

LIMA Y LA MUSICA CRIOLLA: VARIACIONES SOBRE EL TEMA
"LA LIMA QUE SE FUE"¹

Francisco José Merino Amand

A los tíos Jairo, Miguel y Chino.

INTRODUCCION

En este ensayo tratamos de dar una interpretación a las imágenes acerca de la ciudad de Lima presentes en los contenidos y letras de la llamada música criolla, particularmente en vales criollos, polkas y marineras de origen limeño².

Un punto de partida para incursionar en el mundo de la música criolla es definirla como objeto cultural. Definir algo como objeto cultural es situar

-
1. Este trabajo es una versión corregida y ligeramente aumentada del presentado al Concurso de Ensayos convocado por los XXX años de la Facultad de Ciencias Sociales de la PUCP, en octubre de 1994. Ganó el primer premio de dicho concurso en la especialidad de sociología. Fue presentado al Segundo Coloquio de Estudiantes de Sociología de la PUCP en noviembre del mismo año.
 2. A manera de estado de la cuestión, el trabajo del que más me he servido, pues es el más "sociológico" que he encontrado, es el de Lloréns (1983). El se dedica a una "ubicación histórica del proceso creativo musical, de sus actores y agentes, de sus formas de difusión y su comercialización como cultura popular en un contexto social determinado", dejando de lado "la revisión de las imágenes y contenidos ideológicos de los textos musicales..." (Op. cit.: 15). Además de Lloréns, otro texto aunque de carácter más informativo es el de Santa Cruz (1977).

un hecho humano en el ámbito del sentido. Fuenzalida nos habla de un plano de interioridad desde el cual el o los sujetos atribuyen significados. Este plano sería el lugar específico de la cultura³. A esta noción de objeto cultural le añadimos un sentido más: se trataría de un plano o planos de interioridad situados en espacios y tiempos históricos. Al plantear, desde este ensayo sobre música criolla, la relación entre universos de significado y universos sociohistóricos surgen grandes preguntas: ¿Cómo hemos de dar cuenta, como científicos sociales, de la especificidad de lo cultural?, ¿Qué alternativa dar a reificaciones apriorísticas o a reducciones mecánicas al hablar de objetos culturales?. Estas preguntas, entre otras, estarán rondando entrelíneas, motivo por el cual procuraremos no perderlas de vista.

Se intenta dar al objeto cultural una especificidad y al mismo tiempo encontrarnos con los hombres y mujeres que producen y realizan concretamente cultura; es decir, no perder de vista “las señales en la calle” (Berman, 1984); a pesar de que las señales de la música criolla de origen limeño hayan casi desaparecido de las calles.

En la música criolla de origen limeño encontramos contenidos (en las formas musicales y principalmente en los textos) que se refieren a la visión que tienen los distintos productores de música criolla acerca de procesos sociales en la “sociedad mayor”⁴, ese ámbito que trasciende la vida cotidiana y que si bien se constituye por la acción de los sujetos sociales en su conjunto, aparece como constituido para los sujetos. Reconocemos que estos aspectos aparecen directa o indirectamente tratados en muy pocos vales, polkas o marineras. Más aún, la mayoría de composiciones tratan temas de la vida cotidiana, siendo el tema por excelencia el de —muchas veces fatales— relaciones amorosas en toda su amplia gama de posibilidades: desde las idealizaciones más sublimes hasta las decepciones más trágicas. Es desde este

-
3. “Existen [...] objetos de cultura, pero éstos no son otra cosa que las mismas estructuras institucionales de la sociedad, sus sistemas de relaciones y conductas y los objetos naturales y manufacturados en cuanto vividos por el sujeto cultural. La cultura en sí misma se halla en el plano de la interioridad: está en la significación, la jerarquización y el propósito que los sujetos de la sociedad atribuyen a todo ese universo de objetividades” (Fuenzalida, 1992: 11).
 4. No existe, por diversas razones, un registro satisfactorio de vales, polkas o marineras criollos con compositores y año de composición correspondientes. Queda pendiente una gran tarea para un trabajo de investigación más que para un ensayo. Esto limita nuestra tarea ya que vamos a trabajar con una “muestra” no necesariamente representativa de composiciones.

lado (del que escribe) que relevamos el tema de las imágenes acerca de Lima y sus procesos.

