesidad de ajustar la programación a un horario preciso. En tanto la duración de cada canción estuviera preestablecida, se calculaba cuántos temas podía incluir un programa. De este modo, las canciones que duraran más de ese tiempo debía ser “arregladas” para su grabación comercial. Así, los ejecutantes que registraban canciones para las disqueras en muchos casos recortaron los valeses de la Guardia Vieja para adecuarlos a esa duración. Sin embargo, cabe notar que algunos autores (por ejemplo, Rohner) mencionan casos en que al parecer se le agregó textos a ciertos valeses que duraban menos de tres minutos, de modo que se aprovechara todo el tiempo de grabación. En otros casos, como se ha visto en la relación de discos de Montes y Manrique, algunas canciones ocupan los dos lados de un disco.

En otras palabras, los nuevos medios de difusión buscaban imponer una racionalidad a la producción musical popular para poderla adecuar a sus formatos y lógicas de producción. Entre la literatura revisada hemos visto que algunos analistas tratan de estudiar estos desenvolvimientos de la música

97. *El cancionero de Lima*. N° 1574, s/f, p. 2.

popular desde una perspectiva weberiana de la racionalidad como tendencia que influye en las instituciones como parte del proceso de modernización (Goodwin 1992).

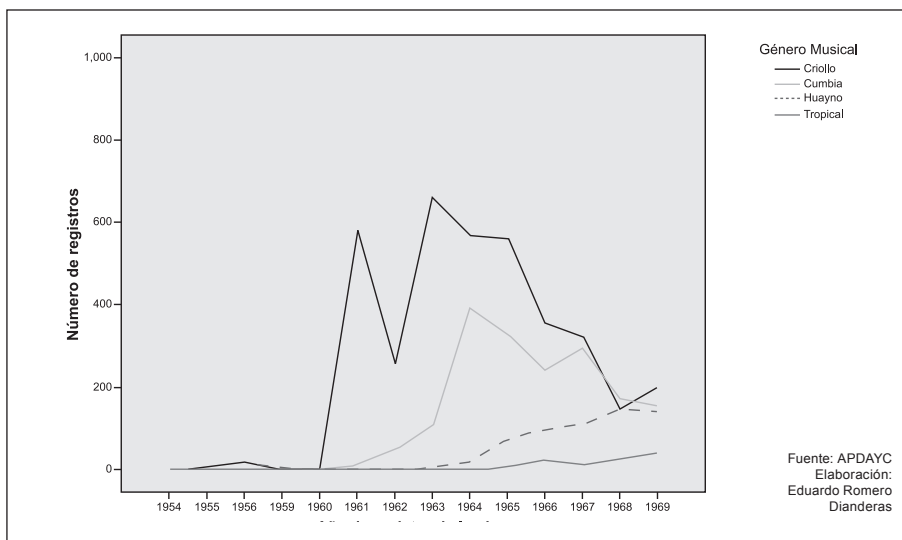
Como se expresa en el siguiente testimonio, los compositores optaron por acomodar sus nuevos temas a la extensión del medio, lo que llevó a una estandarización de las letras del vals a una estructura de dos estrofas con un estribillo que se repite después de cada estrofa. A la vez, esta estandarización permitía que los compositores se demoraran menos tiempo en producir temas, y sobre todo le facilitaba el aprendizaje a los ejecutantes. Por lo demás, este tipo de producción instaba a componer constantemente para alimentar la demanda.

Hay varias cosas que limitan la producción autoral, como los avances técnicos: [hasta la época del] disco de 45 r.p.m. sólo [se] podía tener canciones que duraran 3 minutos y medio o 4 minutos; entonces había temas de Felipe Pinglo larguísimos que se pusieron cortados; o sea tenían dos pies, y el segundo era más bonito que el primero, pero solo entraba uno, y así comenzaron a mutilarse las canciones. Comenzaron a surgir los compositores talentosos pero inmediatistas, que querían vivir de componer y comenzaron a componer canciones chiquitas pero pegajosas (Rentería, entrevista personal, 6 de mayo de 2008).

Para ilustrar el apogeo de la producción musical criolla, presentamos a continuación un cuadro en el que se mide la cantidad de temas registrados en la Asociación Peruana de Autores y Compositores (APDAYC) desde mediados de los años de 1950 hasta 1969. El cuadro permite comparar el género criollo (en el cual está incluido el vals limeño) con otros géneros de producción nacional según la tipología usada por la APDAYC, como la cumbia peruana y la música "folclórica" (principalmente huayno). También se incluye la producción "tropical", que en esta tipología comprende a la música salsa, merengue, y otros géneros caribeños. Cabe observar que el pico del registro de la producción criolla es en el año 1963, superando largamente a los demás géneros. Con todo, es importante hacer la salvedad de que la cantidad de obras registradas es un indicador imperfecto porque en esos años ciertamente no todos los compositores registraban sus obras, dado que recién se estaba institucionalizando este aspecto de la actividad musical peruana. Por otra parte, tampoco se puede inducir a partir de esto que la música criolla era la más consumida por la población peruana, aunque fuera la de mayor producción y registro. Con relación a esto es importante destacar que la propia

fundación de la APDAYC estuvo directamente relacionada con la creciente difusión que estaba logrando la música criolla. Al menos, eso es lo que se expresa en la página web institucional. Es más, el primer presidente de esta asociación fue Eduardo Márquez Talledo, conocido compositor criollo.⁹⁸

Cuadro N° 5:
Cantidad de temas registrados en APDAYC, según género musical, años 1954-1969



Panorama musical de las décadas de 1940 y 1950

El cuadro anterior revela también que los medios de producción y difusión musicales sirvieron además para colocar muchos otros ritmos extranjeros en el panorama musical de la época; es decir, el vals criollo compartía espacio con muchos ritmos, viéndose influido por ellos en muchos casos. Si bien la influencia musical extranjera no es nueva, porque como mencionamos antes, ya la generación previa había incorporado elementos musicales de diversos ritmos extranjeros tales como el tango y el vals argentinos, el *one-step* y el *fox-trot* norteamericanos, y el pasodoble español. Estos

98. La Asociación Peruana de Autores y Compositores (APDAYC) se fundó “el 20 de febrero de 1952 [...] bajo la presidencia del [compositor e intérprete criollo] Eduardo Márquez Talledo”, según consta en la página web de la institución: <http://www.apdayc.org.pe/qsomos.htm> [fecha de consulta: 12 de junio de 2009].

ritmos influyeron en gran medida el desarrollo del vals y de la polca en dicha generación. Remontándonos más atrás en el tiempo, incluso la paternidad europea (*waltz*, *mazurca* y *jota*) del propio vals de la Guardia Vieja demuestra que estas influencias extranjeras siempre existieron en la creación popular local.

Su difusión cobra mayor importancia a partir del crecimiento sostenido de la producción discográfica y la radiodifusión luego de su consolidación en la década de 1930 y de 1940 respectivamente. Lo importante de esta época es que la música llega a los oyentes en mayor cantidad e incorporándose de forma más cotidiana a la vida de la gente, a diferencia de los años de 1920 y principios de la década de 1930, cuando existían muchas dificultades para escuchar la música extranjera. Nicolás Wetzell lo describe de la siguiente manera:

[El tango] tuvo su época pues, cuando vino la música del *one-step*, todo mundo bailando el *one-step*. [...] Bueno yo le estoy hablando cuando no había discos pues. [...] Cada uno sabe Dios cómo se las ingeniaría [para aprender estos géneros] y claro, vendían discos y en las casas donde vendían discos estaba las puertas llenas de gente, en las casas, en la puerta de la calle, oyendo tocar. En el Centro [de la ciudad], en Jirón de la Unión, había dos [tiendas en que] se vendían instrumentos: pianos, guitarras y discos. [...] Gente ociosa que paraba ahí, esos mismos jaranistas, esos que trabajaban de noche o que se amanecían divirtiéndose, paraban allí. Yo conocía a muchos amigos que paraban [ahí], muchas veces los encontraba ahí. [...] Toda la semana paraban ahí, la tienda cerraba a las 12 am o 1 pm. Ellos se iban a almorzar, después a las tres [de la tarde] regresaban otra vez y se quedaban hasta las siete de la noche, así, fumaban su cigarro ahí en la puerta. [...] Y [ese tipo de música] la aprendían pues porque repetían, repetían un disco, lo repetían seguido como para que la gente se animara a comprarlo. [...] Esa era la forma en que vendían comercialmente porque no había otra forma de hacerse propaganda; no había radio pues, no había nada. Lo que había es en las casas ya muy adelantadas esas vitrolas con corneta, fonógrafo de cuerda de manizuela. En algunas casas había discos, pero eran discos de cilindro. Pero esos serían la gente con algún recurso económico, porque la gente humilde no tenía para comprar una vitrola. En las plazuelas había comerciantes de esos que dicen «metí a un artista acá» [por la novedad de la reproducción sonora] y se pagaba cinco centavos y se oía. [Respecto a la composición de Pinglo en ritmo de *one-step*]. No sé cómo haría, cómo aprendería... no sé. Quizás como tenía tantos amigos, habría ido a algún sitio donde tenían una vitrola de esas para cilindros, habría oído capaz de alguna manera (Wetzell, entrevista personal, 10 de febrero de 1984).

Como señalaba Nicolás Wetzell, en aquella época el acceso a la música grabada era limitado, por lo que era difícil aprender de esta fuente. El método, como se señaló anteriormente, seguía siendo fundamentalmente la transmisión directa de compositor a compositor: “[Yo] aprendía a tocar de lo que otros tocaban, pues. Así como los que cantan aprenden lo que cantan otros o si no el mismo que compone le enseña su canción a quien le cante su canción” (Wetzell, entrevista personal, 10 de febrero de 1984). En segundo lugar se aprendía también de las orquestas de música internacional, sea tocando en ellas o escuchándolas, pero esto se limitaba a los espectáculos y con mucho a los ensayos para quienes tocaban en ellas. En tercer lugar, algunos aprendieron estos géneros en las funciones de cine mudo, ya que había usualmente un pianista que tocaba para animar las películas. En suma, eran pocos los que tenían una exposición constante a estos ritmos. Es recién con la difusión masiva de la radio y (posteriormente) la discográfica que la exposición a la música se vuelve constante; los ritmos tanto nacionales como extranjeros suenan en todos los hogares y a todas las horas, cambiando la forma de escuchar la música, y por lo tanto de asimilarla, tocarla y componerla.

Es importante reconocer que muchos de los músicos que se vieron influidos por estos ritmos extranjeros no solo eran aficionados a otros tipos de ritmos, sino que también se desempeñaban en ellos como músicos profesionales, sea porque les proporcionaba un medio de subsistencia o una entrada económica adicional además de la música criolla, o porque sus habilidades en la composición y ejecución de estos ritmos les daba el estatus de profesionales en las distintas escenas musicales. Un caso conocido es el del compositor Laureano Martínez Smart (1903-1964). Además de ser un buen pianista, llegó a conformar una orquesta llamada Aleluya jazz con la que animaba reuniones sociales interpretando sobre todo música internacional. Luego llegó a tener una empresa editora de música y venta de instrumentos musicales (Mejía 2006a).

Otro notorio ejemplo lo constituye el intérprete, director musical y compositor Lorenzo H. Sotomayor (1915-2008), quien de niño aprendió a tocar piano de un músico que trabajaba animando películas mudas en un cine de barrio: L.H. Sotomayor en una entrevista (1984) nos relató que de niño le gustaba mucho ir al cine, entre otras cosas para escuchar música, porque en esa época las películas no tenían banda sonora y esto se suplía con un pianista en la sala del cine. Así, según nos contaba Sotomayor, el pianista

estaba atento a la proyección porque debía variar las melodías de acuerdo a lo que pasaba en la película. Siendo películas en su gran mayoría de origen norteamericano, la música que se ejecutaba era la de moda en EEUU. Fue así que L.H. Sotomayor no inició su vida musical aprendiendo géneros criollos sino ritmos foráneos al ser su primer maestro un pianista de cine mudo.

El 24 de 4 abril de 1935 a las 9 y 30 p.m. en Radio Weston [...] nació profesionalmente un artista y un compositor: Lorenzo Humberto Sotomayor. [...] Años después se haría famoso continentalmente componiendo «swing» y «congas». «Addis Abeba» (conga) conquistó Cuba, la cuna de este ritmo tropical que hizo furor a fines de la década del 30 y en los primeros años del 40 (Scott 1963).

Un caso igualmente destacado, aunque más reciente, es en nuestra opinión el maestro Carlos Hayre, conocido tal vez más por ser uno de los mejores guitarristas peruanos, pero quien además es arreglista, director musical y compositor. Sobre la versatilidad que los músicos profesionales pueden necesitar para poder conseguir trabajo, Hayre nos contó lo siguiente:

Lo que toco es la guitarra, [aunque] he tocado también el contrabajo. Una época dejé de tocar la guitarra y me dediqué al contrabajo durante algunos años, luego retomé la guitarra, porque estuve trabajando como contrabajista en radio Central. [Yo] Acompañaba, era acompañante de todos los géneros que pasaran por el auditorio de la radio. Lo mismo que los distintos grupos que pasaban por la disquera [donde trabajaba], sea música de Huancayo, sea el nacimiento de la «Nueva ola», sea la música tropical, de acuerdo a la disposición de los grupos [musicales] que llegaran a grabar [en la disquera] (Hayre, entrevista personal, 07 de mayo de 2008).

Una primera influencia musical en el vals criollo en esta época ha sido el jazz. Como lo identifica Virginia Yep (1996), el vals criollo tiene ciertas influencias armónicas del jazz desde la generación de Pinglo, aunque estas no son tan notorias como lo fueron en las décadas de los 1960 y 1970. Esta influencia no es nueva en la época, ya que como ha sido mencionado en Lima tuvieron gran popularidad diversos subgéneros de los inicios del jazz, como el *one-step*, el *Charleston* o el *fox-trot*.

Aquí en Lima siempre ha habido influencia de otra música. Se tocaba el jazz, se tocaba la música de Glenn Miller por ejemplo, tú la escuchabas aquí. [...] Más que nada los compositores como Lorenzo Humberto Sotomayor tenían grupos de [...] la banda Social Band por decir, pero tenían un grupo de esto. Laureano Martínez Smart [también compositor criollo] tenía un grupo que tocaba música de fuera, o sea tocaban cosas con piano otro tipo de música. No tocaban valeses.

[Lo hacían para tener ingresos] para poder vivir. Porque siempre en el Perú [el vals criollo] era un poquito relegado (Barraza, entrevista personal, 27 de mayo de 2008).

[En Lima] Estuvo de moda el *swing* de origen norteamericano. Lorenzo Humberto Sotomayor, ni corto ni perezoso, también compuso una canción de *swing*. Su título no pudo ser mejor: «Baila con este swing» que no perdió actualidad en Chile hasta 1947 (Scott 1963).

En efecto, cabe recordar que Glenn Miller (1904 -1944) fue un músico norteamericano de gran difusión internacional a fines de los años 1930 hasta principios de 1950, que formó parte de una corriente de jazz denominada *swing*, surgida a inicios de esa década y caracterizada por ser interpretadas por grandes orquestas (*big bands*) con uso de instrumentos de vientos de madera y de metal, junto con piano, guitarra y batería. En esos mismos años, L.H. Sotomayor incorporó al vals limeño algunas armonías del jazz, habiendo otros músicos limeños que estaban también explorando la manera de variar el vals mediante la incorporación de armonías más complejas de las que tenía hasta ese momento, las cuales llegaban del jazz directamente, o mediadas por los otros géneros que las estaban incorporando, como el tango argentino:

En esa época [mediados de los 1940] el avance de la armonía en la música popular tenía un límite, un techo: se tocaba con cierto tipo de acordes que adolecían de una cosa ya estandarizada [...]. Se usaban solo acordes de quinta, y luego aparecieron los acordes de séptima dominante, y allí ya quedó estandarizado el uso del acorde dominante. Pero paralelamente había mucha influencia del tango orquestal en las radios, y había otro proceso más avanzado en la armonía de los tangos que inclusive el oído que no está acostumbrado a eso, que no ha evolucionado a ese punto -me incluyo- había una armonía que me resultaba molesta porque no estaba mi oído preparado, pero poco a poco fui superando eso, como supongo que muchas otras personas también. [...] Más adelante la armonía avanza, y en la misma forma que la armonía avanza, algunos compositores van evolucionando su melodía. Y uno de ellos, no digo el único, Lorenzo Humberto Sotomayor, que compuso una serie de canciones que tenían una armonía preciosa y consecuentemente una melodía diferente, como los valeses «Corazón», «Burla», y algunos otros más que fue componiendo (Hayre, entrevista personal, 07 de mayo de 2008).

Además de los valeses mencionados por Hayre, también se puede incluir *Cariño mío* (“Una tarde te vi y al oír tu voz creí que hablaba un ángel...”), *Olvidame* (“No me esperes amor, ya no puedo volver. La culpable eres tú, ya

olvidé tu querer..."), *Si me amaras* ("Cuando te vi algo raro sentí, mi corazón palpité de emoción..."), *Soñar*, y *Enamorado*. Otros compositores de orientación similar son Alberto Haro, con sus valeses *Hilda* ("Al pasar mi vida por caminos de tristeza, este corazón no pudo más...") y *Prenda mía* ("Nunca creí que un beso de tus labios, mi bien, me diera tanta dicha..."), Samuel Joya con *Julia* ("Te cruzaste en mi camino una tarde estival, te vi como bella visión..."), Erasmo Díaz con *Sincera confesión* ("Amar sin pedir nada a la vida, resanando mil heridas, así yo te quiero a ti..."), Juan Gonzalo Rose, con *Tu voz*, y M. Cavagnaro, con *La noche de tu ausencia* ("Fría es la noche de tu ausencia, no hay calor sin tu presencia, y hoy te extraño mucho más...").

Respecto a los cambios armónicos que impulsó Lorenzo Humberto Sotomayor, Carlos Hayre reconoce la importancia de las distintas posibilidades musicales que ofrecen el piano y la guitarra. Ante la pregunta por la diferencia entre los cambios armónicos que introduce Lorenzo Humberto Sotomayor hacia mediados de la década de 1940 y los que él mismo introdujo posteriormente, responde lo siguiente:

Lorenzo Humberto Sotomayor también fue adelantándose en los estilos de armonía; pero la técnica del piano es diferente a la de la guitarra. Y quizá yo no encontraba la posibilidad de hacerlo de otra manera que no fuera arpegiando (Hayre, entrevista personal, 07 de junio de 2009).

Al respecto podemos agregar que en ese momento los pianistas tenían algunas ventajas frente a los guitarristas, ya que es más fácil conseguir transcripciones y arreglos para piano que para guitarra en una tienda de música, sobre todo de los géneros que están de moda. Así, mientras que para el pianista ya el arreglo musical está hecho, el guitarrista en cambio tiene que trasponer la música del piano a la tesitura y técnica de la guitarra. Es interesante notar, por lo demás, que varios de los innovadores de las armonías de la época eran pianistas y directores de orquesta, como el propio L.H. Sotomayor, L. Martínez, y A. Haro. Si a esto agregamos que la mayoría de ellos tocaban en orquestas de música internacional, entonces tenían una mayor disposición y capacidad de explorar las combinaciones armónicas en el compás de vals peruano. De ahí que las innovaciones pudieron ser implementadas en el medio criollo no solo porque había compositores limeños que conocieran esas armonías, sino además porque muchos de los cantantes y ejecutantes de instrumentos estaban familiarizados con estos nuevos giros, tanto como oyentes en general, como por su actividad artística. Si bien, como dice Hayre,

el oído musical puede no estar familiarizado con estos giros, eventualmente el proceso de socialización musical y de creación de audiencias hace que se extienda la familiaridad y el gusto por estas variaciones.

Una segunda influencia musical importante fue la música mexicana, primero a través de rancheras y corridos y luego a través del bolero mexicano. Esta tradición musical llega al Perú sobre todo a través del cine mexicano de los años 40, el cual tuvo gran acogida en toda Latinoamérica. Mucho de este cine incorporaba temas musicales en las películas, siendo sus exponentes más conocidos Pedro Infante y Jorge Negrete.⁹⁹ A partir de esta forma de difusión musical se forja un público en el Perú y se crea una demanda de música mexicana. Al respecto es importante ver cómo distintas industrias colaboran en la creación de un mercado común; en ese sentido el cine además de ser un producto terminado en sí mismo era también una plataforma para difundir la música mexicana y crear una demanda y un mercado de oyentes. Esta demanda no se reflejó solamente en la industria discográfica y en la difusión radial, sino también en la aparición de músicos y conjuntos que interpretaban estos temas. Los músicos criollos no fueron ajenos a estas dinámicas:

[Yo he tocado] música mexicana, tocaba corridos, rancheras, todo, y me vestía [como mexicano]: mi uniforme era rojo, me decían «Chupete de fresa», y mi sombrero... a veces no había sombrero para mí pero a veces con sombrero tocaba en los coliseos. Iba al coliseo Nacional, al coliseo Bolívar, y así me iba a tocar como charro, y al final me pagaban 15 soles, que era un montón de plata, «¡jasu!, ¿qué hago con 15 soles, me compro un pantalón?». Pero no tocaba porque me [fuera] a comprar [un pantalón], sino porque me gustaba (Torres, entrevista personal, 21 de mayo de 2008).

Dentro de la tradición musical mexicana, aparece luego el bolero, que tuvo muy conocidos exponentes, siendo el trío “Los Panchos” (fundado a mediados de los años 1940) uno de los más difundidos. Es así que este trío tuvo gran difusión en diversos sectores sociales del país y fue tal vez la mayor influencia musical cosmopolita en el criollismo peruano de esa época:

[Yo] tenía un hermano mayor, porque me veía pues, yo a los doce años tenía un grupo folclórico, entonces [mi hermano] me decía «toca vales, también boleros». Como yo era un chico rebelde, le decía «no, no, yo toco lo que quiero», pero [mi hermano me decía] «después te van a pedir». Pero todo eso se me quitó

99. Como menciona Óscar Avilés en una de las entrevistas realizadas, es a través del cine sonoro de origen foráneo que también llegan y se popularizan muchos aires musicales extranjeros.

cuando escuché a Los Panchos. Era como si me hubieran abierto una cortina para ver un paisaje diferente. ¡Huy!, y a veces estaba almorzando y escuchaba a Los Panchos, «Sin ti» o «Rayito de luna», los escuchaba [porque] a una cuadra [de mi casa] había una tienda que tenía su parlante afuera para llamar la atención y ponía música de Los Panchos... a veces estaba a una cuadra y media y se oía, y una carrera para ponerme al pie del parlante, ahí (Amaranto, entrevista personal, 06 de agosto de 2008).

De este modo, el estilo de Los Panchos fue apropiado por los músicos de diversas maneras. En primer lugar, el formato mayoritario de los conjuntos criollos se desplazó paulatinamente de los dúos de la época anterior (Montes y Manrique, Salerno y Gamarra, Costa y Monteverde, Peña y Cárdenas) a los tríos (Los Morochucos, Los Embajadores Criollos, Los Romanceros Criollos, etc.).

La segunda etapa de influencia la marcan los tríos mexicanos, llámese Los Panchos, Los Caballeros, que influyen hasta cierto punto en la creación de conjuntos: aparecen Los Chamas, Los Romanceros Criollos, Los Kipus; todos ellos eran tríos o conjuntos inspirados en los tríos mexicanos, en los boleristas mexicanos (Ayala, entrevista personal, 21 de abril de 2008).

Además, el vals criollo recibe una fuerte influencia de la forma de tocar de los tríos mexicanos, sobre todo en la primera guitarra. Al respecto, es posible encontrar referencias anecdóticas respecto a cómo el contacto directo con los músicos de Los Panchos influyó en algunos músicos criollos y, a través de ellos, en el vals criollo en general:

Muchos de los guitarristas de la época son seguidores de estos tríos, y la manera de tocar se asemeja a lo que hacen los tríos mexicanos. Por ejemplo el trino de Alfredo Gil en el requinto mexicano de los boleros de Los Panchos se encuentra en [Rafael] Amaranto, en Paco Maceda [Los Kipus], en Chipana [Los Romanceros Criollos] (Ayala, entrevista personal, 21 de abril de 2008).

Alfredo Gil [requinto mexicano integrante de Los Panchos] me dijo que yo le enseñara esa introducción [mía compuesta con motivo de un concurso musical], es decir yo, a Alfredo Gil, en ese tiempo [en que Los Panchos estaban entre los grupos más conocidos a nivel internacional], y yo un chiquillo de 16 años.... Entonces yo lo consideraba prácticamente un dios a él, y que él me diga que yo le enseñe mi introducción... ya pues, ¡puedo morirme tranquilo! Y él acá inmediatamente me enseñó una escala [musical], como quien dice «acá está», y posteriormente ya me sugirió que estudiara en el Conservatorio [Nacional de Música] y yo dije «no va a ser echado en saco roto...» (Amaranto, entrevista personal, 06 de agosto de 2008).

Óscar Avilés, quien fuera primera guitarra del trío Los Morochucos, incluso reconoce que la presencia de Los Panchos fue fundamental en el cambio técnico que significa el uso de cuerdas de nailon en reemplazo de las cuerdas de metal hacia la década de 1950:

Antes de que apareciésemos nosotros [es decir, Los Morochucos], la guitarra criolla se tocaba con cuerdas de alambre. Fue con la llegada de Los Panchos a Lima cuando Chucho Navarro (guitarrista de Los Panchos) me dijo: Me gusta cómo tocas, pero ¿por qué no usas cuerdas de nailon? «Así vas a tener un sonido más dulce». Por eso Los Morochucos fueron los primeros en usar cuerdas de nailon. De allí sale lo dulce de nuestro sonido (*El Comercio* 2009).

Si bien la certidumbre de esta anécdota es contrastada por las declaraciones de algunos de nuestros entrevistados, quienes señalan que las cuerdas de nailon ya se usaban en Lima antes de la primera visita de Los Panchos a la ciudad, la anécdota denota la importancia de este trío como referente del cambio tecnológico: el hecho de que Los Panchos utilizaran cuerdas de nailon hace que el uso de estas se empiece a difundir entre los guitarristas peruanos.

Una tercera vertiente musical que tuvo influencia sobre el vals criollo y la música costeña en general fue la música tropical, principalmente cubana y puertorriqueña. Si bien su presencia se remonta largamente en el tiempo bajo la forma de habaneras, su difusión radial y discográfica comienza a tomar fuerza a mediados de la década de 1930 a través de las rumbas y congas, siendo los intérpretes más conocidos los Lecuona Cuban Boys y Armando Oréfiche; sin embargo, toma fuerza definitiva hacia mediados de los años 40 con la llegada del bolero cubano luego de la segunda guerra mundial, fundamentalmente a través de La Sonora Matancera, que introduce además nuevas rumbas y las guarachas. A lo largo de las décadas de 1940 y 1950 se popularizan en Lima el bolero cubano (y su variación nacida de la fusión con el jazz, el *feeling* cubano), el son, la guaracha, el danzonete y algunos otros géneros, cuyos exponentes más conocidos son Benny Moré, el Trío Matamoros, Los Compadres y el Septeto Nacional Ignacio Piñeiro, además de La Sonora Matancera, por mencionar solo algunos del vasto caudal de músicos caribeños que fueron populares durante aquella época. Hacia mediados de la década de 1950, aparecen el chachachá y el mambo de Dámaso Pérez Prado, que también se hicieron sumamente populares en Lima. Esta tradición musical caribeña continuó evolucionando en la década de 1960, y aparecieron

ritmos tales como el jazz cubano (posteriormente *latin jazz*) y la salsa, que son ritmos que ya son escuchados por generaciones posteriores.¹⁰⁰

Al igual que en el caso de la música mexicana, la música tropical circulaba no solo en discos y en la radio sino a través de conjuntos musicales, cuyos integrantes eran en muchos casos músicos criollos. Asimismo muchos otros músicos criollos eran aficionados a esta tradición musical. Finalmente, vale señalar que esta tradición musical tuvo gran impacto en las poblaciones populares limeñas, pero fue apropiada principalmente por las poblaciones negras:

[La música caribeña comenzó a popularizarse] con Armando Oréfiche, con la Leucona Cuban Boys, o sea del [año 19]30 al 35; y de ahí después venían conjuntos de rumba; hasta que a la rumba, que era como la salsa pero ahora le llaman salsa, la quebró Pérez Prado con el mambo (Polo Campos, entrevista personal, 6 de junio de 2008).

Yo estuve en el colegio Ricardo Palma de Surquillo, y ahí enseñaba en la estudiantina lo que era el argot musical nacional Luciano Huambachano. Con él mi acercamiento fue directo [a la música costeña] porque yo tocaba mucha música tropical. [...] Me gustaba mucho la música tropical, estaba muy en boga, hace 54 años [años de 1950], por decir así, estaba muy en boga la música tropical, especialmente la cubana. [...] Entonces yo podía escuchar al Sexteto Ignacio Piñeiro, que lo tenía en disco, cuando comencé... mi mamá fue a comprar una radiola me acuerdo y mucho de lo que era música tropical de los tríos Los Roncos, Los Compadres, Compay [Segundo], Los Primos. Llegaba mucha música cubana, por lo menos en esa época, yo [estaba] chico y mi padre cantaba música... o sea música portorriqueña y música cubana también. Yo siempre noté en los viejos, por lo menos en mi padre, [también] en Carlos Hayre que iba a mi casa... El otro día me encontré con él y hablamos de eso, yo estaba chico, él ya era un hombre, se tocaba mucha música cubana, era la novedad (Casaverde, entrevista personal, 24 de junio de 2008).

La vertiente tropical ha influido en el vals criollo fundamentalmente a través de los propios músicos e intérpretes criollos, dado que muchos de ellos tocaban o cantaban música caribeña además de música local.

Otro conjunto que influye mucho en la música criolla en la manera de cantar es La Sonora Matancera. La Sonora Matancera [...] comenzó a sonar en Lima fuertemente en los años 1940 y 1950. Otro cantor que también influyó mucho fue Benny Moré. La música cubana ha influido bastante, tanto así que muchos

100. Para mayores detalles, consultar Ledón (2003).

cantores de la década del 40-50 que fueron criollos en algún momento también fueron guaracheros. Por ejemplo Alfredo Leturia [...] cantó guarachas. Era el *boom* del momento, había trabajo para los músicos y espacios donde cantar y tocar (Ayala, entrevista personal, 21 de abril de 2008).

En aquella época [años 1940] Alfredo Leturia cantaba música cubana; cantaba primero con el sexteto Puerto Rico, con Manuel Fajardo Mora, luego se fue a un grupo que se llamaba el Trío Habana allá en los años 1940, con Guillermo D'Acosta y Antonio Velásquez. Ya después dejó todo ese movimiento de música caribeña y se dedicó a cantar exclusivamente música criolla (Hayre, entrevista personal, 07 de mayo de 2008).¹⁰¹

Cuando yo comencé [a mediados de los años de 1940] teníamos la influencia de la música cubana: guaracha, son y bolero. Eso ha ocasionado que muchos intérpretes e instrumentistas mezclen un ritmo con otro. Actualmente lo tenemos en la percusión de lo que llaman música negra [peruana], es una formación cubana montuna: bongó, cencerro y tumbas (Hayre, entrevista personal, 07 de mayo de 2008).

Asimismo, en una comunicación personal a uno de los autores, Carlos Hayre mencionó haber oído al compositor Pablo Casas tocar la introducción de la guaracha *Son de la Loma* del Trío Matamoros repetidas veces, a modo de entretenimiento entre canciones cuando se reunía a tocar con otros músicos.

Por otro lado, los “préstamos” y asimilaciones se dan en diversos aspectos:

[La forma de tocar] va a depender también bastante de cuánta vivencia, cuánto desarrollo musical o cuanta preparación tenga ese músico, o sea que hay muchas, muchas cosas. Y qué habilidad tenga, de repente qué habilidad tenga para coger un motivo musical y después retransformarlo. En [Óscar] Avilés por ejemplo encontramos, no digo que lo haya copiado pero de repente ha sido influenciado, por ejemplo esta introducción [el entrevistado interpreta en guitarra la introducción del tema “Sin tu amor” grabado por Óscar Avilés y Arturo “El Zambo” Caveró]. Este motivo es un derivado, haciendo un análisis, de la Sonora Matancera [el entrevistado interpreta en guitarra la introducción del tema “Momposina” de la Sonora Matancera]. Es una transformación digamos de ese elemento que él [Óscar Avilés] muy hábilmente ha cogido y lo ha llevado a una introducción (Ayala, 21 de abril de 2008, entrevista personal).

Así es que las distintas vertientes de música internacional tienen una significativa influencia en el vals popular limeño y en la música criolla en

101. A. Leturia fue luego (años de 1980) considerado cantante “de auténtico sabor criollo”, asistente a los centros musicales e incluso tenido como preservador del estilo popular limeño de los años 1940.

general. En primer lugar, a través de sus músicos e intérpretes, dado que muchos de ellos tocaban o cantaban distintos géneros internacionales además de música criolla. En segundo lugar, en el uso de ciertas líneas melódicas por varios compositores y arreglistas de vals, habiendo adaptado elementos tanto rítmicos (combinaciones de compás ternario y uso de instrumentos de percusión) y armónicos (arreglos de tres voces en los tríos peruanos de música criolla y los tríos mexicanos y latinoamericanos en general derivados del bolero). Esto se complementa con el detalle técnico del cambio de material en las cuerdas de la guitarra, pasándose del metal al nailon.

Profesionalización

Estos desenvolvimientos industriales y sociales, así como el contexto musical en el que se desarrolla el vals criollo en esta época, indujeron a que los compositores y ejecutantes trataran de aprovechar los recursos de la articulación mediática para enfrentar la creciente competencia por las audiencias, a la vez que para tratar de sostenerse económicamente mediante su actividad artística. Entre estos recursos estuvo el de formar conjuntos musicales propios para grabar sus temas, y también para lograr su difusión presentándose en los nacientes programas radiales. Con el desarrollo de la radiodifusión en Lima surgió la posibilidad de que algunos compositores e intérpretes formaran parte de los conjuntos estables de las emisoras e incluso llegaran a tener sus propios programas radiales, en los cuales estrenaban sus obras y difundían principalmente sus grabaciones. En este contexto, surgieron ejecutantes de valeses que pudieron hacerse muy conocidos, y también unos cuantos autores e intérpretes llegaron a ser contratados por la industria disquera y la radial en puestos ejecutivos (directores musicales y artísticos).¹⁰² Esta posición ciertamente les daba a estos individuos un grado de control sobre la producción musical que hasta ese momento no había sido posible. En efecto, cuanto más se extendía el consumo mediático, tanto más se convertía en la principal forma de escuchar música:

Los Trovadores del Perú, los Troveros Criollos, después los Embajadores Criollos que marcan una época de colas de colas en la calle, de gente, para ir a ver

102. En este sentido, el testimonio del guitarrista Óscar Avilés Arcos publicado por Serrano (1994) resulta bastante ilustrativo y rico en detalles. Sin embargo, nos permitimos comentar que la aproximación de Serrano es celebrante y casi sin lectura crítica con respecto a su personaje (ya que ha sido escrita en colaboración con Avilés, lo cual compromete su punto de vista con el del biografiado).

porque las radios tenían auditorios. Entonces transmitían sus programas en vivo y la gente iba, así como ahora en la televisión la gente, que va a lo de Cecilia Barraza, es una algarabía, un ruido (Bustamante, entrevista personal, 26 de mayo de 2008).

Los ídolos [es decir, cantantes de éxito] también crecieron tanto que comenzaron a creerse más que los autores. Por ejemplo tenías un trío como Los Chamas, que tenía una cola de compositores en la puerta, y ellos rechazaban un montón de cosas. Por allí desfilaron Pablo Casas, Manuel Acosta, cientos de compositores, y ellos los choteaban: «usted es un poeta pero yo quiero algo más sencillo, más rápido». Entonces se grabaron muchas canciones que en ese momento fueron un *boom* pero que ahora nadie recuerda. [El compositor] Mario Cavagnaro, que en ese tiempo también cayó en eso, tuvo éxito muy joven y se sentía [Felipe] Pinglo «al cuadrado», decía que se le ocurría cualquier tontería y se la grababan... ¡y lo peor era que al otro día le pedían otra canción! Lo contrataron especialmente para que grabe, lo hicieron director artístico de [la empresa disquera local] *El Virrey*, tenía una aureola, se sentía importante. Eran cosas de juventud, pero eso era lo que se vivía en ese momento (Rentería, entrevista personal, 6 de mayo de 2008).

Sin embargo, hay otras contrapartes problemáticas inherentes a esta posición de privilegio: la ventaja económica y relativo control de importantes canales de distribución musical también deviene en un cambio de intereses en la persona que lo asume. Es decir, sus intereses probablemente pasan a ser los de vender más, sin importar mucho cómo ni qué se difunde. Pasan, como dice Acosta Ojeda (Radio Nacional 2008) a ser empleados de las disqueras y por tanto empiezan a defender los intereses de los dueños de las disqueras, y se genera una tensión entre su condición de músico y su posición en el negocio de las industrias culturales. En todo caso, la posición estratégica recientemente adquirida por ciertos individuos gracias a los desenvolvimientos en la industria disquera trae consecuencias importantes en el rumbo que tomó el *mainstream* del vals limeño. Una de ellas es la de dividir a algunos compositores y generar percepciones entre varios de ellos sobre los riesgos y amenazas para los intereses de los músicos, y por el ejercicio de esta posición para inducir a los grupos musicales a interpretar y difundir solo sus obras tanto en las grabaciones como en las emisiones radiales, favoreciendo así estilos y temas determinados según criterios comerciales y como parte de una “carrera hacia la consagración”.

El problema fue que comenzó a hacerse lo que nosotros llamamos la canción comercial: como comenzó a difundirse por radio y televisión la música

entonces se trató de que los compositores comenzaran a componer para vender la música, para grabar discos y que esos discos se vendan. Entonces la idea era que había que componer lo que le gusta a la gente. No componían lo que a ellos [los propios compositores] les gusta, sino hacían una canción que pensaban que se podía vender. Esa es la diferencia. Entonces ahí comenzaron a salir un montón de canciones que eran regulares, pero eran atractivas a mucha gente, a la gente del pueblo; ahí salieron pues las canciones de Polo Campos, de Cavagnaro, *Carretas aquí es el tono*, *La jarana de Colón*, todas esas cosas. Empezó a salir ese tipo de canciones que cambiaron completamente la canción criolla, cambiaron completamente. Incluso yo me acuerdo cuando mi compadre Víctor trabajaba en [la disquera local] *IEMPSA*. Un día me llevó y yo veía pues cuando decían «no, no, esa canción no es comercial, tiene que ser algo más movido»; [...] el artista no grababa lo que él quería grabar, sino lo que pensaba la disquera que se podía vender. Como digo, la motivación era distinta, no era igual, ya las canciones que salían eran completamente distintas a las canciones [que el compositor había llevado]. Yo no te voy a decir que no hicieran sus canciones buenas, pero esas canciones buenas que ellos hacían no era para vender, las que se vendían eran sus canciones de replana, canciones que eran alegres, que podían mover a la gente para que bailen, las que podían venderse (Salgado, entrevista personal, 11 de junio de 2008).

En el testimonio se expresa una apreciación de la manera en que el estilo y contenidos del vals se ven condicionados según la interacción que se va estableciendo entre los diversos agentes musicales, sus audiencias y los medios de difusión masiva. Se instituye una mayor y distinta separación entre el músico de barrio popular y el ejecutante profesional y difundido.

En el [año] 1950 o 1960, ya cuando aparecen Polo Campos, Cavagnaro, Chabuca Granda, la cosa ya no era tan criolla o bohemia como era antes, ya en ese tiempo más era «figuretismo» o cuestiones de querer ser más que otro, ahí sí cambió. Sacaban bonitas canciones, pero para otro tipo de público. [...] El ambiente criollo cambió un poco en esa época del año 1955 hasta la década del 70, en el 70 ya comenzó a desaparecer (Salgado, entrevista, 11 de junio de 2008).

A la vez, la comunidad musical valsística se va ampliando y las relaciones entre sus participantes se hacen más complejas. Llega un punto en que se puede ser "criollo" sin haber crecido en algún barrio popular de la capital, e incluso habiendo nacido en otros lugares del país, porque desde otras clases sociales y ubicaciones geográficas se puede acceder a la música. Es más, hay hasta exitosas incursiones en el género criollo por compositores inicialmente dedicados a géneros cosmopolitas de moda, a la vez que algunos músicos tradicionalmente "criollos" tratan de proyectarse al exterior mediante la

“internacionalización” del vals popular limeño. En el primer caso, un ejemplo emblemático fue Mario Cavagnaro Llerena (1926-1998):

Sus inicios en la música fueron como músico saxofonista y luego como compositor de canciones de ritmos foráneos, como su inolvidable *Osito de felpa* interpretado por muchas estrellas internacionales de la canción, e incluso llevado al cine por Rosita Quintana en “Concierto de Amor “ (Mejía 2007c).

El cantante criollo Jorge (a. “Carreta”) Pérez, además de tener su propio programa radial por un tiempo, también participó en la difusión de la obra de Cavagnaro durante la época del vals “replanero” entre los años 1950 y 1970. Pérez nos contó algo que consideramos vale la pena citar extensamente pues nos ofrece una percepción de este proceso desde su vivencia directa como músico:

Cavagnaro tenía un programa en radio *América* con tres jovencitos amigos, «Los caballeros de la noche», y tenían un programa media hora antes que [el espacio radial de] nosotros [es decir, el dúo Los Troveros Criollos, conformado por Luis Garland y J. Pérez], y Cavagnaro iba y les componía los boleros, pero Cavagnaro nos miró y nos escuchó, dijo «¡carajo, qué buenos son estos muchachos!». Al otro día o más o menos unos días llega y nos dice «muchachos, tengo un vals para ustedes». «Estás loco, si tú compones boleros nomás». «No, que yo he hecho un vals». «¡Nooo!, boleros nos habrás hecho». «No, es un vals» dijo. «Ya, a ver cuál es», dijimos. «No se haga de rogar carreta y sírvase otro trago que aquí entre copa y copa le quiero hacer saber... yo la quería patita...». ¡Pucha!, para qué, cantamos *Yo la quería patita*, ¡pa’ su madre, qué bestia! Fue la locura, digamos, si la fábrica vendió cien mil discos en todo el Perú. «Muchachos, los felicito, han vendido diez mil discos, toma tus regalías»... ¡Más ladrones carajo!, huy cómo nos aumentaban, terminaba el contrato del año y nos duplicaban, ganamos muy buena plata para qué, muy buena plata. En esa época ¡a su madre!, vino la competencia, muy bien mejor, porque entonces la canción criolla se enriquece, aumenta el volumen, hay más repertorio y va avanzando (Pérez, entrevista personal, 13 de junio de 2008).

Este testimonio complementa lo que el propio Cavagnaro declaró alguna vez sobre este asunto:

¿Mis primeras canciones? Las empecé a hacer en 1951. Fueron boleros porque estaban de moda Los Panchos. Con mi orquesta de muchachos de mi edad, tocaba música tropical, tipo Lecuona que era famosa. **Por entonces desconocía la música criolla, la cual recién conozco cuando estoy metido profesionalmente en la música.** [En 1951] aparecieron Los Troveros Criollos en un concurso que organizó radio América. Yo tenía un programa por ese entonces que se transmitía los lunes, miércoles y viernes. Como había recibido las puyas

de algunas personas que **decían que hacía música extranjerizante**, estaba medio picón. Yo no podía componer criollo porque no tenía raíz. Pero cuando escuché a Los Troveros Criollos cantar «Zapatero celoso» o «La venida del amor», canciones en las que había alegría, enjundia y no lamentación –que era la Idea que yo tenía del espíritu del vals– entonces me dije: «Así sí puedo. Si la música criolla es así, entonces sí puedo». Hice «Afone otro estofao», comenzando con la replana. ¿Por qué? Tal vez el origen esté en que un día, estando en un barcito, escuché a dos tipos hablar en replana y me pregunté: «¿por qué no uso estas palabras que aún no se han empleado? ¡Total, no hay nada más auténtico!» (Cavagnaro 1982).

