

**LLORENS, José Antonio y Rodrigo CHOCANO. *Celajes, florestas y secretos. Una historia del vals popular limeño*. Lima: INC, 2010, 298 páginas.**

En 1983, José Antonio Llorens publicó un pequeño libro que se convertiría en poco tiempo en fuente obligatoria para todas las investigaciones que, desde la musicología, la historia o las ciencias sociales, se propusieran adentrarse en el estudio de las prácticas musicales de los limeños. El libro, antes de la aparición del *Desborde popular y crisis del Estado* de Matos Mar, planteaba ya una mirada crítica a un conjunto de tradiciones musicales diversas en la Lima de inicios de la década de 1980 como representación de los cambios culturales que viviera la ciudad. Luego de la aparición de *Música popular: criollos y andinos en Lima*, las publicaciones de Llorens fueron breves y espaciadas. Desde entonces, todos quienes hemos transitado los estudios de la cultura musical de los limeños hemos esperado con ansias una revisión o edición aumentada de dicho texto. Por ello, la aparición de *Celajes, florestas y secretos* apaciguó nuestra larga espera.

*Celajes*, escrito en colaboración del joven antropólogo Rodrigo Chocano, se propone explorar solo una de las vetas que fueran abiertas en el libro anterior. En este caso, los autores han decidido circunscribirse a las tradiciones musicales de la población criolla limeña y, dentro de esas prácticas, han optado —a mi juicio, sabiamente— por detenerse en el estudio del vals popular limeño.

El libro abre esta aproximación al género que goza mayor vitalidad entre los músicos criollos limeños con el establecimiento de un marco teórico bastante explícito que, desde la antropología y los estudios culturales ingleses, intenta proveer de bases a un campo de estudio que, a decir verdad, ha sido abordado de maneras muy diversas; este intento, por ello, es ya de por sí loable. En líneas generales, lo que se quiere con este marco es acercar los estudios musicológicos a disciplinas como la Antropología para justificar el estudio de las prácticas musicales como parte de instituciones sociales más amplias.

El primer capítulo, como lo han hecho otros autores que se han aproximado a estas prácticas musicales, se plantea dos objetivos bastante claros: por un lado, definir el término *criollo*, que es el adjetivo con el que se suele denominar específicamente al vals limeño; y, en segundo lugar, revisar sucintamente la bibliografía académica sobre el tema.

El segundo capítulo, «Inicios del vals limeño popular», como su nombre lo indica, intenta rastrear el origen de la popularidad de dicho ritmo en la capital peruana. En el fondo, los autores ahondan en una división y una periodización ya antigua en la comprensión del vals limeño como parte de las tradiciones musicales

urbanas: *la guardia vieja*. En ese sentido, aparte de la revisión histórica de unas pocas fuentes, el texto elabora una caracterización del vals de fines del siglo XIX e inicios del XX. El capítulo finaliza con una descripción general del repertorio de Montes y Manrique, los primeros en grabar un volumen bastante amplio de música popular peruana y limeña para la Columbia Records. A la descripción se añade un listado de los temas grabados por el dúo limeño dentro de la serie de discos peruanos de la Columbia, elaborado esencialmente sobre la base de los listados de Spottswod y de Darío Mejía.

El tercer capítulo, continuando con la periodización planteada en la sección anterior, presenta al vals inserto ya dentro de la compleja industria cultural del disco y de la radio, e ilustra la influencia que la propia industria tuvo sobre la creación lírica. Por ello, se detiene especialmente en el análisis de la producción del vals popular durante las décadas de 1940 y 1950, que coincide además con el periodo de institucionalización de la música criolla. Dicha institucionalidad, por lo demás, le es otorgada a estas prácticas musicales en uno de los momentos en que las migraciones internas se acentúan y modifican su perfil, por lo que los autores resaltan la aparición de un conjunto de imágenes pasadistas y de evocaciones que comenzaron a poblar los vales de ese periodo.

El último capítulo cierra la lista de periodos en que los autores comprenden el desarrollo del vals popular bajo la propuesta del declive mediático del vals limeño. Este capítulo, además, en clara referencia al libro de César Santa Cruz (*El waltz y el valse criollo*), propone plantear el derrotero del vals limeño a partir de la segunda mitad del siglo XX (1965 más precisamente) hasta nuestros días en relación con las influencias musicales contemporáneas que ha recibido dicho ritmo, y en la interacción con los géneros privilegiados por la radio, la televisión y la industria discográfica, así como en su relación con el poder y con el Estado. El libro finaliza con un epílogo —que es, realmente, una síntesis general— y una antología de vales populares bastante breve y arbitraria.

El lector, como se puede apreciar, está en ese sentido confrontado con una obra bastante amplia, pero que quizás resulta, por el mismo motivo, desigual. Pese al acierto que representa, a mi juicio, la presentación de un marco teórico sumamente claro y explícito, su articulación y utilidad en el análisis del fenómeno musical limeño parece ceder terreno frente a un posicionamiento académico bastante formal. En otras palabras, la apuesta teórica obedece más a una toma de postura que a la búsqueda de herramientas útiles para la comprensión del fenómeno representado por el vals popular limeño. Esto, sin embargo, no impide que algunas de las propuestas metodológicas planteadas en el primer capítulo puedan

ser de utilidad para elaboraciones posteriores. No obstante, dicha instrumentalidad no está claramente implementada a lo largo del texto.