Proponemos en este ensayo que la sedimentación del conjunto de imágenes que se han ido construyendo a lo largo del tiempo —en el camino recorrido por la música criolla— nos ofrece una clave para encontrar elementos de una mentalidad criolla susceptible a ser contrastada con otras mentalidades⁵.

Un punto previo. Las letras de las composiciones son aquí más que la creación de algunos compositores. Si bien cada música y letra de algún vals o polka es en sí misma creación individual de algún compositor, pensemos que existe un público que acepta, legítima, demanda determinado producto y determinadas formas de expresarlo: son conocimientos, criterios y códigos compartidos. El compositor, por lo tanto, puede ser tomado como un intérprete legítimo (por algo son “intérpretes consagrados”) de los grupos sociales que constituyen su público.

UNA NOTABLE Y BELLA CIUDAD (LA REPUBLICA ARISTOCRATICA Y LA GUARDIA VIEJA, 1895-1919)

En 1876 la población limeña sobrepasaba los 120,000 habitantes. En 1908 eran más de 150,000 y en 1920 llegan a 200,000. A pesar de este crecimiento demográfico, todavía existen extensos espacios agrarios encerrando a los distritos que conformaban la capital. En el caso de la ciudad de Lima, los sectores populares estaban constituidos por población eminentemente urbana. Fuera de Lima, en el resto del país, lo rural seguía predominando. Como dice Llorens:

“En los primeros años del siglo XX, Lima tenía la apariencia de ser un conglomerado de barrios en torno a un núcleo donde se encontraban los edificios públicos y de gobierno. Los barrios estaban rodeados de huertas y jardines, mientras que en los extramuros de la ciudad había chacras y haciendas. La mayor parte de los limeños vivían en callejones. Estos lugares, formados por hileras de pequeñas viviendas... podían albergar entre 50 y 200 personas, estando ocupados por las familias de menores ingresos económicos (Llorens, 1983: 25-26).

5. En particular nos referimos a la mentalidad popular, asociada a una mentalidad chola, tal como es esbozada por Gonzalo Portocarrero en “Ajuste de cuentas: cuatro años de tiempo” (Portocarrero et al. 1993: 14 y ss).

Otros datos que ilustran el espacio limeño durante estos años: en 1902 el viejo alumbrado público a gas fue reemplazado por la energía eléctrica, en 1904 funciona el ferrocarril Lima-Chorrillos, en 1906 el tranvía empezó a usar energía eléctrica, empiezan a llegar los primeros automóviles. Son efectos de incipientes procesos de modernización, los primeros símbolos de modernidad⁶.

Los sujetos que nos interesan aquí son las clases populares limeñas, una heterogénea plebe urbana limeña⁷. El callejón como espacio social lleva a una “existencia cotidiana en la que se celebraban colectivamente hasta los bautizos de las cometas y donde la vida del prójimo era materia prima del chisme...”. Todo cumpleaños, bautizo y fiesta era motivo para “armar jaranas” con los amigos del callejón. “Las jaranas y fiestas en los callejones y barrios populares eran animadas por músicos no profesionales en su gran mayoría. Ejecutaban valsos, polcas, en medio de marineras, tristes y yaravíes...” (Llorens, 1983: 27).

Ya desde este momento, el vals se convierte en el género musicalmente hegemónico. Las diversas fuentes de las que proviene el vals criollo (waltz vienés, jota española, mazurca polaca, pregones, tristes de la costa central peruana) ya se habían fusionado en la última década del siglo XIX.

Vamos a seguir la periodización que sigue Llorens para seguir el desarrollo y difusión de la música criolla. El llama momento de la Guardia Vieja al período que va desde finales del siglo XIX hasta 1920.