En efecto, la letra del vals *Afone otro estofao* incluye tantos términos de replana que después de más de medio siglo de haber sido compuesta es difícil entenderla:

¿Qué hay compadrito? Qué temprano me lo encuentro tan armao / Y qué buena pilcha al diario me ha tirao / ¡Vamos al chino a quemar un trago antes de guapear al "Colorao"! / Pa' que empreste los palos trinadores a ver si la jarana se puede armar / ahí en la finca de mi peor es nada, que es donde la gallada nos va a esperar. / Señora María Dolores, la he venido a serenar con don Rafael del Junco y el carreta Jorge Luis. / ¿Cómo está Isabel Cristina? Me la debe lentejear / porque dicen que mi pata, Albertico Limonta, me quiere partir. / Que aquí el que ronca, ronca bien: tranquilo y por la sombra, usted. / ¡Que yo me soy el trome de esta zambuca! ¿y qué hay? / También que está embolao usted ¿No ve que aquí me aparro yo? / Por eso, usted tranquilo, firme compadrito, ¡afane otro estofao! (Cavagnaro, *Afone otro estofao*, vals).

Sin embargo, Cavagnaro no se quedó conforme con esa línea de composición porque recibió algunas críticas por los términos que usaba, lo que motivó la creación de otros temas que se hicieron muy conocidos.

Por supuesto que también vinieron las críticas: «¿De qué oscuro callejón habrá salido éste?» y cosas así. Afortunadamente hubo gente que comprendió y sintió lo que estaba haciendo. **Lo que yo hacía era devolverle la música peruana al pueblo, no solamente a la gente del barrio, sino a la de la residencia.** Bueno: ante el ataque a lo que había hecho me vi obligado a componer también «La historia de mi vida», «El rosario de mi madre», para que no dijeran que no podía hacer otra cosa, para demostrar que lo que estaba haciendo, lo hacía como un aporte. En todo caso. Allí está «Yo la quería patita», incorporada al repertorio de la música del país (Cavagnaro 1982).

Las declaraciones de Cavagnaro revelan que en su caso se llega a una calculada apropiación de dichos y expresiones no usuales en su entorno cotidiano, por lo que deliberadamente los busca en ambientes donde piensa que está lo

“auténtico” para “llegar al pueblo”. Es un intento consciente por encontrar la fórmula que permita amplia difusión, lo cual lleva a un cambio en el estilo de los textos. En efecto, las generaciones anteriores de compositores más bien se esmeraban por elaborar letras en las que abundaran los giros poéticos y palabras “escogidas” o “elegantes”, todo lo contrario a la jerga o replana criolla. El propio Cavagnaro alude a esto cuando se refiere a las críticas de que fue objeto por estas letras “replaneras”. En todo caso, esta opción creativa tiene un sentido distinto de lo “popular” en comparación a otras vertientes del vals. En síntesis, las declaraciones de Cavagnaro expresan la racionalidad del momento según el lugar que ocupaba en la producción musical: hacer canciones por oficio, sin necesariamente tener la vivencia tradicional criolla de modo directo ni tampoco estando ubicado en una posición socioeconómica similar a los supuestos usuarios de esa jerga; sino más bien haciéndose una imagen del mercado y -proyectando qué tipo de contenido puede ser el más atractivo para ese mercado- orienta su creación hacia esa audiencia y la difunde manejando los medios de difusión masiva a los que tenía acceso.¹⁰³

Para completar esta ilustración, nos referiremos brevemente a un caso más directo en que la aparición de un recurso tecnológico dio la posibilidad a algunos -especialmente a quienes estaban en capacidad de controlarlos- de decidir cómo aplicarlo a la producción criolla y consecuentemente a influir el rumbo que tomaría la creación musical en el vals. Nos referimos a cuando Cavagnaro y otros realizadores discográficos de los años 50 y 60 aprovecharon la extensión de tiempo grabable en discos comerciales que se logró a partir de ese momento para introducir en la producción musical criolla la moda de los “potpurries”.¹⁰⁴ La novedad en estas producciones era que varios vales criollos se cantaban en un arreglo musical o “composición” hecha de una serie de extractos de diferentes vales y cada extracto era ejecutado por distintos intérpretes, con una duración ininterrumpida total de hasta 15 o 20 minutos. Esto fue posible debido a la aparición de la tecnología de reproducción discográfica conocida como “LP”, por las iniciales de “larga duración” en inglés. Si bien la más notoria cualidad del disco “LP” era que cada lado podía contener hasta seis canciones de tres minutos en promedio, su superioridad

103. Para un caso de intérprete destacado de música criolla que se convierte también en ejecutivo de los medios de difusión masiva véase el relato sobre la vida del guitarrista Óscar Avilés en Serrano (1994).

104. Del inglés *potpourri*, que significa interpretar varias canciones o temas musicales de modo ligado y por lo general de un mismo género. También se le llama *medley*, y más recientemente en el Perú, “mix de canciones”.

frente al anterior formato de disco conjugaba varias mejoras, desde el soporte material hasta la tecnología de reproducción. Pero es gracias a la posibilidad de mayor duración que durante esos años y por un tiempo se empezó a grabar "representaciones" de fiestas criollas y serenatas de cumpleaños, en las que se pretendía reproducir sonoramente un ambiente popular en el que se está llevando a cabo una celebración jaranera.

De este modo, en un mercado de música popular cubierto por dos o tres disqueras locales, los individuos (y sus círculos más cercanos y allegados) que han logrado una ubicación de decisión y control artísticos en los sistemas de difusión masiva pueden influir en el desenvolvimiento del vals limeño como nadie había podido hacerlo antes, y además de un modo que no depende solamente en sus habilidades musicales para la creación o la ejecución. Es decir, su capacidad de influir en el desenvolvimiento de la música popular no está determinado solamente por su talento artístico (por ejemplo, variar los estilos de composición, ejecución o de arreglos musicales), sino principalmente en la capacidad que le da su relativo control de los sistemas de difusión masiva. Es esta posición la que les dio la capacidad de orientar en el mediano plazo la propia creación y composición criolla, pues en ese momento los sistemas de difusión masiva habían obtenido mayor capacidad para condicionar la difusión y el consumo de la música criolla mientras el grueso de la actividad artística popular estaba cada vez más relacionada con los medios modernos de comunicación, los cuales a su vez se desenvolvían en sinergia con la "industria del espectáculo" (festivales, concursos, giras, presentaciones públicas).

Como ha sucedido en otras ocasiones con la aparición de las nuevas tecnologías de registro sonoro, su presencia desata una tensión entre las posibilidades que dicha tecnología le da a la creación artística y las que le da a los dueños de las disqueras para controlar el mercado de consumo musical y condicionar la actividad de los autores y compositores.

"Los cambios tecnológicos en los equipos de grabación sonora implican tanto restricciones como oportunidades en términos de la organización de la producción [musical], mientras los desarrollos en instrumentación musical permiten la aparición de sonidos "nuevos". Los nuevos formatos de grabación [...] alteran el proceso de producción y consumo musical [...]" (Shuker 2001:51).

"La música, como otras formas de comunicación, es constreñida y direccionada por las relaciones interpersonales. [...] La tecnología juega un papel en todo

esto, por un lado proveyendo un recurso para la producción, consumo y uso creativos de la música por parte de sus creadores y de sus audiencias, y al mismo tiempo brindando un mecanismo a través del cual se producen ganancias corporativas y se afectan las relaciones sociales” (Lull 1992: 2).

En el caso de la producción criolla, la novedad es controlada al principio por los ejecutivos de los medios, quienes la explotan a su favor. Así, en una aparente paradoja, los compositores empezaron a acortar aún más las letras de los vales en vez de acceder a la mayor disponibilidad de tiempo que ofrecía esta nueva tecnología como una ampliación de sus márgenes creativos, siendo el manejo del tiempo un elemento básico en la creación musical en general, y en el canto en particular. Esto se debía a que los compositores locales, al no poder aprovechar para su creatividad ese aumento del tiempo disponible para grabar, se estaban adecuando más bien a la modalidad del potpurri ya que, para que sus temas pudieran ser incluidos en un “potpurri”, estos no podían tener más de una o dos estrofas y a lo más un estribillo.

De modo que, habiéndose ya estandarizado en la década de 1910 el tiempo de las grabaciones comerciales en un promedio de 3 minutos, llevando a la composición de vales con letras de solo dos estrofas y estribillo, con la modalidad del potpurri se tendió a componer letras breves, de una sola estrofa con estribillo, o de dos estrofas menos extensas que las de épocas anteriores. En el mejor de los casos, si la canción se grababa sola, se podía repetir la única estrofa y el estribillo luego de un intermedio instrumental para que no quedase corta. Es decir, en la producción musical criolla, esa innovación se implementó de un modo que en vez de darles a los músicos populares un mayor control creativo sobre su obra, se lo ajustaba más, pues le acortaba el límite de la extensión a sus creaciones si es que querían ser grabadas para su venta comercial.

Otro impacto de esta nueva tecnología discográfica fue que las radios pudieron llenar sus programas con una menor cantidad de discos, ya que con un par de LP con potpurris llenaban un programa de una hora, y apenas con voltear un par de discos en lugar de seleccionar y poner por lo menos diez a quince de los antiguos discos con un solo tema de 3 minutos en cada lado. También para las disqueras era ventajoso porque reducía costos de estudio, grabación y edición: en una sola sesión y en una sola pieza musical tenían a un conjunto de estrellas del momento. La realización artística hecha así no

tenía pierde. Por lo demás, siempre era posible aprovechar la duración de los potpurries para grabar los temas de compositores del momento, reforzando su difusión. Con relación a esto, por último, también los realizadores tenían importante control sobre qué intérpretes participaban en los potpurries.

En la ejecución musical del vals, se operan entonces cambios significativos, los cuales son propiciados por estos desarrollos tecnológicos en la reproducción, consumo y difusión musicales.

Una tarea importante es entender cómo las tecnologías imponen presiones y límites a la producción y consumo de cultura [...]. Mientras que es ciertamente importante ir más allá de una visión tecnológica determinista, ver cómo y cuándo [...] las circunstancias sociales e históricas en efecto determinan la manera en que las tecnologías son creadas y utilizadas, es importante no perder de vista que instrumentos musicales particulares y procesos de producción tienen **de hecho** propiedades específicas (Goodwin 1992:77; énfasis en el original).

Los instrumentistas accedieron a una mayor capacidad de registro (discos), fidelidad de reproducción y difusión (tocabiscos amplificado y radio), y volumen (micrófonos y amplificadores de sonido). Las posibilidades de la amplificación electrónica motivaron que los ejecutantes se esmerasen más en sus interpretaciones. Sus instrumentos se podían escuchar mejor, contribuyendo a que la guitarra pudiera hacer introducciones más adornadas y se consolidara la formación instrumental basada en una primera guitarra y una de acompañamiento o rítmica, e incluso una tercera guitarra para incluir notas bajas y también reforzar el acompañamiento. También la creciente rivalidad entre las emisoras radiales por captar público y anunciantes lleva a elevar las exigencias y expectativas técnicas de los ejecutantes. En particular, la técnica de ejecución de la guitarra cambia en esos años a raíz de la incorporación de cordaje de nailon a fines de la década de 1940, a la vez que el propio timbre del instrumento adquiere un sonido distinto. Mientras que las cuerdas de metal emitían un sonido más brillante, agudo y potente, las de nailon generan un timbre más suave y grave y menos potente.¹⁰⁵ Aquí la técnica del micrófono facilita esta adopción al permitir una mejor captación y amplificación sonora, lo cual contrapesa el menor volumen de las cuerdas de nailon.

El estilo del canto, por su parte, experimenta también un cambio importante:

105. Esta información la hemos deducido a partir de las entrevistas con los maestros guitarristas Amaranto, Avilés, y Hayre.

Hacia el [año 1945] aparecen voces más melodiosas como Alfredo Leturia, Abelardo Vásquez, Alejandro Cortés con Los Morochucos -todos querían imitarlo-, Matallana, voces elegantísimas y melodiosas; Néstor Chocobar; cambia la tendencia del grito. Aparecen los dúos y tríos; [también surge el cantante] Abanto Morales, que le da un toque peculiarísimo [al vals] (Lara, entrevista personal, 8 de abril de 2008).

Mientras tanto, se van diluyendo las características musicales que distinguían a los barrios populares. Esto se debe, en parte, a la creciente presencia de los sistemas de difusión masiva, de manera que las audiencias para el vals limeño son cada vez más amplias y heterogéneas, rebasando el ámbito física y geográficamente localizado del barrio popular. Por otra parte, el desarrollo del transporte urbano en la ciudad y los procesos de expansión urbana afectan el “localismo” barrial, desde la construcción de grandes avenidas hasta el desarrollo de nuevas urbanizaciones. Cabe recordar que varios compositores a partir de la tercera década del siglo xx expresan estos cambios en sus obras.¹⁰⁶ Como sugeríamos en una sección anterior, los textos de la Guardia Vieja no presentan estos temas. Además, la tensión en la comunidad musical entre seguir practicando los géneros “tradicionales” locales y ampliar su repertorio para satisfacer los gustos cosmopolitas de moda va acercando la producción valsística a las clases medias y altas de Lima. Incluso parte de los propios sectores “criollos populares” van experimentando un proceso de relativo ascenso social, en tanto ellos o sus descendientes logran una mejor ubicación socioeconómica, a la vez que los niveles de educación formal también se extienden e incrementan. Esto puede ilustrarse con lo que dice el compositor limeño A. Lara:

Hacia los años 1940 y 1950 aparecen los [compositores] de la clase media, como Lorenzo Humberto Sotomayor o Eduardo Márquez Talledo -que en mi modestísima opinión es mejor compositor que Felipe Pinglo-, aparece Serafina Quinteras, poetisa de hermosa escritura. Ellos elevan más el nivel de las letras y reducen los lamentos, ya que es una clase media culta, más cómoda, vive cómodamente y produce cosas más optimistas. Chabuca Granda también aparece (Lara, entrevista personal, 8 de abril de 2008).

Institucionalización

El entorno de la producción valsística también experimentó otros procesos de “racionalización” al desarrollar una diversa interacción con instancias

106. Por ejemplo, el vals *De vuelta al barrio*, de Felipe Pinglo, compuesto a principios de los años de 1930, que hemos citado en una sección previa.

institucionalizadas y con el surgimiento de clubes musicales criollos, de agremiaciones y con el propio Estado. Una primera instancia de institucionalización se desenvuelve a partir de los llamados "centros sociales y musicales" criollos que se crean a partir de la década de 1930. Estas asociaciones se constituyen inicialmente en homenaje a ciertos compositores criollos que en las primeras décadas del siglo xx logran gran popularidad. Así, sus miembros se agrupan para establecer un ámbito organizado donde mantener el recuerdo y la obra de dichos compositores, y en general para desarrollar la producción musical criolla. Al parecer, el primero que surgió fue el "Carlos A. Saco", instituido al poco tiempo de su fallecimiento en 1935 (Collantes 1977, Santa Cruz, C. 1977). Luego se fundó el centro social "Felipe Pinglo", también poco después de su muerte en 1936. A partir de esos años surgen varios centros más, aunque no siempre en torno a la memoria de algún compositor. Más bien el que la asociación se organice identificándose con un compositor representa parte de los cambios que mencionábamos arriba; en este caso, que la identificación pase de un referente geográfico a uno individual, del barrio al compositor, así como pasó con los estilos musicales de la Guardia Vieja. Por lo demás, no tenemos noticias de que este tipo de asociación se haya creado antes de 1930.

La aparición de estas instituciones en la década de 1930 no solo responde a una motivación exclusivamente musical o de apreciación por la imagen del creador artístico. En efecto, las asociaciones y centros que surgen a partir de estos años no están mayoritariamente relacionadas con un compositor determinado, sino con otro tipo de referentes y con propósitos más generales de

defender la línea musical criolla ante la constante influencia de las modas foráneas; de recrear un ambiente fraternal y amistoso, donde todos sean conocidos y se diluya la separación entre público y artista; y de rescatar la tradición cultural y musical criolla más temprana en sus diversos aspectos, **como la comida, la vestimenta, el habla, los bailes y las canciones** (Lloréns 1983:74-75; énfasis agregado).

Estos propósitos parecen estar motivados por una sensación colectiva de que los barrios populares están siendo afectados por los cambios en la ciudad y alteran las condiciones en que antes se desenvolvía la práctica musical popular, así como por las tensiones surgidas entre los autores, intérpretes y las audiencias a partir del uso de los sistemas de difusión masiva y de su creciente comercialización. Entre otras cosas,

[e]stas instituciones eran un lugar donde contrapesar la profesionalización de los músicos y su separación del intérprete de barrio. Es muy significativo al respecto lo [que manifiesta] el conocido guitarrista Oscar Avilés: «los centros musicales [eran lugares] donde los artistas profesionales bajaban a beber de las fuentes de inspiración, donde los compositores de barrio presentaban sus canciones y uno las aprendía y había un constante aprendizaje». [...] Estos centros se levantan como invernaderos donde se procura guarecer el frágil «ambiente criollo» de la Guardia Vieja, en medio de los grandes cambios sociales y culturales de la ciudad (Lloréns 1983:75).

Por otra parte, los centros musicales eran lugares donde los intérpretes criollos no profesionales o poco difundidos podían ser bien recibidos y apreciados por los asistentes. Aparte de esto, no había tanta presión sobre los temas que podían ser ejecutados, valorándose incluso los temas más antiguos más que los de moda. A la vez, sin embargo, se produjo cierta tensión sobre la participación en estos ámbitos, pues se quería mantener cierta “tradición”. Así, la admisión era controlada, aparte de que ningún desconocido o no miembro podía ejecutar sus temas, sino que debía ser invitado por un miembro y ser aceptada su intención de intervenir musicalmente. De este modo, muchos de los centros se volvieron instancias organizadas con junta directiva, estatutos, etc., sintiéndose sus socios portadores y conservadores de la tradición popular limeña. Esto implica cierta paradoja, pues se buscaba administrar institucionalmente la “tradición popular” para tratar de evitar que cambie o tratar de controlar en alguna medida la dirección del cambio. En todo caso, pocas asociaciones musicales criollas pudieron mantener por mucho tiempo este régimen controlado de admisión y participación. A partir del último cuarto del siglo pasado varios de estos centros no solo abrieron sus puertas al público en general, sino incluso se concesionó la venta de comida y bebida a terceros. En el momento que hacíamos este estudio pudimos comprobar que se mantenía activa la Asociación Cultural Musical “Domingo Giuffra” y que incluso “colgaba” en el sitio web *Youtube* algunas filmaciones de sus actividades musicales recientes. Aunque no necesariamente este centro musical es representativo de la situación de estas instituciones a principios del siglo actual, resulta con todo ilustrativo observar estas imágenes. En todo caso, la muestra permite apreciar que la música interpretada tiene varias de las características desarrolladas en el vals popular limeño en la segunda mitad del siglo xx.¹⁰⁷

107. Ver, por ejemplo, <http://www.youtube.com/watch?v=sVnwf6SUNpw>. También: http://www.youtube.com/results?search_type=&search_query=domingo+giuffra&q=f [consulta: 10-abr-09].

Dentro de los procesos de institucionalización del ámbito valsístico, los centros musicales jugaron un papel importante en la década de 1940, ya que la iniciativa del primero de ellos -el "Carlos A. Saco"- los movilizó para obtener el reconocimiento estatal de la producción musical criolla. De acuerdo al testimonio de Óscar Avilés (entrevista personal, 24 de octubre de 1984), Juan M. Carrera del Corral, un miembro del "Carlos A. Saco" y linotipista del diario limeño *El Comercio*, le llevó la iniciativa al diputado por Lima, Luis F. Andrade, perteneciente a la bancada del Presidente Prado (primer gobierno). Se buscaba tener un día para que se celebrara todo lo criollo y que en las radioemisoras, que eran el principal medio de difusión en ese momento, tocaran música criolla ese día. Así, en 1944 el gobierno de Prado instauró el "Día de la Canción Criolla" a ser festejado cada 31 de octubre. En términos más amplios, se puede interpretar que los miembros de la comunidad musical criolla buscaban que el país, mediante el Estado, acepte y establezca oficialmente que la música popular costeña formase parte del patrimonio cultural nacional.

Según una interpretación que nos dio hace algunos años el guitarrista Óscar Avilés (entrevista personal, 24 de octubre de 1984), el reconocimiento de la canción criolla por parte del Estado respondía a dos motivos. En primer lugar, como ya hemos mencionado, un reconocimiento a la actividad musical costeña. Este aspecto se relaciona con la creciente aceptación de la música criolla en los sistemas de difusión masiva y por tanto con la aceptación de mayores segmentos sociales. Es decir, ya no podía ignorarse fácilmente su vigencia entre la población. En segundo lugar, y con relación a esto, está el hecho de que el vals popular limeño había mejorado su calidad tanto técnica como creativa a partir de la década de 1930, sobre todo con los aportes de autores como F. Pinglo y quienes vinieron después, como Eduardo Márquez Talledo (1902-1975), Laureano Martínez Smart (1903-1964), Pablo Casas Padilla (1912-1977), Pedro Espinel Torres (1908-1981), y otros de sus contemporáneos.

Se debe enfatizar que no todos los compositores populares limeños de esa época asimilaron las variaciones musicales que incorporaron al vals los autores mencionados. Hubo varios que mantuvieron el estilo básico de la Guardia Vieja a lo largo de su obra, como Manuel Covarrubias Castillo (1896- 1975), a quien nos referimos anteriormente por haber compuesto en la década de 1920 un tema lamentando la "deserción" de los músicos populares limeños hacia géneros foráneos. Otro caso señalado es Víctor Correa

Márquez (1895-1989). Entre sus composiciones destacan los valeses *Amarga verdad*, *El ruiseñor*, *Sin tu amor*, y la musicalización de *La gitanilla* en tiempo de pasodoble.

En gran parte es así que se forja la imagen de que el vals popular limeño deja los barrios populares para “vestirse de gala” e ingresar plenamente a los “grandes salones” y a los “primeros escenarios” de la capital.

Miradas al pasado: visiones virreinales y evocaciones jaraneras

Para poseer un panorama más comprensivo de estos desenvolvimientos, es necesario tener una idea básica del contexto sociocultural limeño de mediados del siglo pasado. En efecto, hay un cambio en toda la ciudad (y cabalmente en el resto del país) que se empieza a hacer muy notorio a partir de esos años, y es el de la dinámica migratoria interna entre las zonas rurales y las ciudades, particularmente Lima. Entre otras manifestaciones importantes de este proceso está el de una creciente presencia en la ciudad de habitantes originalmente alto-andinos y de extracción mayormente campesina y popular, presencia que en las siguientes décadas se hizo proporcionalmente mayoritaria en Lima. Con el incremento de la visibilidad cultural y artística de esta presencia, se desataron ciertas reacciones entre los anteriores habitantes urbanos. Para ilustrar esto recurrimos a la fecunda síntesis sobre el proceso peruano que Julio Cotler hizo en 1978:

[La creciente presencia en la ciudad de migrantes internos de origen rural] agudizó los sentimientos ambivalentes de desprecio y temor de los tradicionales sectores medios urbanos [de Lima] y de la clase dominante [peruana] hacia los sectores populares campesinos. En la medida en que la «indiada» bajaba de las serranías rodeando tumultuosamente las ciudades costeñas, inundando con sus hábitos campesinos y su extraño hablar las ciudades «blancas y criollas», abriéndose paso y destruyendo «el puente, el río y la alameda» colonial, desdibujaban rápidamente esa «Lima que se va». Temor y desprecio conjugaban los sentimientos de esas clases, que veían en esta marea un peligro contra la propiedad y las «buenas costumbres de la gente decente». A los intereses clasistas se sumaban los sentimientos étnicos de los que consideraban tener «limpieza de sangre» (Cotler 1978:289).

Irónicamente, el provincianismo limeño de la primera mitad del siglo xx fue sacudido por el provincialismo del resto del país instalándose muy acti-

vamente en su ciudad. Estamos sugiriendo entonces que el contexto señalado fue propicio para que las clases media y alta limeñas buscaran referentes culturales propios, particularmente en la matriz del criollismo, ante lo que se veía como una "invasión provinciana".

Los sectores medios urbanos y la clase dominante de la sociedad peruana tendieron, al parecer, a buscar su propia versión de criollismo frente a la «invasión andina». No podían aceptar que los indios y mestizos ofrecieran su arte y su cultura como símbolos populares de la nacionalidad peruana, a la vez que necesitaban alguna raíz propia, algún punto donde apoyarse para legitimar culturalmente su peruanidad. Se refuerza así la imagen de la «Lima criolla», la Lima anterior a la «invasión andina», la «Lima señorial». Se completa esta imagen con una admiración paternalista hacia la «finísima y pura raza negra», [implícitamente] oponiéndola a la «mezclada y degradada raza india». Ya podían admitir quizá que el pasado prehispánico había sido indio o, mejor, incaico, glorioso y monumental; pero el presente de la nacionalidad popular debía ser criollo y negroide en sus contenidos culturales y artísticos. Lo andino se relega así a un segundo plano, a una suerte de pre-nacionalidad o «nacionalidad de segunda categoría», lo cual en el arte popular se traduce como lo «vernacular». Dentro de esta concepción, lo criollo aparece como «lo popular», mientras que todo lo andino contemporáneo es «lo folclórico» (Lloréns 1983:78-79).

En palabras del etnomusicólogo Javier León,

[la] música popular de la ciudad de Lima durante las décadas de los 1950 y 1960, sobre todo el vals, fue apropiado por las clases dominantes de la ciudad como parte de un intento a contrarrestar este proceso de andeanización de aquella ciudad. [...] este es un momento particularmente importante para el vals como símbolo de lo limeño, y por extensión de lo peruano, ya que nuevas voces mestizas y afroperuanas empiezan a surgir, demandando el ser incluidas como parte de la visión nación peruana, la cual hasta este momento había sido acaparada en gran parte por la elite criolla. Estas nuevas voces presionan a que las clases dominantes desarrollen un discurso nacionalista inspirado en la música y cultura de las clases obreras de la ciudad capital, las cuales fueron elevadas como símbolos predilectos de una nación híbrida, multicultural y popular (León s/f).

Todos los desenvolvimientos que resumidamente hemos descrito implicaron un conjunto de cambios en la producción musical, pero también propiciaron el desarrollo de una idealización de la "Lima antigua" y de las fiestas o jaranas de callejón entre los promotores y seguidores del vals limeño, siendo percepciones que difieren mucho con respecto a la situación de las clases

populares a principios del siglo xx y con la ambigüedad frente a sus manifestaciones culturales antes de 1930. Esta imagen mítica se complementa con nociones de “autenticidad” y “popularidad” que soslayan los diversos y constantes procesos de cambio y asimilación musical que experimenta el vals popular limeño y la música criolla en general a lo largo de todo el siglo. A partir de esta matriz se construyen visiones de ciertos momentos del pasado como “épocas de oro” del criollismo, que para unos sería la etapa de la Guardia Vieja, mientras que para otros lo fue la renovación o modernización del vals entre 1920 y 1950. En ambos casos, curiosamente, se piensa que ese es el momento cuando el vals y la polca limeños adquieren “características propias nacionales”, soslayando que ambas etapas son el resultado de combinaciones y mutaciones de géneros locales y cosmopolitas. En esta época surge en el vals limeño una corriente que festeja el aristocrático pasado colonial y añora el ambiente urbano virreinal. En contraste con los textos que aparecieron durante la modernización del vals popular limeño y con los de la Guardia Vieja, los autores de esta corriente le cantan a una ciudad tan remota e idealizada que ellos mismos no pueden haber visto y mucho menos vivido en ella. Estando a mediados del siglo xx, evocan un lugar utópico y temporalmente lejano, logrando amplia difusión y aceptación en la comunidad musical criolla. El vals *La flor de la canela*, compuesto en la década de 1950 por Isabel (“Chabuca”) Granda, es emblemático dentro de esta corriente, empleando giros como “ensueño que evoca la memoria”, “aún se mece en un sueño”, y “alfombra de nuevo el puente y engalana la alameda”. También es significativo que la autora dijera que ella se había inspirado en una mujer de “purísima raza negra”, y por lo tanto estaba dedicado a esta mujer. Así, I. Granda emitía una serie de cualidades y valoraciones que sugieren una construcción arquetípica de dicho personaje. Por lo demás, es una de las canciones peruanas más difundidas no solo en el Perú sino también en el mundo, habiéndose vuelto internacionalmente representativa de la música popular peruana.

Consideramos ilustrativo hacer una breve comparación entre esta variante del vals limeño y la manera en que los compositores de generaciones anteriores le cantaban al discurrir del tiempo y al cambio del paisaje urbano. Un ejemplo que hemos mencionado al respecto es el vals *De vuelta al barrio*, de F. Pinglo, compuesto alrededor del año 1930. Volvemos a él, esta vez para enfatizar la diferencias de percepción tanto en los alcances geográficos del cambio como en las duraciones temporales. Así, mientras que esta variante valsística

de mediados de siglo evoca un momento bastante lejano en el tiempo, el tema de Pinglo abarca a lo más uno o dos cambios de generación (“la Guardia Vieja son los muchachos de ayer”), en una de las que él se incluye (“hoy, de nuevo al llegar [al barrio], cansado de la lid, a los nuevos bohemios entrego mi pendón”). Por otro lado, los referentes de Pinglo son muy locales (“que lo conserven y siempre hagan flamear, celosos de su barrio y de su tradición”), y le canta a personajes y lugares que se han perdido, pero que él mismo vio y que construye como hitos de su “pequeña tradición”, la de trato familiar y frecuente (el café y el restaurante criollo, la pulpería del italiano, la venta de picantes y té de doña Cruz, y la de picarones de la abuela Isabel). Es más, la nostalgia de Pinglo en *De vuelta al barrio* se orienta a lo personal, conectada con su vivencia íntima (“nostalgias de bohemio entre mí han surgido, y lleno de afán añoré con envidia aquellos laureles de tiempo atrás”).

Por último, Pinglo nos transmite que su nostálgica evocación lo ha llevado a comprender algo sobre el paso del tiempo, lo que se puede interpretar como cuestionador de la evocación que se queda solo en nostalgia y deseo de retorno al pasado idílico. Así, Pinglo dice en el vals que la reminiscencia le ha permitido aprender algo básico sobre la vida, transmitiéndonos su “enseñanza” de modo sencillo y obvio pero con intención poética: “La vida en su misterio me ha dado una verdad: Los tiempos que se fueron... ¡esos no volverán!”. En todo caso, la “Lima de antaño” para Pinglo y algunos de sus contemporáneos no parece estar tan lejana en el tiempo. Viéndolo en términos generales, se pueden detectar importantes cambios en las variantes que, en distintos momentos del desenvolvimiento del vals, han tratado de expresar la vivencia urbana o su aprecio al lugar de origen. Lo interesante de la variante midisecular es que se desarrolló en asociación con algunos elementos que le dieron un matiz aristocratizante. Así, la corriente del vals representada por *La flor de la canela* se refuerza con la aparición de Los Morochucos, un trío que estiliza el vals haciéndolo “más elegante” gracias a la guitarra de Avilés y sobre todo la voz de Alejandro Cortés. Como nos dijo el cantante criollo Jorge Pérez:

El estilo de Los Morochucos era **un estilo muy elegante**, más lento, con la guitarra de Óscar Avilés. Pues cómo no, ahí estaba la garantía justamente, en la primera guitarra de Oscar Avilés. Y entonces qué pasa, [...] como un hecho curioso, para que te des cuenta cómo el pueblo empezó a querer más, a aceptar más, la música criolla un poco más rítmica, porque Los Morochucos no eran pues digamos [jaraneros], de eso nada. Ellos fueron los que estrenaron por

primera vez en el Perú una de las primeras canciones que fue la más famosa de Chabuca Granda, «La flor de la canela». Ellos la estrenaron; pero como lo estrenaron **con una elegancia tal que «La flor de la canela» se constituyó en un vals de la élite, para gente distinguida, no fue para el pueblo** pues, no fue para el pueblo. Cortés [primera voz de Los Morochucos] lo cantaba con una delicadeza, pero con gusto por supuesto; causó impacto, pero no causó avalancha popular. Causó [comentarios como] «huy qué linda La flor de la canela», pero ahí nomás, ahí estaba (Pérez, entrevista personal, 13 de junio de 2008).

El compositor e intérprete limeño Lucas Borja (entrevista personal, 17 de abril de 2008) comparte esta apreciación: “Los Morochucos sí eran buenos cantores, pero no les hacía caso la gente, solo una élite, ellos mismos, que gustaban de la música criolla”.¹⁰⁸

La corriente pasadista del vals limeño se sugestiona no solo con un personaje arquetípico y algunos parajes tradicionales sino con toda una Lima colonial:

Callejas polvorientas de acequias rumorosas / bullicio, cierrapuertas menudo pie de mozas. / Caricias de recuerdos del ayer / que el viento me regala al rezongar / veo la saya y manto por doquier / de un abanico escucho el murmurar. / La flor de esta Lima virreinal / fue la limeña de ingenio al hablar / de traviesa mirada, de fino corpiño / y garbo al caminar. / Pregoneros que con potentes voces van / marcando con afán del reloj el tictac. / [...] Balcones, azulejos / celosías, zaguanes / en Amancaes festejos / San Nicolás, sus panes. / [...] Beatas chismosas suelen figonear / a través de un curioso mirador / a la linda limeña de fino corpiño / y garbo al caminar (Alicia Maguiña, *Viva el Perú y sereno*, vals limeño, año 1961).¹⁰⁹

En otros vales de esta corriente se habla de la magia, misterio y embrujo:

¡Oh Lima virreinal! / En tus balcones / guardabas el encanto del ayer / tapadas bajo el manto que ocultaba / el embrujo de su rostro angelical. / La luz de tus faroles en tus calles / y el suave aroma del jacarandá, / pregones que en el viento se escuchaban/ en las noches misteriosas del ayer. / Callecitas de antaño / callejas por doquier / Virreyes encumbrados / recuerdos del ayer / Claveles y jazmines / perfuman el jardín / de esta antañera tierra / de Lima virreinal (Delgado, *Callecitas de antaño*, año 1962).

108. En páginas anteriores hemos mencionado el surgimiento de voces “elegantísimas y melodiosas” (Lara, entrevista personal, 8 de abril de 2008), lo que puede considerarse también como parte del esfuerzo por aristocratizar del vals limeño.

109. El año corresponde a la fecha de inscripción en la Asociación Peruana de Autores y Compositores (APDAYC), no necesariamente a la de creación por la autora.

Se debe tener en cuenta, en todo caso, que la primera etapa creativa de “Chabuca” Granda es la que ha tenido mayor difusión y reconocimiento dentro de la variante que canta celebradoramente a la Lima tradicional y a sus costumbres y personajes “aristocráticos”, tanto en la producción comercial como en las esferas oficiales, así como a nivel internacional.

Esto podría explicarse porque la compositora representó la apropiación plena de la música criolla por los sectores medios y altos de la sociedad peruana. Con sus versos les demostró que el vals [limeño] podía cantarle a ellos y a su mundo, pero con «clase y altura», [viéndose esto como una superación de] la huachafería generalizada en los textos criollos de la época. Ella modificó esta expresión popular de tal forma que los miembros de las clases altas pudieran identificarse en ella y aceptarla de manos de un miembro de su propia clase, que no se había descartado al recoger la música criolla sino que la había «elevado» y «dignificado» para obtener un reconocimiento completo (Lloréns 1983:86-87).

En relación con esto es importante señalar también que la “corriente aristocratizada” del vals tuvo una contraparte en la aparición de valeses y otros temas criollos en tiempo más animado sobre las “jaranas de callejón”. Estas expresaban una visión romántica y “popular” de este ámbito, ubicado más cerca del tiempo contemporáneo y con alusiones a la tradición pero sin evocar la Lima colonial:

Anoche fui a jaranear donde Pancha Remolino / y de tanto zapatear hoy tengo el cuerpo molido. / ¡Qué jaranón, por mi madre! / ¡Qué comer tan succulento! / Yo se lo juro compadre / que esa cosa es bien de adentro. / He bailado marineras, agua'e nieve y festejos; he movido las caderas sin «pedir chepa» a los huesos. / ¡Viva Pancha Remolino! / Y que arme otro jaranón / en ese blanco cuartito / de su negro callejón (Márquez Talledo, E., *Pancha Remolino*, festejo).

Al dulce bordonear de las vihuelas / hoy día se estremece como antaño / el viejo callejón de un solo caño / con el repiquetear de castañuelas. / Y siguen las guitarras con sus trinos / quitándole el sueño a todos los vecinos. / Alegre taconear hace crujir el cuarto dieciséis / a la voz varonil / de un cantor que con sabor / en pleno jaranear pide un cajón antes de enronquecer / y empieza la sabrosa marinera (Santa Cruz, Victoria y Nicomedes, *Callejón de un solo caño*, vals).

Con relación al tema del callejón también se expresa el proceso de ascenso social entre los sectores populares:

No te avergüences limeña de tu barrio del ayer / ni tampoco de aquel sitio que un día te vio nacer. / No te avergüences hoy día que vives en gran mansión / y

recuerda con cariño que naciste en callejón. / Callejón, que antes fue tu dulce hogar. / ¡Callejón, no lo debes olvidar! / Callejón, donde tu vida has pasado, / no lo dejes olvidado / por una hermosa mansión. / Recuerda que sus paredes, hoy por la humedad roídas, / por el tiempo envejecidas, / son de Lima, tradición. / Recuerda que entre sus muros se forjaron mis poemas, / que brotaron de limeña nacida en callejón. / Callejón, que antes fue tu dulce hogar. / ¡Callejón, no lo debes olvidar! / Callejón, donde tu vida has pasado, / no lo dejes olvidado / por una hermosa mansión (Rueda Pinto, *Callejón limeño*, vals).

Y dicen que te han visto por Orrantía [zona residencial de clase media-alta de Lima] manejando un carrazo / será el del blaquiñoso [*i.e.*, persona de clase media y alta] con el que hoy andarás. [...] Por Dios que has mejorado / ¡si hasta tienes balcón! / Tanto que a lo que vine quizá ni te interesa: / ¡Ayer tu madre-cita murió en el callejón! (Cavagnaro Llerena, *Te han visto por Orrantía*, vals).

También Adalberto Oré Lara tiene un vals llamado *Jarana de lamparín*, en el que se figura una fiesta en un callejón popular. Es interesante ver la interpretación que el antropólogo L. Millones (1978) hace una de la letra en su estudio sobre tugurios en Lima. En particular, le llama la atención el estribillo, ya que es lo que corean los participantes de la fiesta:

[...] y todos contentos cantaban así: / «soy bien criollo pero nací / en un pueblito lejos de aquí / yo bailo el valse con emoción / y saco chispas con el talón / pero si encuentro para bailar / una zambita pelo apreta'o / me vuelvo loco y soy tan genial / que hasta pierdo el dominical» (Oré Lara, *Jarana de lamparín*, vals).

Millones interpreta la alusión al origen provinciano (“soy bien criollo pero nací / en un pueblito lejos de aquí”) de los supuestos protagonistas de la jarana como referida a una proveniencia de las áreas rurales de la sierra, y que se han “acriollado” o “aculturado” de algún modo a lo limeño, como una suerte de estrategia o intento de asimilarse a la urbe. Nos parece cuestionable porque, en primer lugar, también ha habido proveniencia costeña rural y de afroperuanos, de modo que no es necesariamente un grupo de “migrantes andinos” sino provincianos de cualquier “pueblito lejano”, como dice la letra. En segundo lugar, sería raro que la estrategia de acriollarse esté en concordancia con el interés de los participantes de bailar con una “zambita pelo apreta'o” porque más estratégico para la asimilación sería relacionarse con una mujer lo más “blanca” posible.

Por lo tanto, se debe buscar algún otro referente que pueda localizar más precisamente ese origen; por ejemplo cuando dice de modo entusiasta: “...

pero si encuentro para bailar / una zambita pelo apreta’o...”. Así, es capaz de faltar a su trabajo por quedarse hasta tarde en la fiesta. ¿Cómo interpretar esta referencia? ¿A los provincianos de origen serrano les gustan las afroperuanas? Más bien puede responder a la estrategia que se ha atribuido a la población afroperuana de la “exogamia racial” y el llamado “blanqueamiento”, si considerásemos que el protagonista es afroperuano de la región iqueña y quiere estar con alguien de menos apariencia o fenotipo afroperuano. Por otra parte, cabe agregar que Oré Lara recurre al estereotipo que asocia la delincuencia común con la población de origen afroperuano: “qué tal elemento había en la farra / cien años de cárcel eran casi nada” (*Jarana de lamparín*).

En todo caso, la migración interna costeña –que, como hemos sugerido, se expresa en el vals *Jarana de lamparín*– no solo atrajo a la población de la sierra sino también de la costa central y norteña del país. Así, hay un relativo desplazamiento a la ciudad de Lima de población afroperuana de Chincha, Cañete, Huaral y otras localidades. Asimismo, ya desde los años 40 la compañía Pancho Fierro, dirigida por José Durand y con gran influencia de la familia Vásquez, comienzan a rescatar y recrear manifestaciones musicales y coreográficas afroperuanas; durante las próximas décadas aparecen diversas compañías de danza como Cumanana de Nicomedes y Victoria Santa Cruz, Teatro y Danzas Negras del Perú también de Victoria Santa Cruz y el internacionalmente exitoso Perú Negro liderado por Ronaldo Campos, poniendo en un primer lugar de expectación al folclor afroperuano (Feldman 2009). De esta manera la influencia afroperuana en el vals limeño se refuerza, al asimilarse en mayor cantidad diversos elementos de la música afroperuana dentro de la vida cotidiana de Lima.

Hacia los años 60 hay una nueva forma de hacer las cosas. Aparece un movimiento que se gestaba en los 50 pero que ya en los 60 se solidifica, bastante interesado en la música afroperuana y en la reivindicación de las poblaciones negras a través de las compañías de danza y música. Una compañía que se llama Pancho Fierro y que nace en los 40 comienza a investigar y a recrear cosas con Porfirio Vásquez a la cabeza, los Vásquez influyeron bastante. Y otra etapa que viene hacia los años 50 y 60 es el conjunto Cumanana, creado por Victoria y Nicomedes Santa Cruz. De ahí conocemos toda la historia que viene: Teatro y Danzas Negras del Perú, Perú Negro, y todo lo que viene después. También hay una influencia en el vals a partir de acá: el vals ya no es propiamente un 3/4 como se cantaba antes, sino que a través de la influencia afro, del toque de la marinera, del *sambalandó*, del *landó*, se mete un poco

dentro del vals criollo y se mezcla un poco el 3/4 del vals con el 6/8 de la marinera; entonces hay una superposición rítmica muy interesante y muy rica, que es lo que actualmente se ha quedado como vals criollo; o sea el vals criollo incorpora el cajón a su manera de hacer las cosas y es ahí donde la presencia africana está presente, está latente (Ayala, entrevista personal, 21 de abril de 2008).

Con relación a los aspectos musicales del vals limeño durante este periodo, cabe recordar lo que decíamos anteriormente sobre la tesitura del canto. Es decir, el desarrollo de los aparatos electrónicos de amplificación sonora así como la sensibilidad y fidelidad de los micrófonos permitió ampliar la capacidad de los cantantes con tesituras más graves o con voces afinadas pero no muy potentes pudieran ser escuchadas en espacios abiertos y a través de los medios de comunicación masiva. Así, ya no predomina la voz de quien tenga mayor capacidad de hacerse escuchar de modo natural, posibilitándose el surgimiento de voces que pueden ser más “melodiosas” al aprovechar las cualidades del micrófono para introducir matices que no se lograban antes. En este contexto, es importante también recordar que la propia Chabuca Granda tenía una voz relativamente grave y poco potente, pero a la vez con matices que pueden oírse gracias a las mencionadas tecnologías. Así, Granda está implícitamente legitimando su propia faceta de cantante cuando reivindica la voz grave de Rafael Matallana (apodado “El caballero de la canción criolla” en el medio artístico) como la mejor del vals limeño.

En términos de instrumentos, ya hemos mencionado algunos aspectos básicos. En resumen, los ejecutantes del vals limeño terminan por asimilar el cajón afroperuano hasta volverlo en un instrumento estándar en la mayoría de conformaciones musicales (es decir, desde los dúos hasta las orquestas cuentan con un cajonista, prefiriéndose así en el primer caso que el cajón reemplace a la segunda guitarra en la marcación del ritmo). Por otra parte, desde los años 40 se ha probado ejecutar vales con diversas conformaciones musicales que no se escuchaban en los primeros tiempos, desde versiones instrumentales en orquesta de cuerdas (violones, violas, cello y contrabajo tocado con arco) hasta el uso de guitarra eléctrica, pasando por la inclusión de instrumentos de viento (saxofón, acordeón, flauta, trompeta) y de percusión afro-caribeña (bongó, tumba, conga, cencerro).