Por otra parte —y este es quizás uno de los puntos menos sólidos del libro—, la definición y aproximación histórica a «lo criollo» o «criollo peruano» está endeudada con una representación a veces anacrónica de dicho fenómeno cultural que la historiografía, la literatura histórica contemporánea sobre el tema y los estudios de literatura colonial y republicana han buscado redefinir, matizar y comprender como parte de procesos simbólicos más complejos. Mejor hubiese sido reconocer este vacío y detenerse solo en el estudio sincrónico del fenómeno, o en el pasado cercano, que es donde el libro muestra mayor fortaleza. En ese sentido, puede resultar curioso que el término *criollo* no se utilice prioritariamente a lo largo del texto para caracterizar y definir al vals limeño, pese a que los propios músicos —como se evidencia en las entrevistas insertas— se autodefinan y caractericen su práctica musical con dicho epíteto. Coincido con los autores, pues comprendo, a pesar de la objeción anterior, la utilidad descriptiva que el membrete de «vals popular limeño» posee.

En cuanto a la revisión bibliográfica, si bien es cierto que la cantidad de estudios sobre la música popular limeña no es muy profusa, no puedo ocultar mi sorpresa frente a lo reducido que es el listado que los autores presentan, más aun si consideramos que el libro se plantea discutir las revisiones y periodizaciones realizadas con anterioridad. Por lo demás, el ensañamiento con los textos de Romero —que es confesamente una revisión muy general— y Santa Cruz —que no intenta elaborar elucubraciones orgánicamente científicas, sino describir las observaciones de un testigo— es innecesario para asumir una postura frente al fenómeno.

Otro elemento bastante discutible es, en mi opinión, la periodización. Es cierto que en muchos casos dicha esta división está endeudada con elaboraciones anteriores —el término *guardia vieja* y el periodo al que este se asocia, por ejemplo, se ha utilizado de antiguo entre nosotros y en los estudios de música argentina para caracterizar las tradiciones musicales de la etapa «folklórica» de dichas manifestaciones. Sin embargo, las bases mediáticas que sirven para esta tarea no permiten siempre poner linderos tan precisos a etapas que muchas veces no acaban, sino que sobreviven reelaborándose y construyendo o reestructurando nuevos espacios de recepción. Es decir, aunque es cierto que la industria cultural asociada a la difusión musical modificó sensiblemente la producción, no por ello las formas anteriores de creación, emisión y consumo desaparecieron. Extraña, en ese sentido, que a lo largo del libro no se haya dedicado una sección al estudio

de los centros musicales, aunque las referencias a estos —en las entrevistas, por ejemplo— delaten su importancia. El vals popular limeño es un género musical, sí, pero también es un género performático asociado a espacios claramente caracterizados: el barrio, los cumpleaños, las peñas y los centros musicales. Su asociación con espacios como la radio o la televisión construyó sin duda un nuevo vals o lo reformuló internamente; sin embargo, esos mismos vales y otros pertenecientes a compositores asociados a un circuito no comercial se resemantizan y actualizan en espacios como los centros musicales que se han constituido en la extensión de la vida barrial.

Otro punto sobre el que quisiera llamar la atención tiene que ver con la estructuración del último capítulo y con la profundidad con que se ha abordado el análisis de la interacción del vals con otros ritmos, así como su relación con el poder político. A decir verdad, la estructura periódica con la que se ha construido el texto muestra sus límites en este capítulo. Desde muy temprano, el vals se vio afectado por la entrada de ritmos extranjeros y, aunque el texto lo sugiere, la extensión de los periodos y la estructura del libro dejan la sensación de que este fenómeno es más bien reciente. Lo mismo con la relación entre creación valsística y el poder político, que, desde el primer gobierno de Leguía, muestra cómo la música puede ser un espacio para la negociación de un conjunto de redes de compadrazgo político, pero también un producto cultural del que los sectores poderosos pueden apropiarse con fines propagandísticos. El capítulo debió explorar estos fenómenos más intensamente.

A pesar de lo anterior, y de algunos datos inexactos o entrevistas que resultan reiterativas, *Celajes* viene a engrosar los estudios de música popular limeña y a plantear algunas discusiones que deben ser asumidas por los investigadores que en el futuro deseen acercarse a estas prácticas culturales. Como nos muestran Llorens y Chocano con el descubrimiento de un conjunto de fuentes poéticas utilizadas para la creación musical, existen ámbitos específicos en los que dichas manifestaciones aún no han sido abordadas rigurosamente. En ese sentido, no debemos entender la afirmación de los autores según la cual el libro no representa la palabra última en esta materia, solo como una *captatio benivolentiae*, sino como expresión de la plena consciencia de que en el campo de la música popular limeña existe aún mucho por hacer. En ese sentido, *Celajes* constituye una invitación al examen científico de estas prácticas culturales.

Fred Rohner