-
6. ¿No es ésta aquella modernidad fingida que encontramos en nuestra sociedad a lo largo de la era republicana, por lo menos hasta los 60's?. En *El laberinto de la choledad*, G. Nugent, al referirse a los esfuerzos por modernizar Lima (Piérola, Leguía y Odría), nos dice que: “se asimilan los elementos del mundo moderno en la medida que resultan válidos como emblemas de poder pero son reconocidos como si fueran una renovación o refuerzo de la fantasía colonial”; es lo que llama contramodernidad (Nugent, 1992: 27).
 7. Esta plebe urbana no es la de Carlos Franco. En el texto que aparece en *Modernidad en los Andes* (Urbano, compilador, 1991), Franco nos habla de la autoconstitución de una plebe urbana en el transcurso de 1950 a 1990. Es el migrante provinciano que progresivamente se autoconstituye en poblador urbano, productor “informal”, cholo emergente, organizador popular y ciudadano plebeyo. Se trata de *los sectores populares urbanos limeños de comienzos de siglo*, y por tanto tributarios de la “plebe” de la que habla Flores Galindo en *Aristocracia y plebe. Lima, 1760-1830* (1984). La palabra fue en primer lugar sinónimo de vago. Flores Galindo señala que “a la postre, la palabra terminó incluyendo a los propios esclavos jornaleros, a sectores de las empobrecidas clases medias y a ciertos arrieros, en un conglomerado heterogéneo [...] que se diferenciaban de la homogeneidad racial preservada por los aristócratas [...] plebe y limeño se volvieron casi sinónimos” (op. cit.: 160).

Tanto músicos y compositores son de extracción popular, sobretudo artesanos y obreros. La música que produjeron era para audiencias restringidas, para los del mismo barrio; llegando a coexistir diferentes maneras de hacer música e incluso competencia entre barrios. Su anonimato se explica por la inexistencia de derechos de autor (hoy sus canciones son señaladas como “de la Guardia Vieja” o “N.R.” o “Anónimo”).

Para nuestro propósito, el rastrear imágenes de Lima, esta época para nuestra sorpresa *no nos ofrece material significativo*. Los letras de las composiciones revisadas como pertenecientes a la Guardia Vieja definen en forma reiterada el tema que ocupará centralidad en todas las épocas: los encuentros y desencuentros amorosos entre hombres y mujeres. Pero en lo que se refiere a imágenes de Lima y los limeños, muy poco.

Dos ejemplos de este “muy poco”:

En *La Comarca*: “Toda comarca en la tierra/ tiene un rasgo prominente/ el Brasil su sol ardiente/ minas de plata el Perú”. El Perú cuenta en tanto sus minas de plata, en tanto ser fuente de riquezas casi inagotables... susceptibles a ser extraídas.

En *La Palizada*; aparece Lima como lugar propicio para la disipada vida de la muchachada del Karamanduka: “Somos los niños más engreídos/ en esta hermosa y bella ciudad... /De las jaranas somos señores/ y hacemos ‘flores’ con el cajón/ y si se ofrece tirar trompadas/ también tenemos disposición”. En esta canción encontramos un “decálogo” —o algo parecido— del criollo de la Guardia Vieja: “Vivan los hombres de gran valía/ viva el dinero, viva el amor/ vivan las hembras, la pulpería/ y el aguardiente que da valor...”. Cada exaltación nos muestra los “valores” en un jerarquizado espacio urbano limeño que se nos aparece encerrado en sí mismo.

En esta etapa que acabamos de reseñar no encontramos reificación de alguna imagen particular de Lima.

EL PLEBEYO DE AYER, EL REBELDE DE HOY (LA PATRIA NUEVA, LOS MILITARES Y LA GENERACION DE PINGLO, 1920-1950)

El oncenio de Leguía fue el intento de construir la “Patria Nueva”. Es la era de la hegemonía de los intereses norteamericanos. Leguía se va a dedicar intensamente a la modernización: urbanización, construcción de ca-

minos, irrigación de tierras eriazas. La oligarquía ha muerto políticamente y necesitará del poder político militar para poder legitimar su posición. Desde 1930 se inicia un período de inestabilidad marcado por las persecuciones políticas.

En este período que se inicia con el oncenio leguista (1919-1930) y que podría llegar hasta 1945 (el inicio de la postguerra), el auge urbanizador —siguiendo a Peter Elmore— que transformó Lima es casi una continuación de los afanes de los grupos dominantes para mantener un orden cerrado. La emergencia de las clases medias y el surgimiento de una intelectualidad y partidos de corte moderno son las primeras fallas geológicas del modelo oligárquico. Si bien el servilismo y el respeto a la autoridad patriarcal no fueron erradicados, al menos era posible desafiarlos con una actitud alternativa. Elmore señala que la modernización de Lima se sostuvo principalmente por las inyecciones de capital extranjero y en el excedente de las exportaciones mineras y agrícolas, lo que reforzó la noción de que la ciudad no sólo vivía de espaldas al país sino a expensas de éste (Elmore, 1993: 33).