Con respecto a los textos del vals limeño, hemos mencionado ya algunas vertientes de la época. Habíamos señalado ya que en los años 30, aunque la

temática de la tristeza y el abandono sigue presentándose en el vals limeño, se nota un giro hacia otros temas o a presentar los mismos temas pero de forma más elaborada. Sin embargo, también hemos visto cómo la producción musical estuvo influida por varios factores que llevaron a “aligerar” la composición de letras y a simplificar las palabras usadas. La corriente más comercial del vals limeño se hizo cada vez más “formulaica” no solo en la extensión de los textos y cantidad de estrofas, sino también en las secuencias armónicas y en los cambios de tempo y cadencia en los estribillos.

Por ejemplo, hay cierta similitud en el cambio de cadencia de los estribillos en valeses como *Compañera mía* de Laureano Martínez (“Tengo el corazón marchito ya...”) con *Noche tras noche* de M. Cavagnaro (“Noche tras noche, día tras día, cruel agonía...”), y con *Mis celos* (“Toda, toda mi ternura, mi esperanza pura...”) y *Cautivo de amor* (“Nunca me olvides prenda querida, mi dulce vida...”), ambas de Ángel A. Rosado. En este caso, la “fórmula” consiste en una primera parte del vals en cadencia más pausada, y luego en el estribillo se anima la cadencia, a veces junto con una elevación de la tesitura en la melodía; es decir, una combinación entre altura y ritmo que hacen contraste con la secuencia previa. Por otra parte, y con relación al baile, las parejas hacen pasos más avivados, varían la coreografía, y hasta zapatean durante esos cambios

En este sentido, como está expresado en varios de los testimonios citados, no se puede establecer un patrón “evolutivo” en el sentido de que los músicos populares hayan aumentado la variedad y complejidad de cambios armónicos en los valeses limeños con el transcurso de las décadas. Tampoco se puede determinar una sola causa o factor que pueda explicar estos cambios. Lo que sí parece claro es que, como se ha visto, hay momentos de tensión entre los creadores y los ejecutantes (y por extensión, con las audiencias) cuando los primeros se alejan de la ortodoxia estilística o de las capacidades técnicas de los segundos.

No podemos terminar este capítulo sin referirnos a la presencia cultural de diversas regiones del Perú en el vals limeño, siento tal vez la más notoria y prolífica la proveniente de la costa norte. Ya hemos visto que en el repertorio grabado por Montes y Manrique a principios del siglo pasado incluía géneros tradicionalmente asociados con la región norteña del Perú, como el tondero y el triste. Es posible que en las ciudades del litoral se practicaran también valeses y polcas de creación local y que luego serían conocidos en

Lima traídos por los migrantes que provenían de estos lugares. A partir de mediados del siglo xx, esta presencia norteña se reforzaría en Lima como parte del flujo de migrantes del interior hacia la capital. Así, esta presencia incluyó a cajonistas de tondero y marinera norteña, aparte de compositores y cantantes de música popular. Otro antecedente lo constituye el compositor de principios del siglo xx, Pedro Bocanegra, de origen norteño y en algunos de cuyos valeses se perciben sutiles matices melódicos de esa zona. Varios años después surge el cantante y compositor Alcides Carreño, nacido en 1905 y de origen trujillano.

Carreño era incluso unos años menor que F. Pinglo, algunos de cuyos valeses estrenó en funciones públicas de música popular. Según Collantes (1977), el “cotizado cantor Alcides Carreño recibe de las propias manos de Pinglo, la letra del vals [*El plebeyo*] con el encargo de su estreno una noche de farándula en el escenario del desaparecido teatro Alfonso XIII de la avenida Sáenz Peña, del vecino puerto del Callao”. Junto con César Miró, hacen el “aire norteño” titulado *Malabrigo*, siendo Carreño el autor de la música. En cuanto a la temática de la migración, hay un antecedente en el vals *El provinciano*,¹¹⁰ del compositor limeño y director de orquesta, Laureano Martínez. Al parecer, el tema fue hecho en la década de 1940 a sugerencia de un allegado suyo de origen provinciano, y en su melodía incorpora algunos giros melódicos de estilo serrano.

Mejía cita una anécdota sobre el origen del vals: “Manuel Araujo, comerciante de Yauyos [y compadre del músico], quien en una fiesta le pidió a Laureano Martínez Smart que se acuerde también de los provincianos y les dedique alguna canción, así como había compuesto «Lima de antaño»” (Mejía 2006a). La anécdota refleja también una emergente conciencia entre ciertos sectores emergentes de reivindicación y autoafirmación de su origen provinciano en el ámbito capitalino.

Es a partir de los años 50, sin embargo, cuando adquiere gran difusión esta variante de valeses de estilo provinciano, principalmente de origen norteño, y es “reconocida” como parte de la vertiente criolla peruana. Surgen cantantes como Luis Abanto Morales, “Pancho” Jiménez, y luego Maritza Rodríguez, Carmen Lara y Tania Libertad, aparte de grupos como Los Mochicas y Los

110. El texto relata en primera persona la vivencia de dejar a los padres en el lugar de origen para buscar en la capital una mejora de condición de vida, y la nostalgia que en medio de su logro le sobrecoge sobre su lugar de origen.

Trovadores del Norte, quienes popularizan temas de compositores norteños como Guillermo Riofrío,¹¹¹ Adalberto Oré Lara,¹¹² Ronaldo "Mote" Ramírez, Felipe Reyes Pinglo, Pedro Miguel Arrese, Miguel Correa Suárez, Adrián Flores Albán, Rafael Otero López y Luis Abelardo Núñez. El compositor César Santa Cruz, cuyo testimonio (1977) podemos considerar como representativo de un sector de la comunidad musical limeña de tradición criolla, opina que

la llegada a Lima de intérpretes y compositores provenientes de las provincias costeñas luego de la Segunda Guerra Mundial enriquece y renueva al valse criollo al introducir mucho del sabor local que traen de sus regiones de origen, logrando gran aceptación del público limeño; en poco tiempo, se integran en conjunto como un «simpático miembro de la familia criolla» (citado en Lloréns 1983:91).

Uno de los más conocidos autores de esta variación regional es Luis Abelardo Núñez, quien compone vales norteños, marineras norteñas y tonderos. Nacido en Ferreñafe, Lambayeque,

[a]ltera el panorama musical limeño con sus contagiosas melodías provincianas [...]. Vende gran cantidad de discos, con el consiguiente éxito económico, que hace que muchos autores limeños y sureños se lancen en feroz competencia por hacer el valse «más norteño», o sea «más comercial» (Acosta Ojeda 1982a).

Aunque el "estilo norteño" alcanzó amplia popularidad en esos años, también se ha incorporado representantes de otras regiones. Mencionaremos solo algunos ejemplos, como los vales *La contaminina* (Ucayali), *Silvia* (Arequipa), así como temas dedicados a otras regiones y provincias (*Chincha*, *cuna de campeones*, *Tacna nocturna*, *Mi Ica*, *Vals a Moquegua*, *Mi tierra cusqueña*, *Canto a Puno*, *Remembranzas de Oropesa*, *Huamanga señorial*, *Mi bella Tarma*, *Huaraz querido*, *Jardín de mil ensueños* [dedicado a Trujillo], *Amazonas*, *Recuerdos* [dedicado a San Miguel], *Amanecer loreano*). Es así que una variedad de "estilos provincianos" es integrada a la vertiente criolla y asimilada por los medios de difusión y locales de espectáculos como parte

111. Así, por ejemplo, el tondero *La perla del Chira*, del compositor piurano Guillermo Riofrío Morales, se hizo muy conocida en la versión de M. Rodríguez, quien por su estilo (timbre, tesitura, ritmo) le daba el "sabor norteño" al tema.

112. Su vals *Nunca podrán* ("Muchas cosas te están diciendo de mí / pues lo que quieren es separarme de ti...") fue popularizado por L. Abanto Morales, con el estilo identificado con la Costa norperuana de glisandos al falsete, y en una versión con acompañamiento de guitarras que incluían giros melódicos "provincianos" (por ejemplo, los puentes instrumentales de la primera guitarra basados en escalas pentatónicas).

del consumo musical en los sectores sociales de tradición criolla. Se termina de forjar en esos años una selectiva identificación de géneros regionales mayormente costeños como parte de lo “criollo” peruano centrado en Lima. En efecto, a lo largo del estudio hemos sugerido la manera en que algunos procesos de la actividad musical condicionaron el desenvolvimiento de la vertiente criolla, llevando a la mayor difusión de algunos géneros.


El proceso cíclico en la tradición musical valsística limeña de construir edades míticas, así como la tensión entre valorar el pasado local a la vez que explorar y asimilar nuevas características cosmopolitas, constituían impulsores básicos en la actividad artística popular basada en los sectores urbanos de tradición criolla. Esta tensión se resolvía en gran parte como un proceso de confluencia de las diversas expresiones y variaciones musicales locales que se van integrando y estandarizando al adaptar partes de la materia prima musical local a las formas y gustos que la moda cosmopolita difundía a las audiencias. Surge una variante de vals dentro de una vertiente criolla limeña que va asimilando selectiva y progresivamente otras manifestaciones costeñas del Perú, gracias a la creciente migración de costa a costa, de zonas rurales a urbanas y de las provincias del litoral a la capital del país que permite la presencia e incorporación de artistas y públicos regionales en el centro de la producción musical. Este proceso es reforzado por la propagación de los medios de difusión moderna que irradian dichas manifestaciones desde Lima. Aunque se mantiene cierta diversidad dentro de la vertiente costeña, lo limeño tiene predominancia sobre el resto de lo costeño, y en su conjunto son promovidos como la versión de lo nacional en la música popular.

Todo lo anterior se desenvuelve en un contexto donde los sistemas masivos de difusión son los intermediarios entre los compositores, sus intérpretes y los oyentes. Ante esta coyuntura, y frente a los cambios más amplios que se operan en la ciudad, una parte de la comunidad musical criolla reacciona tratando de construir espacios relativamente cerrados para desarrollar sus actividades artísticas y culturales. Esta es una reacción que va en contra de la creciente separación entre los artistas y su público, y entre los propios músicos conforme se articulen a los medios de difusión. El desarrollo de la industria cultural avanza así hacia una notoria estratificación y jerarquización de la comunidad musical. A la vez, esto facilita que se generen oportunidades para el manejo de lo “criollo” por parte de los gobiernos de turno, y por ende para el manejo de su desarrollo momentáneo y episódico como

expresión nostálgica e idealizada del "aristocrático" pasado limeño. Por lo demás, estas oportunidades de manejo político producen variantes precarias pues se desenvuelven en torno al momento de cambio situacional más amplio o quiebre histórico referido por Golte, cambio que estaba socavando la utopía criolla. Esto se debe a que las características y presencia de dicha población urbana respondían a situaciones cambiantes en el mediano y largo plazo. Sin embargo, es quizá esa inevitabilidad del cambio, percibida de manera ligeramente distinta al interior de la comunidad musical criolla, lo que estimulaba anhelos de preservación a la vez que de innovación. En todo caso, mientras esa población mantuvo la masa crítica en términos demográficos y socioculturales, la producción valsística predominaba en Lima. En el siguiente capítulo veremos el desenvolvimiento de estos procesos desde el último tercio de siglo pasado hasta la actualidad (primera década del siglo XXI).

A vertical grey bar on the left side of the page. At the top, there is a graphic of musical notes on a staff. The text 'CAPÍTULO IV' is written vertically in white, serif, all-caps font.

CAPÍTULO IV

A faded, black and white photograph of a grand, multi-story building facade with arched windows and doorways, serving as the background for the right side of the page.

Declinación del
vals limeño
(1965-2009)

Contexto

En este capítulo veremos los principales desenvolvimientos del vals limeño desde la década de 1960 hasta la primera década del siglo XXI, lapso que se caracteriza por un relativo declive en la actividad musical criolla tanto en su difusión por los medios masivos así como en la cantidad de obras creadas y en las ocasiones públicas para presenciar esta actividad. Para la mayoría de nuestros entrevistados, y en buena medida para muchos aficionados, el vals criollo, desde la década de 1970, empezó a perder el carácter masivo que tuvo hasta ese momento. Esta inquietud se expresa de diversas formas: el vals criollo está muriendo, el vals criollo ya no tiene apoyo, el vals criollo se ha quedado atrás respecto a otros ritmos, el vals criollo ya no vende, el vals criollo dejó de innovarse a partir de 1970. Sin embargo, el vals criollo sigue presente: se toca en centros musicales como en peñas comerciales (para públicos distintos), aparece regularmente en algunos programas de radio y en la emisora estatal de TV. Definitivamente la presencia social del vals es menor a la de décadas pasadas, pero eso no quiere decir que haya desaparecido.

Al parecer presenciamos en las últimas dos o tres décadas no un proceso de “desaparición” del vals criollo sino el de una nueva transformación como fenómeno sociocultural. Esto se opera en la actividad musical y cultural fundamentalmente bajo dos formas: por una parte, su resignificación social como un consumo que exalta la identidad costeña y nacional del Perú, a pesar de que en las últimas décadas el vals ha dejado de ser la actividad musical más extendida. Por otra parte, se manifiesta como un giro en la escena musical valsística de una dinámica masiva a una actividad musical menor, conformada más por prácticas aisladas entre sí que por una tendencia masivamente difundida o practicada. Para enmarcar estos desenvolvimientos empezamos

el capítulo con una breve descripción del entorno sociocultural peruano, y luego consideramos el contexto global de la música y los sistemas de difusión masiva ya que es un elemento explicativo en nuestra perspectiva (sobre todo porque los propios actores perciben la importancia de este contexto, como veremos más adelante). Al parecer, los cambios sociales y culturales de estas últimas décadas se han desenvuelto de modo más acelerado que en las épocas anteriores, condicionados por diversos fenómenos como la transnacionalización de los mercados, la liberación y democratización de la información y las comunicaciones, el abaratamiento de los medios de producción a partir de la aparición de soportes digitales y la creación del disco compacto a inicios de 1980, hasta la aparición de la “web 2.0.” en la primera década del siglo XXI.

Siguiendo nuestra presunción sobre la relevancia de los sistemas de difusión masiva en la actividad musical popular, revisamos la relación en esta etapa entre los medios masivos de comunicación y la actividad musical criolla. De modo complementario, consideramos la actividad pública en la producción musical criolla (recitales, actuaciones en peñas y centros musicales). Hablaremos también de las variantes más difundidas del vals limeño durante estas décadas, como los desarrollos en la asimilación de lo afro al vals, las relaciones entre la producción musical criolla y el Estado, y el “vals romántico”. Concluimos el capítulo analizando las nuevas tendencias que exploran la combinación entre el vals limeño, la música afroperuana, y el jazz.

Como hemos señalado en el capítulo anterior, desde el último tercio del siglo pasado se producen en el Perú importantes cambios socio-demográficos, lo cual repercute en las modalidades y hábitos de consumo en las audiencias mayoritarias del país. Al respecto recordamos que desde las ciencias sociales, sobre todo en estudios de antropología urbana de ese momento, se ha planteado que en las clases populares de extracción urbana se estaba produciendo un detrimento cultural en comparación con los recientes migrantes de origen serrano. Ya desde los años 60, por ejemplo, Mangin y Doughty “enfatan la vitalidad y empuje mostrados por los migrantes” (Sandoval 2000:283). Incluso se plantea una contraposición entre las mentalidades de los migrantes provincianos y las de los antiguos habitantes urbanos. Así, se establece un contraste con la cultura criolla:

[En las décadas de 1960 a 1980] las investigaciones antropológicas localizaron dos tipos de cultura en la ciudad: la andina, pujante, progresiva y cohesionada; y la criolla, anómica, desorganizada e individualista (Sandoval 2000:287).

Para el antropólogo J. Golte, por ejemplo, en la segunda mitad del siglo xx se termina de resquebrajar la jerarquía étnica interna peruana que había estado controlada históricamente por el sector criollo:

Desde el siglo xvi la sociedad andina se ha desarrollado básicamente como un sistema bicultural [*i.e.*, basado en dos grupos: criollos e indios]. En la segunda mitad del siglo xx la construcción de la jerarquía étnica, reorganizada en la república sin que haya tocado básicamente el sistema bicultural, se quebró literalmente y en estos momentos [se refiere a fines del siglo xx] estamos presenciando el desarrollo de un sistema multiétnico, que es básicamente urbano. [...] la cultura criolla muestra fuertes influencias de su origen burocrático-rentista, que hace más difícil que las personas adopten formas de organización capitalistas (Golte 2001:107-108)

En todo caso, hay la noción en antropólogos de generaciones más recientes de que en las últimas décadas del siglo xx, la población de Lima pierde sus rasgos culturales criollos:

Hay una reconfiguración de la cultura en el país, por lo menos en Lima, que expresa el tránsito de una cultura aristocrática criolla hacia una confluencia de todas las culturas, sin privilegio de ninguna, aunque lo andino esté más diseminado. [Es una] amalgama de todas las expresiones culturales, es el hervidero del pasado y del presente, de la reminiscencia de la cultura criolla y aristocrática y su conflicto permanente con lo andino quechua y amazónico. [Cultura chicha] denomina el sincretismo cultural de los últimos 50 años en el país [es decir, la segunda mitad del siglo xx]. De ese modo lo experimentamos de manera cotidiana: el combinado en las comidas, la difusión de los colores fuertes, la vitalidad de las diferentes culturas anidadas en la capital [...] haciendo que la cultura sea más democrática y popular (Quispe 2006).

En términos de la actividad musical criolla, estos cambios se manifestaron de diversas maneras, como veremos a lo largo del capítulo. Empezaremos considerando brevemente los desenvolvimientos de la variante nostálgica y pasadista del vals limeño. El homenaje que esta variante le rinde al pasado limeño presenta notorios matices en la década de 1970, en tanto se suma de momento un importante factor político en el panorama que hemos esbozado. Este factor es la orientación nacionalista con matices neoindigenistas del régimen militar que encabezó el General Velasco Alvarado de 1968 a 1975. En algunos casos, aunque se mantiene el referente español fundacional de la ciudad y se sigue añorando el pasado (cantándose a personajes del virreinato y lamentando el cambio de costumbres), se comienza a manifestar en la producción valsística una toma de distancia con respecto a ciertas instituciones coloniales:

Casi nada queda de lo que fue Lima / quizá en algún barrio, junto a in callejón / una champusera¹¹³ nostalgias dormita / bajo la llorona vela del farol. / A veces resuena por entre el olvido / el vago remedo de un viejo pregón / y tal vez en [la plaza de toros de] Acho hay algún domingo / en que se estremecen la «sombra» y el «sol». / Lima penitente, Lima caprichosa / balcón, barricada, santuario, jardín / con tu Perricholi, con tu santa Rosa, con tu fray Martín. / Y aunque el progreso del metro cuadrado / ha crucificado toda tradición / para mí eres siempre la Lima primera / y te llevo entera en el corazón. / **No pido que vuelvan virreyes ni esclavos / ni la saya y manto, ni la Inquisición** / pero de la Lima que fundó Pizarro / ni la Plaza de Armas es la misma hoy. / **Amo el adelanto con sus avenidas / con sus rascacielos, su electricidad** / pero no mutilen nuestra vieja Lima / ¡que hay mucho terreno por urbanizar! (*Lima de siempre*, vals limeño con texto de Bolívar, T. y música de Quinteras, S.; registrado en APDAYC el año 1971; énfasis agregado).

El caso más notorio de este cambio se observa en la propia Chabuca Granda. Siendo una de las iniciadoras de esta vertiente y su más conocida exponente, cambiaría su temática en años posteriores para expresar aspectos contemporáneos con cierta sensibilidad social. Así, empieza con *Bello durmiente*, que sería una sutil crítica al segundo régimen del presidente Manuel Prado (1956-1962), pues el gobierno no hacía mucho por aprovechar las potencialidades del país. Así, el “bello durmiente” es el Perú, y en el siguiente fragmento del vals se expresa la velada crítica:

[...] 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 (Granda, *Bello durmiente*, vals [extracto]).

Luego, a fines de la década de 1960, motivada por la temprana y violenta desaparición del poeta J. Heraud, compone varias canciones bajo estilos musicales no convencionales basados en melodías y ritmos de origen afro-costeño, como el siguiente tema:

Óyeme, hermano, contesta hasta mi sombra. / ¿Qué piensas de la muerte que te dimos y el frío...? / Las sangre que entregaste nos ahoga / desde el fondo del

113. Mujer que vende champús, “bebida preparada con maíz cocido, azúcar o panela y jugo de lulo” (Diccionario RAE [en línea]. Disponible en: http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=champús [fecha de consulta: 30-may-2009]). “En el Perú [el champús] se toma caliente, en vez de lulo se usa manzana, piña, guanábana, membrillo y «mote» (maíz), y es vendida en las calles por la champusera, una figura típica del paisaje urbano limeño, generalmente de raza negra, que transmite la receta por generaciones”. En *Wikipedia* [en línea]. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Champ%C3%BAs> [fecha de consulta: 30-may-2009].

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 / deja mirar tu río cuando vuelvas / aquel que me prometen tus flores de poeta. / Las sombras, los silencios, los dolores... / lloran aún más hondo al recordar / haciendo guerra con tus flores buenas (Granda, *Las flores buenas de Javier*).

Esta “vena social” de Granda la lleva a expresarse musicalmente ante las movilizaciones campesinas y revueltas internas de esa década (*La herida oscura*), y llega a su punto más alto en un ciclo de canciones a principios de los años 70 (*Paso de vencedores*). En parte, este ciclo parece incluir un elogio de las principales reformas sociales que trataba de implementar el régimen del General Velasco Alvarado. Sin embargo, Granda se habría desilusionado con este régimen, componiendo *Ese arar en el mar* y otras canciones que aluden sutilmente a este tema.

Durante la última etapa creativa de Chabuca Granda se opera otra forma de asimilación de la música afroperuana por el vals limeño, en la que la autora explora aspectos musicales de la tradición afroperuana para combinarlos con el vals criollo. Así, compone varios temas en los que fusiona la zamacueca y la marinera limeña con el vals. Como parte de esta etapa, Granda se asoció con conocidos cajonistas y percussionistas afroperuanos quienes la acompañaron en sus últimas presentaciones públicas y en programas de televisión. Esta influencia de ritmos afros no estuvo limitada a la creación de nuevos temas, sino incluso Granda estilizó algunos de sus temas anteriores, cambiándoles el ritmo y los arreglos de percusión para hacerlos sonar como una mezcla entre vals limeño, zamacueca, y marinera. El caso más notorio de esto es en el vals *José Antonio*, el cual tiene como estribillo una “fuga de tondero”; es decir, hay un cambio de compás de 3/4 a 6/8 entre las estrofas y el estribillo. Por lo demás, a principios de los años 1980, la citada autora tenía la intención de renovar la música criolla mediante estas fusiones para que se baile en las discotecas de Nueva York, es decir, para lograr su “internacionalización”.¹¹⁴ De modo que Chabuca Granda no era ajena a las inquietudes que tenían otros de “relanzar” la música criolla basada en la fusión del vals limeño con géneros afroperuanos. (Más adelante retomaremos el asunto del “relanzamiento” del vals limeño basado en su fusión con la música afroperuana).

114. Ver “¡El vals no ha muerto!”, entrevista a Chabuca Granda en el diario *La República*, Lima, 28-oct-1982.

Tendencias musicales globales

El surgimiento de nuevas variantes de géneros populares más antiguos en el último tercio del siglo xx ha sido asociado a los cambios políticos y socioculturales en el Perú, en particular con los nuevos sectores sociales que emergieron de la dinámica migratoria interna y del patrón de asentamiento urbano en los grandes centros urbanos del Perú, principalmente Lima. Así, por ejemplo, la cumbia peruana o “música chicha” y la música de origen serrano o “folclor”, ambas asociadas a los nuevos sectores urbanos, se llegaron a constituir en las mayores vertientes de actividad musical con base nacional durante el último tercio del siglo xx. La música criolla, en cambio, fue relativamente desplazada de la radio y TV locales en comparación con la “Época de oro”. Excepto por un corto periodo de intervención estatal, y aparte de la subvención indirecta que ha recibido de prácticamente todos los regímenes a partir de la llegada de la TV a nuestro medio, el vals fue perdiendo auspiciadores en los sistemas de difusión masiva hasta que solo quedan dos emisoras en FM (de más de una veintena que hay en Lima) que pasan valeses en programas de música criolla al medio día. Por lo demás, hay una gran presencia de modas musicales cosmopolitas, impulsadas por la industria global del disco, lo cual repercute de varias maneras en la actividad musical criolla, como veremos a continuación.

Para entender mejor los desenvolvimientos de la música criolla durante el último tercio del siglo xx, consideramos necesario reseñar los procesos de difusión de las principales vertientes musicales que llegaron desde fuera del país desde mediados del siglo pasado. Estos procesos son analizados para tener una mejor comprensión sobre el devenir del vals y la música criolla en general durante las últimas décadas del siglo xx y la primera del xxi, pues esta vertiente asimiló (una vez más, y como parte de su proceso de continua recreación e interpelación a las audiencias de gustos cosmopolitas) algunos rasgos de las músicas foráneas de moda. Para el caso del Perú, hay dos grandes vertientes cosmopolitas que en términos históricos han influido sobre el vals popular limeño. Como hemos visto a lo largo de esta investigación, una de estas vertientes incluye la evolución de géneros musicales de origen norteamericano (por ej.: en una básica secuencia histórica, del *one-step*, pasando por el *swing*, el *jazz*, luego el rock y el pop con sus derivados iberoamericanos como las llamadas “baladas juveniles” y “música de la nueva ola”). Dada la gran popularidad del género, queremos recordar que la balada es en general una

“canción de ritmo lento y de carácter popular, cuyo asunto es generalmente amoroso” (Diccionario RAE). A esto podemos agregar que el adjetivo “juvenil” establece una distinción con respecto a los anteriores estilos baladísticos de las grandes orquestas y *big bands*, lo que refleja el desarrollo del mercado orientado a los consumidores más jóvenes mediante el refuerzo de un rasgo identitario masivo, por encima de lo geográfico y de lo socioeconómico. Algo similar ocurre con el apelativo “Nueva Ola”, en referencia a la música de los años 1960 que se apartaban del *swing* y del estilo *big band*, lo cual fue favorecido por la tecnología pues un grupo de cuatro personas podía cumplir las mismas funciones que las anteriores formaciones orquestales.

La otra vertiente es la que abarca géneros de origen tropical afro-latino (habanera, conga, son, guaracha, boleros, cumbia y salsa). El musicólogo Middleton, como veíamos en un capítulo anterior, ha formulado un marco histórico de larga duración en el desarrollo de la música popular, trazando lo que denomina “cambios situacionales” (Middleton 2002:11ss). Dentro de su periodización, el “tercer momento de cambio situacional” comienza poco después de la Segunda Guerra Mundial, dentro del cual lo más llamativo es el surgimiento del *rock and roll*, y que considera “el momento de la «cultura popular»”:

En este periodo, ante el trasfondo de un mercado mundial en desarrollo, dentro de una «economía global» dominada por corporaciones multinacionales, la formación cultural monopólica a la vez se consolida y, en otro nivel, se vuelve notoriamente fisurada por el desarrollo de un surtido de subculturas pasajeras. Hay cambios tecnológicos: los sistemas electrónicos desplazan al modo electromecánico típico de la «cultura de masas» (del mismo modo que éstos habían desplazado a los métodos puramente mecánicos de producción y distribución del periodo anterior, caracterizado por la música impresa). Los nuevos sistemas crean el potencial para nuevos métodos de producción -la cinta magnética reemplaza las partituras, la guitarra eléctrica «tres-acordes» pone en cuestión las existentes capacidades instrumentales profesionalizadas-. También hay cambios en las relaciones de producción, siendo las más importantes [...] la apertura de un nuevo mercado juvenil, el cual está estructuralmente menos sujeto a los papeles de clase que las generaciones anteriores. [...] Conmociones paralelas ocurren por la misma época en el jazz, en el que estilos modernos [...] desafían el predominio de las bandas dancísticas comerciales y de los *crooners* [...]. A fines de los años de 1960, los nuevos patrones sociales, tecnologías, y estilos musicales habían sido mayormente asimilados en un sistema músico-industrial reorganizado: un oligopolio transnacional de vastas corporaciones de entretenimiento, alimentado en parte por productores «independientes»; distribuido por canales de TV y radioemisoras de audiencias masivas [...] (Middleton 2002:14-15).

En relación con los aspectos tecnológicos, es importante mencionar que el desarrollo de los transistores desde mediados del siglo pasado tuvo importantes consecuencias en las dinámicas de consumo musical. El aspecto básico es que se abarató el costo de los aparatos receptores. A esto se suma la portabilidad, que en sí misma produjo significativos cambios pues individualizó aun más el consumo musical al independizar en mayor grado el momento del consumo musical del de la ejecución.¹¹⁵ La portabilidad de los receptores y reproductores de sonido, junto con su abaratamiento, es un cambio importante para el medio peruano porque permitió ampliar el consumo radial y discográfico en zonas donde no había redes eléctricas a domicilio ya que los aparatos con transistores podían usar baterías. De esta manera, la creciente autonomía y movilidad de los aparatos receptores y reproductores permitió que en las zonas rurales del Perú se extendiera el consumo radial y fonográfico. Consecuentemente, se crearon nuevas audiencias y nuevos mercados para los anunciantes. En términos del desenvolvimiento de los géneros musicales, esto contribuyó sobre todo a la difusión de música popular serrana (tanto en los asentamiento humanos conformados por inmigrantes del campo en la periferia de las ciudades y que no tenían servicio eléctrico, así como en las zonas rurales donde tampoco había ese servicio), justamente en el momento en que dicha música empieza a ser grabada comercialmente en el Perú (Lloréns 1983).

En términos más amplios, la aparición de los aparatos transistorizados facilitó la popularización de vertientes musicales de origen foráneo, como el rock/pop y la música tropical, especialmente la cumbia. En efecto, fue en esos mismos años (década de 1960) en que se dio el boicoteo a Cuba y que la cumbia colombiana -junto con otras músicas de Puerto Rico (plena) y República Dominicana (merengue)- se difunde por América Central y Sudamérica. De este modo, las nuevas tecnologías permitieron una mayor capacidad de llegada a las audiencias, a la vez que facilitaron la independencia musical de los jóvenes pues ellos podían tener su propio radio o tocadiscos (posteriormente dispositivos personales de música tales como *walkmans*, reproductores portátiles de CD y reproductores de MP3 y *Ipods*) y escuchar la música que la industria del disco desarrollaba para este mercado. Por lo tanto, los grupos sociales de menores ingresos y los que vivían lejos de las ciudades

115. Al respecto del impacto de los transistores en el consumo musical, especialmente en relación con la transformación en los hábitos de consumo individual incluso en lugares públicos, véase por ejemplo Shuker (2001:59-60).

fueron incorporados al mercado de la industria cultural. Para facilitar el estudio, hemos definido dos grandes vertientes musicales cosmopolitas que influyen en el vals (el jazz, *feeling & bossa-nova* y los géneros tropicales). Estas están cambiando constantemente de modo que sus influencias sobre la música criolla van variando con el tiempo. La primera de estas vertientes es una prolongación del *one-step* de los años 20 y el *swing* de los 30, que genéricamente se relaciona con el jazz y sus desenvolvimientos después de los años 40. Consideramos que de esta se deriva la corriente valsística basada en armonías del jazz y luego del *bossanova*, y la llamada “romántica”, basada en la balada pop. Para comprender esto haremos un breve recuento de la música criolla en el último tercio del siglo en cuanto a sus relaciones con el jazz, la balada y el género tropical.

a. Jazz, *feeling & bossa-nova*

Hacia la década de 1960 aparece una corriente en la forma de tocar el vals criollo que introduce cambios a través de la incorporación de las armonías del jazz. Si bien hasta ese momento el vals ya había recibido influencias musicales del jazz mediadas por el tango, principalmente a través de Felipe Pinglo, y del *swing*, mediante Lorenzo Humberto Sotomayor, es recién en la década de 1960 que se consolida un nuevo estilo de tocar el vals limeño a través de la introducción de acordes de séptima y novena en la guitarra criolla. Esta época asimismo se corresponde con un contexto musical en el que aparecieron y se consolidaron muchas expresiones musicales híbridas derivadas de la fusión del jazz con géneros musicales populares, como son el *rock and roll*, el *bossa-nova* brasileño y el *feeling* cubano por citar algunos conocidos ejemplos.

La introducción de esta forma de armonización se da como parte del contexto musical transnacional mayor que hemos descrito, y no solo a través del jazz sino también de los diversos géneros internacionales que se han fusionado con el jazz. En ese sentido, son muchos y muy diversos los músicos que han promovido esta renovación armónica en el vals criollo. Sin embargo, quien suele ser considerado el principal innovador e iniciador de esta corriente es C. Hayre. Carlos Ayala lo describe de la siguiente manera:

Carlos Hayre, músico formado académicamente y con mucha vivencia popular, ha jaraneado con todos los músicos criollos de la época, supo mezclar esa armonía del jazz al vals criollo. Es ahí donde nacen justamente otras tendencias, otra forma de armonizar el vals, con acordes de séptima y novena. Como

bien dice Manuel Acosta Ojeda, se puede hablar de una forma de armonizar el vals criollo antes de Hayre y después de Hayre. Es como marcar una línea divisoria, así como también Óscar Avilés marca una pauta, una forma de tocar el vals, antes de Avilés y después de Avilés (Ayala, entrevista personal, 21 de abril de 2008)

Carlos Hayre, en efecto, es un artista cuyos maestros de música criolla han sido guitarristas bastante tradicionales, tales como Adolfo Zelada, Carlos Barraza y Porfirio Vásquez. Pero al mismo tiempo es un músico que se ha nutrido de diversas tradiciones musicales, sobre todo del jazz y de la música popular cubana, tradición musical de amplia difusión en el Perú durante las décadas de los años 40, 50 y 60 del siglo xx. Por un lado, este ejemplo permite reconocer que el músico es un sujeto fundamentalmente híbrido que, si bien se enmarca en una tradición musical, no es ajeno a otras corrientes existentes. Pero por otro lado, en términos personales, Carlos Hayre reconoce esta innovación musical como una respuesta a cierto estándar que había alcanzado el vals criollo a pesar de encontrarse en un contexto musical global mucho más amplio al que no era ajeno. Hayre describe su experiencia musical de una manera que consideramos valioso transcribirla con amplitud:

Y luego a partir de eso es donde yo me encuentro con la música criolla. A partir de ese momento vienen ya los procesos a los que estamos acostumbrados actualmente, a veces a disminuir la cantidad de compases de la introducción, bajarle de dieciséis a ocho o doce [compases], pero no con la intención de hacerla más corta sino de pretender romper lo que llamamos monotonía –que en realidad no es monotonía sino el esquema tradicional– y se introducen alteraciones en las armonías. [...] Yo tuve la influencia del *feeling* [cubano]. El *feeling* es una consecuencia del jazz en cuanto a la armonía se refiere. Entonces yo me di en superar el primer choque que tuve con el acorde de novena del tango, y fui aplicando nuevas armonías en la guitarra. Y ahí sí encontré una valla que ya no podía ritmar como «chic chic pum» [se refiere al usual rasgueo en tiempo de 3/4 por la guitarra], porque habían cambios de armonías, y comencé a utilizar lo que se llaman arpeggios, a tocar desglosadas las notas [de los acordes]. Era una cosa loca... [Había gente] que no estaba de acuerdo y tenía algunos detractores; pero no les hice caso. Total, yo buscaba lo mío, y lo encontré y seguí ahí. Luego –como [después] me dediqué a la enseñanza– he tenido alumnos que se han interesado por la armonía [de este giro] y ahora encuentras que prácticamente se ha generalizado este estilo de armonizar (Hayre, entrevista personal, 07 de mayo de 2008).

Esta nueva forma de tocar el vals tuvo gran acogida entre varios músicos a partir de los años 60, como Alberto Urquizo, Félix Casaverde y Lucho González (los dos últimos fuertemente influidos por el *bossa-nova*), quienes

en ese momento entraban a dialogar con corrientes musicales extranjeras y comenzaron a fusionarlas con el vals criollo en sus acompañamientos.

Cuando mi padre fue al Brasil, regresó cantando en portugués y tocando música brasilera, y me apasioné por la música brasilera. Ese es el año 1958, yo tenía diez años [...]. Entonces, ¡huy!, la música brasilera, me quedé con eso, el '59, en el '60 empezó a llegar algo de la música de *bossa-nova*, Joao Gilberto, que para mí es un paradigma, es un adalid en eso y me afinqué totalmente en la música brasilera, todos los días... porque escuchaba música totalmente de otra confección, de otra forma, de otra cultura (Casaverde, entrevista personal, 24 de junio de 2008).

Esto, consecuentemente, trajo cambios en la instrumentación del vals criollo: la primera guitarra pasó a tener el papel protagónico y a llevar no solo los acordes de acompañamiento sino también la línea melódica de la canción, y el cajón tomó preeminencia como el instrumento que marca el ritmo; la segunda guitarra se hizo prescindible, y el protagonismo de la primera guitarra se hizo tal que incluso el ritmo que marcaba el cajón dejó de ser indispensable. Esta forma de hacer vals sintoniza también con el estilo de diversos compositores criollos. Manuel Acosta Ojeda, por ejemplo manifiesta que “mi canción es muy diferente a la del maestro Pinglo, si tiene algún parecido sería con Hayre, que hace un vals el [año] 1946, «Mirafiorina», parece bordín ruso, no tiene nada de criollo, pero hace las cosas con belleza” (Acosta, M., entrevista personal, 19 de junio de 2008). Asimismo, este cambio armónico caló en el proyecto musical de Chabuca Granda, sobre todo a través de sus guitarristas acompañantes:

Hacia esta época [fines de los años 1960] ya está solidificada la figura de Chabuca Granda [aunque] en su primera etapa estuvo muy pegada al estilo tradicional de los [años de] 1950. Pero ya apareciendo [en los años de 1960] la figura de Hayre en el medio, los guitarristas que la acompañan, llámese Lucho González hacia los [años] 1970, Félix Casaverde y al final Álvaro Lagos [1980s], todos ellos seguidores de esa corriente «hayreana», incorporan otros aspectos. Lucho González, [la diferencia de Hayre], está bastante influido por el *bossa-nova*. Y es así que la composición de Chabuca se torna influida por este estilo, lo que se ve en composiciones como «Ese arar en el mar» o... en fin, podemos nombrar muchos temas que son de la segunda o última etapa de composición de Chabuca, en la cual también ella se mete un poco en la música afro, influida ya en esa etapa por [el grupo musical] Perú Negro en los [años] 1970, con armonías ya más del *bossa-nova* y del jazz (Ayala, entrevista personal, 21 de abril de 2008).

Existen, sin embargo, ciertos reparos respecto a esta corriente desde diversos sectores: “El vals ahora se ha detenido porque ha habido mucha crítica de que el *bossa-nova*, de que el vals es «abossanovado» [...]. Los músicos modernos tienen tanta influencia ahora con la globalización que no puede negarse” (Bustamante, E., entrevista personal, 26 de mayo de 2008). Pepe Torres, por ejemplo, acepta el uso de disonancias, pero llama la atención acerca de las controversias que su uso puede generar en el público:

[Utilizar acordes de novena y onceava] es como comer una comida con poco condimento o con mucho condimento, y hasta te saturas si le pones mucho y ahí ya no te gusta. Así yo les digo a mis alumnos: si tú le pones mucho de esto ahí sí ya no es valse, ya parece un *bossa-nova*. Yo tengo amigos que tocan exageradamente, como este chico Coco Linares. Toca bonito, pero como exagera [en el uso de acordes de novena] alguien dice «¡oye, qué feo!», porque no está acostumbrado a escuchar esas disonancias; yo las he escuchado, yo las uso. [Pero] yo les digo a mis amigos que no hay que ser exagerado, para que a cualquiera que escuche le guste (Torres, entrevista personal, 21 de mayo de 2008).

En cambio Wendor Salgado, desde una posición un tanto conservadora –en el sentido de que fue guitarrista acompañante de emblemático músico afro-costeño, Augusto Áscuez Villanueva (1892-1985) en las últimas décadas de su vida– opina que esta forma de tocar el vals le quita su sabor tradicional:

En ese tiempo [década de 1960] salieron una serie de guitarristas con grandes conocimientos musicales: estuvo Carlos Hayre, Carlos Montañez, Octavio Ticona, Rufino Ortiz, Waldi Pedraza, con grandes conocimientos musicales. Ellos fueron los que aplicaron esos conocimientos musicales a la música criolla, cambiaron la forma de tocarla, se olvidaron del «tundete» [...] comenzaron, no me acuerdo, creo con el [compás de] seis por ocho, como se llama esa nueva manera de tocar; ya no era el «tundete» que hacíamos nosotros antiguamente, sino era otra manera de tocar. La segunda guitarra desapareció. Aplicaron otra cantidad de acordes, otros acordes que nosotros ni conocíamos, entonces avanzaron musicalmente pero le quitaron el sabor. Ahí es donde salió el vals pues, como el que cantaba [José] Escajadillo, los principios de Lucía de la Cruz, la forma de acompañar el vals cambió totalmente (Salgado, entrevista personal, 11 de junio de 2008).

Wendor Salgado llama la atención sobre la relación entre la introducción de nuevas armonías al vals criollo y el surgimiento del “vals romántico” o “melódico”, que está muy influido por la balada y la nueva ola. En efecto, es posible encontrar una continuidad musical amplia entre estos géneros, pero

es importante relacionarlo también con el hecho de que estos dos géneros (la balada y la nueva ola), como hemos señalado, pasan a convertirse en los preferidos por las masas juveniles. En ese sentido, la relación entre estos géneros y el vals “romántico” o “melódico” no es solo musical sino también industrial, ya que constituyen la fórmula para captar un nuevo público para un vals criollo que pierde terreno frente a los géneros extranjeros. Esto explica por qué otros de nuestros entrevistados más bien comprenden ambas corrientes de vals (la “jazzística” y la “melódica”) como dos corrientes que, si bien comparten elementos, coexisten de manera separada. Al respecto, Carlos Hayre opina lo siguiente:

El caso mío se refiere a la armonización, y esta misma armonización sugiere otros giros melódicos, es posible que eso haya influido. Y de hecho la armonía está ligada a la melodía, están de la mano: una melodía muy sencilla sugiere una armonía sencilla, pero también está sujeta a la intuición del que armoniza, en este caso del que acompaña, que lo lleva a ponerle otras armonías. [Frente a la pregunta respecto al estilo de Escajadillo:] Podría estar influenciado ya por los giros armónicos, o sea que el compositor en este caso siente más libertad para sus melodías porque existen, por decir de alguna manera, nuevas formas de armonizar, que permiten la presencia o que vienen de la mano con nuevos estilos de melodía (Hayre, entrevista personal, 07 de junio de 2009).

Es posible decir entonces que esta nueva corriente genera un clima adecuado en el espectro musical del vals para la adaptación de nuevos elementos melódicos y armónicos de los ritmos de moda entre los jóvenes de la época. A través de este proceso se ejemplifica cómo es que nuevas inquietudes musicales dan paso no solo a nuevos desarrollos musicales sino también a nuevas dinámicas industriales de producción, difusión y consumo musicales. En este sentido, la vertiente musical cosmopolita de tipo rock y pop tuvo una gran difusión desde los años 60, lo cual influyó en el desenvolvimiento del vals limeño al igual que en muchos otros géneros locales alrededor del mundo. A continuación resumiremos la manera en que esta vertiente cosmopolita interactuó con la producción musical criolla, lo cual nos lleva a recordar a grandes rasgos el surgimiento del rock y pop en el medio peruano.

b. Balada

Hay en efecto una serie de géneros musicales nuevos de la vertiente rock-pop (asociada a la del jazz y el *swing*) que llegan a nuestro país desde mediados del siglo xx como parte de un proceso socio-demográfico más amplio que en

EEUU se denominó *baby boom*, luego del término de la II Guerra Mundial. Esto responde a un momento de explosión de natalidad mundial entre 1946 y 1964.¹¹⁶ Este crecimiento poblacional estimula la creación de una variedad de mercados de consumo que respondan a las características de estas nuevas y crecientes audiencias. Es por este motivo que la vertiente musical del rock y pop contiene géneros que también son referidos generalmente como “música moderna” o “música juvenil”, ya que se establece en tanto el rock y el pop surgen a mediados del siglo xx básicamente (en términos de difusión y de desarrollo de la industria cultural mundial) entre la juventud norteamericana y británica de clases populares y medias. A la vez, está asociado al surgimiento de un nuevo espacio socio-temporal: el “tiempo libre”, es decir, la ampliación del promedio de tiempo que la juventud de la creciente clase media norteamericana tenía a su disposición al librarse de tareas domésticas que en clases menos favorecidas usualmente realizan los jóvenes. Parte del desarrollo de la industria cultural desde la II Guerra Mundial estuvo cabalmente dedicada a socializar a estos sectores en el uso del tiempo libre para el “entretenimiento” y la “diversión” mediante el despliegue de ciertos hábitos de consumo cultural.¹¹⁷

De la vertiente cosmopolita global rock-pop se toman desde los años 70 y 80 elementos para las tendencias valsísticas en el Perú de tipo “balada” así como algunos rasgos armónicos tanto en los acordes como en las escalas musicales de tipo *blues* norteamericano. La “música juvenil”, en su versión roquera como en la de baladas y pop, primero llega al Perú mayormente en versiones traducidas al castellano por grupos mexicanos y luego de los países vecinos, los cuales hacían adaptaciones de temas estadounidenses y británicos, además de grabar sus composiciones, de modo que el idioma no fue una barrera para su difusión. Esta difusión no solo se da mediante el disco, pues algunos de los cantantes además participaban en películas que se difundían por toda América Latina (siguiendo el modelo de Elvis Presley y la industria cultural de EEUU en general).

Así, por ejemplo, el cantante Enrique Guzmán, inicialmente miembro fundador y primera voz del grupo “Los Teen Tops” (1958), en los años sesenta

116. Véase por ejemplo Frith (1981).

117. Para más información sobre este proceso y del desarrollo de la vertiente musical rock-pop desde una perspectiva de análisis sociocultural véase, por ejemplo, las siguientes obras: Bennett (2005:153ss.), Frith (1981), Connell y Gibson (2003) Wall (2003).

fue uno de los cantantes más populares de México junto con otros como Angélica María y César Costa. Todos ellos combinaban la interpretación de *covers*¹¹⁸ de rock con baladas. Luego llegaron ya directamente al país las producciones originales de los roqueros angloparlantes, como Elvis Presley o Los Beatles, por mencionar los más conocidos de la época. A mediados de la década de 1960, surge la “nueva ola” en América Latina y España, vertiente musical que presenta las iniciales creaciones del rock y el pop y que contribuye a la consolidación de esta vertiente en la región.

Con respecto a esto es importante destacar que en los años iniciales de este proceso de popularización de la música rock en el Perú, solamente los sectores medios y altos podían comprar los instrumentos requeridos y fue un poco más tarde, con el progresivo abaratamiento de estos, que las clases populares comenzaron a utilizarlos. A la vez, el rock desarrolló diversas características musicales según la clase social que lo asimiló. Entre la juventud, por ejemplo, los ejecutantes de clases medias y altas interpretaban mayormente el rock y pop internacional, sobre todo el de Norteamérica, como sucedió también en otros países de la región, como Chile (Wallis & Malm 1984:275) y en México (Monsiváis 1983). Sin embargo, y a diferencia del Perú, en algunos países se desarrolla la ya mencionada “nueva ola” en gran parte gracias al tamaño relativamente amplio de sus mercados nacionales y el florecimiento de sus industrias culturales, como México, Argentina y Brasil.

Así es que, en términos instrumentales, la popularización del rock contribuyó a la difusión de la guitarra y el bajo eléctricos, piezas fundamentales (junto con la batería) del grupo roquero. En cuanto a la guitarra, su inclusión en la ejecución de música criolla en los años 60 fue algo inusitado y no llegó a extenderse,¹¹⁹ mientras que para el bajo eléctrico constituyó el refuerzo a una presencia que ya se había dado desde algunos lustros atrás, en la forma de contrabajo acústico. En este aspecto, la incorporación del bajo eléctrico fue uno de los inicios a la tendencia a usar las nuevas tecnologías para ampliar el alcance acústico en ejecuciones públicas, así como para reducir la cantidad de ejecutantes, en tanto el bajo sustituye los bordones de una segunda guitarra. En efecto, pensamos que se requiere de mayor habilidad

118. Una grabación o escenificación de una canción previamente interpretada o grabada por otro(s) ejecutante(s).

119. Un ejemplo interesante de adopción de la guitarra eléctrica al vals (y a otros géneros populares peruanos) lo constituye Rafael Amaranto.

para hacer una segunda guitarra criolla que combine bordoneo y rasgueo que para hacer solo el bordoneo. Así, a partir de esos años, se puede hacer con solo dos instrumentos (además del cajón que –como dijimos antes– ya había siendo introducido desde los años 50) lo que en un conjunto criollo requería tres guitarras (punteo, rasgueo, bordoneo).

En lo melódico, como hemos señalado, la propagación del rock y el pop difundió las escalas musicales del género *blues* norteamericano, una de las raíces del rock. Por otra parte, las baladas y el “rock lento”¹²⁰ involucran estilos de entonación de voz y fraseos que influyen en varios de los cantantes criollos que han nacido a partir de esos años. Así, hay una forma característica de acentuar o modular la voz en la secuencia de sonidos del canto que presenta diferencias de sentido, de intención, de emoción. Por lo demás, hay también alguna influencia en la temática, pues refuerza la vertiente “romántica” en el vals que provenía del bolero. De este modo se opera una continuación en la tendencia de cantarle a los temas de amor y pasión en los vales peruanos, aunque con unas ligeras renovaciones en respuesta a las influencias del momento.

En cuanto al aspecto identitario juvenil y al cambio generacional que son asociados a la música rock, es interesante señalar que el vals peruano, a pesar de la gran difusión de las anteriores décadas, no logró generar una cultura musical de juventud. En contraste a esto, el ascenso del grupo de rock “Los Beatles” como la expresión más notoria de la música popular internacional reforzó el desarrollo de una “cultura de la juventud” en diversas clases sociales, y de cierta identidad generacional incluso a nivel internacional, promovida y sostenida por la industria cultural. La importancia de estos grupos estaba más allá de la música en sí misma, porque representaron al principio de los años 60 un nuevo movimiento global que en algunos lugares de Europa y los Estados Unidos adquirió los ribetes de una contracultura que en alguna medida influyó en los sectores juveniles de todas las clases sociales en muchas partes del mundo (Frith 1981; Wallis & Malm 1984). En el Perú, aunque sin mencionar explícitamente el tema de la contracultura, los fundadores del grupo de cumbia “Los Shapis” han declarado en varias ocasiones que uno de sus principales objetivos al fundarlo a fines de la década de 1970 era llegar a ser “Los Beatles” de los Andes.

120. Género bailable “moderno” de origen anglosajón, con patrones melódicos y armónicos del pop o rock así como de música tradicional de esos países, y de ritmo lento como la balada.

Lo que logró mayor difusión que el rock en el Perú fue la “balada juvenil”. Según Geijerstam (1976:119), esta es “música rock con sobretonos rítmicos del bolero”, y representó una importante proporción de la venta de discos en América Latina, sobre todo en México, entre los años de 1955 y 1965. En general, la música rock y pop de origen anglosajón

Era imitada extensamente por ejecutantes nacionales, con los textos originales traducidos al castellano. Alrededor del año 1965, [sin embargo, el rock se hizo tan popular en México que] los discos originales importados comenzaron a competir con estas versiones «dobladas». [César Costa y Enrique Guzmán están entre los cantantes mexicanos más conocidos por sus interpretaciones de temas originalmente en inglés] como de las canciones y estilo interpretativo de Paul Anka [autor y cantante canadiense de pop], y también copiaron el sonido característico de las canciones de rock y pop estadounidense. (Geijerstam 1976:119).

Con el ya mencionado desarrollo de la “nueva ola”, algunos intérpretes hispanoamericanos, sobre todo los cantantes de pop y baladas en castellano, obtuvieron una difusión comparable a los mayores artistas del pop internacional. Raphael, Julio Iglesias, Marisol, Rocío Dúrcal, por mencionar algunos de los más conocidos, son ejemplos de esta tendencia musical. Incluso se ha hecho cantar a Julio Iglesias con estrellas muy conocidas en el mercado de EEUU, como Willie Nelson y Diana Ross.

En relación con la vertiente del pop internacional, a partir de los años 60 surge una nueva variante en la producción musical criolla, y que es comúnmente llamada “vals romántico” o “melódico”. Esta tendencia logra bastante popularidad, estando entre sus más conocidos compositores José Escajadillo Farro, Juan Mosto Domeq, Pedro Pacheco, y Félix Pasache; igualmente A. Polo y M. Cavagnaro incursionaron en esta variante. El cantante Jorge Luis Jasso lo describe así:

[Hacia] los años 70 ya viene todo un nuevo cambio al vals romántico pero mucho más directo y más carnal. En esa situación está José Escajadillo, está Félix Pasache, está Juan Mosto, por citar a algunos. El vals jaranero comienza a perder viada porque ya que, digamos, la gente limeña ya no es muy dicharachera, ya empiezan otras corrientes musicales, otras corrientes culturales comienzan a invadir nuestra ciudad, llámese ritmos diferentes, ajenos, que son ritmos extranjeros como el jazz, el rock and roll, el pop, por esa década. Ya el vals jaranero pierde vigencia y se queda liderando dentro de la música criolla el vals romántico pero directo y carnal (Jasso, entrevista personal, 11 de abril de 2008).

Así, por ejemplo, la letra del vals *Que somos amantes*, de José Escajadillo:

El lugar de siempre, la misma penumbra, los mismos bohemios, la misma florista / vendiendo sus rosas y claveles blancos a la medianoche. / Cuántos años juntos huyendo de todo: de los moralistas, de los puritanos, los que no perdonan, los que no comprenden que somos amantes. // Que somos amantes, los que a escondidas, en una caricia se entregan la vida. / Que somos amantes sin otro destino que el mañana incierto de nuestro camino. // Que somos amantes que lo damos todo a la luz del alba en un hasta pronto. / Que somos amantes y que en carne y alma tan solo pedimos un fin de semana.

Otro ejemplo del vals “romántico” de esta época es el tema *Así lo quieres tú*, de Pedro Pacheco:

Vas a llorar cuando de ti me aleje, / vas a sufrir cuando sientas mi ausencia. / Ya no tendrás el calor que yo te daba / cuando veas que me vaya porque así lo quieres tu. // ¡Cuánto lo siento que al partir te quedas triste! / Y la risa que tuviste se te ahogue por el llanto. // ¡Mírame!: Yo también estoy llorando. / Siento pena porque fuiste de mi vida el gran amor. // Pídeme, pídemme antes que me vaya / que me quede y olvide que hace unos momentos yo me quise ir.

Otro tema que se hizo muy conocido y fue prácticamente el último gran éxito de esta variante criolla es *Nuestro secreto*, compuesto por Félix Pasache Castillo (1940-1999) alrededor del año 1980. Como muestra de esta apreciación presentamos la siguiente opinión:

Para los amantes del cancionero criollo, el vals «Nuestro secreto» del compositor Félix Pasache es el último de los clásicos de nuestra música criolla [...].El vals de Pasache tiene más de 25 años y después de su estreno, y éxito rotundo, no ha vuelto a salir otro vals que pegue tanto en el gusto y el corazón del pueblo como lo hicieron anteriormente muchos valeses (Mejía 2007d).

La letra llega a un nivel de intimidad que hasta ese momento no se había visto en el desenvolvimiento del vals limeño, aunque que ya empezaba a manifestarse en otras vertientes, como en las baladas y el pop internacional. Por lo tanto, el nivel de intimidad en la música popular cosmopolita del momento consentía que las audiencias pudieran aceptar e incluso identificarse con el vals de Pasache. Es más, podría sugerirse que el compositor compartía esta sensibilidad y por tanto buscó expresar esta intimidad mediante un vals:

Este secreto que tienes conmigo nadie lo sabrá. / Este secreto seguirá escondido una eternidad. / Yo te aseguro nunca diré nada de lo que pasó, y no te preocupes, que todo lo nuestro queda entre tú y yo. // Nadie sabrá que tu pecho

/ juntito al mío ha latido, / que disfrutamos instantes / de fascinante dulzura.
// Nunca diré que hubo noches / que te adoré con locura; / nadie sabrá que en
tus brazos, / borracho de amor, / me quedé dormido (Pasache, *Nuestro secreto*,
vals).

Los cambios con respecto a los estilos anteriores se dan en varios aspectos. Para empezar, en el modo de producción de esta corriente musical. Las principales figuras musicales de ese momento (compositores, músicos e intérpretes) no surgen de las peñas de barrio, de los centros musicales o de concursos radiales como en las décadas anteriores, sino de una serie de concursos de TV y festivales que aparecen hacia el año 1960, y que se convierten en importantes vitrinas para los compositores e intérpretes así como mecanismo de búsqueda de nuevos talentos. La TV desplazó a la radio en ambos aspectos. Así, por ejemplo, la cantante Maritza Rodríguez empezó a hacerse conocida de niña, en un concurso de la época llamado “La escalera del triunfo”. Al ganar el concurso, no solo recibió un premio monetario sino además la obtención del primer puesto incluía un contrato con una importante disquera local.

A menudo los festivales de esta época incluían una categoría de concurso de música criolla, por lo que las canciones, los compositores y los intérpretes favorecidos con los primeros lugares utilizaron estos galardones para promoverse como “los campeones del año 1973” o “los ganadores del festival de Ancón”,¹²¹ por citar ejemplos conocidos. Así, se comenzó a distinguir a ciertas canciones, compositores e intérpretes por encima de otros a través de la entrega de estos reconocimientos de festival y concurso. En esta línea, y sumado a la moda de la balada romántica latinoamericana, se refuerza la idea del cantautor: era común que Juan Mosto o José Escajadillo grabaran discos y estrenaran en público de sus propios temas.

En la década del 70 comienzan a aparecer los festivales, comienzan a reproducirse los festivales, el festival de Ancón, el festival de Trujillo, de la primavera, el festival de Sullana, de la feria de reyes, el festival internacional de la hermandad Perú Ecuador en Tumbes... Lo que se dio como espectáculo eran los grandes festivales, cuyo atractivo era traer un artista internacional de moda y matizarlo con la presentación de artistas locales que hacían música nacional; esa era la tendencia en esa época (Jasso, entrevista personal, 11 de abril de 2008).

121. Balneario a uno 40 kilómetros del centro de Lima donde se realizaba estos festivales como parte de las actividades de verano, “temporada alta” en la localidad.

[En los años 80] los festivales se acabaron, porque los festivales de alguna manera eran una vitrina para nuevos compositores, ya no, pocos festivales (Rentería, entrevista personal, 6 de mayo de 2008).

[En los años 70] Aparece una corriente que viene de esta onda festivalera, del festival de Ancón por ejemplo, donde aparecen figuras como José Escajadillo; Polo Campos ya estaba y Mario Cavagnaro también, estaban componiendo en una primera etapa hacia el estilo tradicional, pero se dejan influenciar por estas corrientes. Además hacia los 60 o 70 está la figura de los grupos de la nueva ola: Los Iracundos, Los Pasteles Verdes, Los Ángeles Negros, Tormenta, y toda esa generación de música de los 70 y que incluso ha durado hasta los 80; y paralelamente están también las figuras de la balada, como Camilo Sesto. Es así como José Escajadillo aparece hacia los 70 con una nueva forma de hacer el vals (Ayala, entrevista personal, 21 de abril de 2008).

Una cosa importante de los concursos y festivales es que, a pesar de la dispareja calidad de los jurados y por tanto de las canciones ganadoras, dio cierto margen para romper con el control que un grupo de compositores –según vimos en una sección anterior– había logrado sobre la producción criolla. Así, el maestro Juan Mosto Domeq contó en una entrevista radial¹²² que su calidad de compositor pudo hacerse conocida porque presentó un tema a un concurso, tema que compuso en reacción al rechazo que había sentido al asistir a una reunión de compositores criollos que estaban queriendo asociarse gremialmente. Según relataba Mosto, varios de los compositores ahí reunidos cuestionaron su trayectoria y méritos como compositor. Esto, según confesó, fue un golpe muy duro y lo hizo reflexionar sobre la soledad y sobre el apoyo incondicional de la familia, resultando en una inspiración musical con la que participó y ganó el Festival de Trujillo de 1974 (Mejía 2007b). Es el vals *Quiero que estés conmigo*, uno de sus temas más difundidos:

Quiero que estés conmigo cuando llegue el silencio, / cuando me encuentre solo quiero que estés conmigo. / Cuando no hayan aplausos, cuando no tenga amigos, / cuando llegue el ocaso, quiero que estés conmigo. // Compartiremos juntos lo mucho que nos queda: / yo tengo para darte cariño, una vida nueva. // Mira: cuando llegue ese momento / no habrán penas, ni tristezas, no habrá envidia ni rencores... / Solo sé que mis amores, siempre fueron para ti. / Quiero que estés conmigo mi amor, siempre conmigo. / Cuando llegue el silencio mi amor, siempre conmigo... / cuando no hayan aplausos mi amor, ¡siempre conmigo!

122. Radio Nacional, mayo de 2009.

Sobre el estilo, son notorios los cambios en la música y los textos. El ritmo se hace más lento y no se presta al baile jaranero; las letras son breves, sencillas, sin mayor elaboración poética, y referidas a temas amorosos de modo más explícito en términos de las relaciones amatorias; y las líneas melódicas y armónicas tienen influencia notoria de las “baladas juveniles” que surgen en los países iberoamericanos en esos años como parte de la oferta musical orientada a los públicos juveniles:

Ya va variando un poco también hasta el ritmo, porque ya lo hacen un poco más lento, como vino la balada, es la época de las baladas, entonces ya «Yo perdí el corazón, una tarde lejana, una tarde de aquellas cuando el amor nos llama» [vals de José Escajadillo] ya es pues más lento (Pérez, entrevista personal, 13 de junio de 2008).

Del 1960 para adelante el vals toma un giro, lo que era lógico; la era victoriana se fue al diablo, vino la época woodstockiana, la liberación, la corriente hippie, «viva el amor», todo el mundo calato... Entonces el vals se desnuda [...]. Letras [antiguas] como esa que dice «vengo a tus pies nevados cual las rugientes olas...» [del vals *Celaje*], ya no [se usan para expresarse], ya nadie hablaba así. Viene Escajadillo [a partir de los años 1960] y dice «aquí, en esta habitación, donde antes de partir hicimos el amor»: el vals ya se vuelve pues directo. Viene también Juan Mosto con «si me amaras ya nada extrañarías, sabiendo que eres mía serías muy feliz», así de frente: se sexualiza más el vals. Esa corriente no tiene un solo icono, es toda una generación. Yo creo que antes de Escajadillo estaba Pedro Pacheco; él es uno de los que yo recuerdo que ya al vals lo ponen más rosado. Pedro Pacheco, Juan Mosto, Escajadillo, Félix Pasache, que tiene unas letras chiquititas pero muy bonitas, bien armaditas. El vals en esa época no es muy poético pero es muy bonito, bien hehecito (Rentería, entrevista personal, 6 de mayo de 2008).

El estilo de canto también varía, influido por la forma de entonar baladas. Esto último se debe a que las nuevas generaciones han crecido escuchando esta vertiente y por lo tanto ha formado parte de su proceso de socialización musical y su referente musical estándar. En términos de conformación instrumental, se tiende a dejar de lado la combinación de dos o tres guitarras para pasar a una sola guitarra acompañada por un bajo eléctrico y cajón, ya que se generaliza el uso de amplificador. Hay casos incluso en los que se recurre a un marco musical completo para complementar la instrumentación básica, lo que se conserva hasta la actualidad.

En los años 70 ya vienen del extranjero influencias muy fuertes con la balada y la nueva ola, vienen de Argentina y Méjico arreglistas que le ponen orquesta

sinfónica al vals, «sinfonizan» al vals; estamos hablando de set de cuerdas, set de vientos, instrumentos de percusión como el bombo, la tarola, los platillos, y de alguna manera desaparecen las castañuelas y las cucharas, y solamente se queda la primera guitarra; desaparece todo y queda la orquesta viva con la guitarra, y por ahí el cajón para darle un mayor corte criollo. [...] El género romántico como la balada tiene cierta influencia en el vals, pero a la vez éste no perdía su esencia porque la guitarra igual era repicadora; se necesitaba igual una guitarra repicadora para darle viada a un vals. Esa guitarra trinadora que caracteriza al vals criollo hace que lo que haya detrás sea simplemente un elemento para aportar a un acompañamiento, pero básicamente la guitarra trinadora se nota y se siente en todos los discos de la década de 1970 [...]. Metes una guitarra criolla repicadora, trinadora, y lo demás pasa a ser una especie de colchoncito (Jasso, entrevista personal, 11 de abril de 2008).

Es interesante advertir aquí nuevamente cómo los cambios tecnológicos influyen en las variaciones de las conformaciones instrumentales. En términos más amplios, todo esto se da en un contexto donde el tema de las relaciones amorosas se desenvuelve con mayor apertura que antes, y se maneja con mayor liberalismo en todas las vertientes musicales de moda.

Esta nueva forma de hacer el vals, igual que la anterior, también genera diferentes reacciones. El guitarrista José (Pepe) Torres, por ejemplo, siente que esta forma de tocar el vals se ha incorporado al repertorio nacional, al punto que percibe la existencia de tres variantes principales de vals limeño:

El vals tradicional, el vals romántico, el vals alegre o picadito; se puede decir tres formas de tocar el vals criollo, y el ritmo también varía [según cada una de estas formas]. A partir del año 80 para adelante ya se incluyen el bajo, otros efectos en la grabación, como el bongó, la clave; entonces los vales criollos románticos salen más bonitos, nadie puede decir que no le gustan (Torres, entrevista personal, 21 de mayo de 2008).

Así, de estas tres formas de vals criollo la tendencia que predomina desde los años 70 es la del vals “romántico”. Sin embargo, también existen reticencias a esta forma de tocar el vas desde sectores más conservadores. Wendor Salgado, por ejemplo, expresa lo siguiente:

[El vals de] Escajadillo es un vals que tiene otra estructura: es difícil acompañarlos porque es un «vals balada»; son vales bonitos pero que si no le metes esas cosas modernas, no [suenan bien]. Sus canciones están hechas para ponerle acordes modernos, entonces no cuajan bien con el ambiente criollo [más tradicional] (Salgado, entrevista personal, 11 de junio de 2008).

c. Tropical

La tercera vertiente internacional que en el último tercio de siglo ha tenido cierta influencia en el desarrollo del vals es la que hemos llamado “tropical”. En el capítulo anterior habíamos visto que la popularidad de algunos géneros relacionados a esta vertiente motivó variaciones en el vals limeño y la música criolla en general. En las últimas décadas del siglo, la influencia más importante dentro de la vertiente tropical cosmopolita es la música salsa, la que a su vez ha surgido como la más reciente fusión de ritmos y géneros afro-latinos, habiendo desarrollado para su difusión disqueras independientes de los más grandes sellos de grabación comercial gracias al gran éxito internacional que ha mantenido desde fines de la década de 1960.¹²³ En parte, es el resultado de un proceso musical que se originó a partir del boicoteo comercial que se le impuso a Cuba a principios de los 60. Esto causó un pronto y notorio vacío en el mercado musical de géneros tropicales afro-latinoamericanos, pues Cuba se había especializado en proveer de compositores, solistas, orquestas y géneros a dicho mercado.

Con respecto al Perú, podría sugerirse que este vacío fue uno de los factores que contribuyó al resurgimiento de la música popular de raíz afroperuana, así como a la asimilación de instrumentos y patrones rítmicos en vals. Hay, al menos, una coincidencia temporal entre el momentáneo declive de la difusión de musical cubana y el incremento de la presencia afroperuana en el vals y la música criolla en general. Por otra parte, y refiriéndonos al panorama internacional, en varios países latinoamericanos con importante presencia de población originaria del África, como en la propia Cuba, se desarrolló un interés por la “africanía” o “negritud” de la música popular (*cf.*: Ortiz 1965). En todo caso, varios de los estilos musicales afroperuanos desarrollados a partir de los años de 60 han incorporado buena parte de la percusión afrocubana.

Posteriormente, ya hacia finales de la década de 1970, la música tropical influye en el vals criollo a través de la instrumentación, sea a través de la incorporación de elementos musicales afroperuanos (los cuales a su vez ya habían sido influidos por elementos musicales cubanos como el guaguancó), o mediante la incorporación directa de instrumentos caribeños al vals criollo. Esto se corresponde con un momentáneo resurgimiento de la disposición a

123. Véase, por ejemplo, Roberts (1979), Rondón (1980) y Leymarie (1985)

aumentar la instrumentación del vals, como ocurrió entre 1940 y 1950, pero la característica de la década de los 70 consiste en incorporar instrumentos tropicales y el patrón rítmico de clave cubana:

A partir del año [19]80 para adelante ya se incluyen la presencia del bajo [eléctrico], la presencia de otros efectos la grabación, por ejemplo el bongó, a veces la clave,¹²⁴ entonces ya los vales criollos románticos salen mucho más bonitos. Y nadie puede decir que no le gustan (Torres, entrevista personal, 21 de mayo de 2008).

La música negra y lo negro ya [está] inclusive mezclado con cosas cubanas, centroamericanas, tipo guaguancó. O sea, no es una música negra pura, pura. La manera inclusive de tocar el cajón no es una tocada de manera [negra pura] sino tipo guaguancó, que el acento se lo dan en otro lado [del compás]. De pronto ya en el cajón, el festejo ya no lo tocan exactamente como festejo. El que sabe le dice, «oye, no me toques guaguancó», le digo, «tócame festejo» (Barraza, entrevista personal, 27 de mayo de 2008).

Esta influencia se corresponde por un lado con la tendencia a aumentar la instrumentación del vals mencionada anteriormente. Pero por otro lado se corresponde también con el interés de algunos productores en popularizar o internacionalizar el vals a través de fusionarlo o “equalizarlo” con las corrientes musicales difundidas en aquella época a lo largo del continente.

Ya hemos mencionado que el elemento más vistoso de este aporte es el cajón peruano, de origen afro. Agregaremos aquí algunos breves testimonios sobre esta asimilación, que se dio entre las décadas de los 1950 y 1960:

El cajón gustó tanto que quedó. Algunos opinan que el cajón se estrella con la segunda guitarra porque el cajón hace los bordones de la guitarra. Pero luego comienza a agarrar su sitio, y ahora un cajón con una buena guitarra se complementan bien, y con dos ya depende del instrumentista, pero he visto algunos grupos que zapatean, o que el cajón quiere hacer demasiado. Si están esos tres instrumentos [dos guitarras y un cajón], el cajón debe mantenerse en su base todo el rato que la primera guitarra esté tocando, no puede competir con la primera porque sale un sancochado (Rentería, entrevista personal, 6 de mayo de 2008).

Esto [incorporar el 6/8 al 3/4 del vals] lo hacía Avilés hace 40 años o más [hacia el año 1944]. Pero a eso hay que agregarle algo más que ha puesto Avilés, que son los ritmos, que son los cueros y la percusión de madera para el vals y para la música negra también (Avilés, entrevista personal, 24 de octubre de 1984).

124. Se refiere al instrumento en sí, no al patrón rítmico.

Yo comencé a incluir el cajón [en el vals] de manera oficial, pero en una forma disciplinada, no con un golpeador de madera sino con un cajonista que tenía talento artístico: Eusebio Sirio. Con él estuve trabajando como un mes golpes tratando de imitar la castañuela en el cajón y a tocar. Le decía «Tú toca, pero tienes que oír la guitarra; si no oyes la guitarra estamos mal». No quiero decir que él está mal, sino que estamos mal los dos. Tenía que tocar suave y hacer efectos junto con la guitarra, no llevar un «ta cutá cutá», un bullón..., como si fuera cosa [de tocar fuerte]. Y a partir de eso, según mis deducciones, han aparecido un montón de personas que golpean el cajón y golpean también el tímpano del oyente. No podría precisar el año, pero fue en 1966, por ahí. No quiero decir que antes también alguien no haya golpeado el cajón, pero no se dedicaron a estudiar las posibilidades de combinar el cajón como instrumento acompañante, o sea a tocar con cajón, no a tocar contra el cajón (Hayre, entrevista personal, 7 de mayo de 2008).

A pesar de que muchos aficionados a la música criolla supondrán que el vals limeño siempre se acompañó con cajón, la presencia de este instrumento en el vals parece seguir siendo problemática para destacados miembros de la comunidad musical criolla:

Todos los cajonistas [ejecutantes de cajón] en realidad tienen un pecado venial, vamos a llamarlo, de buscar nivel protagónico y no es su función, su función es acompañar y tocar suave. Entonces yo les recomiendo y les digo que tienen que acompañar escuchando la guitarra y al cantante; si no escuchan la guitarra y hacen el ritmo de memoria, están tocando solos, y [si se toca] suave ahí se oía la guitarra y se oía al cantante (Hayre, entrevista personal, 7 de mayo de 2008).

Algunos consideran que la presencia del cajón está relacionada con la influencia de la música afro-caribeña que estaba de moda en esa época:

En los años de 1940 se tenía la influencia del bolero y la guaracha. El cajón se comenzó a utilizar en el vals ya que antes solamente se usaba en la marinera, y además entraron los bongós, las congas, los teclados, los vientos, heterodoxia que fue vista por muchos como una total herejía (Lara, entrevista personal, 8 de abril de 2008).

Posteriormente, ya hacia finales de los años 70, la música tropical (principalmente la salsa) influye nuevamente en el vals al ser tocado en 6/8 y fusionado con música afroperuana. Una influencia indirecta se daba a través de la ya citada incorporación de ritmos afroperuanos, los cuales en muchos casos estaban alimentados por ritmos caribeños; vale recordar que las poblaciones negras urbanas fueron las más receptivas a estos ritmos tropicales, y

que algunos músicos considerados referentes dentro de la tradición musical afroperuana (los músicos de Perú Negro de los años 70 por ejemplo) son asimismo reconocidos percusionistas de música tropical, como Chocolate Algendones o Guillermo Macario por citar a algunos.

Así, entre 1970 y 1980 algunos músicos y compositores criollos experimentaron con la combinación de compases afroperuanos y vals limeño, creando lo que llamaron el *valsongo*, el *vals-zambo*, el *vals-marinera* y el *vals-landó*. Un cantante perteneciente a una conocida familia de música afroperuana expresaba así su incomodidad con estas variaciones:

Se agarran melodías de vales antiguos para «arreglarlos» en ritmo de *landó*, una danza afroperuana supuestamente antigua, y los compositores del momento buscan meter el *landó* dentro del vals. Incluso tienen la osadía de poner en [la etiqueta del] disco: «vals-landó» (Vásquez, comunicación personal, 1982).

Por otra parte, el compositor del muy conocido vals *Alma, corazón, y vida*, A. Flores Albán, también nos expresó recientemente su escepticismo frente a estas asimilaciones rítmicas:

Pero después han tratado el vals hacerloailable, con el [ritmo] sincopado, como lo que hacen [las cantantes] Lucila Campos, Eva Ayllón, con un [ritmo] sincopado que le dan para hacerloailable, pero no pegó [...]. Si hay un vals que no pega en un pueblo es porque no es auténticamente del pueblo, sino es una mera subjetividad del autor y por eso no trasciende. Entonces no pegó el sincopado porque el pueblo no sabe cantar en sincopado, sólo te cantan un vals [el entrevistado canta un tema]. Te cantan, sí, en [compás de] tres por dos; pero no te saben cantar en sincopado (Flores Albán, entrevista personal, 13 de junio de 2008).

Frente a este tipo de críticas, consideramos necesario presentar también la opinión de los impulsores de estas combinaciones. Uno de los principales promotores de esta adaptación del vals a los ritmos tropicales es Óscar Avilés, quien a través de diversos proyectos musicales como los discos de larga duración (LP) *Valseando festejos* y *Seguimos valseando festejos* de inicios de la década de 1980 promueve la incorporación de elementos de música tropical en la música criolla, incluyendo al vals. Al respecto, es interesante lo que narra Óscar Avilés en una entrevista realizada en 1984:

Yo siempre estoy escuchando intérpretes que de acuerdo a la época van diciendo lo suyo. Que [ahora] no se canten un «Ídolo» o un «Guardián» como antes, de acuerdo, pero tratan de hacerlo y lo logran en parte. Porque en esos

temas y en ese ritmo sí ha habido una continuidad. [...] Ahora, lo que no se ha perdido es el sabor, ahorita [1984] se ha hecho una serie de combinaciones, diría yo, de percusión, que dan un resultado positivo para la danza. Entonces esta percusión, mezcla de cueros [instrumentos membranófonos] y madera, da una fuerza irresistible a la danza, o sea, uno se siente atraído para bailar. A eso le vamos añadiendo los ingredientes que pone Avilés como la trompeta y el trombón, y ya tiene otra dimensión ya, una dimensión internacional, pero dentro de lo peruano mismo o en lo que estamos en este momento, yo creo que el baile más popular es el festejo, incluyendo el vals. [...] En realidad yo no he puesto los cueros todavía para el vals, pero no pasará mucho tiempo para que los ponga; porque como todo cambia, digamos, la parte comercial también... me doy cuenta ahora de que eso es definitivamente másailable, la gente quiere bailar. [Ante la pregunta acerca del disco LP *Solo Avilés* del año 1971, en el que se incluye bongós]. Ahí nace la combinación, yo le he puesto al vals el bongó y el cajón desde esa época, le estoy hablando de trece años atrás. No me he explicado bien, pero es el bongó actual, con los golpes peruanos, utilizando instrumentos extranjeros que no son peruanos dándoles golpes de percusión peruana; por eso el bongó, tocado a la peruana, eso no lo tocan en ninguna otra parte (Avilés, entrevista personal, 24 de octubre de 1984).

En la misma entrevista, Avilés nos ofreció una reflexión sobre contexto industrial de la música peruana en la década de 1980. Nótese cómo vincula al vals con la música afroperuana, y luego a ambos con la música salsa:

En cuanto al gusto de la gente [del Perú en los años de 1980], el vals definitivamente no tiene una aceptación mayoritaria, aunque yo tengo muchas esperanzas en la música negra. Definitivamente porque es un fenómeno que ocurre en todas partes del mundo: ahorita la salsa es la que impera. Entonces en el Perú [de los 80] tenemos que la marinera está por extinguirse, el vals tiene una transición [*i.e.*, crisis]; pero el festejo, que nace con mucha fuerza, todavía no llega pues a la fuerza que tiene la salsa. También está [el problema de] la música en inglés: es una maquinaria montada con muchos millones de dólares, entonces no podemos competir con eso. [...] La música negra peruana, por añejas razones [...] me estoy refiriendo principalmente al sentido de raza [ha sido discriminada]. Sin embargo esto ha dado tal vuelco que es justo la raza blanca la que baila más música negra peruana, y eso dentro de la juventud. Se está dando un fenómeno. [...] Dentro de lo peruano mismo o en lo que estamos en este momento [1980], yo creo que el baile más popular es el festejo [...]. La música negra ha renacido con una fuerza tremenda, e indudablemente a eso ha contribuido la difusión de la música. Y esa difusión, masiva además, se ha hecho a través de la televisión, a través de la radio, pero por sobre todas las cosas a través de producciones discográficas. Lo otro es un complemento, es como quien enseña cómo se baila tal cosa, eso no te lo han dicho en la televisión, no sabían cómo se bailaba festejo. La gente blanca, las muchachas, la

gente joven, se interesa cuando [las bailarinas] comienzan a mover el «cucú»: cuando hay movimiento de caderas; [...] porque son ellas las que van a lucir su belleza, van a lucir su escultural cuerpo si se quiere. Por eso creo que hay una fuerza grande en ese ángulo, es algo personal. Así, [el festejo] no se tiene que bailar con una pareja, es un baile libre, cada uno hace lo que quiere, no es como la marinera. La fuerza que tiene la música negra, el ímpetu, es tanto que el vals toma algo en este momento, el vals moderno, o quizá el vals de la época, el vals de la generación, toma algo de la música negra, su ritmo cadencioso. La música negra es muy alegre, pero si eso lo dividimos a la mitad, obtenemos la mitad de esas [pulsaciones] y está dentro de un ritmo. O sea que un vals que está en [compás de] 3/4 lo podemos convertir en [tiempo de] 6/8 y viceversa. [...] Pero a eso hay que agregarle algo más que ha puesto Avilés, que son los ritmos, que son los cueros y la percusión de madera para el vals y para la música negra también (Avilés, entrevista personal, 24 de octubre de 1984).

Complementando estas declaraciones, presentamos una opinión coincidente con la de Avilés en cuanto a las ventajas de esta opción:

Ante la declinación en el gusto popular, sobre todo de los jóvenes, por influencia de la música extranjera [en los años 70], los bailes negros se convirtieron en un reducto de lo nacional, gracias a los arreglos, absolutamente rítmicos, de Avilés. [...] Cavero y Avilés iniciaron el boom de la música negra con el festejo «Mueve tu cucú» de Pepe Villalobos. [...] Y siguieron con muchos éxitos más, hasta grabar un [disco de vinilo de] larga duración [33 r.p.m.] que contenía exclusivamente esos ritmos [es decir, unas doce canciones de 3 o 4 minutos cada una]. Más tarde, [Avilés] grabó también con [la cantante afroperuana] Lucila Campos varios discos en los que mezclaba valeses muy alegres y música negra [a lo que se llamó *valseando festejos*], que tuvieron la novedad de ser acompañados por sonoras trompetas y trombones (Serrano 1994:210).

En los citados extractos de la entrevista, Avilés explica que su opción por incluir instrumentos extranjeros en los géneros criollos no responde solo a inquietudes musicales como su posible gusto por la música extranjera o el afán de crear “música fusión”: es bastante claro en afirmar que busca promover la música criolla (principalmente el festejo) y que esta no debe perder su sabor. Sin embargo, frente a un contexto en el cual la música criolla dejaba de ser popular y cedía espacio a otras expresiones musicales (fundamentalmente a la salsa), se hace necesario para los músicos peruanos y las disqueras locales el re-popularizar las expresiones musicales criollas a través de diversas estrategias con el fin de recuperar el mercado perdido; en este caso se apostó por el baile, para lo cual se recurrió a los ritmos afroperuanos como primera estrategia. Una segunda estrategia fue la incorpo-

ración de instrumentos y elementos musicales propios de la salsa dentro de los ritmos afroperuanos, en el mismo afán de popularizar la música criolla a través del baile. En este caso, sin embargo, se contempla la posibilidad de alcanzar mercados extranjeros a través de la incorporación de estos elementos. Finalmente, Avilés da a entender que la supervivencia (industrial) del vals criollo está en su transición hacia la instrumentación caribeña. Este caso es un claro ejemplo acerca de cómo en cierto momento la tradición musical caribeña (sobre todo la salsa) representa para la industria musical nacional un contexto industrial al cual es necesario asimilarse para sobrevivir, y al mismo tiempo una fuente de recursos musicales de la cual valerse para insertarse en un contexto industrial mayor.

En esta segunda influencia de música caribeña resalta nuevamente el importante papel de los productores, las disqueras y los directores artísticos en la decisión de cómo se toca el vals y en qué casos es correspondiente fusionarlo con otros ritmos de moda; asimismo es posible notar cómo la influencia de otros ritmos no se da solamente a través de una apropiación popular sino también a través de lógicas industriales y de mercado. Sin embargo esta influencia en el vals aún se mantiene a través de la presencia de tumbas y bongós en el marco musical de numerosas agrupaciones criollas en peñas y en programas de televisión. Cabe notar que en esta época se repite la coyuntura en el desenvolvimiento del vals peruano (como ocurre en la música popular de otras partes de la región) de enfrentar las modas de origen foráneo mediante la creación de variantes a partir de la mezcla de fuentes locales y cosmopolitas. Lo interesante de este caso es que -con el desarrollo de los sistemas de difusión masiva- hay más posibilidades de que el ensayo llegue a ser conocido y apreciado por un público masivo en tanto sus creadores directos tengan acceso a, o estén ubicados en, lugares estratégicos de estos sistemas. En todo caso, si la creación musical responde a la receptividad del momento, la ubicación estratégica posibilita una capacidad de difusión que debería garantizar su éxito. Con todo, como sugiere Flores Albán (ver cita líneas arriba), si a la larga no pega es porque no responde a los gustos y sensibilidades de la época.

Sin embargo, La música “negra costeña” (fundamentalmente el festejo) es apreciada por Óscar Avilés en función de la fuerza rítmica que tiene y su consiguiente predisposición al baile, y también por su gran aceptación por parte del público joven de clase media y alta, más no por su aporte melódico

frente a otros ritmos; en ese sentido la mayor difusión de ritmos negros tenía como objetivo que la música criolla (grabada por disqueras particulares) llegara a un público joven y nuevo a través del baile, insertándose en un contexto de “euforia rítmica” propalado por ritmos tropicales foráneos. Asimismo entiende que el vals se moderniza a través de estos elementos en una línea similar. En ese sentido, la incorporación del 6/8 al vals criollo puede verse no solo como una incorporación rítmica producto de la mayor presencia cotidiana de ritmos afroperuanos en Lima, sino también como una estrategia de las disqueras para buscar nuevos públicos compradores dentro de un nuevo contexto determinado por influencias rítmicas foráneas

Siglo XXI

Finalmente, mencionaremos que entre fines de la última década del siglo xx y a lo largo de la primera década de este siglo, se ha seguido explorando la combinación del vals limeño con distintos géneros costeños y afroperuanos, y también con los cosmopolitas. Así, por ejemplo, se ha tendido a “atonderar” el vals limeño, siguiendo la iniciativa de Chabuca Granda, incorporándole además algunos rasgos del jazz. Pero también hay valeses anteriores a los de Granda que se prestan más a este tratamiento, justamente porque en sus armonías ya se había incorporado elementos del jazz; por ejemplo, valeses como *Cariño mío*, *Corazón*, *Si me amaras*, y *Tu burla*, de L.H. Sotomayor. En la música criolla y afroperuana, también se ha buscado combinar landó y festejos con el jazz y sus derivados. Sin embargo, tratándose de variantes poco conocidas por el grueso de la población y además no siendo propiamente derivadas del vals popular limeño, hemos dejado su estudio para otra ocasión¹²⁵. Sin embargo, el *mainstream* criollo tiene otras dinámicas. Si bien no se identifica actualmente una corriente de composición de vals criollo ni es el género musical de mayor difusión, este existe y se sigue componiendo, por minoritaria que sea esta producción. El sector musical valsístico criollo actual, si bien es diverso, puede comprenderse a partir de dos tendencias. La primera de ellas, siendo la mayoritaria, conserva el estilo de los años 70, reforzado por nuevas tecnologías musicales. La segunda no es propiamente una tendencia, sino que es el conjunto de iniciativas que no siguen el modelo anterior; es minoritaria y está conformada por una serie de alternativas de

125. Para más detalles sobre estas recientes combinaciones musicales en diversas vertientes de la música popular del Perú, véase por ejemplo Rozas (2007).

composición individuales. En estas dos corrientes no incluimos a los compositores e intérpretes que se ubican en tradiciones anteriores y que siguen componiendo y tocando hasta la actualidad, como Manuel Acosta Ojeda, Albino Canales, José Villalobos o Augusto Polo Campos.

La primera tendencia es la que tiene mayor difusión y la que tiene mayor presencia en espectáculos en vivo, peñas y televisión. Es muy similar a la de la década de 1970, con algunas renovaciones. Los compositores más conocidos en esta corriente son Alejandro Lara, Iván Abanto, Kike Fuentes y Omar Rincón. Al respecto, Alejandro Lara comenta lo siguiente sobre su composición:

Ya no hay mucho que inventar pues, sobre el amor menos; entonces tienes que ser personal. Para que llames la atención tienes que decir lo que uno vive, que es por lo menos singular, la idea amorosa es igual para todos, pero la manera en la que yo la he vivido, porque yo soy absolutamente vivencial, es diferente. [...] En todo el repertorio criollo no hay una canción que desde el punto de vista de los 15 años diga qué piensan de la vida o del amor; todos cantan que yo perdí el corazón, que somos amantes. Entonces se me ha ocurrido la idea de escribir una canción desde el punto de vista juvenil, ya tengo la primera, se llama “Yo no Mamá”, y me voy a dar el gusto de ponerla en mi disco, para marcar el camino, en algún momento tienes que darle la opinión a los jóvenes. [...] el reto creo yo es que el compositor trate de orientar sus temas a favor de valores, de mensajes positivos, optimistas, jamás denigrar a la mujer, que porque me abandonó, y como yo soy el compositor, la hago trizas en una canción; eso es lo que yo pienso que debe ser la tendencia actual (Lara, entrevista personal, 8 de abril de 2008).