Durante la década de 1920, se producen las primeras migraciones significativas. La mayoría de esos provincianos venían de los departamentos costeros cercanos a Lima y de Arequipa. Su presencia no causó la alarma que el aluvión serrano produciría unas décadas después: no habían “invasores” ni “invadidos”, como sí los habría luego con los migrantes que fundarían sus barriadas en los cerros y terrenos baldíos que circundaban a Lima urbanizada (Elmore: 1993: 26). Es recién a partir de fines de la década de 1940 que asistiremos a las masivas migraciones que ya definitivamente transformarán la sociedad peruana en su conjunto.

Lima va a ser el centro del auge modernizador. La ciudad se une vialmente con los balnearios de Miraflores, Barranco y Chorrillos, y con el puerto del Callao; se desarrolla el transporte masivo urbano: se rompe el anterior aislamiento de los barrios. Es la Lima del crecimiento del trabajo asalariado, de la sindicalización, de los primeros movimientos obreros, de las polémicas intelectuales, del surgimiento de partidos de masas modernos, de las audiencias masivas en los deportes. “Las relaciones mercantiles van tiñendo todos los aspectos de la vida cotidiana, intensificándose el consumo de manufacturas y mercancías estandarizadas...”; se propagan medios modernos de difusión (Llorens, 1983: 57).

La plebe urbana empieza a desdibujarse y a perder progresivamente contacto con las formas musicales que vio nacer. La difusión del fonógrafo

desde los años 20 permite la difusión del tango, los pasodobles y el one-step que llegan a “ganar” al vals desplazándolo como elemento central en las fiestas y jaranas. Esto incluso se refuerza desde la aparición del cine sonoro en 1930. Tanto el género como los medios de difundirlo son desplazados. Ante este dilema los compositores adaptan sus creaciones a los nuevos estilos, creando un producto nuevo que llegará a ser admitido por una generación de limeños diferente a la anterior. Se acaba así la Guardia Vieja pero surge la llamada Generación de Pinglo.

Los compositores de la Generación de Pinglo empezaron dominando los géneros foráneos. No hubo nunca una separación entre puristas criollos vs. los foráneos. Tanto audiencias como autores y compositores cambiaron. Este hecho es significativo en tanto que en décadas posteriores se apelará a “la edad de oro” de la música criolla, identificando incluso a Pinglo como representante de un criollismo puro⁸. Si esto no tiene fundamento real, ¿por qué años después se reifica una “época de oro”? Dejemos para luego nuestra interpretación.

Los valeses, polkas o marineras de los compositores de este período (Felipe Pinglo Alva, Pedro Espinel Torres, Samuel Joya Neri, Víctor Correa Márquez, Máximo Bravo, Eduardo Márquez, Laureano Martínez), que hemos podido revisar, *no muestran una variación significativa* con respecto a los temas contenidos en sus letras.

Veamos de cerca el caso mismo de Pinglo. Es un caso particular puesto que además de temas recurrentes en los valeses criollos en general, en el contexto de una preocupación por “lo social”, encontramos el tema del personaje popular urbano, hombres del subsuelo buscando reconocimiento ante una sociedad que los margina:

En *Jacobo el Leñador*, encontramos al “leñador de sufrir cruento y hondo martirio” cuyos viejos amigos ni siquiera le compran el palo que consume sus fogones.

8. Pinglo es el compositor más renombrado entre sus contemporáneos y tal como señalamos, se le asocia con la “edad de oro”, con la Guardia Vieja, con lo “más puro” del criollismo. Como podemos darnos cuenta se trata de una falacia. Pinglo adapta estilos foráneos a la tradición que recoge del período de la Guardia Vieja. A lo más se podría decir que el período de la Guardia Vieja es el más “clásico”.

En *La oración del labriego*, el labrador o labriego se despierta temprano a trabajar y lo hace hasta muy tarde, es el guardián de los frutos de la campiña.

En *El Canillita*, se canta al muchacho que lucha por el pan y quien, al llevar la ganancia a sus padres, humilla la crueldad.

En *Mendicidad*, el pordiosero es una prueba viviente de la crueldad del mundo. Aquel que “en su infancia gozó de grandezas” ahora vive de la caridad. Con sus miserias y con sus harapos “vale más que el oro que el mundo le da”.

En estas composiciones, como señalábamos, encontramos al personaje popular. El leñador y el labriego pertenecen “más” al campo que a la ciudad, sin embargo sus relaciones con el mundo urbano (el destino de sus productos) determinarían sus actividades. Se trata de sujetos, personas de carne y hueso, y no colectividades.

El caso paradigmático lo encontramos en “Luis Enrique, *El Plebeyo*”:

“La noche cubre ya/ con su negro crespón,/ de la ciudad, las calles que cruza la gente con pausada acción/...”.

Se trata de una ciudad que no respira los aires bulliciosos, agitados y frenéticos de la ciudad moderna⁹.

“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”. Es “el plebeyo de ayer, el rebelde de hoy; que por doquier pregona igualdad en el amor”, preguntando: “Señor, ¿Por qué los seres no son de igual valor?”.

La distinción plebeyo-aristócrata muestra un modo de clasificación social que estaría basado en criterios de status y posiciones de poder. Sin embargo, aparece la pregunta y reclamo del por qué de esa situación: los dominantes y los dominados son iguales “en el querer”; en sus sentimientos y deseos, pertenecen al mismo mundo.

9. A riesgo de anacronismo, un espacio donde definitivamente una “combi” es inimaginable.

Una revisión particular merece *De vuelta al barrio*. El personaje constata que “al retornar al barrio” que dejó, “la guardia vieja de hoy/ son los muchachos del ayer”. Efectivamente ya ha pasado el tiempo, personas y espacios sociales han empezado a cambiar.

“No existe ya el café,/ ni el criollo restaurant,/ ni el italiano está donde era su vender.../ ya no hay los picarones de la abuela Isabel”. Ante esta situación el cantor “a los nuevos bohemios entrega su pendón... para que lo conserven y siempre hagan flamear,/ celosos de su barrio y de su tradición”.

Se apela a una tradición. Esta tradición nos remite a finales del siglo XIX o inicios del XX, nuevamente a un espacio urbano en el cual la vida no ha adquirido los rasgos de modernidad de la década de los 20s. o de los 30s.

En síntesis, se trata de un desencanto frente a la compartimentación de las esferas de acción, la racionalización del tiempo, la vorágine de los intercambios mercantiles, el mundo de la vida que empieza a ser colonizado. Un desencanto que, por otro lado, admite la posibilidad de buscar, como lo diría un contemporáneo, un hombre matinal ¹⁰.

Ya no encontramos a los niños engreídos de *La Palizada* sino a sujetos que sufren. Los cambios se perciben y se aceptan; las desigualdades se perciben y también se aceptan como tales. Con todo y esto, cabe tomar en cuenta que estos temas, en el caso de Pinglo, *son la excepción y no la norma* de los compositores de esta generación.

A manera de ‘coda’, notemos la aún amable descripción de la década de los 20 que nos describe José Gálvez en *Una Lima que se va* en 1921, como aquella “época de transición dolorosa, pero interesante por lo renovadora, por lo creatiz y [en la que] vivimos viendo asombrados el desmoronamiento de tanto y tanto” (citado en Elmore, 1993: 23).

Preparémonos para las décadas siguientes. Como antesala, tomemos las palabras de otro cronista, Eudocio Carrera Vergara, ya en 1940 cuando dice:

“El criollismo limeño, ese criollismo famoso, tradicional y si se quiere histórico, brotado cual flor celestial en los tiempos coloniales, que tanto

10. Ver diversos artículos de José Carlos Mariátegui en *El alma matinal*, acerca de la dialéctica desencanto-fe.

ruido metiera en la coronada villa y que, aún en pleno siglo republicano, campeó alegre, altivo y triunfador hasta hará cincuenta años sobre poco más o menos ¿qué se hizo? ...pudiendo añadirse a la vez, bajo el peso abrumador de recuerdos hondos y dolorosos por lo queridos, difícil cada día de poderlos arrancar de la memoria. Palabra de honor, lectores carísimos ¡dolores tremendos que parten el alma en pedazos!" (Carrera, 1954: 25).

LA TRES VECES CORONADA LIMA POST-1950

"La gente criolla, la gente metropolitana, no ama este rudo tema [el del indio]. Pero su tendencia a ignorarlo, a olvidarlo, no debe contagiarse... Con negarse a ver un problema, no se consigue que el problema desaparezca".