Sin embargo se compone poco, y cuando se compone la tendencia general es a crear temas desde lugares comunes (el amor, el sufrimiento, etc.) y en muchos casos musicalmente poco elaboradas. Jorge Luis Jasso lo expresa de la siguiente manera:

Con respecto al registro, las canciones por lo general hoy por hoy son más sonnetes que otra cosa. Son canciones livianas, que no abarcan más que escala y media, no se necesita más; entonces tú hablando puedes cantar, solamente entonas y ya estás cantando. Volumen no se necesita porque ya está solucionado por los equipos de sonido. Registro no necesitas porque ya está solucionado porque las canciones actuales no tienen mayor variedad armónica. Y respecto a la interpretación o entonación, los temas son realmente tan fofos que no necesitan mayor inspiración como para interiorizar e interpretar algo (Jasso, entrevista personal, 11 de abril de 2008).

Al haber pocas composiciones, la mayoría del repertorio que se interpreta actualmente desde esta corriente es igual al de la década de 1970, básicamente los temas de Polo Campos, Mosto, Escajadillo, Pacheco y Pasache, además de temas de la primera etapa de Chabuca Granda, y finalmente un escaso número de canciones más antiguas muy populares, como *Nube gris*, *Callejón de un solo caño* o algunas de Pinglo. Los repertorios son limitados y suelen cantarse siempre las mismas canciones. El canto por lo general recurre a voces femeninas, y el estilo que se impone es el de la voz “sensual” como la de Eva Ayllón o Lucía de la Cruz, influidas por la balada y el bossanova. Al respecto, varios de nuestros entrevistados reconocen que en la actualidad hay pocos estilistas y que se tiende a imitar a figuras consagradas.

Últimamente se imponen las voces tipo de Eva Ayllón, de Bartola, más dulces, más sensuales, porque también los temas que interpretan... a pesar de que también tienen repertorio antiguo, los nuevos temas que interpretan están más adaptados a este tipo de voces (Lara, entrevista personal, 8 de abril de 2008).

Ahora todos se imitan entre ellos, y como son tan malos todos tratan de cantar como Eva Ayllón, “eso es, esto es”, hasta en los guapeos, cantan igualito y se imitan (Borja, entrevista personal, 19 de agosto de 2008).

A partir del 70 he visto que no hay estilistas, salvo Eva Ayllón, Lucía de la Cruz, Lucila Campos y el poderoso y grande Zambo Cavero, a quien considero yo el máximo estilista de la música criolla en este momento. Pero digo que hay pocos estilistas porque imaginémonos, más de 30 años con tan pocos estilistas. Yo estoy seguro de que junto a 30 voces entre chicos y chicas con muy buenas voces pero carentes de estilo, y sin estilo, tanto en guitarra o en campo nadie triunfa. Eso es un hecho (Amaranto, entrevista personal, 22 de abril de 2008).

En este contexto, esta tendencia ha desarrollado un pequeño *star system* compuesto por figuras musicales de los años 70 y 80, donde las “estrellas” son fundamentalmente cantantes como Eva Ayllón, Lucía de la Cruz, Cecilia Bracamonte, Cecilia Barraza, Lucila Campos, Bartola y Arturo “El Zambo” Cavero, los cuales acaparan casi toda la difusión de música criolla, mientras que los compositores e instrumentistas gozan de escaso reconocimiento público. Además de este primer grupo existe una serie de figuras reconocidas que pertenecen a generaciones más jóvenes como Fabiola de la Cuba, Julie Freundt, Marco Romero, Jorge Luis Jasso, Rony Zuzunaga y algunos más. Alejandro Lara menciona además a una serie de nuevas cantantes jóvenes como Katherine Cuadros, Laura Vinces, Kety Villaverde y Araceli. Sobre los músicos, los más reconocidos dentro del medio musical son Coco Linares,

Jorge y José Luis Madueño, Diego Rivera y Óscar Cavero, entre otros; como se mencionó líneas atrás, es recurrente el uso de un marco musical que excede a las guitarras y cajones y usualmente se recurre al uso de sintetizadores.

La segunda tendencia, como ya mencionamos, está compuesta por iniciativas musicales individuales que surgen desde distintos sectores sociales y desde distintas influencias musicales; esta producción no alcanza a un mercado masivo y más bien fluye en circuitos más reducidos. Sin embargo al tener una demanda más sectorizada no dependen de los protocolos del *mainstream*, por lo que tienen una mayor libertad de composición e innovación musical; por la misma razón no se ven obligados a recurrir a fórmulas repetitivas o poco elaboradas en pos de conseguir un mercado masivo que, dada su situación periférica, no alcanzarían de cualquier manera.

Desde las iniciativas de composición es posible encontrar sujetos y estilos bastante diversos; quienes llevan a cabo estas iniciativas son por lo general cantautores. Tal vez el más conocido es Daniel “Kiri” Escobar, quien toca desde 1967 y cuyo estilo musical está muy influido por la última etapa de Chabuca Granda y por la nueva trova. Están también Juan Luis Dammert y Fernando Rentería, que si bien pertenecen a épocas y estilos distintos, sus composiciones tienen un estilo lúdico pero con un importante contenido de crítica social. En el caso de Fernando Rentería, está bastante influido por la obra de Serafina Quinteras. Asimismo incluimos también la obra de Carlos Cabrera, “El Loco del Callao”, músico peruano residente en España que incorpora al vals elementos del *bossa-nova* y de la rumba española. Esto por mencionar solo a algunos.

Asimismo existen otras iniciativas musicales que más que a la composición se inclinan a la interpretación de repertorios tradicionales poco difundidos, por lo general de la Guardia Vieja, así como a la exploración de formas tradicionales de tocar el vals criollo. De alguna manera pueden considerarse como continuadores de la Guardia Vieja, pero desde una perspectiva de investigación y rescate de formas musicales antiguas que van quedando en el olvido. Entre estos músicos encontramos a los guitarristas Sergio Valdeos, Rey Soto, Renzo Gil y Carlos Ayala y al cantante Carlos Castillo entre otros.

Actualmente están cambiando las cosas, los guitarristas, hay varios muchachos como Rey Soto o como Sergio Valdeos que se están preocupando en ver cómo se jaranea, se van al [centro social] Breña a escuchar, van a la [peña] Don Porfirio, ahí también se toca en la forma más tradicional que se pueda. Van jóvenes que

tocan en otras peñas, tocan a la moderna y van a ver cómo tocamos nosotros. Actualmente están preocupándose, cuando uno escucha a un muchacho que -a pesar que tiene grandes conocimientos musicales- hacer una introducción tradicional... está cambiado un poquito; pero también son mejores. Como te digo sé que todo tiene que evolucionar pero tiene que evolucionar con conocimiento, porque una cosa es tratar de cambiar algo que no se conoce no se puede hacer, primero tiene que conocerse de que se trata el asunto, cómo es la música, cómo se cantaba, cómo se tocaba, lo más sencillo posible. Entonces, lo más sencillo era lo que tocábamos nosotros, nosotros no teníamos conocimiento musical de lo que eran disonantes y esas cosas. Entonces, si ellos primero se fijan cómo se tocaba, entonces sobre ese conocimiento que tienen aplican su propio conocimiento y ya pueden sacar algo que sea más moderno sin perder la esencia de lo que había (Salgado, entrevista personal, 11 de junio de 2008).

En estos nuevos músicos es posible notar una inclinación a regresar a formatos acústicos y a marcos musicales más pequeños, pero como menciona Carlos Ayala es tal vez muy apresurado el decir que se trata de una nueva tendencia.

Por ahora es posible identificar de esta forma el panorama musical actual del vals criollo: un *mainstream* con una forma musical bastante uniforme y dirigida a un público masivo, y pequeñas iniciativas musicales que se caracterizan por diferenciarse del *mainstream* y constituirse como escenas musicales menores con públicos restringidos. Sin embargo, como veremos a continuación, hay una serie de procesos no musicales que pueden dar pie a la aparición de nuevas formas de componer, tocar y entender el vals.

Sistemas de difusión masiva

Para la producción musical, se está revirtiendo la tendencia anterior a incrementar instrumentos ya que ha sido necesario aminorar los costos de producción al límite. Esto ha llevado a tratar de reducir sobre todo la cantidad de instrumentistas que participan en las actividades musicales, tanto en la grabación de discos como en las presentaciones públicas, lo cual es facilitado por uno de los rumbos de desarrollo tecnológico que ha tomado la industria musical, consistente en ofrecer medios comparativamente más económicos que hacen el efecto de instrumentistas de apoyo:

[En el vals pasa lo que] sucede con el tango y los mejicanos. Se ha visto a los [músicos] mejicanos, que antes eran un gran grupo -[con] sus trompetas y su

guitarrón, por lo menos diez o doce [integrantes]-, hoy en día, porque el trabajo se ha reducido y no les alcanza la plata, con un acordeón y un par de guitarras, a eso se ha reducido. Igual la música del Centro [del Perú], las mulizas: [normalmente] juntamos dos o tres saxos, barítono, tenores, un arpa y juntas a doce músicos, porque a campo abierto, mientras más músicos haya se escucha mejor, a tres cuerdas. [Pero] como no hay plata para pagar a más músicos, [la cantidad de integrantes] se ha reducido a cuatro y ahora se tocan mulizas con acordeón. Esos cambios se están notando. Y en el criollismo también sucede eso. Ahora hay guitarristas que destacan, van con una guitarra, un bajo y un cajón, la segunda guitarra ya no es indispensable. Ahora ya existen hasta los violines electrónicos, las guitarras, los teclados, los sintetizadores que, mentira, no reemplazan los vientos, tú sientes [la diferencia]. Y luego lo que llaman ahora «secuenciar», el «secuenciado» que te graban completa la pista [con todos los instrumentos] y tú lo único que haces es [reproducir la pista y sobre eso] cantar, que es el negocio actual de los matrimonios. Antiguamente contratabas una orquesta, ahora contratas un pianista que tiene tres teclados, o dos juntos; y tiene ahí vientos, tiene cuerdas, de todo. Y canta una sola joven con un micro, y el que toca [los teclados] le hace coro [...]. La gente ahora prefiere el sonido electrónico, el sonido del aparato de música que te toca tus guarachas, sones... y llegan los pobres [músicos] con su guitarra, su cajón: «bótalos, dales algo pero bótalos», ¡qué horror...! Entonces, hemos perdido mucho esa identidad musical (Fuller, entrevista personal, 26 de mayo de 2008).

Estos continuos y significativos cambios en el modo de producción musical, a decir de nuestros entrevistados, tiene consecuencias desfavorables para la manera en que se venía haciendo la actividad artística. En primer lugar, la reducción del número de instrumentistas necesariamente modifica la forma previa de hacer música al cambiar la estructura de los conjuntos, lo que entonces acarrea notorias diferencias en la forma de interpretar las canciones ya que se debe adecuar el arreglo musical para una distinta conformación instrumental. Así, a menos que el arreglista sea muy ingenioso o inspirado, en muchos casos lleva a una restricción en las potencialidades musicales de la minimizada agrupación. En segundo lugar, el uso de sintetizadores y aparatos electrónicos (los que, además, continuamente van bajando de costo a la vez que incrementan sus posibilidades técnicas) transforma también la forma habitual de tocar la música al incorporarle nuevos sonidos junto con maneras distintas y nuevas de combinar dichos sonidos. Por lo demás, si entre las audiencias hay quienes prefieren las interpretaciones con instrumentos originales y por tanto no se van a sentir satisfechos en tanto reconozcan la diferencia entre el instrumento primigenio y el emulado electrónicamente, más aun teniendo en cuenta que los resultados de imitar electrónicamente

el sonido son más o menos fieles de acuerdo al instrumento que se quiera imitar y a la función que este cumpla en la formación tradicional. En el vals limeño, la guitarra acústica se convirtió tempranamente en el instrumento emblemático cuando desplazó a otros de uso popular, como la bandurria y el laúd. Posteriormente se le añadió el cajón, y más recientemente el bajo electrónico.

En otros casos se ha buscado incorporar nuevos estilos sonoros que están en consonancia con corrientes musicales cosmopolitas de amplio consumo (como el rock o la balada), llegándose a generar sonoridades características que quedan incorporadas al género, como el uso del órgano de la balada para tocar el vals criollo “romántico”. En tercer lugar, eventualmente se pueden llegar a naturalizar estas nuevas sonoridades a partir de su reiteración constante (Butler 2002), sobre todo en las generaciones más jóvenes durante el proceso de socialización, haciendo que muchas veces termine por haber una preferencia por los sonidos de origen electrónico frente a los de origen acústico. Por último, la disminución de oportunidades de trabajo para los instrumentistas reduce el número de músicos activos, quedando vigentes solamente los músicos más destacados, y la actividad musical se empieza a desenvolver en cierta medida controlada por quienes poseen y manejan los más avanzados y costosos medios de producción, lo que implica diferencias de educación y estatus económico. Jorge Luis Jasso lo expresa de la siguiente manera:

[Hay] cantantes que no tienen un gran registro [vocal], no tienen [suficientes aptitudes para la] interpretación, pero [que] están acompañados de músicos [que sí son] de primer nivel y hacen espectáculos de primer nivel. Todo lo que los rodea, tanto músicos ejecutantes como artistas de escenografía, y [la infraestructura] tecnológica, todo de primer nivel.... Pero si escuchas al cantante en sí, no se encuentra mayor voz, mayor talento: es la armazón de la tecnología lo que aparenta un gran espectáculo. [...] En los 1970s no hubo estos arreglos tecnológicos, tanto así que los cantantes que no tenían mucha voz obviamente no trascendieron. Hasta los años '70s solo trascendieron los que tenían voz; y los que no la tenían, así tuvieran dinero no trascendían (Jasso, entrevista personal, 11 de abril de 2008).

De cualquier modo, parece claro que la tendencia de la industria musical en el mercado peruano es realizar inversiones mínimas y reducir costos de producción. En ese sentido, nuestros entrevistados perciben una industria musical en que las disqueras están poco dispuestas a invertir en la música

criolla, por lo que esta producción muchas veces acaba siendo impulsada por los propios músicos y con grandes esfuerzos, sobre todo económicos.

Ahora no se puede grabar si tú mismo no produces tu propio disco, o sea pagando sala de grabación, al director musical que te haga los arreglos, a los músicos. A la hora que quieren vender [los discos], viene el [productor] pirata y te saca todito por 5 soles (Fuller, entrevista personal, 26 de mayo de 2008).

Actualmente no hay corriente [de composición de vals], y no hay corriente por la sencilla razón de que no hay grabaciones, no hay dónde grabar, no hay ninguna empresa disquera. El artista que quiere grabar tiene que, con su plata, pagar a un estudio de grabaciones y él mismo hace su producción y la vende entre sus amigos. No hay producción disquera actualmente, me imagino que sacan un disco y a los dos días ya está en «El Hueco¹²⁶» a dos soles cada DVD, entonces no hay mayor motivación para grabar. Los que quieren hacer son los chicos que en realidad aman el asunto y lo hacen con su propio esfuerzo, pero son muy pocas personas las que se juntan a grabar, salvo que sean «artistones» como Eva Ayllón o como Lucila Campos y yo creo que no graban tampoco mucho. [...] Mientras [que los productores originales] están vendiendo a quince soles cada disco, en «El Hueco» está a dos soles. El ambiente criollo en ese aspecto ha cambiado, ha dejado, prácticamente no existe (Salgado, entrevista personal, 11 de junio de 2008).

Hay que tener en cuenta que la piratería fonográfica no paga impuestos ni regalías, por lo que solo necesita invertir en las máquinas reproductoras y en discos en blanco, y además su distribución está organizada a gran escala en el mercado nacional. Por lo tanto, es casi imposible competir con ella dados sus ínfimos costos de producción. Esto afecta la industria musical peruana actual dedicada al vals, haciéndola poco rentable: la inversión es relativamente alta y muchas veces ni siquiera se recupera el dinero invertido. Asimismo, su rentabilidad es tan escasa que muchos de los discos o *releases*, como se acostumbra llamar a los estrenos fonográficos, suelen ser vistos no como fuente de ingresos económicos sino como proyectos personales o materiales para la demostración (*demo*) y promoción. Por ejemplo, el cantante nacional Jorge Luis Jasso en alguna ocasión financió su propio disco, pero nos dijo que los ingresos por ventas no alcanzaron ni para cubrir el costo de producción del material. Sin embargo, esas grabaciones le han sido útiles para promoverse en el extranjero y así obtener contratos para realizar giras artísticas, las cuales constituyen uno de los principales ingresos económicos

126. «El Hueco» es un centro de galerías comerciales en la ciudad de Lima que se ha hecho conocido por la venta de grabaciones audiovisuales piratas.

que le genera la actividad musical. Así, en notable contraste con los artistas de alcance mundial, sus mayores ganancias no provienen de la venta de discos (debido a la piratería) sino de sus presentaciones públicas. Es decir, mientras que las “grandes estrellas cosmopolitas” obtienen sus principales ingresos por la venta de discos y solo hacen giras esporádicamente para promover sus nuevos discos o *releases*,¹²⁷ para la gran mayoría de los músicos peruanos ocurre al revés: hacen discos para promover sus continuas presentaciones públicas mediante giras por todo el país y algunos lugares del extranjero, de las cuales obtienen prácticamente sus únicos beneficios pecuniarios.

Es más, varios artistas peruanos han declarado en diversas oportunidades que ya se han resignado a considerar incluso la piratería fonográfica como una manera de promoción de sus giras y presentaciones artísticas. En este aspecto, también se invierte el arquetipo de surgimiento de una estrella musical que se presenta en la industria cultural norteamericana. En efecto, la historia arquetípica es que el músico emergente primero hace giras por los pueblos del interior para darse a conocer en presentaciones públicas ante audiencias locales. De este modo, empieza a construir una audiencia que adquiera la masa crítica suficiente para que su popularidad ofrezca un mercado mínimamente lucrativo mediante el consumo radial y discográfico. Por lo tanto, las vicisitudes y avatares relacionados a las demandantes giras artísticas por las que debieron atravesar las grandes estrellas son, en la mayoría de casos, una parte tan solo inicial de su carrera. Una vez que se crea esa masa crítica, y a medida que se mantienen o incrementan las audiencias, la emergente estrella va obteniendo cada vez mayores ingresos producto de la venta de cada vez más fonogramas, así como por el pago de regalías en proporción al número de emisiones radiales de sus grabaciones y/o composiciones. De ahí a que, en esa dinámica, el estatus de estrella musical está básicamente en función de lograr un importante nivel de ingresos mediante la venta de discos y por las regalías mencionadas.

En el Perú de la primera década del siglo *xxi*, en cambio, las recientes historias de logros musicales y éxitos económicos en la música popular comienzan generalmente con la grabación de un *demo* que se hace escuchar a los promotores y realizadores de espectáculos públicos. Si reúne las condiciones consideradas mínimas, el aspirante es iniciado en el circuito artístico

127. Véase por ejemplo Bennett (2005), Laing (2003) y Wallis y Malm (1984).

como telonero de las ya consagradas estrellas, de modo que en esa posición su actuación es como una puesta a prueba y a la vez como una manera de ir (re)constituyendo el público para el género musical y sus intérpretes. Desde ese momento, la carrera al éxito se basa en hacer cada vez más presentaciones públicas hasta que, dependiendo de sus condiciones musicales junto con su aspecto físico, puede dejar de ser telonero al lograr que una masa crítica de la audiencia demande su actuación. Es más, el parámetro del éxito está directamente relacionado a la cantidad de espectadores que puedan atraer en sus presentaciones públicas por los pueblos del interior del país. De este modo, al no recibir significativas regalías por la emisión radial de sus temas, y al no poder recaudar ingresos por la venta de discos porque sus grabaciones son explotadas por el circuito de producción pirata, la opción que le puede generar ingresos significativos es la actuación pública y está en relación con la cantidad de localidades que se puedan cubrir en las giras. Según todo esto, en el Perú actual el estatus de consagrado en la música popular está en función a la capacidad de atraer espectadores a las actuaciones que realizan a lo largo de todo el país. Al fin, los avatares y vicisitudes relacionados con las presentaciones públicas son mayores cuanto más ingresos quiera obtener el músico, lo que lleva a presentarse en dos y hasta tres locales en una sola noche luego de estar viajando por varias horas a través de las difíciles carreteras del país.

De este modo, lo “informal” y pirático se vuelve lo usual a medida que la colectividad musical se adecua a estas condiciones de actividad artística, con el consiguiente desgaste físico y la exposición a accidentes de tránsito. Esta situación de la industria del disco en el Perú acarrea otras consecuencias que también contrastan con la actual lógica de las estrellas internacionales. Por un lado, la demanda de tiempo que implica las constantes giras y presentaciones artísticas les quita tiempo para componer y preparar nuevos temas. Por otra parte, siendo las giras su modo de sustento económico en el Perú, algunos de los artistas criollos más conocidos optan por quedarse en otros países donde en las últimas décadas se han establecido ciudadanos peruanos, ya que en el Perú la gran mayoría de la población no dispone de un amplio margen para gastos discrecionales. En otras palabras, pueden cobrar más por entrada en esos otros países en tanto su audiencia tiene niveles de ingresos relativamente superiores frente a la mayoría de peruanos.

Jorge Luis Jasso [...] hizo un gasto de dos mil quinientos dólares [para grabar un disco suyo] y ni la mitad sacó, es por eso que [lo] utilizó más para [difusión

en] el extranjero: va y viene, porque no conviene, no le conviene [solo grabar discos] (Flores, entrevista personal, 13 de junio de 2008).

Más gente debe apostar por los jóvenes: Jorge Luis Jaso por ejemplo viaja a Estados Unidos la mitad del tiempo, imponiendo el estilo nuevo pero sin dejar de lado lo antiguo (Lara, entrevista personal, 8 de abril de 2008).

Otro factor fundamental para la escasa rentabilidad de la grabación de la música criolla, además de la piratería fonográfica, es el poco público al que están dirigidas las grabaciones. Por ejemplo Windsor Salgado, ante la pregunta de si los integrantes del centro musical “La Catedral del Criollismo” tenían entre sus planes la grabación de discos con temas de la Guardia Vieja criolla interpretados por ellos, respondió de la siguiente manera:

Para qué, la pregunta es para qué, grabar [música] para qué. No hay programas criollos [en la radio]. Además si nosotros grabamos un disco, ¿para venderlo a quién? Si sacamos algún disco... ¿a quién se le vende? [Una opción sería] ir a los centros musicales, [pero] el único que funciona [con regularidad como institución criolla] es el «Breña». [...] Entonces ahora no es un atractivo, vamos a tocar solamente para darle vuelta [a las canciones] entre nosotros, es lo mismo que cantamos acá [en su lugar de reunión de su comunidad musical criolla] todas las semanas (Salgado, entrevista personal, 11 de junio de 2008).

Esta situación remite al tema de la difusión actual de la música criolla. En este caso, la preocupación respecto a la producción musical criolla es la limitada cantidad de espacios en los que se muestra a un gran público, y la ausencia de espacios en los que se puedan presentar nuevas canciones criollas. Esta situación, asimismo, suele ser vista en comparación a las décadas de 1940 y 1950, en las que, como hemos mencionado, la música criolla tenía una difusión masiva, llegaba a “todos los hogares” y se nutría de nuevas composiciones cada semana. Si bien este declive de la difusión se hizo crítico en los años 80 (aunque tuvo un ligero repunte en el primer gobierno de García), es posible situar su inicio un poco más atrás en el tiempo. Wendor Salgado, por ejemplo, lo sitúa hacia la década de 1970:

Por la década de 1970 -alrededor de esa época- fue que comenzaron a desaparecer los programas [radiales] criollos; ya no habían programas criollos: a partir de ahí hasta ahora desaparecieron. Hubo un pequeño repunte en la época de Velasco, pero terminó el gobierno de Velasco y desaparecieron también (Salgado, entrevista personal, 11 de junio de 2008).

Cabe aclarar que los programas radiales de música criolla no han desaparecido del todo, ya que mientras hacíamos este estudio (año 2009) pudimos comprobar que en Lima hay al menos 5 emisoras radiales que transmitían programas diarios de una hora o más de duración con música criolla. Sin embargo, es comprensible la percepción que citamos pues comparativamente ha declinado esta difusión con respecto a los años 1960-80, y más aún con respecto a la época anterior a la llegada de la televisión comercial al país. En todo caso, nuestros entrevistados fueron enfáticos en afirmar que este declive de difusión no responde a la voluntad de los compositores, músicos o intérpretes, ni a que ellos hayan dejado de componer, de tocar o de cantar. Por el contrario, el relativo declive de la producción musical valsística desde los años 80 encuentra a muchos de los músicos de las décadas de 1940 y 1950 en plena forma artística: Óscar Avilés, por ejemplo, tenía alrededor de 60 años de edad en la década de 1980; asimismo el trío Los Romanceros Criollos se mantenía en actividad durante esa época. Según sus testimonios, el declive de la música criolla se debe más a la voluntad de las disqueras y de los medios de comunicación de los cuales ellos dependen para que se difunda su música incluso hasta la actualidad:

Estoy en desventaja ante estos malditos que manejan [los programas radiales], los *disc-jockeys*: está grabado todo, pero no me pasan mis grabaciones. Así es, nosotros somos dependientes prácticamente de esos, porque cuántos valsecitos que tengo yo, que los grabé, no los difunden (Pérez, entrevista personal, 13 de junio de 2008).

Los festivales cesaron, antes eran una vitrina para nuevos compositores; de 1980 para adelante hubo pocos festivales (Rentería, entrevista personal, 6 de mayo).

Al parecer el declive depende de las dinámicas industriales de los encargados de los medios de difusión masiva. Presumiblemente se trata de un viraje hacia la difusión de corrientes musicales nacionales y extranjeras más populares que la música criolla dentro de un contexto musical cambiante en el que el público joven era el principal consumidor: tal vez esto motivó a estos medios de difusión primero a apostar por un vals que incorpore elementos foráneos que faciliten su comercialización (elementos de la balada y de la nueva ola a inicios de los 70 e instrumentos de la música tropical a fines de la misma década) y luego a dejar de apostar por él con limitadas excepciones.

Asimismo las disqueras, como vimos líneas atrás, dejan de producir música criolla ante la dificultad y poca rentabilidad del negocio y ante la escasez de espacios de difusión que permitiesen construir nuevos públicos. Al no haber capitales que impulsen la difusión de la música criolla, esta queda relegada frente a otras corrientes musicales que sí tienen capitales importantes detrás, y que cada vez más son promovidas por disqueras transnacionales. La música criolla permanece en escasos espacios de los medios de comunicación a modo de conservacionismo y amparada en su carácter tradicional y nacionalista, transmitiendo en casi todos los casos una cantidad limitada de temas conocidos y sin promover nuevas producciones.

Consagrar a estas chicas es difícil porque es difícil grabar y difundir, y los canales de televisión hacen programas refugiados en lo popular y lo antiguo, a pesar de que los temas nuevos muchas veces son mejores que los antiguos. Estelarizar nuevos valores cuesta mucho. Zuzunaga tiene 25 años como nuevo valor, no existe ese espaldarazo (Lara, entrevista personal, 8 de abril de 2008)

Hay dos corrientes: los que luchan -luchamos- por defender cosas nuevas o tendencias aun conservadoras pero que marcan que el vals criollo sigue presente, y otros que con simple afán de comercializar o difundirse con un sonsonete de quince o veinte éxitos del pasado seguimos dando vueltas en lo mismo con el afán de divertirse y vender un producto y no hay más desarrollo (Ayala, entrevista personal, 21 de abril).

Finalmente, entre nuestros entrevistados es general la sensación de que se ha dejado de componer música criolla en general, y lo poco que se compone es exclusivamente vals. Esto responde, según ellos, a que la ausencia de espacios de difusión de nuevas producciones desmotiva la producción musical.

Hasta ahora no aparecen nuevos creadores y este es un problema serio. O sea el vals no está muriendo de muerte natural sino asesinado. [...] Pero no le dan difusión tampoco, hay gente que tiene un montón de canciones. [...] Ahora un hombre joven dice «y para qué hago un vals, dónde me lo van a cantar, dónde». Nadie estrena, no hay programas en la radio (Acosta, entrevista personal, 19 de junio de 2008).

Bueno, se le tendría que preguntar a los compositores. Por qué no siguieron componiendo si nosotras las cantantes dependemos de ellos y necesitamos de ellos para poder seguir estando en esto de la música. Estos hacen sus canciones y paran, paran de componer porque no me digas que ellos dicen que sí, han compuesto sí, pero poco porque ven que se sienten sitiados, arrinconados. Si no hay un programa de televisión donde antes había, Danzas y canciones del Perú era una pantalla, cómo se dice, en una tribuna donde tú poder cantar.

Cada semana se estrenaban vales cuando Edith Barr tenía su programa «La revista de Edith Barr» y cada semana se estrenaba un vals de Polo Campos (Barraza, entrevista personal, 27 de mayo de 2008).

De esta manera se reproduce un círculo vicioso dentro de la industria musical asociada al vals criollo: al no tener un público amplio al cual vender masivamente la producción musical, las casas discográficas no invierten en producir música criolla y apuestan por géneros más masivos, como la salsa, el *latin pop* o el rock; de igual manera los medios de comunicación, los principales encargados de crear audiencias (Arias 2008), no difunden el vals criollo al no tener el incentivo económico de las disqueras ni una demanda constante por parte del público. Asimismo, al desarrollarse en un medio comercial hostil debido a la piratería, es difícil que aparezcan nuevos inversionistas que busquen crear audiencias y romper con este círculo vicioso, sobre todo en un contexto en el cual los inversionistas de los medios de comunicación prefieren asegurar la inversión recurriendo a las fórmulas usuales y no apuestan por productos que estén fuera de la producción mayoritaria en el mercado o *mainstream* (Arias 2008). En ese caso, con excepción de un pequeño número de artistas, la producción discográfica debe ser financiada por los propios músicos a través de iniciativas aisladas, poco ambiciosas y con escasa visión de mercado masivo. La industria musical criolla entonces se reconstituye en una producción musical minoritaria, excluida de los circuitos musicales mayores que copan los medios de comunicación y los puntos de venta.

Esta lógica comercial se corresponde con la lógica de lo que (entre otros analistas de medios) Gustavo Buquet (2003) llama *minors*: pequeñas empresas discográficas, por lo general nacionales o locales, que se encuentran fuera de los públicos mayores y de los circuitos musicales *mainstream* y que están restringidas a públicos pequeños y bastante específicos. Su contraparte son las *majors*: unos cuantos conglomerados transnacionales que abarcan el 80% del mercado discográfico mundial y que están en constante expansión, absorbiendo *minors* cuando sus mercados se vuelven económicamente atractivos. Las *majors* invierten grandes capitales en los circuitos *mainstream* dirigidos a mercados masivos y tienen bajo contrato gran cantidad de artistas de distintos géneros musicales, algunos de los cuales se convierten en figuras consagradas mientras que la mayoría son éxitos pasajeros, pero la gran cantidad de ingresos que generan los consagrados supera con creces la inversión en los menos exitosos. Así, se invierten millones de dólares en publicidad y en difusión a través de medios de comunicación pagando

a los canales de televisión y estaciones de radio por las transmisiones de las canciones, videoclips, entrevistas y demás dentro de su programación, y generan distintas estrategias artísticas, industriales y mediáticas con el objetivo de obtener mayores ganancias.¹²⁸

Así, un resultado paradójico de la manera en que las corporaciones han manejado las tecnologías de difusión musical es que no hay sitio para todos y los artistas locales deben retomar la actuación pública “en vivo” si quieren obtener ganancias económicas mediante su actividad artística. En efecto, las disqueras *majors*, a través de grandes inversiones y de estrategias mercantiles, suelen copar la producción discográfica y los espacios de difusión mediática, relegando a las *minors* a escenas musicales y mercados muy pequeños. Por otra parte, la amplia capacidad de difusión de las *majors* hace que estén muy presentes en la vida cotidiana del público mayor, por lo que las escenas musicales asociadas a las *minors* pasan prácticamente desapercibidas por los sistemas de difusión masiva y difícilmente hay espacio para crear nuevos públicos en estas condiciones.

Teniendo en cuenta lo anterior, entendemos que las limitaciones para la producción y difusión de música criolla en las últimas décadas se deriva en parte del modo en que la actividad musical local está inserta en el panorama global de la industria cultural, sobre todo en los sistemas de difusión masiva pues son estos los principales canales de producción, distribución y consumo musicales. Así, el relativo declive numérico de la base social criolla, junto con los efectos de la piratería fonográfica de la producción local, han hecho que la actividad valsística se vaya quedando fuera del circuito *mainstream* que interesa a los conglomerados mediáticos transnacionales. Es más, en la mayoría de casos la actividad disquera local en torno al vals se compone de iniciativas aisladas que no llegan a conformar una *minor* que pueda generar el interés de quienes manejan los mayores sistemas de difusión masiva. Por lo visto, en el contexto industrial contemporáneo resulta poco probable que la producción musical criolla retome la escena mayor a través de los canales mediáticos de consumo masivo.

No obstante, es necesario recordar que la producción musical criolla del Perú ha tenido un desenvolvimiento histórico que es distinto al que permite el

128. Hay diversos estudiosos de los medios de comunicación que han analizado y documentado ampliamente estos procesos. Ver, además del citado Buquet (2003), Wallis y Malm (1984); Frith (1992).

surgimiento de la mayoría de *minors* en los países “periféricos”, por la importante razón de que durante mucho tiempo, la música criolla, y sobre todo el vals limeño, fue la parte central del *mainstream* musical costeño. Si bien ha sido postergada como actividad musical frente a otros géneros, la música criolla ha mantenido un espacio cultural obtenido al haber difundido diversos referentes de nacionalismo y tradición urbana. Así, aunque tiene escasos espacios de difusión, estos se mantienen porque el vals y los géneros criollos en general aún reproducen algunos rasgos identitarios para ciertos sectores urbanos.

Mapa del vals como industria musical en las últimas tres décadas

Esto da pie para esbozar un mapa del vals como industria musical en las últimas tres décadas. En primer lugar encontramos el vals en los medios de comunicación audiovisuales; en estos la difusión del vals criollo es minoritaria con respecto a otros géneros, como la música andina, la cumbia, la balada, la salsa y el reggaetón, que tienen gran presencia, numerosos programas e incluso estaciones enteras dedicadas a su promoción. La difusión del vals criollo consta casi en su totalidad de la transmisión de canciones grabadas, por lo general anteriores a al década de 1980, con presencia de algunos comentaristas y muy escasa transmisión de música en vivo.

a. TV

En el caso de la televisión,¹²⁹ el único espacio dedicado a la música criolla es el programa “Lo Nuestro”, transmitido por el canal estatal TV Perú los sábados de 1 a 2 pm y conducido por Cecilia Barraza, en el cual se presenta música de todo el Perú, incluida la música criolla. La transmisión en vivo de este programa fue cancelada en octubre de 2008, y actualmente las transmisiones son repeticiones de programas pasados. De este modo, hubo un cambio en la modalidad y frecuencia de presentación de música popular peruana en la emisora estatal: por un lado, se pasó de la modalidad de emitir presentaciones diarias de dos horas “en vivo” desde un auditorio (teatro La Cabaña) y con público presente, a la de difundir las grabaciones de esos programas; y por el otro, la periodicidad se redujo de cinco días a uno, disminuyendo consecuentemente la cantidad total de tiempo que semanalmente le dedicaba

129. Los datos que presentamos a continuación, tanto para el caso de la televisión como para el caso de la radio, corresponden al 23 de julio de 2009.

el canal estatal a la música popular peruana. Una versión anterior de este era el programa “Mediodía Criollo”, dedicado íntegramente a la música criolla, transmitido en el mismo canal y en el mismo horario desde el año 1997 hasta el año 2006. Este espacio, más allá de los cambios de nombre y de formato, es reconocido como el baluarte del criollismo, como veremos en un momento.

Además de este programa, la música criolla aparece ocasionalmente en otros canales, sobre todo en programas de espectáculos y recientemente a través de reportajes y documentales. En ese caso, la difusión del vals criollo es ínfima en comparación a la difusión de otros géneros como la cumbia y la música andina, que copan los programas musicales y de espectáculos. Incluso en el caso de la música andina hay dos programas de dedicación exclusiva: “Canto Andino” en ATV y “El Folklore de mi Tierra” en Frecuencia Latina; ambos se transmiten diariamente y en horarios que fluctúan entre las 4:30 y 7:00 am.

El caso del programa “Lo nuestro”

Sobre esto, consideramos importante comentar con más detalle el caso del programa “Lo nuestro”, que fue dirigido por Cecilia Barraza, porque constituía el único espacio televisivo en el año 2009 que la daba cabida a la música criolla. Con relación a esto, se debe tener en cuenta que en el canal estatal había en ese momento programas con música popular de otras partes del Perú, e incluso los había en hasta tres o cuatro de los siete canales comerciales de señal abierta que estaban en operaciones. Así, mientras que la comunidad artística que sostiene la música popular de origen alto-andino, llamada “folclórica” o “vernacular”, tenía la capacidad de mantener espacios diarios en más de la mitad de las difusoras basadas en Lima, la de origen criollo no atraía suficiente interés en el sector privado como para sostener una presencia diaria en la televisión peruana, manteniendo apenas una precaria presencia en el canal estatal. De esto se puede deducir que la difusión de la música criolla en la televisión peruana de la primera década del siglo XXI es solo realizable mediante una subvención estatal al menos parcial (el programa de Barraza tenía algunos auspiciadores no estatales, pero al parecer no los suficientes como para sostener un programa diario “en vivo” en un canal privado).

Por otra parte, el programa de Barraza respondía a una intención de difundir a diario música popular peruana “en vivo”, es decir, variando de

artistas en cada emisión; y además, al usar las instalaciones de un pequeño teatro para las interpretaciones, se podía seleccionar públicos no muy numerosos ni abiertos sino más bien de tipo institucional. De este modo, se invitaba a diario distintos tipos de instituciones como público (alumnos de colegio, personal de las FFAA, estudiantes universitarios, etc.) al cual incluso se le hacía participar de distintos modos. Todo esto, por lo demás, estaba integrado a otros aspectos de la cultura popular peruana, como la gastronomía, a la evocación de compositores populares ya fallecidos y a brindar homenaje a ciertos personajes considerados ejemplos vivientes de la tradición musical popular. Si bien el programa de Barraza entre 2007 y 2008 incluyó música popular peruana de diversas regiones, e incluso algunas veces ella misma mencionó que el programa no era exclusivamente criollo y por eso se llamaba “Lo nuestro”, cabe detallar que esta variedad regional no en todos los segmentos del programa era pareja. Así, el segmento de evocación de “nuestros compositores” y el de homenaje a los autores vivos presentaba casi únicamente músicos limeños, y criollos y afros de la Costa.

Al parecer, el programa de Barraza demandaba un esfuerzo económico y de realización tal que en setiembre de 2008, los directivos del canal estatal TV Perú anunciaron la baja de dicho programa como parte de su estrategia para reducir costos frente a la crisis económica mundial del año 2008:

Cecilia Barraza confirma cancelación de su programa

Muy apenada se mostró Cecilia Barraza luego de anunciar su abrupta salida de Televisión Nacional del Perú, cuyos ejecutivos decidieron dar de baja a «Lo Nuestro», el espacio de corte musical que la cantante conducía todos los sábados a través de esa señal, por un recorte de presupuesto que no le permitirá seguir saliendo al aire. [...] Según comentó al programa «Prensa Libre» de Rosa María Palacios, la gerencia de TNP le comunicó que su programa iba a dejarse de grabar debido a que representaba un enorme gasto a esa empresa, pero le propusieron continuar en sus filas hasta diciembre, mes en el que vence su contrato, grabando resúmenes de ediciones ya pasadas, cosa que le disgusta (*Portal Terra*, 3 de setiembre de 2008).

El cierre de este programa implicaba el cierre del único espacio televisivo que aún conservaba la música criolla en el Perú. Las diversas reacciones no se hicieron esperar:

Todos desean a Cecilia Barraza en la televisión

Luego de la decisión de Cecilia Barraza de alejarse de TV Perú --debido a la amenaza de emitir sus programas grabados y el despido de su equipo de

producción-, un grupo importante de personalidades, entre ellas, el presidente del Consejo de Ministros, Jorge del Castillo, mostró su respaldo a la destacada cantante criolla

Augusto Polo Campos: Compositor

«Si nos dejan sin este programa, me reuniré con mis colegas para prohibir la emisión de nuestras canciones en ese canal. Cecilia es como el escudo de la música peruana que no puede ser borrado. Esto es una afrenta para los que damos nuestra vida por la música».

Cecilia Bracamonte: Cantante

«No tiene nombre lo que están haciendo. Era el único espacio que tenía en la televisión la música peruana, que cada vez se ve más aislada, arrinconada y aplastada por otros géneros. Alan García ahora se debe poner los pantalones para defender este programa».

Bartola: Cantante criolla

«No me parece justo. Tengo mucha rabia, pena, sentimientos encontrados. Es un canal que pagamos con nuestros impuestos. Hago un llamado al presidente para que dé las facilidades a fin de tener un programa que pertenece a todos los peruanos».

(*El Comercio*, Lima, 8- set-2008).

En pocos días, lo que inicialmente había sido tan solo una estrategia económica de un medio de comunicación estatal para reducir costos se convirtió en un problema de interés nacional, al punto que intervinieron personalidades de alto rango estatal, según vimos, como el propio presidente del Consejo de Ministros de aquella época. Asimismo, diversas figuras de la música criolla salieron a la prensa a expresar su pesar por esta decisión, mostrando posturas enérgicas desde sus voluntades indignadas. El reclamo general no era la protección de una bullente industria musical, sino la responsabilidad estatal de salvaguardar una expresión musical que encarna la identidad de diversos sectores de la población nacional: ante un argumento puramente económico se planteó un argumento cultural y patrimonial, contraponiendo el interés económico al legado tradicional. Para la población que se identifica con ella, la música criolla no es industria sino cultura, y la cultura no se vende, se apoya desde el Estado. Como resultado, se programó el regreso del programa “Lo nuestro” para el año 2009.

Este ejemplo da pie para esbozar un mapa de la presencia social del vals como industria musical en las últimas tres décadas. En primer lugar encontramos el vals en los ya mencionados medios de comunicación, donde su difusión está orientada más a la salvaguardia de una expresión nacional que a la promoción de una industria musical que produzca grandes ganancias, y que es impulsada por iniciativas estatales o particulares que buscan más la salvaguardia que el

rédito económico; sin embargo, al funcionar en un contexto industrial y de competencia acarrea un gasto, el cual debe ser justificado por la llegada a una audiencia significativa, sea para atraer anunciantes o sea para mostrar que el gasto realizado tiene una repercusión efectiva en la población; caso contrario el programa puede ser cancelado, como en el caso de “Lo Nuestro”.

En ese sentido la difusión en medios de comunicación recurre a fórmulas musicales conocidas para no arriesgar la audiencia; asimismo incorpora elementos que buscan hacer el producto más atractivo al público. Varios de nuestros entrevistados manifiestan que este tipo de estrategias no contribuyen a enriquecer al vals criollo, sea porque recurren a elementos no musicales para promover la música, sea porque apuestan por fórmulas musicales fáciles o ampliamente repetidas, o porque se recurre al espectáculo para causar impacto en el público a tenor de otras expresiones musicales promovidas por el mercado.

No saben ni lo que cantan por eso se están metiendo a la cumbia, Eva Ayllón, están cantando cumbia, salsa, Lucila (Campos) también está cambiando de *look*. Lucía [de la Cruz], está cantando salsa [...] ¿Por qué? Porque no hay «chamba»¹³⁰ pa' otra cosa, y van a tener que cantar, no se pueden «calatear» [es decir, explotar su aspecto físico] porque ya no pueden, no tienen cartas para enseñar, puro [naipe de] dos o tres, cuatro, no tienen ni una figura siquiera, no tienen ni una jota que enseñar. Entonces, en ese ambiente, ¿qué le espera a la música criolla? (Polo Campos, entrevista personal, 6 de junio de 2008).

A veces ponía programas en la tele, horrible el presentador, un vendedor de mercado, esos que dicen «¡Arriba Alianza!», un marketero [...]. Yo encuentro un error porque si hay un espectáculo, quien anime el espectáculo debe ser el artista (Hayre, entrevista personal, 7 de mayo de 2008)

No causan conmoción, no sacan canciones que digan ¡ah!, que den la vuelta; es que ya no hay pues canciones populares, ahora todo hay que cantar ahhh, que te alegren, qué vas a estar cantando «Yo perdí el corazón». Cantan las mismas canciones o si no ahora se vive escuchando en las radios ya valeses antiguos, ya no hay modernos y esa es la realidad (Pérez, entrevista personal, 13 de junio de 2008).

b. Radio

El caso de la radio es un poco más complejo porque en Lima operan dos bandas comerciales de radio (amplitud modulada y frecuencia modulada), y

130. En jerga, significa trabajo.

en cada una de ellas hay más estaciones que canales de TV de señal abierta. Aparte de eso, ha habido cierta especialización en la radiodifusión limeña en términos de que la banda de FM cuenta con emisoras que difunden música predominantemente. Esta especialización, a su vez, tiene en la banda de AM su contraparte narrativa o discursiva en el sentido de que hay muchos espacios donde se dice mucho y se pasa muy poca música: noticieros, programas religiosos, magazines, de participación, de comentario político, etc.

De las 28 estaciones en FM que existen en la actualidad, solo cinco tienen programas dedicados a la música criolla (radios Filarmonía, Nacional FM, San Borja, Telestéreo, y La inolvidable); y dos más transmiten música criolla ocasionalmente (Felicidad y Unión); de estas, tres radios transmiten música criolla diariamente: Nacional, San Borja y La Inolvidable. Los programas de música criolla son de dos tipos. El primer tipo está conformado por espacios radiales de una hora de duración, por lo general conducidos por cultores y conocedores de la música criolla: en la actualidad estos son “La hora de Alicia Maguiña” dirigido por ella misma, “El Heraldo Musical Costeño” dirigido por Manuel Acosta Ojeda, “Un encuentro con la música criolla” dirigido por Daniel Alejos, “Nuestra música se pasa” dirigido por Zoraida Arias y “Déjame que te cuente” dirigido por Teresa Fuller. El segundo tipo está conformado por espacios puramente musicales, que por lo general tienen una duración mayor a dos horas: algunos ejemplos de estos programas son el segmento “Fiesta Criolla” de radio San Borja (autodenominada “líder en peruanidad”, “Grandes del Criollismo” de Nacional, “Arriba Perú” de La Inolvidable, por citar algunos ejemplos; estos programas suelen transmitirse en horas de almuerzo, entre las 12 m y 3 pm, horarios con una sintonía radial intermedia (Apoyo 2009). De estas radios, la única que se encuentra entre las 5 radios más escuchadas es La Inolvidable, radio autodefinida como “tus mejores recuerdos” y especializada en baladas, el segundo género preferido en la población limeña (Apoyo 2009), lo que explica su alta sintonía.

Este mapeo nos muestra que la presencia del vals criollo en medios de comunicación es muy escasa cuantitativamente frente a otros géneros musicales; sin embargo esta difusión existe y tiene espacios ganados en el canal del Estado y en algunas radios, por lo general de sintonía menor. Asimismo tiene ganado también el espacio diario de la hora del almuerzo por lo que, pese a difundirse poco, aún es posible encontrar música criolla diariamente en la radio y semanalmente en la televisión. Sin embargo esta presencia se

reproduce a través de la transmisión de música que por lo general tiene más de dos décadas de antigüedad y que en la mayoría de casos consta de temas bastante conocidos que fueron éxitos mediáticos en las décadas anteriores, brindando poco espacio a nuevos temas y compositores, y por ende dando la impresión de que el vals criollo se encuentra detenido en el tiempo.

En ese caso el vals, desde los medios de comunicación, es comprendido como una parte de la cultura y de la identidad limeñas que pertenece al pasado pero que no genera una identidad contemporánea. Muestra de ello es el hecho de que, a diferencia de lo que sucede con la música andina, no existe ninguna radio que se identifique con lo criollo: Radio San Borja se autodenomina “Líder en Peruanidad”, Radio Filarmonía es “La radio cultural del Perú” y La inolvidable es “tus mejores recuerdos”. En el caso de la música andina se apela a un público que se asume relacionado a una identidad andina viva, mientras que la música criolla se mete en el paquete de la “peruanidad”, de lo “cultural” y hasta del “recuerdo”, sin contemplar la existencia de un mercado que se identifique con esta música de manera contemporánea.

La difusión del vals criollo en los medios de comunicación audiovisuales entonces está orientada más a la salvaguardia de una expresión nacional que a la promoción de una industria musical que produzca grandes ganancias, y es impulsada por iniciativas estatales o particulares que buscan más la salvaguardia que el rédito económico. Sin embargo, al funcionar en un contexto industrial y de competencia acarrea un gasto, el cual debe ser justificado por la llegada a una audiencia significativa, sea para atraer anunciantes o para mostrar que el gasto realizado tiene una repercusión efectiva en la población; de lo contrario el programa puede ser cancelado, como en el caso de “Lo Nuestro”.

Al respecto, y de acuerdo a las últimas estadísticas que han abordado la relación entre el vals criollo y la opinión de la población limeña (U. de Lima 2005; PUCP 2007; PUCP 2009; Apoyo 2009), este dista mucho de ser un género musical de consumo masivo. La música criolla en sí no aparece entre los géneros preferentes del público y esta situación se extiende a todos los grupos de edad, desmitificando la percepción de que son solo los jóvenes los que no escuchan música criolla (Apoyo 2009).

Pero si a nivel del consumo práctico el vals criollo tiene escasa preferencia, esto no significa que la población limeña deje de tenerlo presente. El vals

criollo ha sido considerado el género musical representativo del limeño de hoy en día hasta el presente año, en que fue desplazado por la cumbia a un segundo lugar (PUCP 2007; PUCP 2009). Asimismo, la mayoría de residentes de Lima declaran que gustan de la música criolla, transversalmente a la clase social y al grupo de edad (U. de Lima 2009). Un dato adicional es que los cantantes preferidos y más identificados con la música criolla son Eva Ayllón y Arturo “El Zambo” Cavero, quienes son los cantantes criollos más difundidos en la actualidad y desde hace varios años; asimismo los compositores preferidos son Augusto Polo Campos, Chabuca Granda y Felipe Pinglo, también los más difundidos industrial y mediáticamente (PUCP 2007; U. de Lima 2009).

El escenario de consumo presenta entonces a un consumidor tipo: uno que gusta de la música criolla y que se identifica con esta y con sus íconos mediáticos, pero que no la escucha como parte de su consumo musical cotidiano. Entonces el vals criollo y la música criolla en general generan identidad y hasta gusto en la población, pero no afición ni volumen de consumo. En ese sentido, el vals criollo aparece en el consumo musical de la población limeña más como un símbolo identitario que como un elemento de consumo cotidiano.

Al respecto, la difusión en medios de comunicación, además de apelar constantemente a la tradición y al patriotismo, recurre a fórmulas musicales conocidas para no arriesgar la audiencia. A su vez, incorpora elementos que buscan hacer el producto más atractivo al público. Varios de nuestros entrevistados manifiestan que este tipo de estrategias no contribuyen a enriquecer al vals criollo, sea porque recurren a elementos no musicales para promover la música, porque apuestan por fórmulas musicales fáciles o ampliamente repetidas, o porque se recurre al espectáculo para causar impacto en el público a tenor de otras expresiones musicales promovidas por el mercado.

c. Presentaciones públicas

En tercer lugar encontramos los espectáculos criollos. Estos suelen ser de dos tipos: por un lado están los espectáculos y presentaciones eventuales; por el otro lado están las peñas criollas que ofrecen espectáculos criollos semanalmente. Los espectáculos criollos cubren un amplio espectro de presentaciones, desde conciertos masivos hasta presentaciones en locales de mediana o escasa afluencia, desde presentaciones costosas y exclusivas hasta

presentaciones gratuitas abiertas al público. Excede al propósito del presente trabajo abarcar de forma minuciosa todo este amplio espectro, sin embargo se pueden decir un par de cosas al respecto. En primer lugar, vale señalar que las presentaciones pequeñas exceden con mucho a los grandes conciertos en número; mientras que los segundos son impulsados por grandes o medianos inversionistas con un aparato de gestión organizado; los espectáculos más pequeños suelen ser promovidos por los propios músicos o por pequeños intermediarios que se encargan de todas las gestiones. En segundo lugar, el Estado brinda cierto tipo de apoyo a estos espectáculos al exonerarlos de algunos impuestos a través de la calificación de “espectáculo cultural” en virtud de la difusión de que difunden música tradicional peruana.

Por el otro lado están las peñas criollas. Aunque no son muy numerosas ni de la misma calidad, algunos de nuestros entrevistados parecen valorar las peñas actuales como espacios donde se da a conocer el vals criollo a nuevos públicos, sobre todo a los jóvenes y a los extranjeros:

La gente va a las peñas y lo baila como si fuera extranjero; y ha visto también extranjeros que bailan el vals criollo (Abanto Morales, entrevista personal, 10 de abril de 2008).

Si tú vas ahora a una peña, sería [para] ver qué pasó con el vals. Cómo degeneró o evolucionó o involucionó o, sencillamente cómo lo están tomando. El vals jaranero siempre pega [...]. «Callejón de un solo caño» es por ejemplo un vals que es atemporal porque siempre te jalará a bailar. Entonces un chico, un joven, te lo bailará igual como uno anterior (Barraza, entrevista personal, 27 de mayo de 2008).

No obstante, otros de nuestros entrevistados formularon una serie de críticas a las actuaciones musicales de las peñas criollas en general, sobre todo por considerar que en ellas son alteradas las canciones tradicionales, se cede a la “espectacularización”, y se repite un mismo repertorio estandarizado y “popularizado” que dificulta la difusión de otras canciones, sean estas antiguas o nuevas. Con todo, los entrevistados reconocen que no es el caso de todas las peñas, y que existen espacios para opciones musicales más tradicionales:

El criollismo cada vez es menos en las peñas, muchas de ellas terminan en jaranas que ni siquiera son limeñas, ponen música de otra parte, y sólo hay algunos sitios que son baluarte, que se convierten en defensa de lo nuestro (Borja, entrevista personal, 17 de abril de 2008).

En tercer lugar encontramos los ya mencionados centros musicales. Continuando con la tradición iniciada en 1935 con la fundación del centro musical “Carlos Saco”, numerosos centros musicales han sido fundados y otros tantos han desaparecido. Con todo, estos centros siguen siendo considerados hasta la actualidad como las principales fuentes de donde los nuevos intérpretes pueden nutrirse de la música popular costeña. Este carácter tradicional, sin embargo, no excluye que muchos de estos centros musicales recurran a la organización comercial de presentaciones y espectáculos para generar ingresos que les aseguren una continuidad. El “Centro Social Cultural Musical Breña”, por ejemplo, funciona como peña criolla los días viernes en la noche para lograr una retribución que les permita seguir realizando sus actividades institucionales.

Después de que obviamente era ya [adulta], salgo de «Trampolín a la fama» [programa peruano de TV de concurso de talentos], ya me vuelvo pues adulta [...]. Ya podía yo salir e irme a los lugares, conocer, a ver los centros musicales, a estar ahí. Y entraba a los centros musicales y yo escuchaba un vals así, bien limeño, con síncopa limeña y me emocionaba. Y escuchaba una marinera limeña, una jarana limeña con resbalosa y fuga, y vibraba (Barraza, entrevista personal, 27 de mayo de 2008).

Sin embargo, los centros musicales no se encuentran precisamente en una etapa de bonanza. Muchos de ellos funcionan pocos días a la semana, e incluso algunos funcionan muy esporádicamente. Wendor Salgado manifiesta que actualmente los centros musicales están perdiendo vigencia e institucionalidad, lo cual reduce los espacios de difusión de música criolla tradicional:

Los centros musicales, ir a los centros musicales, el único que funciona es el «Breña». El «Pinglo» funciona un día a la semana, el «Giuffra» funciona un día a la semana, así que... Ahora el [centro musical] «Unión» también está tratando de reflotar, pero el «Unión» prácticamente no existía. El «Bocanegra» no sé como andará, hace años que no voy. En realidad el único club que funciona como institución criolla es el [club musical] «Breña», nada más (Salgado, entrevista).

Relaciones con el Estado

En nuestro estudio hemos estado viendo hasta el momento algunos aspectos de la institucionalización del criollismo limeño en relación con la necesidad de referentes identitarios de los tradicionales pobladores urbanos de la

ciudad, y su aprovechamiento por el Estado para tratar de forjar una identidad “nacional” sobre la base de la música criolla, particularmente el vals. Así, hemos sugerido que lo que hemos llamado “institucionalización” del criollismo llega, entre los años 1970 y 1985, al punto en que el propio Estado se apropia de la vertiente criolla costeña, específicamente el vals limeño, como referente “nacional-popular” para todo el país, imbricándolo a otros referentes que se utiliza como movilizadores de la unidad nacional y el sentimiento patriótico, como el deporte, las fuerzas armadas, que en ese momento estaban en el poder, y la unidad nacional. A continuación veremos cómo estos sentimientos son interpelados y movilizados sin la intervención directa del Estado y sus aparatos mediáticos, sino por compositores no directamente ligados al aparato propagandístico estatal.

Como parte de este proceso de “ascenso social”, el vals limeño va teniendo una presencia más visible y continua en las altas esferas del gobierno, después de haber mantenido una relación ambigua a principios de siglo pasado. En efecto, hay varios indicios y testimonios que permiten esta apreciación sobre la existencia de una suerte de doble moral frente a la música popular, como el siguiente, del compositor e intérprete limeño Víctor Correa Márquez:

Ellos [los de clases altas] tenían sus sitios donde se reunían [con los músicos populares]. Ellos en su casa no iban a meter un cajón, no iban a meter guitarra. ¡No! Ellos tenían su piano, su orquesta. Pero tenían sus sitios donde se desnudaban y daban rienda suelta al instinto. [...] Cuando hacían [...] en su casa todo era hipocresía nada más, todo era apariencia. Cuando las fiestas de [la pampa de] Amancaes, ¿quiénes iban? Antes [del presidente] don Augusto Leguía, ¿ellas no iban, la gente chic iba a bailar ahí en la pampa de [Amancaes]...? ¡Les gustaba! Pero no la metían en su casa. Bueno, no es que fuera tan despreciada [la música criolla] sino que no la metían en su casa. Pero les gustaba, les gustaba reunirse con esa gente (Correa Márquez, entrevista personal, 7 de agosto de 1984).

Por otra parte, el cantante de origen afroperuano Augusto Áscuez Villanueva (1892-1985) relataba que ocasionalmente él y su grupo musical animaban reuniones en la casa del presidente, pero que no eran ocasiones muy notorias ya que los músicos entraban tarde en la noche y se retiraban antes de que amaneciera:

Nosotros íbamos a cantar, por ejemplo, en ese tiempo de Leguía, íbamos [llevados] por el doctor Graña a la casa de Leguía [...] a cantar a la casa del presidente. Éramos pues los cantantes de la casa del presidente. *(¿Cómo así? ¿Le gustaba a Leguía la música criolla?)*. A sus hijos, a sus hijas.... El mismo

presidente estaba en Palacio, pues y venía en las noches a dormir. También posiblemente le gustaba [al presidente esta música]... Entrábamos a las doce de la noche y salíamos a las dos de la mañana, otras a las cuatro... Pero bien remunerado... bien remunerado, bien atendido (Áscuez, entrevista personal, 4 de abril de 1984).

Dentro de este contexto, es sugestivo tener en cuenta lo que mencionamos en el tercer capítulo sobre el estilo de relación a principios del siglo xx entre los gobernantes y los estamentos subalternos, y el acceso a la “retribución ostentosa” (Golte 2001:110). Por ejemplo, el gesto de Leguía de darle un sobre con dinero a Áscuez por haber tocado y cantado en su casa. Es más, se puede apreciar en este caso que tanto el gobernante como el que está en posición subalterna comparten cierto código de comportamiento que refuerza la noción de “gesto ostentoso”, soslayando el lado monetario de la interacción:

Un día fue el santo del presidente [Leguía]. Le cantamos pues una serenata a Leguía ... [...] me ha llamado [Leguía al final] y me dijo: «para hacerles un obsequio a ustedes, no por lo que me hayan cantado la serenata...». Fíjese: qué fino, ¿no?; «... no por lo que me hayan cantado...», porque yo no se lo iba a recibir [si Leguía decía que era por la serenata]. Por la serenata no le iba a recibir un centavo. [Leguía agregó:] «Es una cosa que me nace... y yo quiero que ustedes se lleven esto». Así es que me dio un sobre cerrado. Y [otro de los músicos] me decía: «Oye, ¿cuánto habrá ahí...?». «¡Calla!», le he dicho, «si no te [...]». Así que al final salimos, nos pagaron, bien remunerado [...] treinta mil soles [...] en esa época [década de 1920] era plata; éramos cuatro pues [los que habían ido a cantarle a Leguía] y nos repartimos... (Áscuez, entrevista personal, 4 de abril de 1984).

Con respecto a la presencia de manifestaciones de origen local en el ámbito de las ceremonias públicas durante la década de 1920 en Lima, cabe mencionar brevemente que la Municipalidad del Rímac organizó durante unos años en la Pampa de Amancaes un festival de música, baile y otras costumbres populares. Sobre la presentación de lo criollo en esas ocasiones, Áscuez (entrevista personal, 4 de abril de 1984) contaba que una vez se montó ahí una representación del barrio limeño Malambo (distrito de Rímac), de población mayormente afroperuana, en la cual él tomó parte. Según Áscuez, esta representación incluía la presencia de la culinaria popular (anticucheras y picaroneras del propio barrio), así como cantantes de géneros afroperuanos, como A. Áscuez y su grupo, y baile de marinera limeña en el que participó Bartola Sancho Dávila, una afroperuana de extracción popular que se hizo muy conocida por

su ejecución de este baile. El presidente Leguía, según Áscuez, gustaba del baile de B. Sancho Dávila y del canto de marinera que interpretaban Áscuez y su grupo.

La presencia del vals limeño para el entretenimiento del gobernante de turno en el mismo Palacio de Gobierno, sede de la presidencia, se hace patente por lo menos a partir de mediados del siglo xx. Por ejemplo M. Odría, quien fuera presidente entre 1948 y 1956, “hacía traer frecuente y abiertamente a Palacio de Gobierno a uno de los más populares tríos criollos del momento”, los Embajadores Criollos, “muy gustados por dicho gobernante, en especial su interpretación del vals *Hermelinda* de A. Condemarín” (Lloréns 1983:76). Es interesante agregar que el presidente Odría era originario de la sierra peruana (Tarma, Junín). Es decir, su gusto por la música limeña era independiente de su lugar de origen y de la rica tradición de música popular que hay en esa zona del país. En todo caso, resulta ilustrativo de la situación del vals el apreciar las relaciones que hay entre las esferas del poder o el Estado y la actividad musical de origen popular. Así, a mediados del siglo se empieza a generalizar la aceptación del vals limeño como disfrute de las clases altas, y en el último tercio de siglo es asimilado por el aparato estatal para la promoción del nacionalismo. Mientras que en las primeras décadas del siglo xx su presencia en los círculos de poder había sido “clandestina” y en el mejor de los casos anecdótica, a fines del siglo ya había pasado por diversos procesos de cooptación estatal.¹³¹

El proceso quizá más intenso de uso por el Estado del vals limeño fue el protagonizado por el conocido compositor criollo Augusto Polo Campos, autor de muchos “éxitos” en la producción valsística. Su interacción directa con el aparato estatal data del gobierno militar de J. Velasco Alvarado (1968-1975). Por encargo de este régimen, compuso el vals *Y se llama Perú*, en el que se incluyen alusiones celebradoras a las Fuerzas Armadas:

Cosechando mis mares / sembrando mi tierra / quiero más a mi patria [...] Es la tierra del Inca que el sol ilumina [...] En la sierra bravía la nieve perpetua es bandera de paz [...] Y la tierra serrana nos da a manos llenas el acero y el pan [...] Y se llama Perú / con P de patria / la E del ejemplo / **la R del rifle** / y la U de la unión [...] (Polo Campos, *Y se llama Perú*, énfasis agregado).

131. Véase el ya citado trabajo de Bustamante (2007), por ejemplo, sobre el uso de la radio por el gobierno de Ó. Benavides (1933-1939) para la difusión de música criolla con fines propagandísticos.

Para entender mejor la naturaleza del encargo dado a Polo Campos, hay que recordar que la selección peruana de fútbol se había clasificado cuatro años antes para el mundial de fútbol jugado en México (1970), en donde tuvo una actuación bastante meritoria. De este modo el régimen militar buscaba capitalizar políticamente esta sensación triunfalista en el deporte más popular del país. Para mayor ilustración, presentamos esta versión relatada desde una óptica laudatoria y “patriótica” por Mejía, quien afirma se la comunicó el propio Polo Campos:

«Y se llama Perú» nació durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado, cuando [la selección de fútbol del] Perú iba a jugar la clasificación para el [campeonato] mundial de Alemania [del año] 1974 enfrentándose a Chile, su eterno rival futbolístico. **Velasco le pidió a Polo Campos que compusiera alguna canción que incite al pueblo a alentar a su país y, sobre todo, que le enseñe a quererlo.** Fue así que Polo Campos escribió los versos de «Y se llama Perú» que el Zambo Cavero con Avilés se encargaron de hacerlo popular (Mejía 2007a).

Durante la “segunda etapa” del régimen militar (F. Morales Bermúdez), Polo Campos creó el tema *¡Contigo Perú!*, gracias a un contrato con la Oficina Central de Información (OCI) del Estado. En esta ocasión, sin embargo, no hay una alusión a las Fuerzas Armadas, en concordancia con el clima de retorno al régimen democrático que empezaba a propugnar el régimen de Morales Bermúdez, aparte de que en diversos sectores de la población había un creciente rechazo al régimen. A modo de anécdota, cabe recordar que la difusión de este tema era tan intensa en ese momento que surgió una versión apócrifa con la letra cambiada en un sentido irónico y crítico con respecto al régimen militar. Como ilustración mencionaremos la primera línea, que originalmente dice “Cuando despiertan mis ojos y veo / que sigo viviendo contigo, Perú”, a la cual le cambiaron la palabra “contigo” por “hundido”, “fundido” o, según la versión, por términos más irreverentes. En todo caso, el texto alienta las campañas deportivas internacionales que en el momento emprendían tanto el equipo peruano de fútbol como el de voleibol femenino, como una manera de forjar algún sentimiento identitario de unidad nacional:

Cuando despiertan mis ojos y veo / que sigo viviendo contigo, Perú / emocionado doy gracias al cielo / por darme la vida contigo, Perú / Eres muy grande y lo seguirás siendo / pues todos estamos ¡contigo Perú! / **Sobre mi pecho llevo tus colores** [...]. Somos tus hijos y nos uniremos / y así **triunfaremos**, ¡contigo Perú! / Unida la costa, unida la sierra, / unida la selva, ¡contigo Perú! / Unido

el trabajo, unido el **deporte** / Unidos el norte, el centro y el sur. / ¡A **triunfar** peruanos, que somos hermanos! / Hagamos **victoria** nuestra gratitud / ¡Te daré la vida y cuando yo muera / me uniré a la tierra contigo, Perú...! (Polo Campos, *¡Contigo Perú!*; énfasis agregado).

Nuevamente presentamos el testimonio de Polo Campos a través de Mejía:

Un día, [el General] Augusto Vinatea [funcionario a cargo del aparato de propaganda del régimen militar del General F. Morales Bermúdez (1975-80), quien derrocó y sucedió en el poder al General J. Velasco Alvarado] me llamó para pedirme que compusiera una canción que fuera así como «Y se llama Perú», dándome 15 días de plazo para que la haga. [...] En 14 minutos hice «Contigo Perú» y regresé corriendo a la oficina de mi tocayo [en Palacio de Gobierno]. Le dije «Tú me diste 15 días para hacer la canción y yo la he hecho en 15 minutos». [El General Vinatea] le pidió a los pescadores que ellos sean el jurado de la canción [...] y si les gustaba pues la canción quedaba. [E]mpecé a cantar «Cuando despiertan mis ojos y veo que sigo viviendo contigo, Perú...». Fue algo tan emocionante que en el momento que yo cantaba «Te daré la vida y cuando yo muera, me uniré en la tierra contigo, Perú», lo miro de reojo al general Vinatea y estaba llorando que hasta le corría las lágrimas. Cuando terminé la gente se paró y no terminaba de aplaudir (Mejía 2007a).

Según Mejía,

«Contigo Perú» acompañó a la selección peruana de fútbol durante los partidos de clasificación para el [Campeonato] Mundial de [fútbol jugado en] Argentina [1978]. El Zambo Cavero con [Óscar] Avilés lo entonaron en el Estadio Nacional de Lima cuando se jugó contra Chile [para la clasificación]. Cuando [luego] Perú jugó contra Chile en Santiago, [estos mismos] artistas salieron al centro del campo junto al equipo peruano y allí también cantaron «Contigo Perú» ante un público chileno sorprendido por aquella presentación (Mejía 2007a).

Luego de esto, el citado compositor preparó un tema a pedido del segundo gobierno de Belaúnde, llamado *¡Cuenta conmigo Perú!* Nuevamente aparece el tema de la unidad, esta vez matizado con alusiones a un renacimiento patriótico:

¡Cuenta conmigo Perú, cuenta conmigo! [...] Todos tus hijos, Perú, somos hermanos / y es necesario, por ti, vivir unidos / Cuenta conmigo Perú, porque en tu tierra / vive una raza inmortal que se ha dormido / soñando acaso, Perú, que al verte unido / despertaría al oír: ¡Cuenta conmigo! / Volverás patria grande y hermosa / con el sol de una nueva mañana [...] Es la voz de tu pueblo que canta: / ¡Mi Perú, cuenta siempre conmigo! [...] (Polo Campos, *¡Cuenta conmigo Perú!*).

Con respecto a esta disposición de colaborar con los gobiernos de esos tiempos, Polo Campos, en una entrevista de 1982, decía lo siguiente: “Yo cobro por mi trabajo como cobra el general por defender su patria o cobra el Presidente por presidir el país. Eso no es mercenario”. Considerando todo lo mencionado, no parece ser solo un asunto de talento o de haber logrado una posición privilegiada al interior de los sistemas comerciales de difusión sonora el que Polo Campos se haya convertido y mantenido como uno de los autores más recordados de la música criolla. Es también porque las citadas obras en particular han sido propagadas intensamente durante los regímenes indicados y aun después.¹³² Cabe recordar, al respecto, que el régimen militar controlaba los grandes medios masivos (radio y televisión), lo cual permitía esta amplia disseminación. En todo caso, dichos temas se convirtieron para muchos peruanos en segundos himnos nacionales, e incluso son cantados con más gusto y entusiasmo que el himno oficial. Por lo demás, esas canciones muchas veces han servido como “cortina musical peruana” en espacios radiales y televisivos, tanto estatales como no estatales, aparte de que desde esos años se han venido entonando prácticamente en toda festividad pública con motivo patriótico. En síntesis, las canciones mencionadas fueron virtualmente institucionalizadas en las tres últimas décadas del siglo xx como la música popular más representativa de la nacionalidad peruana.

En términos más generales, se puede ver en estos desenvolvimientos una opción política que mantuvieron ciertas dependencias del Estado desde esos años,¹³³ escogiendo promover una imagen musical de representación e integración nacional en torno a un género que hasta mediados de ese siglo se consideraba de origen y difusión limeños. Esto ciertamente no solo ha estado vigente en los sistemas de difusión masiva del Estado, ya que durante el último cuarto del siglo xx la mayoría de emisoras no estatales de radio y TV en la capital han manejado la imagen del vals limeño y la música criolla como representativo de lo nacional o lo peruano en su conjunto. Hay varias maneras en que se ha manifestado esto. Por ejemplo, en los *spots* o cuñas publicitarias del Estado se usa mucho el vals limeño como fondo musical. Incluso un importante partido político ha usado el vals *Mi Perú* de Carlos

132. Un caso relativamente reciente acerca de la utilización de temas criollos para fines políticos es el de un spot publicitario para la campaña presidencial del año 2001, en el que el actual presidente Alan García aparece en imágenes cantando a dúo con Arturo “Zambo” Cavero el tema *Y se llama Perú*.

133. Véase por ejemplo: Lloréns (1981).

Raygada como tema musical central en sus campañas electorales presidenciales durante las últimas décadas. También ha predominado la música costeña en los programas que tanto las emisoras estatales como las no estatales difunden como parte de la celebración de Fiestas Patrias. Así, los espacios por lo general incluyen muchos vales limeños, unas cuantas polcas criollas o también algún género afroperuano y, al final, la marinera limeña o costeña. En cambio, la música de otras partes del país ha aparecido muy rara vez y en sus formas más estereotípicas, como son los temas *El cóndor pasa*, *Virgenes del sol* o *La pampa y la puna* para representar lo alto-andino, y algún montaje de “danza nativa” como imagen de la Amazonía.

También observamos una manifestación de lo mencionado en los títulos o nombres de los espacios que difunden música criolla. Sobre la base de un seguimiento de la programación musical en la radio y TV limeñas durante las últimas tres décadas (1980-2009) (Lloréns 1986, 1994, 2008), se ha podido comprobar que la mayoría de estos nombres aluden al Perú en su conjunto aun cuando su programación esté dedicada solamente a las expresiones limeñas y costeñas. Incluso ha habido varios espacios radiales que tomaban los títulos de las canciones de Polo Campos que hemos mencionado (*¡Contigo Perú!*, *Y se llama Perú*). Incluso las emisoras del Estado, no obstante que el Perú es oficialmente considerado un país pluricultural, ha tenido programas que en sus títulos apelaban a la nación en su conjunto pero que en sus contenidos aparecía solamente la música popular costeña y afroperuana.

Un caso reciente es el programa “Fin de semana en el Perú”, transmitido los domingos en la tarde entre los años 2006 y 2008 por la emisora estatal de TV, siendo una suerte de continuación de un espacio radial con el mismo nombre. A pesar del nombre del espacio, y aunque uno se hiciera la idea de que vería música de todo el país, se hace patente la representación parcial de la música popular peruana desde la puesta en escena: era un programa “en vivo” ambientado en algún “restorán-peña” criollo, donde las propias instalaciones y decoraciones con motivos criollos del restaurante constituyen la escenografía. Así, el programa solo presentaba números de música costeña, mayormente vales limeños, con la ocasional presencia de artistas criollos “de moda” entre algunas figuras consagradas y de larga trayectoria, junto con jóvenes intérpretes de música criolla.

Junto con esto, los propios discursos de los presentadores y animadores de estos espacios han reforzado la noción de que el vals limeño es la “carta

de presentación musical” del Perú. Así los locutores han usado frases como “esta es la voz y sentimiento del Perú popular”, “el clásico estilo del cantar nacional”, “los grandes y los consagrados de la expresión popular”, “lo mejor de nuestra música nacional”, “los clásicos de la música peruana”, cuando en la práctica se referían a la música costeña del país.

Los medios masivos son, desde hace varias décadas, los principales medios de distribución y consumo de música en los centros urbanos. Por lo tanto, decidimos observar aspectos significativos de lo que fue transmitido por las emisoras radiales privadas y estatales, así como por algunos canales no estatales de televisión y el canal estatal, con motivo de las celebraciones patrias del año 2009. Así, entre las 11 pm del día 27 y la 1 am del 28, las dos señales en amplitud modulada de la radio estatal, Nacional 850 AM y Radio la Crónica, ambas de alcance local, difundieron música peruana, pero solamente géneros criollos (*i.e.*, valeses, polcas, festejos y otros afrocosteños, marineras limeñas y costeñas, tonderos). Con todo, es interesante agregar al respecto que muchos de los valeses difundidos por las señales en AM de la radio estatal eran de la variante “provinciana” que hemos mencionado en el anterior capítulo, sobre todo la identificada con la costa norteña. Mientras tanto, la señal de la radio estatal en frecuencia modulada, Nacional FM, de alcance nacional, transmitió baladas juveniles en castellano desde antes de medianoche hasta por lo menos las dos de la mañana. Así, basados en lo que expuesto, cabe preguntar si la mantención de este patrón institucional de utilizar lo criollo-costeño para identificar la nacionalidad peruana es algo plenamente consciente y deliberado como parte de una política cultural, o es que se ha practicado tanto tiempo y con tanta regularidad que ya está interiorizado y es una decisión inercial de quien escoge los discos en la estación radial.

Al respecto, no hemos podido establecer si estas emisiones tuvieron alcance nacional mediante la cadena estatal de radiodifusión o si estaban circunscritas a la ciudad de Lima. En todo caso, nos aventuramos a comentar que las citadas emisoras estatales, aunque tengan sus estudios centrales en Lima, podrían haber hecho una selección musical más representativa del repertorio popular peruano, como sí lo llegó a hacer en alguna medida la emisora estatal de TV en esos mismos días de Fiestas Patrias.¹³⁴ Por lo

134. La televisora estatal difundió un recital de los alumnos de guitarra de la academia de José (Pepe) Torres quienes incluyeron canciones populares de distintas partes del Perú. Luego emitió un programa grabado.

tanto, en el día patrio de un país que se reconoce “multicultural”, y en un centro urbano donde desde hace varias décadas residen muchos provincianos provenientes de lugares no costeños, las radioemisoras estatales deberían difundir las distintas músicas populares del Perú en proporciones que de alguna manera sean representativas de la variada riqueza cultural del país.

En resumen, entre las décadas de 1970 y 1980 se presentan varias circunstancias histórico-sociales, culturales y tecnológicas que desplazan la producción, distribución y consumo musical valsístico y criollo. Es así que la comunidad valsística va perdiendo su capacidad de recreación cultural y de reproducirse o incrementarse como colectividad musical. Sin embargo, la tendencia hacia el desplazamiento es respondida mediante esfuerzos institucionales por mantener el valor simbólico del vals y la música costeña como representativo de lo popular en el Perú. Esto en parte se sustenta en que los músicos criollos adquirieron la capacidad de influir en el desenvolvimiento de la producción musical en el Perú mediante su más temprano acceso a los sistemas de difusión masiva y su posterior asenso a puestos ejecutivos que durante un buen tiempo les permitieron ejercer considerable control sobre lo que de la música popular peruana se promovía y difundía. En todo caso, la tendencia que varias veces hemos mencionado de considerar música emblemática peruana al vals popular limeño (y sus derivados), surgida a mediados del siglo pasado, parece haber devenido en un símbolo al que se trata de cargar con mucho sentido patriótico y de unidad nacional, pero que a principios del siglo *xxi* no solo carece de sustento social sino que además arrastra la connotación de que el vals criollo está por encima de las expresiones musicales de otras colectividades culturales del país.

En cuanto al desarrollo de nuevas tecnologías musicales y la manera en que su uso ha condicionado la práctica musical en los últimos 25 años, un aspecto crítico ha sido el abaratamiento en los procesos de registro y reproducción audiovisual, lo cual a su vez ha propiciado en nuestro medio el surgimiento de la piratería fonográfica (y luego la audiovisual) de modo tan descontrolado que ha llegado a convertirse en una producción masiva que prácticamente ha desplazado los medios formales de consumo fonográfico musical. Las dimensiones adquiridas por este proceso son tan prevalentes que transmutan las dinámicas musicales observadas en los circuitos globales de producción discográfica y mediática en general. En todo caso,

la producción de música criolla ha ido perdiendo en las últimas décadas la capacidad que antes tuvo para dar sustento a la actividad artística de esta comunidad musical. En el epílogo esbozaremos algunas conclusiones generales de nuestro estudio.

Epílogo: Síntesis del vals popular limeño

Bajo el propósito de identificar variaciones estilísticas en la producción musical del vals popular limeño, hemos realizado una exploración del entorno en que se ha desarrollado y las maneras en que los músicos que lo practicaron interactuaban con las audiencias y con otros músicos. Un mejor conocimiento del entorno puede permitir una mayor comprensión de esta actividad cultural. Hemos querido dar cuenta de los cambios estilísticos en el desenvolvimiento del vals desde sus inicios hasta el presente, y de algunos de los principales factores detrás de esos cambios, más allá de las características personales de cada compositor. Por otra parte, hemos querido ilustrar que en la música popular costeña hay una constante transformación de los contenidos de ciertos conceptos, así como una aflicción por dicha transformación. Así, tanto en la bibliografía como en las entrevistas y declaraciones sobre la música popular limeña hay una divergencia y hasta disputa sobre las características de la música popular de Lima.

Una constante a través de nuestro estudio ha sido la de tratar de ver los varios factores que condicionan e influyen en el desenvolvimiento del vals popular limeño. En este sentido, hemos dado un peso importante a los sistemas de difusión masiva, aunque quisiéramos también señalar que hemos tratado de evitar una visión de determinismo mediático. Más bien al contrario: hemos buscado entender la interacción entre estos sistemas y la comunidad musical, apreciando incluso que la agencia de los sujetos puede operar de distintas maneras entre los recursos que le dan los medios. Shuker (2001:51), por ejemplo, dice que en tanto la historia de la música es la de un cambio de la ejecución oral a la notación gráfica, luego al registro sonoro y su difusión por los sistemas de difusión masiva, cualquier nuevo medio de comunicación o de forma tecnológica implicará un cambio en

nuestra vivencia musical. Esto tiene implicancias sobre todo en la manera de relacionarnos con, y de consumir, la música popular, ya que el grueso de la propagación y consumo de esta música pasa por los sistemas de difusión masiva y por las nuevas tecnologías de información y comunicación. Así, se implementan nuevas dinámicas en las interacciones sociales y en la relación audiencia-músicos:

“El desarrollo histórico del fonógrafo y varias tecnologías de sonido subsecuentes [...] es más que una simple sucesión de triunfos “técnicos”. Al producir cambios en las tecnologías de grabación y producción de sonido, cada nueva forma de reproducción sonora ha implicado cambios significativos en cómo, cuándo y dónde escuchamos música” (Shuker 2001:57).

A la vez, la agencia de cada actor está influida por su posición en estos sistemas, lo que significa que sus decisiones pueden variar según el tipo de interacción que establezcan, pero los márgenes de acción no son muy grandes si no se quiere perder la posición adquirida. Esto se debe a que los sistemas de difusión masiva, a su vez, están interactuando con dinámicas más amplias que los llevan a operar dentro de parámetros que establecen el mercado y el Estado.

El vals limeño surge en la última década del siglo XIX entre las clases populares de Lima en un contexto político-social de crisis y reconstrucción nacional luego de la debacle de la Guerra del Pacífico (1879-1884). Puede considerarse que también en la música popular limeña hay un proceso de reconstitución de la comunidad musical, pues la guerra había disturbado la actividad musical en los barrios populares, sobre todo durante la ocupación de la ciudad capital por el ejército invasor. Musicalmente, el vals popular limeño se forja a partir de un proceso “espontáneo” de mezcla musical sobre la base de la gran aceptación del vals vienés por la mayoría de la población, y de algunos otros géneros de moda, sobre todo los incluidos en las zarzuelas.¹³⁵ Se toman las más populares melodías de las zarzuelas para cambiarles los textos y adecuar su ejecución a los instrumentos más asequibles para los sectores populares. La popularidad del vals vienés impulsa la aceptación del vals popular limeño.

135. Aunque en los últimos lustros se ha tratado de analizar y entender mejor estos procesos modernos de combinaciones musicales y artísticas en torno al concepto de “hibridación”, nosotros hemos preferido no usarlo ya que nos llevaría a la necesidad de explicar el uso de este término, lo cual excede los alcances de esta publicación. En todo caso, sobre este tema puede verse por ejemplo Stross (1999), Kapchan & Turner Strong (1999), García Canclini (2003).

A medida que se difunde esta combinación de vals vienés con jota y otros géneros de zarzuela, su proceso de creación musical es contenido por los tradicionalistas y nacionalistas de la época, entre otras cosas porque -aun siendo de reciente origen extranjero y considerándose derivado de géneros españoles- está adquiriendo rápidamente un nivel de popularidad que lleva al desplazamiento de géneros considerados de mayor antigüedad y “autenticidad”, y netamente criollos. Varios costumbristas peruanos parecen considerar implícitamente que la independencia de España no debe ser solo política sino también cultural y musical.

De este modo, el vals popular limeño brota a partir de una “crisis musical” y como parte de un momento en que los diversos sectores de la ciudad van retomando sus actividades artísticas. Esto coincide con la época de gran difusión en Lima de géneros zarzueleros, aparte de mantenerse la popularidad del vals europeo basado en la variante vienesa. Es decir, se inicia un proceso de crisis y renovación en la actividad musical popular, y en este caso la crisis se produce a partir de una situación que es de gran alcance nacional y no solo musical o de cambios en las tecnologías de registro de sonido porque es el momento de la posguerra. Así, retomando lo que decía Palma sobre cómo surge la música popular nacional, mientras que una gesta popular heroica produjo *La conga* como la *Marsellesa* de los chichilayanos, la crisis de la posguerra produjo el vals popular limeño. En el vals criollo, esta sería la “crisis fundacional” a partir de la cual se plasma un estilo característico. Esto nos recuerda lo que se dice en los vales criollos: “como nace en el follaje una flor”, y “la rosa que ha nacido en el pantano, aunque el mundo no quiera es una flor”.

Aunque ciertamente el caso del surgimiento del vals popular limeño es muy particular porque Lima atravesaba una de las peores crisis de su historia, cabe notar que estas situaciones de “crisis musical” parecen repetirse a partir del siglo XIX y según las circunstancias locales en la música popular de diversos lugares del mundo que -como Lima- se encuentran en una suerte de bisagra entre la moda cosmopolita de difusión internacional y los grupos étnicos y estamentos populares que portan tradiciones de difusión local con cierta diversidad respecto a las modas cosmopolitas. Estas “crisis” se volverán a repetir en la música limeña según la convergencia de un conjunto de factores tanto tecnológicos como sociales y culturales.

Aunque en los tiempos actuales el vals criollo limeño se considera parte del patrimonio cultural del Perú, hemos visto que esto no siempre fue así.

En efecto, el surgimiento del vals popular limeño no fue muy bien considerado por los tradicionalistas y folcloristas de la época, no solo por su origen reciente y por tener raíces foráneas, sino porque se establecía una relación entre la difusión del nuevo género y la extinción de géneros anteriores considerados nacionales. En este contexto, hay sujetos donde se procesa este “encuentro” de las vertientes cosmopolitas y locales. Hemos visto varios de estos momentos en el vals criollo, desde quienes *zurzuelizaban* nuestros aires criollos, pasando por los “locos” a quienes se les ocurrió ponerle letra a la música de los vales europeos y también usar las canciones de la zarzuela como vehículo de expresión, cambiándole la letra y la instrumentación, los exploradores de armonías de otros géneros como el tango, o los que compusieron en *one-step*, y así hasta llegar a la “romantización” y “tropicalización” del vals para sobrenadar la popularidad de las baladas juveniles y de la salsa.

Hemos visto también que parte del proceso consiste en que la propia colectividad musical limeña de extracción popular atraviesa importantes disyuntivas entre quienes llamaban a no aprender los estilos modernos y quienes estaban asimilando estos estilos no solo para ejecutarlos en público sino además para expresarse mediante ellos. Se produce así una paradoja que puede ser resumida en términos generacionales citando un verso del compositor Felipe Pinglo: “la Guardia Vieja son los muchachos de ayer”. Es decir, quienes ahora son preservadores de un estilo local eran antes vistos como extranjerizantes por tocar zarzuelas y componer vales. El haber logrado plasmar de ese proceso un estilo local es lo que en parte sustenta su autoridad en la colectividad musical.

Después de su surgimiento, el vals popular limeño va ampliando su difusión entre los diversos grupos sociales que residían en la ciudad. Es así que fue ganando espacio entre los sectores criollos populares e incluso fue paulatina aunque disimuladamente manipulado por las esferas dominantes, mientras que a la vez se manifestaba cierto rechazo por su origen popular. Sin embargo, en pleno apogeo de la Guardia Vieja, cuando las grabaciones de Montes y Manrique estaban abriendo el mercado disquero nacional y creando un público para el consumo discográfico de música local, se produce una nueva crisis en la actividad musical de las clases populares limeñas.

Con el término de la Primera Guerra Mundial la industria disquera basada en EEUU retoma sus actividades expansivas, esta vez con la ventaja adicional

de que la capacidad de producción de la industria cultural europea había sido bastante golpeada por la guerra, mientras que la infraestructura industrial de EEUU salió de la guerra repotenciada. Por un lado, la naciente y expansiva industria del disco empieza a reclutar algunos artistas populares locales para tener material grabado que incentive la compra de gramófonos en los mercados periféricos (lo cual conllevaría, no a un registro sonoro fiel y exacto para lograr la preservación histórica del patrimonio popular, como en ese momento algunos esperaban se lograría con la industria del disco, sino a la estandarización de la producción musical). Por otra parte, la creciente adquisición de gramófonos facilita la introducción de nuevos géneros cosmopolitas difundidos a través de los discos.

Una paradoja que se produce en el desenvolvimiento del vals limeño es que Pinglo, habiendo sido considerado en su tiempo como extranjerizado, es posteriormente apreciado por algunos como el “salvador” del vals popular al innovarlo y enriquecerlo tanto en las letras como musicalmente y así poder hacer frente al desplazamiento de la música criolla en los años 20. Es más, a Pinglo desde ciertas perspectivas se le ve como quien logró que el vals popular limeño salga del callejón y ascienda a los salones de buena sociedad, justamente por las innovaciones que se le atribuye haber introducido a la música popular peruana.

En tanto los modernos sistemas de difusión masiva se desarrollaron en el Perú desde Lima hacia el resto del país, el atávico centralismo capitalino, como marco sociocultural en el que se desenvuelve la práctica valsística popular, ciertamente contribuye (entre otros desenvolvimientos) a que la música popular limeña logre precedencia en la grabación discográfica así como en la radiodifusión, en comparación a las expresiones musicales populares de otras regiones del Perú. En términos más directamente relacionados a la actividad musical, esta ventaja del centralismo limeño y de la inveterada superposición sociocultural del criollo sobre el resto de estamentos populares del país se concreta paulatinamente al articularse muchos de los más hábiles practicantes de música criolla a los sistemas de difusión masiva, primero como intérpretes y luego como propulsores de esta vertiente.

Las dinámicas de este desenvolvimiento están interrelacionadas con procesos sociales más amplios de transformación de la ciudad (y del país), así como otros de orden tanto cultural (en el sentido más amplio de la palabra) como de tipo institucional y tecnológico. Con relación a lo último, la creciente

instrumentación de la actividad musical por grandes corporaciones comerciales de alcance internacional orienta e impulsa la “investigación y desarrollo” de la tecnología de registro, reproducción y difusión sonora, y luego audiovisual en función a sus intereses de expansión de mercados. A medida que los sistemas de difusión masiva se vuelven los principales canales de distribución y consumo de música popular,¹³⁶ algunos músicos y compositores criollos están ubicados en una posición estratégica tal que les permite pasar de intérpretes o compositores a realizadores y ejecutores; es decir, a tener puestos de control en los medios masivos (directores artísticos y arreglistas musicales de radios, disqueras y canales de TV).

Quienes logran esta posición actúan como lo que en la jerga comunicacional se llama *gatekeepers*¹³⁷ (es decir, personas que, gracias a su posición estratégica en el sistema mediático, controlan el acceso al recurso, no solo al seleccionar qué músicos son difundidos por las empresas en las que ellos trabajan, sino incluso llegan a tener la capacidad de influir en términos de criterio o “gusto” musical en los temas a ser grabados, los arreglos musicales, etc.). El poder de los músicos criollos se hace mayor y les permite el relativo control al acceso mediático y de las agremiaciones de músicos frente a los intérpretes de otras vertientes populares peruanas.

Sin embargo, en el transcurso del siglo esta situación se ve afectada por un conjunto de acontecimientos que convergen más o aproximadamente en la misma década. Entre ellos, y en relación con la creciente presencia de los sistemas de difusión masiva, está una mayor capacidad de las corporaciones para diseminar sus productos. El predominio de la música criolla frente a las demás músicas populares peruanas durante la mayor parte del siglo xx, si bien disminuye notablemente en términos de difusión y preferencias del público, se mantiene ahora en términos institucionales. Tanto el vals como otros géneros costeños subsumen a las demás expresiones populares, pues se siguen usando en los medios estatales y privados en ocasiones oficiales, celebraciones patrias y promoción de lo nacional como representación de lo popular peruano.¹³⁸

136. Es decir, en comparación con las actuaciones públicas u otro tipo de presentaciones en la que los músicos y su audiencia comparten un mismo espacio durante el mismo tiempo.

137. Literalmente, cuidadores de portones.

138. En momentos cuando estábamos terminando de redactar este trabajo (julio de 2009), por ejemplo, observamos que en la celebración de Fiestas Patrias en los canales de TV de señal abierta se mantenía la distinción y sobreposición de lo “criollo-nacional” sobre lo “folclórico-vernacular”

Finalmente, es importante notar que esta identificación y exaltación del vals criollo desde el Estado y diversas instituciones privadas suele ser acogida por la población costeña, no solo a través de la recepción y apropiación en los discursos, sino también a través de la propia vivencia. En palabras de Teresa Fuller:

En el extranjero cómo cantan sus valeses [los peruanos que residen fuera]. Se reúnen con una nostalgia impresionante y cantan [el vals] *Todos vuelven*. Ahora es un himno. [...] Los compositores viejos viajan a Estados Unidos y se traen sus mil, dos mil dólares. Cantan en siete, ocho lugares, no ganan mucho, y lo único que les piden es lo mismo: *Ódiame*, *Estrellita del sur*, les piden *Fina estampa*, *La flor de la canela*, José Antonio (Fuller, entrevista personal, 26 de mayo de 2008).

Como muestra el ejemplo, el vals criollo logra exaltar la identificación con el vals y la música popular costeña también en las propias personas de amplios grupos de peruanos al hacer surgir goces colectivos en torno a la idea de nación (Žižek 1999). Esto se hace evidente no solo en las comunidades de peruanos en el extranjero, sino además se manifiesta en otros contextos específicos, como en las celebraciones de Fiestas Patrias o en las peñas y espectáculos criollos. Esto nos sugiere que el vals criollo en el Perú, o al menos sus canciones más conocidas, pueden ser pensados en la actualidad como nuevos símbolos patrios, contemporáneos, que unen no en torno a la historia sino en torno al consumo de elementos culturales. Tal vez esto eche luces sobre por qué se cantan siempre los mismos valeses criollos: probablemente se deba a que estos temas ya no son solo canciones sino también símbolos patrios, que activan sentimientos nacionalistas y que no pueden ser reemplazados fácilmente.

sobre todo en la promoción institucional difundida en celebración de las Fiestas Patrias (cuñas publicitarias, programas “especiales”, emisión o repetición de programas de música popular peruana, etc.). Aparte de eso, y como transición a una reorganización de la programación, se ha retomado el inveterado modelo de poner música criolla al medio día, repitiendo programas como “Fin de semana en el Perú”, que a pesar de su nombre, solo transmitía música criolla.

Fuentes

Lista de entrevistados

Para efectos de la presente investigación, los autores realizaron una serie de entrevistas a compositores, ejecutantes e intérpretes de música criolla; asimismo, José Antonio Lloréns enriqueció esta fuente con entrevistas que él ha realizado a lo largo de su carrera profesional. Además, se utilizaron las entrevistas cedidas a José Antonio Lloréns por Steve Stein. Las entrevistas a lo largo del presente trabajo fueron las siguientes:

- Abanto Morales, Luis: cantante; entrevistado el 10 de abril de 2008.
- Acosta Ojeda, Manuel: compositor; entrevistado el 19 de junio de 2008.
- Amaranto, Rafael: compositor, guitarrista y arreglista; entrevistado el 22 de abril de 2008 y el 06 de agosto de 2008.
- Áscuez, Augusto: cantante; entrevistado el 4 de abril de 1984.
- Ayala, Carlos: guitarrista; entrevistado el 21 de abril de 2008.
- Barraza, Cecilia: cantante, entrevistada el 27 de mayo de 2008.
- Borja, Lucas: compositor, guitarrista y cantante; entrevistado el 17 de abril de 2008, el 12 de junio de 2008 y el 19 de agosto de 2008.
- Bustamante, Elena: fundadora de la peña “El Embrujo” y amiga personal de Chabuca Granda; entrevistada el 26 de mayo de 2008.
- Carreño, Alcides: compositor; entrevistado por S. Stein el 3 de agosto de 1974.
- Casas, Pablo: compositor y guitarrista; entrevistado por Stein el 6 y el 13 de mayo de 1971.
- Casaverde, Félix: guitarrista y arreglista; entrevistado el 24 de junio de 2008.
- Correa Márquez, Víctor: compositor; entrevistado el 7 de agosto de 1984.
- Covarrubias, Manuel: compositor, guitarrista y cantante; entrevistado por S. Stein el 14 de agosto de 1974.
- Flores Albán, Adrián: compositor; entrevistado el 13 de junio de 2008.
- Fuller, Teresa: hija de Chabuca Granda y conductora de un programa radial; entrevistada el 26 de mayo de 2008.
- Hayre, Carlos: guitarrista y arreglista; entrevistado el 7 de mayo de 2008, el 4 de agosto de 2008 y el 7 de junio de 2009.
- Jasso, Jorge Luis: cantante; entrevistado el 11 de abril de 2008.
- Lara, Alejandro: compositor; entrevistado el 8 de abril de 2008.
- Morales Ayarza, Rafael: hijo de la recopiladora de folclor Rosa Mercedes Ayarza; entrevistado el 6 de noviembre de 1984.

- Óscar Avilés: guitarrista y arreglista; entrevistado el 24 de octubre de 1984, el 10 de abril de 2008, el 30 de abril de 2008 y el 30 de mayo de 2008.
- Pérez, Jorge (“El Carreta”): cantante; entrevistado el 13 de junio de 2008.
- Polo Campos, Augusto: compositor; entrevistado el 6 de junio de 2008.
- Portocarrero, Julio: dirigente sindical obrero; entrevistado el 4 de diciembre de 1983.
- Rentería, Fernando: compositor; entrevistado el 6 de mayo de 2008.
- Salgado, Wendor: guitarrista; entrevistado el 11 de junio de 2008.
- Sotomayor, Lorenzo Humberto: compositor y pianista; entrevistado el 15 de agosto de 1984.
- Torres, José (“Pepe”): guitarrista y arreglista; entrevistado el 21 de mayo de 2008.
- Vásquez, Abelardo: cantante y cajonero; comunicación personal con José A. Lloréns, 1982.
- Wetzell, Nicolás: compositor y laudista; entrevistado el 10 de febrero de 1984.

Bibliografía

ACOSTA OJEDA, Manuel

- 1996 “Del Waltz al Valse”. En *Caretas* [en línea], N° 1438, Lima, 31 de octubre. Disponible en <http://www.caretas.com.pe/1438/valse/valse.htm> [fecha de consulta: 9-oct-08].
- 2008 *El heraldo musical criollo*. Conducción: Manuel Acosta Ojeda. Radio Nacional, fecha de transmisión: 22 de junio.

ALEJOS, Daniel

- 2009 *Un encuentro con nuestra música criolla*. Entrevista a Alberto Urquiza. Conducción: Daniel Alejos. Radio Filarmonía, fecha de transmisión: 22 de junio.

APOYO

- 2009 “Hábitos y actitudes hacia la radio y la televisión 2009”. *Ipsos Apoyo Marketing Data*, N° 140, año 9, mayo. Lima.

ÁSCUEZ, Augusto

- 1982 “¿Para jaranas? ¡Los barrios altos!”. En *La República, suplemento VSD*, [Lima] 01 de octubre, página 15

ARIAS, Gerardo

- 2008 “Practically soap operas, practically series: Peruvians miniseries as an escape from tv fiction”. En: *Global markets, local stories. Obitel Yearbook 2008*. María Inmacolata Vassallo & Lorenzo Vilches (Coord.). Sao Paulo: Globo Universidade, Winter 2008.

ARIAS, Zoraida

2009 *Nuestra música se pasa*. Entrevista a Juan Mosto. Conducción: Zoraida Arias. Radio Nacional, fecha de transmisión: mayo.

BALAGUER MONTBRÚN, Fernando

2007 "Semblanza de Carlos Montbrún Ocampo". En blog *La pata maldita* [en línea]. Disponible en <http://patagoniamaldita.blogspot.com/2007/11/carlos-montbrun-ocampo.html> [fecha de consulta:9-jul-08]

BARAÑANO, Ascensión, J. MARTÍ, G. ABRIL, F. CRUCES, y J.J. de CARVALHO

2003 "World Music, ¿El folklore de la globalización?". En *Revista Transcultural de Música* [en línea], N° 7. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans7/redonda.htm> [fecha de consulta: 25-feb-09].

BASADRE, Jorge

1964 [1939] *Historia de la República del Perú*. 5ª edición; Lima: Ediciones Historia

1968 [1939] *Historia de la República del Perú*. 6ª edición; Lima: Alianza Universitaria.

1983 [1939] *Historia de la República del Perú*. 7ª edición; Lima: Alianza Universitaria.

BENNETT, Andy

2000 *Popular music and youth culture. Music, identity and place*. Basingstoke (GB): Palgrave MacMillan.

2005 *Cultures of popular music*. Maidenhead (GB): Open University Press.

BOLAÑOS, César, J. QUEZADA, E. ITURRIAGA, J. ESTENSSORO, E. PINILLA, R. ROMERO

1985 *La música en el Perú*. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.

2007 [1985] *La música en el Perú*. Lima: Fondo Editorial Filarmonía.

BOURDIEU, Pierre

1991 *La distinción*. Madrid: Taurus.

BRACKETT, David

1995 *Interpreting popular music*. Cambridge: Cambridge University Press.

BUQUET, Gustavo

2003 "Música online: batallas por los derechos, lucha por el poder". En Bustamante, Enrique (coord.). *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación: industrias culturales en la era digital*. Barcelona: Gedisa.

BUSTAMANTE, Emilio

2007 "Apropiaciones y usos de la canción criolla 1900-1939". En *Contratexto*, revista de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima N° 15, febrero.

BUSTAMANTE, Enrique

2003 "Las industrias culturales, entre dos siglos". En Bustamante, Enrique

(coord.). *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación: industrias culturales en la era digital*; Barcelona: Gedisa.

BUTLER, Judith

2002 *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires, Paidós.

CLAYTON, Martin, Trevor HERBERT y Richard MIDDLETON (editors)

2003 *The cultural study of music: A critical introduction*. Nueva York: Routledge.

COLLANTES, Aurelio

1977 *Pinglo inmortal*. Lima: Imprenta La Cotera.

CONNELL, John y Chris GIBSON

2003 *Sound tracks. Popular music, identity and place*. Londres: Routledge.

CORNEJO, Marcela

2009 "Un panorama musical por Carlos Sánchez Málaga". En *Cantera de sonidos* [en línea]. Disponible en: <http://canteradecanterurias.blogspot.com/2009/04/un-panorama-musical-por-carlos-sanchez.html> [fecha de consulta: 18-abr-2009].

CRUCES, Francisco

2002 "El sonido de la cultura". En *Revista Transcultural de Música* [en línea], Nº 6. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans6/sonido.htm> [fecha de consulta: 25-feb-09].

CUETO, Alonso

2004 "El vals, la celebración del sufrimiento". En *Diario Perú.21* [en línea]. Lima, 31 de octubre. Disponible en: <http://www.peru21.com/Comunidad/Columnistas/Html/2004-10-31/Cueto0213481.html> [fecha de consulta: 26-jun-08].

DE LARRA, Luis Mariano

[1856] "En el album de la Marquesa de Nevares" (*Semanario Pintoresco Español*, Madrid: Imp. de M. Galiano, Nº 29, 20 de julio de 1856, p. 232) [en línea] Disponible en: http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/hist/90257391090336373543457/208519_0008.pdf [fecha de consulta: 11-jun-08].

DEL ÁGUILA, Patricia

1997 *Callejones y Mansiones: espacios de opinión pública y redes sociales y políticas en la Lima del 900*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

DÍAZ G. VIANNA, Luis

- 2002 "Los guardianes de la tradición: el problema de la «autenticidad» en la recopilación de cantos populares". En *Revista Transcultural de Música*, [en línea] N° 6. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans6/diaz.htm> [fecha de consulta: 28-ene-09].

DIEZ CANSECO, José

- 1959 "Lima: coplas y guitarras". En *Concejo Provincial de Lima: Crónica*, tomo VI. Edición antológica por el festival de Lima. Lima: Concejo provincial de Lima.

DURAND, José

- 1960 "La marinera: Ritmo hermoso pero difícil". En *Diario La Prensa*, suplemento *Siete días del Perú y el Mundo* [Lima], 20 de agosto.
- 1961 "Del Fandango a la Marinera." En *Fanal* 16 (59).
- 1971 "La marinera: baile nacional". En *Diario La Prensa*, 28 de julio.
- El Cancionero de Lima*, revista
- s/f *El cancionero de Lima*, N° 1574. Lima.

El Comercio

- 1912 *Discos Peruanos*, anuncio publicitario de la Casa Holtig. Lima, 28 de enero.
- 2008 *Todos desean a Cecilia Barraza en la televisión*. Lima, 8 de setiembre.
- 2009 *Diálogo con la primera guitarra del Perú*. Lima, 7 de junio.

FELDMAN, Heidi Carolyn

- 2009 *Ritmos negros del Perú: Reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima: Instituto de Etnomusicología Andina, Instituto de Estudios Peruanos.

FINNEGAN, Ruth

- 2002 "¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo". En *Revista Transcultural de Música* [en línea], N° 6. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans6/finnegan.htm> [fecha de consulta: 16-ene-09].

FRITH, Simon

- 1981 *Sound effects: Youth, leisure, and the politics of rock'n'roll*. Nueva York: Pantheon.
- 2003 "Music and everyday life". En: Clayton, Martin, Trevor Herbert y Richard Middleton (editores). *The cultural study of music: A critical introduction*. Nueva York: Routledge, pp. 92-101.

GARCÍA CANCLINI, Néstor

- 1996 *La ciudad de los viajeros: travesías e imaginarios urbanos: México, 1940-2000*. México D.F.: Grijalbo.

- GASTAGNETA, Fausto
1930 "Los barrios de Lima". En Barrenechea, Ramón. *Crónicas sabrosas de la vieja Lima*, Tomo I. Lima: Peisa.
- GONZÁLES, Juan Pablo
2008 "Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?". En *Revista Transcultural de Música* [en línea], N° 12. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art15.htm> [fecha de consulta: 25-feb-09].
- GOODWIN, Andrew.
1992 "Rationalization and democratization in the new technologies of popular music". En Lull, James (editor). *Popular music and Communications*, (2a edición). Newbury Park (California): Sage Publications, pp. 75-100
- HENNION, Antoine
2003 "Music and mediation. Toward a new sociology of music". En: Clayton, Martin, Trevor Herbert y Richard Middleton (editores). *The cultural study of music: A critical introduction*. Nueva York: Routledge, pp.80-91.
- Homenaje a Chabuca Granda*
1983 Panamericana televisión. Lima, fecha de emisión: 10 de marzo.
- LAING, Dave
2003 "Music and the market: The economics of music in the modern world". En Clayton, Martin, Trevor Herbert y Richard Middleton (editores). *The cultural study of music: A critical introduction*. Nueva York: Routledge, pp. 309-320.
- La República*
1982 "Disculpe, Pinglo, yo soy el mejor". Entrevista a Augusto Polo Campos. En *La República*, suplemento «VSD» [Lima], 10 de setiembre.
- LEDÓN SÁNCHEZ, Armando
2003 *La música popular en Cuba*. California: Ediciones El Gato Tuerto.
- LEÓN, Javier
s/f "Ni inga ni mandinga: reflexiones sobre el nacionalismo criollo y la música popular en Lima" [en línea]. Disponible en: www.hist.puc.cl/historia/iaspm/baires/articulos/javierleon.pdf [fecha de consulta: 20-ene-09]
1999 "Peruvian musical scholarship and the construction of an academic Other". *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 20, No. 2, pp.168-183.
- LEYVA, Carlos
1999 *De vuelta al barrio: historia de la vida de Felipe Pinglo Alva*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999.

- LONGHURST, Brian.
2007 *Popular music and society* (2a edición). Cambridge: Polity Press.
- LULL, James
1992 "Popular music and communication: An introduction". En: LULL, J. (editor). *Popular music and communication* (2a edición). Newbury Park (California): Sage Publications, pp. 1-32.
- LLORENS, José A.
1981 "Se llama Perú... ¿con «v» de «valse»?". En *El Diario* [Lima], 2 de agosto.
1983 *Música popular en Lima*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos / Instituto Indigenista Interamericano.
1994 *Identidades populares limeñas y su difusión por medio de la radio*. Tesis doctoral. Austin: Universidad de Texas.
2009 *Música popular en la radio limeña: 1980-2009*. Inédito.
- MARTÍ I PÉREZ, Josep
1996 "Música y etnicidad: una introducción a la problemática". En *Revista Transcultural de Música* [en línea], N° 2. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans2/marti.htm> [fecha de consulta: 27-ene-09].
- MARTIN, Peter J.
2006 *Sounds and society. Themes in the sociology of music*. Manchester: Manchester University Press.
- MEJÍA, Darío
2001 "Canción criolla". En *Boletín de New York* [en línea], N° 152, octubre. Disponible en: <http://www.boletindenewyork.com/cancioncriolla.htm> [fecha de consulta: 09-oct-08]
2005a "Montes y Manrique, Padres del Criollismo". En *Boletín de New York* [en línea]. Disponible en: <http://www.boletindenewyork.com/montesymanriquedm.htm> [fecha de consulta: 15-nov-08]
2005b "El vals que vino de Viena". *Foro de discusión Lima criolla y jaranera, donde nació la marinera* [en línea]: Univisión. Disponible en: http://foro.univision.com/univision/board/message?board.id=peru&message.id=5777&view=by_date_ascending&page=6 [fecha de consulta: 23-abr-09]
2006a "Laureano Martínez Smart". En *Peruan-ità, portal de la Associazione Italo-Peruviana* [en línea]. Disponible en: <http://www.peruan-ita.org/personaggi/dario/laureanomsm.htm> [fecha de consulta: 3-ago-09]
2006b "Los cines de barrio". En *Peruan-ità* [en línea]. Disponible en: <http://www.peruan-ita.org/personaggi/dario/cinesbarrio.htm> [fecha de consulta: 18-may-09]
2007a "Contigo Perú". En *Peruan-ità, portal de la Associazione Italo-Peruviana* [en línea]. Disponible en: <http://www.peruan-ita.org/personaggi/dario/contigoper%C3%B9.htm> [fecha de consulta: 15-jul-09]

- 2007b “Juan Mosto”. En *Criollos peruanos* [en línea]. Disponible en: <http://www.criollosperuanos.com/Compositores/Juan-Mosto.htm> [fecha de consulta: 08-ago-09]
- 2007c “Mario Cavagnaro: ¡Caja de sorpresas!”. En *Criollos peruanos* [en línea]. Disponible en: <http://www.criollosperuanos.com/Compositores/Mario-cavagnaro.htm> [fecha de consulta: 23-may-09]
- 2007d “Nuestro Secreto”. En *Criollos peruanos* [en línea]. Disponible en: <http://www.criollosperuanos.com/Ietradecanciones/nuestrosecreto.htm> [fecha de consulta: 08-ago-2009]
- 2008a “Del callejón a la quinta”. Blog de Fernando Romero, en portal *Peruanos en usa* [en línea]. Disponible en: <http://www.peruanosenusa.net/profiles/blogs/811960:BlogPost:97238> [fecha de consulta: 28-may-09]
- 2008b “Mitos, misterios y grabaciones de Montes y Manrique”. En *Peruan-ità, portal de la Associazione Italo-Peruviana* [en línea]. Disponible en: http://www.peruanita.org/index.php?option=com_content&view=article&id=68&Itemid=82 [fecha de consulta: 26-ago-08]
- 2009 “Las grabaciones de música peruana en la ciudad de New York en 1911”. En *Blog de Nalo Alvarado Balarezo / “Espejito del cielo”* [en línea]. Disponible en: <http://nalochiquian.blogspot.com/2009/08/las-grabaciones-de-musica-peruana-en-la.html> [fecha de consulta: 4-set-09]

MIDDLETON, Richard

- 2002 *Studying popular music*. Milton Keynes (GB): Open University Press.
- 2003a “Music studies and the idea of culture”. En: Clayton, Martin, Trevor Herbert y Richard Middleton (editores). *The cultural study of music: A critical introduction*. Nueva York: Routledge, pp.1-15.
- 2003b “Locating the people: music and the popular”. En: Clayton, Martin, Trevor Herbert y Richard Middleton (editores). *The cultural study of music: A critical introduction*. Nueva York: Routledge, pp. 251-262.

MILLER, Toby

- 2004 “Le défi américain en tiempos de la globalización: las industrias culturales en los Estados Unidos”. En: *Revista Académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social*, Número 70.

MONSON, Ingrid.

- 1995 “The Problem with White Hipness: Race, Gender, and Cultural Conceptions in Jazz Historical Discourse”. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 48, No. 3, pp. 396-422.

MOSTAJO, Francisco

- 1952 “La voz «criollo» en el Perú”. En *Diario La Prensa* [Lima], 28 de julio.

NEGUS, Keith

- 2007 *Popular music in theory: An introduction*. Cambridge: Polity Press.

- NETTI, Bruno
2003 "Reflexiones sobre el siglo XX: el estudio de los «Otros» y de nosotros como etnomusicólogos". En *Revista Transcultural de Música* [en línea], N° 7. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans7/nettl.htm> [fecha de consulta: 28-ene-09].
- PALMA, Ricardo
1970 *Tradiciones Peruanas*, tomo III. Lima: Peisa.
- PANFICHI, Aldo
2000 "Africanía, barrios populares y cultura criolla a inicios del siglo XX". En *Lo Africano en la cultura criolla*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Pontificia Universidad Católica del Perú
2007 *Una Lima que cambia. Encuesta de opinión en Lima metropolitana*. Instituto de Opinión Pública de la PUCP, año 2, enero. Lima.
2009 *La Lima de todos. Encuesta de opinión en Lima metropolitana*. Instituto de Opinión Pública de la PUCP, año 4, enero. Lima.
- PORTOCARRERO, Gonzalo
2005 "González Prada: la (im)posibilidad de un positivismo criollo". En: Tausin, Isabelle. *Manuel González Prada: escritor de dos mundos*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 129-156.
2007 "Ricardo Palma y el imaginario criollo". En *Página de Gonzalo Portocarrero* [en línea], Lima. Disponible en: <http://gonzaloportocarrero.blogspot.com/2007/10/20/ricardo-palma-y-el-imaginario-criollo/> [fecha de consulta: 14-ene-09]
- QUISPE, Arturo
2006 "La chicha" [en línea]. Disponible en: <http://www.tropiweb.4t.com/arturo/cap6.htm> [fecha de consulta: 24-jul-2006].
- ROMERO, Raúl
1985 "La música tradicional y popular". En Bolaños, C., et al. *La música en el Perú*. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, pp. 215-283.
2007a (1985) "Prólogo a la Segunda Edición". En Bolaños, C., et al. *La música en el Perú*. Lima: Fondo Editorial Filarmonía, pp. XIII-XXIII.
2007b (1985) "La música tradicional y popular". En Bolaños, C., et al. *La música en el Perú*. Lima: Fondo Editorial Filarmonía, pp. 215-283.
- ROTHENBUHLER, Eric W. y Tom McCOURT
1992 "Commercial radio and popular music: processes of selection and factors of influence". En Lull, James (editor). *Popular music and communication* (2a edición). Newbury Park (California): Sage Publications, pp. 101-115.

- ROHNER, Fred
2006 "Notas para la edición y estudio de la lírica popular limeña (siglos XIX-XX)". En *Lexis* XXX, 2, pp. 291-308.
2007 "Fuentes para el estudio de la lírica popular limeña: el repertorio de Montes y Manrique". En *Lexis* XXXI (1 y 2), pp. 331-355.
- ROZAS, Efraín.
2007 *Fusión: banda sonora del Perú*. Lima: Instituto de Etnomusicología PUCP.
- SALAZAR BONDY, Sebastián.
1964 *Lima, la horrible*. México: Ediciones Era.
- SÁNCHEZ, Enrique
1982 "La historia de mi vida". Entrevista a Mario Cavagnaro. En *Diario La República*, suplemento «VSD» [Lima], 10 de abril, página 11.
- SÁNCHEZ MÁLAGA, Carlos
2009 [1956] "La música de la costa". En *Cantera de sonidos* [en línea]: Disponible en: <http://canteradecanterurias.blogspot.com/2009/04/un-panorama-musical-por-carlos-sanchez.html> [fecha de consulta: 24-abr-2009].
- SANDOVAL, Pablo
2000 "Los rostros cambiantes de la ciudad: cultura urbana y antropología en el Perú". En Degregori, C.I. (editor). *No hay país más diverso: compendio de antropología peruana*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, pp. 278-329.
- SANTA CRUZ, César
1977 *El waltz y el valse criollo*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
1989 *El waltz y el valse criollo* (2a edición). Lima: Industrial Gráfica.
- SANTA CRUZ, Nicomedes
1958 "Ensayo sobre la marinera". En *El Comercio*, suplemento *Dominical* [Lima], 1 de junio
1959 "La Marinera". En *Concejo Provincial de Lima: Folklore*, tomo VI, edición antológica por el festival de Lima, Lima: Concejo provincial de Lima.
- SCOTT, Rogelio
1963 "Lorenzo Humberto Sotomayor... De la conga al vals". En *Expreso*, suplemento dominical *Estampa* [Lima], 11 de agosto.
- Semanario Cascabel*
1935 *Cómo practican los políticos el timo criollo de los muertos*. Lima, 2 de abril, p. 1
1936 *Marineras, resbalosas, panalivios, sañas, festejos y jaranas*. Lima, 1 de febrero, pp. 18-19

- 1936 *Abrumadora mayoría opina por el auténtico carnaval criollo*. Lima, 8 de febrero
- 1936 *Carnaval Huachafó*. Lima, 22 de febrero, p. 3
- 1936 *Este es el carnaval que vive en el corazón del pueblo*. Lima, 22 de febrero, p. 6
- 1936 *Esto es el turismo y así son los turistas*. Lima, 7 de marzo, p. 6

SERRANO, Raúl y Óscar AVILÉS

- 1994 *Confesiones en tono menor. Sesenta años de peruanidad*. Lima: Editorial Gráfica Labor.

SHUKER, Roy

- 2001 *Understanding Popular Music* (2a edición). Londres: Routledge.

SIMMONS, Ozzie

- 1972 *Lo criollo en el marco de la costa peruana*. Cuzco: Universidad Nacional del Cuzco.

Terra Perú

- 2008 “Cecilia Barraza confirma cancelación de su programa”. *Portal Terra* [en línea], 3 de setiembre. Disponible en: <http://www.terra.com.pe/entretenimiento/articulo/html/oci400588.htm> [fecha de consulta: 4-jun-09]

TOLEDO B., Ernesto

- 2007 *Felipe de los pobres. Vida y obra en tiempos de luchas y cambios sociales*. Lima: Editorial San Marcos.

UNANUE, Hipólito

- 1816 *Observaciones sobre el clima de Lima, y sus influencias en los seres organizados, en especial el hombre* (Madrid: Imprenta de La Sancha) [en línea]. En Google libros. Disponible en: <http://books.google.com.pe/books?id=YX9Hw2Tq6zEC&printsec=frontcover&dq=unanue#v=onepage&q=&f=false> [fecha de consulta: 23-ene-09]

Universidad de Lima

- 2005 *Estudio 286. Barómetro social: Canción criolla*. Lima metropolitana y Callao, 8 y 9 de octubre. Grupo de opinión pública de la Universidad de Lima.

VALVERDE, Eleazar y Raúl SERRANO

- 2000 *El libro de oro del vals peruano*. Lima: Tans Perú.

VARIEDADES, Revista

- 1908 *De jueves a jueves*. Lima, 28 de marzo, p. 129.
- 1908 *Un estafador celeste*. Lima, 10 de julio, p. 443.
- 1911 *La peruanización de los yanquis*. Lima, 26 de agosto, p. 1041.

- 1912 *La música peruana*. Lima, 17 de febrero, p. 250.
1912 *Los días de carnaval*. Lima, 24 de febrero, p. 221.
1912 *Correo franco*. Lima, 8 de marzo, p. 310.
1912 *De teatros*. Lima, 7 de diciembre, p. 1147.
1928 *Callejones limeños*. Lima, 28 de abril, s/p.
1928 *¿Existe una música incaica?* Lima, 30 de junio, s/p.
1928 *Los bailes por Challe*. Lima, 28 de diciembre, s/p.
- WADE, Peter
2000 *Music, race and nation:música tropical in Colombia*. Chicago: University of Chicago Press.
- WALL, Tim
2003 *Studying popular music culture*. Londres: Hodder Arnold.
- WATSON, Maida Isabel
1980 *El cuadro de costumbres en el Perú decimonónico*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- WALLIS, R., y K. MALM
1984 *Big Sounds from Small Peoples*. Londres: Constable.
- YEP, Virginia
1998 *El valse peruano. Análisis musicológico de una de las expresiones más representativas de la música criolla del Perú*. Lima: Juan Brito Editor.
- YÚDICE, George
2002 *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.
- ZANUTELLI, Manuel
1999a "Canción criolla: memoria de lo nuestro". En *Diario El Sol* [Lima].
1999b "Felipe Pinglo... A un siglo de distancia". En *Diario El Sol* [Lima].
1999c "Los "Padres del Criollismo" - Guías o mentores". En *Peruredes* [en línea]. Disponible en: <http://www.peruredes.com/Folk/pinglo.htm> [fecha de consulta: 13-may-2009]
- ŽIŽEK, Slavoj
1999 *El acoso de las fantasías*. México D.F.: Siglo XXI.

Antología de valeses

Criterios para la selección de las fuentes

Los criterios para escoger las canciones han sido: la popularidad de las mismas, la filiación a autores y compositores representativos, la representatividad del estilo de una época, y la relación con la coyuntura sociopolítica de su momento de aparición y auge. El primer criterio para privilegiar las fuentes ha sido la búsqueda en los registros oficiales de APDAYC.* Otros criterios para escoger las fuentes han sido la antigüedad, el prestigio o reconocimiento de quienes han escrito, grabado o transmitido las letras y eventualmente el prestigio, reconocimiento o importancia de las fuentes sonoras o escritas de las que se extrajeron las letras.

Para la presente antología de valeses se ha recurrido a diversas fuentes, las cuales son consignadas a lo largo del documento. Al respecto, se ha privilegiado fuentes plasmadas en algún tipo de soporte material (escrito o sonoro) porque constituyen referentes concretos y revisables. Por esta razón, no se ha considerado como fuente literal de canciones los recuerdos de los entrevistados, a no ser que se trate de los propios compositores. En segundo lugar, el privilegiar fuentes revisables es importante por cuanto damos cuenta de los referentes usados; el tomar determinado referente es, por sustentado que esté, una decisión arbitraria, y no implica reconocer que la versión escogida es la única correcta sino que es una versión que es significativamente representativa de un tema o que, a partir de su amplia difusión, se ha constituido en una referencia constantemente citada por los propios cultores y por el público en general.

En los casos de discos anteriores a la década de 1940, el recojo no es exacto por el sonido poco claro de los discos antiguos debido a su natural deterioro, por lo que las canciones no se perciben con suficiente fidelidad. Aun así que se ha contrastado los textos de las grabaciones con otras fuentes, lo cual queda consignado en la relación de letras que ofrecemos.

* En APDAYC se nos comunicó que, para el caso de sus asociados, las letras usadas en el libro de Valverde y Serrano (2000) son las letras originales de los registros de APDAYC.

Antología de vales de la Guardia Vieja

La Reina de España

Antigua jota aragonesa

Autor: Anónimo

Si la Reina de España muriera
Carlos Quinto quisiera reinar
Correría la sangre española
Como corren las olas del mar.
(bis)

Pero ven, pero ven
te daré, te daré, mi ilusión
te daré, te daré prenda mía
los latidos de mi corazón.
(bis)

Vente conmigo amor a gozar
que en la playa yo tengo un bajel
juraremos juntitos en el
y la reina del mar tu serás
(bis)

(Extraída de la interpretación de Los Tro-
veros Criollos)

Flor de Pasión

Mazurca

Autor: José Savas Libornio

Entre las flores
viene a ser la flor de la pasión,
y con tu aroma
embriagas mi corazón.
(bis)

Déjame la vida mía como está,
Oh! señor perfectamente;
júrame que hasta la muerte me amarás,
te juro inmediatamente.
(bis)

Si tú me quieres mujer querida
yo te he adorado toda la vida;
si tú me amas con tal pasión

dame un besito te daré mi corazón
(bis)

Al admirarla
con amor delirio y frenesí,
ella me dijo
ámame y serás feliz.
Déjame la vida mía como está,
oh señor perfectamente;
júrame que hasta la muerte me amarás,
te juro inmediatamente.
(bis)

Si tú me quieres mujer querida
yo te he adorado toda la vida;
si tú me amas con tal pasión
dame un besito te daré mi corazón
(bis)

(Extraída de las grabaciones de Montes y
Manrique de 1911-1912)

Idolatría

Vals para piano

Autor: Oscar Molina

La idolatría
es símbolo de amor,
que el culto nos lo da,
al ser que tanto adoré
y a tanto ruego pedí,
hasta que al fin
pude yo vencer.
(bis)

Si con mi llanto
cesa mi pena,
yo te idolatro
y nunca temas,
que soy tu amante
fiel y constante,
si correspondes
a mi fiel amor.

Los latidos de mi pecho,
no están a tu lado ya,
en vano es que los conserves
cuando no los has de amar.
Quiero que en dulces caricias,
tú los armonices
en valle de lágrimas,
donde mis penas
y mis amoríos
son lamentos tristes
que me hacen sufrir.
Y al pie de una amante
pidiéndole amores,
más que seducido
por amor de un día,
donde se reflejan
las caricias tiernas
de la idolatría.

(Extraída de *El libro de oro del Vals peruano*, por Raúl Serrano y Eleazar Valverde; Lima, 2000)

La Palizada

Autor: Alejandro Ayarza "Karamanduka".

Somos los niños más engreídos
en esta noble y bella ciudad,
toditos somos muy conocidos
por nuestra pura vivacidad.
En la jarana somos señores,
hacemos flores con el cajón,
y si se trata de dar trompadas,
también tenemos disposición.(bis)
Pásame la agüilla, la agüilla, la agüilla, la
agüilla, la agüilla,
yo no te la paso cholito ni de raspadilla.
Pásame la agüilla, la agüilla, que así las educa
a sus muchachonas el Karamanduka.
Vengan copitas de licor sano,
vengan copitas, sin dilación,
venga ese rico licor peruano

que vulgarmente le llaman ron.
Vivan los hombres de gran valía,
viva el dinero, viva el amor,
vivan las hembras, viva la orgía
y el aguardiente que da valor.
Pásame la agüilla, la agüilla, la agüilla, la
agüilla, la agüilla,
yo no te la paso cholito ni de raspadilla.
Pásame la agüilla, la agüilla, que así las educa
a sus muchachonas el Karamanduka.
En las chacritas y en Puerto Arturo,
todas las noches no hay que faltar,
a refrescarse con el ron puro
que don Silverio nos puede dar.
Allí pasamos noches contentos,
con la guitarra, con el cajón,
y allí olvidamos los sufrimientos,
con los vapores del rico ron.
Pásame la agüilla, la agüilla, la agüilla, la
agüilla, la agüilla,
yo no te la paso cholito ni de raspadilla.
Pásame la agüilla, la agüilla, que así las educa
a sus muchachonas el Karamanduka.

(Extraída de las grabaciones de Montes y Manrique de 1911-1912)

Ídolo

Autor: Braulio Sancho Dávila

Un día en perfecta paz,
lleno de armonía dos
díganme si existe amor
donde hay tanta variedad
Idolo, tu eres mi amor
Préstame tus agonías;
Aunque un faraón de amor
No me des plagas de vida
¿Por qué quitarme quieres
las penas de no amarte?
¿Por qué mujer, oh! ídolo,
quieres martirizarme?
Deja que yo muera,

y que en paz descanse.
Anota que soy un hombre
que con tu amor mataste.

(Extraída de la grabación de Salerno y
Gamarra de 1928)

El Guardián

Letra: Julio Flórez

Música: Juan Peña Lobatón

Yo te pido guardián que cuando muera
borres los rastros de mi humilde fosa
(bis)

no permitas que nazca enredaderas
ni que coloquen funeraria losa (bis)

Una vez muerto échame al olvido
se ha terminado toda mi existencia
es por eso guardián yo te lo pido
que sobre mi tumba, no permitas nada
(bis)

Deshierba mi sepulcro día a día
arroja lejos el montón de tierra (bis)
y si viene a llorar la amada mía
hazla salir del cementerio y cierra (bis)

Una vez muerto échame al olvido
se ha terminado toda mi existencia
es por eso guardián yo te lo pido
que sobre mi tumba, no permitas nada
(bis)

(Extraída de la grabación de Los Roman-
ceros Criollos)

La Pasionaria

Autor: Anónimo

Me dicen que tu no me quieres
a mi que tanto te adoro
me dicen que tu me abandonas
les digo que no les creo.
(bis)

Vengo a que todo me desengañe
aunque me cueste luego el morir,
vengo a arrancarte de entre esos brazos
vengo por lo que es mío, vengo por ti.
(bis)

Y porque es tuyo vamos a ver
mira tú que tienes desfachatez
y porque es tuyo vamos a ver
mira tú que tienes desfachatez.
Oye reclina si no le quieres
cambia de idea, vuelve hacia atrás
que los asuntos entre mujeres
no tiene arreglo nunca jamás.
No seas la causa de mi perdición
nada sacarías con mi compasión
no seas la causa de mi perdición
nada sacarías nada sacarías con mi com-
pasión.

Aquí está la pasionaria,
flor que cantan los poetas
solamente cuando cantan
desengaños y tristezas.
(bis)

(Extraída de las grabaciones de Montes y
Manrique de 1911-1912)

Viejo Jilguerillo

Autor: Manuel Covarrubias

Noches que enlutan el alma,
tardes que me hacen soñar;
sentimientos de un jilguero,
son los que voy a cantar.(bis)

Dichoso jilguerillo que en alegre retozo
vuelas de rama en rama sin soñar ni esperar,
que allá en tu paraíso de arbustos y
rosales

por años transcurridos te fueran a olvi-
dar. (bis)

No vivas resentido porque hoy ya nadie
escucha
ese tu dulce canto desde el amanecer.

¡Oh!, viejo jilguerillo escucha y ten paciencia,
ese estilo moderno no debes aprender.
¡Oh!, viejito jilguero escucha y ten paciencia,
ese estilo moderno no debes aprender.

(Proporcionada por M. Covarrubias en entrevista)

Tu Beldad

Autor: Víctor Correa Márquez

Bellos claveles, fragantes rosas
que en límpido conjunto encontrarás;
tan lozanas y olorosas
lo hallarás como premio a tu beldad.
Viviendo dichas, conquistando amores
huyendo de las tinieblas del mal;
fantasía de una nebulosa noche
ante tus ojos, como una visión falaz. (bis)
No me niegues tu amor niña inocente,
flor candorosa, signo del sufrir;
piensa y medita que el mundo y sus placeres
es el producto de un infame mentir.
Recuerda hermosa la dicha de las flores,
que solo adornan a un sin par galán;
y luego dime tú, sirena hermosa
si con tu bello amor me podrás amar.
(bis)

(Extraída de la interpretación de Augusto Áscuez en la peña “Los Carmelitas”)

Recuerdos de Arica

Autor: Pancho Ferreyros

Un día siete de junio
del año más desdichado,
un parlamento confiado
vino a ultimar su rendición.
Tengo deberes sagrados

repuso el gobernador;
los cumpliré combatiendo,
es el deber de un buen soldado.
Bolognesi, Ugarte, Moore, Sáenz Peña e
Inclán,
Arias y otros patriotas que van;
a todos se les oye su voz
y con bizarro poder:
¡soldados no hay que temer!
Ya resuenan los clarines,
las trompetas y el tambor,
yo definiendo mi bandera
con orgullo en el campo de honor.
Llora, triste corazón,
llora por esos seres queridos,
que en la batalla de Arica murieron
en defensa de su pabellón;
que en la batalla de Arica murieron
defendiendo su noble pabellón

(Extraída de la interpretación de Óscar Avilés en el programa “El Señor de la Jarana”, transmitido por canal 13 en el mes de septiembre de 1979)

Jorge Chávez

Autor desconocido

Jorge Chávez valiente peruano
que su nombre se inmortalizó
adoró con fervor su areoplano (sic)
ay, Que la muerte por fin le causó (bis)
Llora patria mía
llora con dolor
la muerte tan sublime
del gran aviador
Nadie nadie en el mundo ha podido
ni podrá, ni podrá atravesar
estos Alpes que tan decidido
ay, supo Chávez feliz tramontar.
Llora patria mía

llora con dolor
la muerte tan sublime
del gran aviador.
Aunque sé que en tu tumba no sientes
esta mísera y pobre canción
en mi pecho dedico hoy doliente
ay, al que supo pasar el Simplón.
Llora patria mía
llora con dolor
la muerte tan sublime
del gran aviador

(Extraída de las grabaciones de Montes y Manrique de 1911-1912)

Celaje

Autor: Juan Arciniegas

Vengo a tus pies nevados
cual las rugientes olas;
en el inmenso vago
y eterno murmurar;
para mirarte a solas
y verte en torno mío
luchando sin cesar.
(estribillo)
Adoro tu belleza
y ensalzo tu hermosura,
como la blanca espuma
que el suelo va a lamer;
adoro tu grandeza
tus encantos, tu misterio
tu mágico poder...
Huyendo de las olas
el murmurar constante,
debajo de tus alas
quisiera yo vivir;
para mirarte a cada instante
bajo un sol esplendente
para por ti morir.
El mar, el mar, el mar
con su incansable oleaje

tranquilo, transparente
voluble, embriagador;
de múltiples celajes
de formas caprichosas
de lívido color.

(Extraída del Cancionero de Luciano Huambachano "Recopilación de Valses, Polcas, Pasillos, Canciones, Marineras, Fugas y Resbalosas"; distribución gratuita y estrictamente personal. Cortesía de Guillermo Durand)

El Desesperado

Autor: Alejandro Sáenz

La luna estaba oculta
por los negros nubarrones
en las altas regiones
van errando sin cesar;
el inquieto mar refleja
sobre sus olas de plata
figuras que desbarata
ella en su bramar. (1)
[En la playa, en la roca
sin saber en lo que piensa
contempla la mar inmensa
un hombre, con ansiedad;
gratos recuerdos evoca
y sigue pensativo
que la mar es expresiva
con esa voluntad]. (2)
Los grandes ojos dirige
por las olas encrespadas
parece que inesperadas
ideas fijas en él;
las olas con furia baten
las rocas donde él reposa
ofreciéndole una fosa
triste, solitaria y cruel
Permanece así extasiado
con la mirada tranquila
en la mar que con la vida

bien se puede comparar;
después de pasado un rato
la cabeza alza y suspira
mira en torno y nada mira
y se pone así a cantar
Al ronco son de mi gastada lira
vengo a llorar, vengo a llorar;
como el amante que a su amada admira
en alta mar, en alta mar;
mis dulces ilusiones son perdidas
y deshojadas, y deshojadas;
fueron por ti mujer, que mis heridas
envenenadas, envenenadas;
Tiene sujeta en las manos
la trenza de su adorada
recordando la pasada
dicha de su juventud

(Extraída de la interpretación de Sáenz y los Hermanos Áscuez, del lado A del disco N° 81555 de la serie de discos Víctor de música peruana de 1928)

Notas:

1. Este último verso es poco audible, por lo que puede ser errado. Esta versión ha sido cotejada con una versión proporcionada por Guillermo Durand. En el cuarto verso de la primera estrofa esta segunda versión consigna el verso "en la inmensidad".
2. Esta segunda estrofa aparece en la versión de Guillermo Durand, más no en la de Salerno y Gamarra. Sin embargo parece completar el sentido del texto de la canción, vinculando la primera y segunda estrofa de la versión de Salerno y Gamarra.

La Cabaña

Autor: Alejandro Sáenz

Se acerca ya la noche,
en vuelo aligerado,
las aves van volando,
sus nidos a buscar.
Cual pálida y sonriente,
cual muere una esperanza,
yo veo en lontananza,

la luz crepuscular.
¡Qué triste, qué triste,
es la vida en la montaña!
sin luz en la cabaña,
sin nadie a quien amar.
Ausente de mi madre
bendita, que me adora,
y que tal vez me llora,
en su lejano hogar. (bis)
El león entre la selva,
que ruge fieramente,
y silba la serpiente
allá en el matorral.
Yo escucho, conmovido,
los ayes de ternura,
de aquella criatura,
que sufre por mi mal.
Tal vez es mensajero,
de alta melodía,
el beso que me envía,
el ángel de mi amor.
Tal vez es de mi madre,
la frase cariñosa,
que llega hasta mi choza,
cual eco arrullador. (bis)

(Extraída de *El libro de oro del Vals peruano*, por Raúl Serrano y Eleazar Valverde; Lima, 2000)

El Canto a Luis Pardo (La Andarita)

Autor: Abelardo Gamarra

Compositor: Justo Arredondo

Ven acá mi compañera;
Ven tú, mi dulce andarita,
Tú sola, sola, solita,
Que me traes la quimera
De aquella mi edad primera,
Que en el campo deslizada,
Junto a mi madre amada
Y de mi padre querido,
Era semejante al nido

Que hace el ave en la enramada.
Ven, consuela al solitario
Que por *jalcas* y *oconales*,
Sin hallar fin a sus males,
Va arrastrando su calvario.
Fue el destino temerario
Al empujarme inclemente,
Como por rauda pendiente,
Desde lo alto del peñón
Se desgaja algún pedrón
Que rueda y cae inconsciente.
A mi padre lo mataron;
Mi madre murió de pena;
Ella, tan buena, ¡tan buena!
¡Ellos que tanto me amaron!
Con ambos me arrebataron
Lo más que en el mundo quise.
Pero aún la suerte me dice:
“Ama, adora a una mujer”,
Que hube también de perder...
Pues nació para infelice.
De entonces, ¿qué hube de hacer?
Odiar a los que me odiaron;
Matar a los que mataron
Lo que era el ser de mi ser;
En torno mío no ver
Sino la maldad humana;
Esa maldad cruel, insana,
Que con el débil se estrella,
Que al desvalido atropella
Y de su crimen se ufana!
Por eso yo quiero al niño;
Por eso yo amo al anciano;
Y al pobre indio, que es mi hermano,
Le doy todo mi cariño.
No tengo el alma de armiño
Cuando sé que se le explota;
Toda mi cólera brota
Para su opresor, me indigna
Como la araña maligna
Que sé aplastar con mi bota.
Yo aborrezco la injusticia;
Yo quiero al que es desgraciado,
Al que vive abandonado

Sólo por torpe malicia;
Yo maldigo la estulticia
De tanta gente menguada,
Porque al fin de la jornada,
Puesto que la vida es corta,
La vida a mí qué me importa
Porque ¿qué es la vida? ¡Nada!
De mi provincia las peñas
Y el viento de mis quebradas,
Me delatan las pisadas
Del que me busca en las breñas;
Hasta las ramas son señas
Que de la suerte merezco;
Ni me asusta ni padezco
Si alguien me mira altanero;
Yo soy como el aguacero,
Que al soplo del viento crezco!
Brama, brama, tempestad;
Ruge, trueno, en el espacio,
¡Bendito sea el palacio
De la augusta Libertad!
Cielo, con tu inmensidad
Vas mis pasos amparando:
El rayo me va alumbrando
Si viene la noche oscura,
En medio de su negrura
Para seguir caminando...
Llega la noche. En el cielo
Salta la luna serena;
Dentro del pecho mi pena
Parece hallar un consuelo;
Sobre el campo, blanco velo
Se extiende, y como visión,
Detrás de cada peñón
Parece ver a mi amada,
Que viene como escapada
A buscar mi corazón.
Cae la noche, en el cielo
Surge la argentada luna,
Triste como mi fortuna,
Sola cual mi desconsuelo.
A su luz beso el pañuelo
Que me dio a la despedida,
Que en su llanto humedecida

Besó ella con pasión loca
Y que guarda de su boca
La huella siempre querida.
¡Y me persiguen, ¡traidores!
Siempre fueron sin entrañas,
Les espantan mis hazañas
Que no son sino rencores.
¿Dónde están mis defensores?

Para mí, nadie es clemente;
Nadie piensa, nadie siente,
¡Quieren matarme, ¡en buena hora!
Que me maten si es la hora,
Pero mátenme de frente!

(Extraída de “La décima en el Perú” de
Nicomedes Santa Cruz, cita textual)

Antología de valeses de las décadas de 1920 a 1940

Anita

Autor: Pablo Casas

Quisiera confesarte mi cariño,
quisiera que comprendas mi dolor;
no sé como podré explicar
mi afecto, mi pasión, mi amor,
mas temo el llegar a fracasar.
Tal vez será por falta de optimismo
que me haga rehusar mi confesión;
no puedo soportarlo más,
presiento que me aceptarás,
entonces por mi triunfo cantaré.
Feliz seré,
entre tus brazos me enterneceré
a los acordes de un modesto vals
la dicha entera te la brindaré.
Anita ven,
a acariciarme como anhelo yo
si tú comprendes bien la realidad
no atormentes por piedad mi ser.

(Extraída de la interpretación del autor en
el disco “Cantan los autores”)

Nube Gris

Autor: Eduardo Márquez Talledo

Si me alejo de ti es por que he compren-
dido

que soy la nube gris que nubla tu camino.
Me voy para dejar que cambie tu destino,
que seas muy feliz mientras yo busco
olvido.

(Bis)

Otra vez volveré a ser
el errante trovador,
que va en busca del amor
del amor de una mujer
Se perdió el celaje azul
donde brillaba mi ilusión,
vuelve la desolación
vivo sin luz

(Extraída de la interpretación del autor en
el disco “Cantan los autores”)

Barrio Bajopontino

Autor: Luciano Huambachano

Barrio bajopontino
de locas mocedades,
de Peral, el molino
de lejanas edades.
Viejo barrio de vergel
de poetas y cantores,
de pintores al pastel
y de guapos bebedores.
(Bis)

De Malambo, las Leonas,
Pedregal, la Condesa;
de regias comilonas
de santos y de sopresas;
de San Cristóbal, la Cruz,
Cabrera y Cantagallo,
del hogar con mucha luz
de María Eugenia Cayo;
de Vilela, el fondero,
de baños, Piedra Liza,
de cholos guaraperos
y de campanas a misa;
barrio mío de velorios,
de juerga y sana alegría,
de los alegres casorios,
y de la fiesta bravía.
Barrio de mocedades
que ya no volverán,
de morenas beldades
que nunca te olvidarán.
Con esta pobre canción
viejo barrio querido,
este tu humilde cantor
te entrega su corazón.

(Bis)

De Malambo, las Leonas,
Pedregal, la Condesa;
de regias comilonas
de santos y de sopresas;
de San Cristóbal, la Cruz,
Cabrera y Cantagallo,
del hogar con mucha luz
de María Eugenia Cayo;
de Vilela, el fondero,
de baños, Piedra Liza,
de cholos guaraperos
y de campanas a misa;
barrio mío de velorios,
de juerga y sana alegría,
de los alegres casorios,
y de la fiesta bravía.

(Extraída de la interpretación del autor en
"Malambo", junto con Augusto Áscuez)

El Plebeyo

Autor: Felipe Pinglo

La noche cubre ya
con su negro crespón
de la ciudad las calles
que cruzan las gentes
con pausada acción;
la luz artificial
con débil proyección
propicia la penumbra
que esconde en su sombra
venganza y traición.
Después de laborar
vuelve a su humilde hogar
Luis Enrique el plebeyo,
el hijo del pueblo,
el hombre que supo amar,
y que sufriendo está
esa infamante ley
de amar a una aristócrata
siendo plebeyo él.
Trémulo de emoción
dice así, en su canción:
el amor siendo humano
tiene algo de divino,
amar no es un delito
porque hasta Dios amó,
y si el amor es puro
y el deseo es sincero,
¿por qué robarme quieren
la fe del corazón?
Mi sangre aunque plebeya
también tiñe de rojo
el alma en que se anida
mi incomparable amor:
Ella d enoble cuna
y yo humilde plebeyo,
no es distinta la sangre
ni es otro el corazón.
Señor, ¿por qué los hombres
no son de igual valor?
Así en duelo mortal,
abolengo y pasión
en silenciosa lucha
condenarnos suelen

a grande dolor;
al ver que un querer
porque plebeyo es
delinque si pretende
la enguantada mano
de fina mujer.
El corazón que ve
destruido su ideal
reacciona y se refleja
en franca rebeldía
que cambia su humilde faz:
el plebeyo de ayer
es el rebelde de hoy
que por doquier pregona
la igualdad en el amor.

(Extraída del Cancionero de Lima # 1081,
citado por Zanutelli en “Felipe Pinglo... a
un siglo de distancia”; Lima, 1999)

La oración del labriego

Autor: Felipe Pinglo

Es ya de madrugada, el labriego despierta,
al entreabrir sus ojos la luz del alba ve;
entonces presuroso, saliendo de su lecho
musita esta plegaria lleno de amor y fe:
“Señor, Tú que has creado las aguas de los ríos
y a los prados permites el verdor que de ve,
no niegues al labriego el divino rocío
que con cada caída alegra nuestro ser.
La campiña que luce hermosos atributos
por ti florece siempre, cual ameno vergel;
pero si Tú nos niegas agua, sol y rocío,
morirán los labriegos de inanición y sed”.
Después de la jornada,
la lampa sobre el hombro,
al ponerse la tarde retorna el labrador
y mientras tranquea de vuelta a la cabaña,
cantando el pensamiento modula esta canción:
“La ansiada primavera que exalta los amores
te debe la pureza de todo su arbol
y el concierto admirable de pájaros y flores

por obra de tu gracia ostenta su primor”
En medio de este encanto que alegra
corazones
el labriego es el guarda de tan rico joyel
como guardián te pido que con tu omni-
potencia
multipliques los frutos que cosechar podré.

(Extraída del Cancionero de Lima # 1141,
citado por Zanutelli en “Felipe Pinglo... a
un siglo de distancia”; Lima, 1999)

Murió el Maestro

Autor: Pedro Espinel

Cubiertas de crespones
inclinan sus guitarras
los bohemios de hoy
y con profunda pena,
ahogan sus acordes
los de ayer también;
es que no pueden ya,
no crean que es fingir,
de qué vale ocultar
que es muy grande el dolor
que agita el interior
del humano sentir.
Los fúnebres heraldos
dan a conocer
la desaparición
del quien fuera otrora
el genial intérprete
de nuestras canciones.
De meritorio saber,
de honda inspiración,
de su capacidad
se enorgullece ya
el folklore nacional.
Murió el maestro sin par
hoy por ti ha de llorar
la bohemia criolla.
De luto están las guitarras,
todo es tristeza y dolor.

A la necrópolis va
en sentida expresión
numeroso cortejo,
dispútanse el ataúd,
todos quieren cargar
al maestro que se fue.
La ciencia fue impotente
para salvar la vida
de este ser genial;
la muerte injustamente
lo eligió para ella
haciéndolo inmortal;
pues la consagración
que en vida tuvo él
por su gran actuación
le conquistó un sitial
rodeado de esplendor
en la inmortalidad.
Felipe Pinglo Alva,
el genial criollo
de nuestras tradiciones
que otrora nos brindara
el caudal limeño
de sus producciones;
con su muerte nos dejó
gran vacío porque es
imposible encontrar,
otro Felipe igual,
al maestro sin par.

(Extraída de *El libro de oro del Vals peruano*,
por Serrano y Valverde; Lima, 2000)

Compañera mía

Autor: Laureano Martínez Smart

Compañera mía,
santa mujercita,
siempre bondadosa,
que en mis horas tristes

y en mis alegrías
fuiste cariñosa;
quiero que reacciones
al horrible mal,
que hoy tanto te agobia,
y vuelva sonreír
tu carita hermosa.
Hoy, atormentado
y desesperado,
al verte postrada,
se confunde mi alma,
creo enloquecer
con tanta desventura;
pensando en la ternura;
que antes me brindabas,
¡oh, mi bien amada!,
me abrumba la inquietud
de poderte perder.
Tengo el corazón,
marchito ya
por tu sufrir,
que es mi dolor,
¡cuanta ansiedad,
he perdido la calma!
Y con mi oración,
llena de fe,
le pido a Dios,
que en su bondad
te otorgue el bien
de un sano despertar.
Pues no quiero
que me dejes solo,
en este mundo ingrato
con mi tristeza,
¡Compañera de mi pobre vida,
si tu me abandonas
prefiero morir...!

(Extraída de *El libro de oro del Vals peruano*,
por Serrano y Valverde; Lima, 2000)

Julia

Autor: Samuel Joya

Te cruzaste en mi camino
una tarde estival,
te vi como bella visión.
Fue un misterio del destino,
un oasis de pasión
y tú, Julia, fuiste mi único ideal.
Encadenaste a mi vida
y a mi alma con tu dulce amor
porque en tus ojos había,
radiante un fuego abrasador.
Me encandiló tu mirada
con su suave madrigal,
fue tu boca nacarada,
blanco lecho virginal.
Nuestras almas hermanadas,
en un símbolo de amor,
formaron un solo corazón.
Y en tu senda saturada
en efluvios de primor,
por el mundo pregonaron su pasión.

(Extraída de *El libro de oro del Vals peruano*, por Serrano y Valverde; Lima, 2000)

Cuando me quieras

Autor: Filomeno Ormeño

Cuando me quieras, no estaré solo,
todas mis penas tendrán su fin.
cuando me quieras más perfumadas
serán las flores de mi jardín.
Será una noche de blanca luna,
cuando en tu pecho nazca el amor

por el misterio de algún bosque
junto al hechizo de un lirio en flor.
Por el sendero, de arena fina,
tu leve paso presentiré;
y enamorado, tierno y amante,
por vez primera te besaré.
Junto a mis labios tendré tus labios,
cupido, al lado, sonreirá,
y Dios entonces, desde lo alto,
sus bendiciones nos enviará.

(Extraída de *El libro de oro del Vals peruano*, por Raúl Serrano y Eleazar Valverde; Lima, 2000)

La abeja

Autor: Ernesto "Chino" Soto

Quisiera ser como la abeja
que vuela sin que nadie la detenga,
besar las flores, mas el zumo
echarlo en tus labios, cual rocío.
De flores primorosas
del jardín, cual un ensueño
que un hada ha dejado al pasar,
que un hada ha dejado al pasar,
después de haber mirado
de reojo ese tu talle,
quisiera una y mil veces contemplar
tu carita de grana
tus ojeras que engalanan
y tu pelito que parece volar.
¡Quisiera ser como la abeja...!

(Extraída de *El libro de oro del Vals peruano*, por Serrano y Valverde; Lima, 2000)

Antología de vales de las décadas de 1940 a 1960

Cariño

Autor: Manuel Acosta Ojeda

Dios me ha libertado del tiempo y del dolor
He pagado mi vida con sangre y juventud
Y ahora que estoy libre para ofrecerme a ti
Sin pedirle permiso te hice esta canción así
Cariño, yo quiero llevarte
A un lugar que sólo conozco yo
Cariño, allí no hay destino
Ni llega el latido de la sociedad
Ay Cariño, allí soy el dueño
Es la única parte en que no manda Dios
Cariño, allí no hay tristezas
Ni miedo ni envidia, ese lugar soy yo (Bis)

(Extraída de la interpretación del autor en la peña “La Escalerita”, junto a Abelardo Vásquez)

Carretas aquí es el tono

Autor: Mario Cavagnaro

Noche de club, plan de quemar,
los tragos vienen y van,
donde es el plan pa’ jaranear,
esta noche hay que farrear,
ahí viene el gato trayendo el dato,
de una criolla jaranita
se armado en la villa Anita,
de rompe y raja una farra
el Pisco se toma en jarra,
y es hasta de mañanita.
Carretas aquí es el tono,
pase de frente al fondo esta el bar
y on’ta la dueña del santo
que la venimos a saludar,
y luego hay que nivelarse
con los que toman desde temprano,
pásame la bota hermano

que quiero hacer un salud
Bailemos de punta y taco,
quitarse el taco pa’ jaranear,
luqueando siempre a la gila
que no le vayan a paletear,
mandándose siempre el viaje
de buenos tragos no importa el raje,
que al que toca y al que canta,
se le seca la garganta
que al que toca y al que canta,
se le seca la garganta
Salud, salud, salucito,
cabe otro pisquito para resbalar
la papa la huancaína,
que allá en la cocina
me acabo de tirar,
ya iremos de madrugada
en un cola’e pato hasta la Parada
a calmar la tranca asesina,
con un criollazo caldo de gallina.
(Bis)

(Extraída de la interpretación de “Los Troveros Criollos”)

El rosario de mi madre

Autor: Mario Cavagnaro

Aunque no creas tú,
como que me oye Dios,
ésta será la última
cita de los dos.
Comprenderás que es por de más
que te empeñes en fingir,
porque el dolor de un mal amor
no es como para morir.
Pero deshecha ya
mi mas bella ilusión;
a nadie ya en el mundo
daré mi corazón.

Devuélveme mi amor para matarlo,
devuélveme el cariño que te di;
tú no eres quien merece conservarlo,
tú ya no vales nada para mí.
Devuélveme el rosario de mi madre
y quédate con todo lo demás;
lo tuyo te lo envío cualquier tarde,
no quiero que me veas nunca más.

(Extraída de *El libro de oro del Vals peruano*, por Serrano y Valverde; Lima, 2000)

La flor de la Canela

Autora: Chabuca Granda

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 pensa-
miento,
a ver si así despiertas del sueño,
del sueño que entretiene, moreno, tu
sentimiento.
Aspira de la lisura que da la flor de
canela,
adornada con jazmines matizando su
hermosura.

Alfombra de nuevo el puente y engalana 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,
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.

(Extraída de la interpretación de Chabuca
Granda)

Cholo Soy

Autor: Luis Abanto Morales

Cholo soy y no me compadezcas,
esas son monedas que no valen nada
y que dan los blancos como quien da plata,
nosotros los cholos no pedimos nada,
pues faltando todo, todo nos alcanza.
Déjame en la puna, vivir a mis anchas,
trepar por los cerros detrás de mis cabras,
arando la tierra, tejiendo unos ponchos, pas-
tando mis llamas,
y echar a los vientos la voz de mi quena
dices que soy triste, ¿qué quieres que haga?
No dicen ustedes que el cholo es sin alma
y que es como piedra, sin voz sin palabra
y llora por dentro, sin mostrar las lágrimas.
Acaso no fueron los blancos venidos de España
que nos dieron muerte por oro y por plata,
no hubo un tal Pizarro que mató a Atahualpa,
tras muchas promesas, bonitas y falsas.
(Recitado)
Entonces que quieres, qué quieres que haga,
que me ponga alegre como día de fiesta,
mientras mis hermanos doblan las espaldas
por cuatro centavos que el patrón les paga.

Quieres que me ría,
mientras mis hermanos son bestias de
carga
llevando riquezas que otros se guardan.
Quieres que la risa me ensanche la cara,
mientras mis hermanos viven en las mon-
tañas como topos,
escarba y escarba, mientras se enriquecen
los que no trabajan.
Quieres que me alegre,
mientras mis hermanas van a casas de
ricos
lo mismo que esclavas.
Cholo soy y no me compadezcas.
Déjame en la puna vivir a mis anchas,
tregar por los cerros detrás de mis cabras,
arando la tierra, tejiendo unos ponchos,
pastando mis llamas,
y echar a los vientos la voz de mi quena
déjame tranquilo, que aquí la montaña
me ofrece sus piedras, acaso más blandas
que esas condolencias que tú me regalas.
Cholo soy y no me compadezcas

(Extraída de la interpretación de Luis
Abanto Morales)

Viva el Perú y Sereno

Autora: Alicia Maguiña

Callejas polvorientas
de acequias rumorosas,
bullicio, cierrapuertas,
menudo pie de mozas.
Caricias de recuerdo del ayer
que el viento me regala al rezongar,
veo la saya y manto por doquier,
de un abanico escucho el murmurar.
La flor de esta Lima virreinal
fue la limeña de ingenio al hablar,
de traviesa mirada, de fino corpiño
y garbo al caminar.

Pregoneros que con
potentes voces van
marcando con afán
del reloj el tic, tac.
A las seis es la lechera
y a las siete la tisanera, catay,
a las ocho el bizcocho, chumay,
a las nueve el sanguito, compay.
A las diez los jazmines, si,
¿muchachita no hueles ya?
a las once la chicha, catay,
a las doce el sereno, chumay,
¡Ave María Purísima!
¡Viva el Perú y sereno!
Balcones y azulejos,
celosías, zaguanes,
en Amancaes festejos,
San Nicolás sus panes.
Caricias de recuerdo del ayer
que el viento me regala al rezongar
veo la saya y manto por doquier,
de un abanico escucho el murmurar.
Beatas chismosas suelen figzonear
a través de un curioso mirador
a las lindas limeña de fino corpiño
y garbo al caminar.
Pregoneros que con
potentes voces van
marcando con afán
del reloj el tic, tac.
A las seis es la lechera
y a las siete la tisanera, catay,
a las ocho el bizcocho, chumay,
a las nueve el sanguito, compay.
A las diez los jazmines, si,
¿muchachita no hueles ya?
a las once la chicha, catay,
a las doce el sereno, chumay,
¡Ave María Purísima!
¡Viva el Perú y sereno!

(Extraída de la interpretación de Alicia
Maguiña, con el acompañamiento musical
de Oscar Avilés)

Corazón

Autor: Lorenzo Humberto Sotomayor

Reír...

¡quién habla de reír!
si en la vida todo es
sólo llorar, sólo sufrir.

Crear
en la felicidad
sólo es un sueño loco,
imposible realidad.

Lo digo
porque todo para mí
fue angustia y penar;
Lo digo,
porque nunca en mi vivir
tuve felicidad.

Gozar
jamás pude en la vida,
pues ella siempre ha sido
perseguida por el mal.

Corazón,
¿hasta cuándo estás sufriendo,
hasta cuándo estás llorando,
hasta cuándo corazón?

Yo confío que ésta ha sido
una prueba, corazón,
una de las tantas pruebas
que nos suele mandar Dios.

Corazón,
ya bastante hemos sufrido,
ya la vida nos ha dado
muchos golpes, corazón.

Y confío que algún día
no habrá más fatalidad.

Ese día gozaremos corazón. (bis)

(Extraída de *El libro de oro del Vals peruano*, por Serrano y Valverde; Lima, 2000)

Mi primera elegía

Letra: Serafina Quinteras

Música: Eduardo Márquez Talledo

Augusto, soberano
de la melancolía,
señor de la tristeza,
monarca del dolor;
yo sé que se han unido
vuestra angustia y la mía,
en los viejos acordes
de mi nueva canción.
Vuestra música supo
de salones dorados,
de alfombras silenciosas,
de espejos biselados;
supo de cuartos húmedos,
de rincones dantescos,
donde la tisis prende
sus ansias temblorosas;
Subió hasta los austeros
palacios principescos,
y floreció en las almas
y palpité en las rosas. (bis)
Vos, soberano Augusto
del ritmo y la armonía,
vos que a los cuatro vientos
disteis el corazón,
reconcentrad en una
vuestra musa y la mía,
para que yo termine
lo que empezasteis vos.

(Extraída de *El libro de oro del Vals peruano*, por Serrano y Valverde; Lima, 2000)

Alma, Corazón y Vida

Autor: Adrián Flores Albán

Recuerdo aquella vez,
que yo te conocí;
recuerdo aquella tarde,
pero no me acuerdo

ni como te vi.
Pero, si te diré
que yo me enamoré
de esos tus lindos ojos
y tus labios rojos,
que no olvidaré.
Oye esta canción, que lleva
Alma, corazón y vida:
estas tres cositas, nada más, te doy.
Porque no tengo fortuna,
estas tres cosas te ofrezco:
alma, corazón y vida, y nada más.
Alma, para conquistarte;
corazón, para quererte;
y vida, para vivirla junto a ti.

(Extraída de *El libro de oro del Vals peruano*, por Serrano y Valverde; Lima, 2000)

Todos Vuelven

Autor: César Miró

Todos vuelven a la tierra en que nacieron,
al embrujo incomparable de su sol.
Todos vuelven al rincón donde vivieron,
donde acaso floreció mas de un amor.
Bajo el árbol solitario del silencio,
cuantas veces nos ponemos a soñar.
Todos vuelven por la ruta del recuerdo,
pero el tiempo del amor no vuelve más.
El aire que trae en sus manos,
la flor del pasado, su aroma de ayer,
nos dice muy quedo al oído
su canto aprendido del atardecer.
Nos dice su voz misteriosa,
de nardo y de rosa, de luna y de miel,
que es santo el amor de la tierra,
que triste es la ausencia que deja el ayer
(bis)

(Extraída de *El libro de oro del Vals peruano*, por Serrano y Valverde; Lima, 2000)

Cariñito

Autor: Erasmo Díaz

Desde hace tiempo
enamorado, enamorado estoy
de un cariñito que es
mi gran felicidad,
y desde entonces
reina en mis cantares,
mis pensamientos,
mi corazón.
Hay en sus ojos
una mirada tan dulce y pasional,
que ha despertado en mí
la más tierna ilusión.
Cuando a su lado puedo estar
qué dicha siento,
si a cada instante
lo idolatro más.
Cariño de mi vida,
cuánto tiempo te he esperado,
cuántas noches he soñado
tenerte junto a mí.
Hoy llegas a mi lado,
como una bendición,
jamás, jamás te apartes
tú de mi corazón. (bis)

(Extraída de *El libro de oro del Vals peruano*, por Serrano y Valverde; Lima, 2000)

Embrujo

Autor: Luis Abelardo Núñez

No sé que encanto posee la tierra mía
será quien sabe el embrujo de sus mujeres
o acaso las dulces notas de mis canciones
que toda América canta con alegría
De mi guitarra brotan notas que cantan
penas que muchas veces nos da el amor
son como golondrinas que al cielo vuelan
huyendo despavoridas del cruel dolor

El indio canta sus penas en un huaynito
añorando el pasado de su gran raza
y entre los andes suenan quenás y antaras
cuando vibran las cuerdas de un charanguito
Ya se oyen los compases, así, así, de un
valsecito
La coquetona polca, así, así, y el tonderito
el pañuelo en el aire rasga un hechizo
cuando con elegancia así, así, baila un
mestizo
surge el ritmo peruano y en sus compases
parece que dijera así, así, y ahora cómo haces
las manos de un moreno repiquetean
suave madera
a bailar se ha dicho hermanos que aquí
está la marinera.

(Extraída de la interpretación del autor en
el disco "Cantan los autores")

Mis Algarrobos

Autor: Rafael Otero

Verdes, mis algarrobos, verdes,
verdes, mis algarrobos, verdes,
verdes, como la fe de la esperanza.
Entre sus ramas se columpian nidos
formados por las aves en su andanza.
Verdes mis algarrobos verdes.
Una tras otra su sombra indominante,
debajo de su espléndido ramaje
siesta su cuerpo un triste caminante.(bis)
Pasan las aves en continuo vuelo,
unas tras otras transportan en su pico
las hojas secas lanzadas por el viento,
las algarrobos caídas en el suelo.
Entre los troncos de mis algarrobos,
con gran locura, serpentendo baja el río,
una cabaña, un candil, un perro lobo
y una cholita que adoro con delirio. (bis)
(Final)
Entre los troncos de mis algarrobos...

(Extraída de *El libro de oro del Vals peruano*,
por Serrano y Valverde; Lima, 2000)

Antología de valeses de las décadas de 1965 a 1980

Ese arar en el mar

Autora: Chabuca Granda

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...

(Extraída de la interpretación de la autora)

Quizás un día sí

Autora: Chabuca Granda

Quizás, quizás un día sí
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 sí
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.

(Extraída de la interpretación de la autora)

Mi última canción

Autor: Pedro Pacheco

Esta será tal vez mi última canción,
siento desfallecer en mí la inspiración
cuando a mi voz ya cansada por el tiempo
le llegue su momento de decir adiós can-
tando esta canción (Bis)
En cada nota triste de esta mi canción
habrá un recuerdo
por todos los aplausos que en algún mo-
mento me hicieron feliz,

no habrá resentimiento aquí en mi pobre
alma,
ninguna mueca triste, sólo habrá sonrisas
en mi corazón.
Perdonen si esta vez una lágrima se
escapa,
será por la emoción de poderles cantar
mi última canción

(Extraída de la interpretación de Lucha
Reyes en el disco "Lucha Reyes como
nunca la escuchaste", editado por la re-
vista *Caretas* y la Universidad San Martín
de Porres)

Yo perdí el Corazón

Autor: José Escajadillo

Yo perdí el corazón
una tarde lejana
una tarde de aquellas
cuando el amor nos llama
y hasta hoy te recuerdo
y alguna vez te sueño
dormida entre mis brazos
acariciando el tiempo
Yo perdí el corazón
pero no me arrepiento,
porque pude sentir
cosas que hoy ya no siento;
y aunque me regalaste
poco a poco tu olvido,
yo nunca me arrepiento
por haberte querido
Y que seré de mi hoy que todo acabó
si yo me acostumbré a vivir para tí
el culpable soy yo por tener corazón
por regalarte mi alma, y perder la razón
(Bis)

(Extraída de la interpretación del autor en
"Mediodía Criollo")

Jamás Impedirás

Autor: José Escajadillo

Tu me podrás negar la luz
de tu mirada...
también podrás negarme aquel calor
que ayer me diste;
Pero jamás impedirás
que aún te ame como ayer
y que al oír tu nombre, sin querer,
me duela el corazón...

(bis)

Y aquí en este rincón, yo miraré,
atardecer mi vida sin tu amor,
sin la fuerza que, a diario, me impulsó
a luchar y a soñar.

Si me fallaste tú, ya en quién creer,
ya para qué empezar de nuevo a amar
si siempre tendré miedo a tropezar...
con otra como tú

(bis)

(Extraída de *El libro de oro del Vals peruano*,
por Serrano y Valverde; Lima, 2000)

Regresa

Autor: Augusto Polo Campos

Te estoy buscando,
porque mis labios extrañan tus besos de
fuego.
te estoy llamando,
y en mis palabras tan tristes mi voz es
un ruego.
Te necesito,
porque sin verte mi vida no tiene senti-
do y van,
y van por el mundo mis pasos perdidos,
buscando el camino de tu comprensión.
Apíadate de mí, si tienes corazón,
escucha en sus latidos la voz de mi
dolor.

Pero regresa, para llenar el vacío
que dejaste al irte, regresa,
regresa aunque sea para despedirte,
no dejes que muera sin decirte adiós.

(Extraída de la interpretación de Lucha
Reyes en el disco "Lucha Reyes como
nunca la escuchaste", editado por la
revista *Caretas* y la Universidad San
Martín de Porres)

Cuando llora mi guitarra

Autor: Augusto Polo Campos

Cansado de llamarte,
con mi alma destrozada,
comprendo que no vienes,
porque no quiere Dios.
Y al ver que inútilmente,
te envío mis palabras,
llorando mi guitarra,
te deja oír su voz. (bis)
Llora guitarra porque eres mi voz de
dolor,
grita su nombre de nuevo, si no te es-
cuchó,
y dile que aun la quiero,
que aun espero que vuelva,
que si no viene mi amor no tiene con-
suelo,
que solitario sin su cariño me muero.
Guitarra,
tú que interpretas
en tu trinar mi quebranto,
tú que recibes
en tu madero mi llanto,
llora conmigo
si no la vieras volver.

(Extraída de *El libro de oro del Vals perua-
no*, por Serrano y Valverde; Lima, 2000)

Nuestro Secreto

Autor: Félix Pasache

Este secreto
que tienes conmigo
nadie lo sabrá
Este secreto
quedará escondido
una eternidad.
yo te aseguro,
nunca diré nada
de lo que pasó;
y no te preocupes,
que todo lo nuestro
queda entre tú y yo
(bis)
Nunca diré que tu pecho
juntito al mío ha latido,
que disfrutamos instantes
de fascinante dulzura.
Nunca diré que hubo noches
que te adoré con locura...
nadie sabrá que en tus brazos
borracho de amor,
me quede dormido.

(Extraída de *El libro de oro del Vals peruano*, por Serrano y Valverde; Lima, 2000)

Otra vez, Corazón

Autor: Juan Mosto

Otra vez, corazón
Te encontré como ayer
Y mis ojos lloraron al verte.
Otra vez, corazón,
Hoy he vuelto a sentir
La alegría de mis veinte años.
Otra vez vuelvo a ser
Aquel niño que ayer
Amoroso besaba tus manos, en las noches tibias de verano;

El parque, las flores,
La luna y mi canción.
Aunque el tiempo pasó
Nunca pudo borrar
Este amor, este amor
Que no tiene final...

(Extraída de *El libro de oro del Vals peruano*, por Serrano y Valverde; Lima, 2000)

Si un rosal se muere

Autor: Juan Gonzalo Rose

Si un rosal se muere
herido de aromas
y se hunde en el polvo
su rosa mejor,
el jardín recoge
aquel mismo aroma
y sobre el olvido
dibuja otra flor.
Si un amor nos quita
la luz de la vida
y en la despedida
nos ciega un dolor,
la vida recoge
la luz de esa herida
y en la despedida
renace otro amor. (bis).
Aquí tu corazón dejó
nubes de invierno
en el cielo
doliente del adiós.
Mas, traerá el estío
su costumbre de rosas
y la más hermosa
me dará su amor. (bis).

(Extraída de *El libro de oro del Vals peruano*, por Serrano y Valverde; Lima, 2000)

Antología de valsos de la década de 1980 a la actualidad

Mi vocación

Autor: Fernando Rentería

Ser como el señor,
que toca la campana en el camión,
era mi sueño... de pequeño,
y convencido estaba de mi vocación;
pero mamá le aseguraba,
a todo su grupo de oración,
tiene las manos de cirujano,
y convencida estaba de mi vocación,
y Papá en la oficina repetía con convicción,
será arquitecto, ¡Tiene el aspecto!
y convencido estaba de mi vocación;
hasta el abuelo se jactaba,
allá en el club de jubilados,
será ministro, diputado,
tendrá curul en el senado y...
Ser como el señor,
que toca la campana en el camión,
era mi sueño, pero nadie me escuchó.
Mas, pasó el tiempo y la vida me obligó,
a vivir como la gente, disfrazado de señor,
y hasta quise ser banquero, empresario,
adulador de los grandes potentados,
de los brutos asesores y...
Ser como el señor, que toca la campana
en el camión,
era mi sueño pero,... hasta se me olvidó.
Hoy sólo sueño y no me importa convivir,
con las víctimas del insomnio,
y del cebiche sin ají,
pero una duda siempre inquieta mi
existir,
si me hubiera o no logrado, con mi gran
sueño infantil,
porque... Ser como el señor...

(Extraída del blog del autor: <http://fersmusik.blogspot.com>)

El Loco del Callao

Autor: Carlos, "El Loco del Callao"

Callao, mi voz,
herida golondrina por tu ausencia;
gateando por la copla vuelvo a ti
a platear mi tristeza en tu garúa.
Crecí, partí,
y aún guardo en mi latido tus esquinas;
retazos de una luna que goteaba el empedrado,
la de drapo, el pregón y serenata.
La cuculí
que pongo en mi guitarra
te llevará
mi duende de nostalgia;
quiero parar la noria del olvido
y tenerte de espiga en mi recuerdo
Te quiero ver
amanecer,
te quiero dar
este cantar,
que yo guardé
con mi niñez un sol;
que te lo doy porque yo soy como tu mar,
que siempre da
eterna su resaca de aire y sal
Cebiche azul,
tamal carmín,
chupín de luz,
turrón de ají,
rosados anticuchos de clavel;
me apura la locura y sueño así.
Añoro con tus flores un mantel
Callao, panal de espumas en tu poncho
de neblina y un color
que tiene al sur tu soledad
y la mitad de algún adiós
por un amor lejano en Paz Soldán.
Callao, chimpúm,
romances de Chuchito y Dos de Mayo
y el libro de poemas que secó

un domingo la flor y el primer beso
Callao, el Boys,
yo tengo una ganzúa que es de estrella
para robar azules de distancia con la voz
y tenerte de tul cuando te sueño

(Extraída de la interpretación del autor en el disco “Carlos: Flores del Mercadillo”)

Cuéntamelo todo

Autor: Alejandro Lara

Cuéntamelo todo
antes que empecemos a darnos la vida,
cuéntamelo todo
y saca del alma tu historia escondida,
cuéntamelo todo
porque hoy necesito saber lo que hacías,
cuéntamelo todo
que me estoy muriendo por hacerte mía.
Cuéntamelo todo y dime qué pasó
con tu amor antiguo y cómo terminó.
Cuéntamelo todo, que tengo el derecho
de saberlo hoy;
cuéntamelo todo que habré de entender
aquello que crees no debo saber.
Quiero que empecemos esta nueva historia
como debe ser...

(Extraída de *El libro de oro del Vals peruano*, por Serrano y Valverde; Lima, 2000)

Tu larga ausencia

Autor: Iván Abanto

Los días y la distancia
convierten mi espera en ansias;
las noches, tu larga ausencia, transfor-
man mis desvelos en demencia.
A veces, yo creo verte
y escucho tu acento fuerte,
tu risa, tu andar de prisa,

y siento que te alejas mucho más.
Y aunque sé que muy pronto volverás,
me falta como el aire si no estás,
todo mi ser se niega a comprender
tu larga ausencia.
Las horas se me antojan al pasar,
más tristes que mis ojos al mirar,
es más corta mi vida, al crecer
tu larga ausencia. (bis)

(Extraída de *El libro de oro del Vals peruano*, por Serrano y Valverde; Lima, 2000)

Hechizo

Autor: Manuel Quispe

Tienes ángel, eres toda angelical
me atraes como imán para adorarte.
Infinita es la tensión que me domina,
eres hechizo, embriaga mi corazón
Como fruto de un edén inquietas mi alma
despertando sentimientos tan ocultos.
Yo quisiera descubrir tantos misterios
de esos labios que me ofrecen mil delicias
(bis)
Y quiero ser tu amante y te prometo
ser tu anhelo insaciable en el amor.
Yo quisiera ser la sangre de tus venas
y con mi flujo acariciar tu cuerpo bello

(Extraído de la interpretación del autor en el álbum “Nacimiento Poético”)

Al revés

Autor: Juan Luis Dammert

Tengo que Contarles una historia muy
hermosa
Se acabó la pena, ya la vida no es tramposa
Todos los ladrones gritan su arrepenti-
miento

Ya no hay dictadores ni potros para el
tormento
Hasta las serpientes se quitaron el veneno
Los estafadores giran cheques verdaderos
En mi patria rigen firmes todos los derechos
Y los fusilados han vuelto a sus hogares
Se cumplió perfecta la palabra del poeta
Cubriéronse de hierba sustantivos y
adjetivos
La mujer que amó y nunca fue corres-
pondida
Encontró el amor y ya no sigue solitaria
Todas las palomas regresaron a sus
ramas

Todos los olivos ya no adornan los escudos
Y el buen Jesucristo desclavado de su cruz
Es un carpintero de renombre universal
En Latinoamérica se vive con dulzura
Los que tienen todo decidieron compartirlo
Los mendigos duermen abrazados a su
almohada
Dulces, estirados, sonrientes y contentos.

(Extraída del disco "Grandes Fracasos
1981 - 2009)

Celajes florestas y secretos:
una historia del vals popular limeño
se terminó de imprimir en los talleres de Servicios
Editoriales y Gráficos de Editora Perú - SEGRAF
Av. Alfonso Ugarte 873 - Lima