J. C. Mariátegui, en *Peruanicemos el Perú*, 1925.

No voy a intentar abordar la problemática de lo que ocurre en la sociedad limeña (y peruana) a partir de 1950 sino a muy grandes rasgos. El hecho decisivo es la migración masiva desde los Andes hacia Lima y las ciudades del país que se inicia a fines de la década de los 40. Carlos Franco considera la migración como el modo de expresión de la ruptura histórica más importante de la sociedad peruana del presente siglo. Se trataría de seres humanos que al decidir migrar y al hacerlo liberan su subjetividad autoconstituyéndose como sujetos modernos, fundadores de una modernidad popular alternativa a las modernidades impuestas desde fuera, frustradas (Franco, 1991: 85-86).

Este es el escenario de los cambios de gran magnitud que definirán para siempre un nuevo rostro a la ciudad de Lima.

Mientras tanto, la música criolla ha seguido transformándose¹¹. La música criolla, en particular el vals, se adapta a la radiodifusión y a la grabación discográfica. Es una actividad de profesionales quienes toman su práctica musical como una carrera hacia la "consagración". Es el camino que siguen los primeros conjuntos desde 1940 (los más conocidos son *Los embajadores criollos* y *Los morochucos*). En la década de 1950 estos conjuntos se multiplican.

11. Los próximos párrafos contienen varias ideas expresadas por Lloréns en el libro ya citado en notas anteriores; ideas que van a ir dialogando con las nuestras.

Por otro lado se da una institucionalización del criollismo: los “Centros Sociales y Musicales” se erigen como invernaderos donde se procura guarecer el “ambiente criollo” de la Guardia Vieja. El vals adquiere “peruanidad”. Los sectores medios urbanos y la clase dominante tienden a buscar su propia versión del criollismo, hacen suya la música criolla convirtiéndola en música *peruana*. Se busca legitimar la peruanidad de lo criollo frente a la “pre-nacionalidad” andina.

Más aún, la identificación de lo criollo con lo nacional se refuerza desde las esferas gobernantes. Desde el mismo Estado se difunde esta imagen musical de lo criollo como lo popular peruano. Recordemos cómo distintos gobernantes hacen uso de la música criolla como portadora de mensajes de integración nacional. En particular recordemos las parejas Velasco- *Y se llama Perú*, Morales Bermúdez —*Contigo Perú*, Belaúnde—*Cuenta conmigo Perú*, García- *Mi Perú*.

Seremos testigos de expresiones nostálgicas e idealizadas del aristocrático pasado limeño y de sus paisajes y personajes coloniales.

Esta generación de compositores profesionales incluye a Luis Abelardo Nuñez, Lorenzo Sotomayor, Chabuca Granda, Manuel Acosta Ojeda, Augusto Polo Campos y Alicia Maguiña, entre otros. Nos centraremos en algunos vales del período fines de 1940-mediados de 1960, para mostrar las imágenes que de Lima nos brindan.

A diferencia de las composiciones de períodos anteriores, encontramos reificaciones de Lima en las imágenes que de la misma encontramos en las letras. Su rango es variado. Desde los vales-nostalgia de los espacios sociales de la Lima jaranera de principios de siglo, hasta la exaltación idealizada de la Lima de la colonia. Veamos algunos ejemplos:

En *Acuarela criolla*, “Lima está de fiesta, la canción criolla se viste de gala!... los criollos corazones vibran a los alegres sonos de la canción popular”. Porque “así es mi Lima criolla, alegre y jaranera la tierra tres veces coronada donde nació la marinera”.

En *Limeño soy*, “Lima ciudad del Rímac que aún conservas el garbo altivo de los virreyes!...¡y aunque pasen los años tú eres la misma mi linda Lima de ayer y hoy”.

En *Callecita de antaño*, “Callecitas de antaño, callejas por doquier; virreyes encumbrados, recuerdos del ayer...”.

En *Lima criolla* se empieza con un energético “¡Qué viva Lima, qué viva mi patria!... ¡Qué hermosa es Lima, su tradición!”. “Por sus calles y portales/.../ arrogante pasa la mujer limeña/ derramando esa gracia que de España heredó”.

Un ejemplo en el que queremos detenernos un poco es en *Embrujo*:

“No sé qué encanto posee la tierra mía/ será, quién sabe, el embrujo de sus mujeres...”.

Estas reflexiones marcan el inicio de la canción. Sin avisar, ocurre un viraje:

“El indio canta sus penas en un huaynito,/ añorando el pasado de su gran raza/ y entre los Andes suenan quenas y antaras/ cuando vibran las cuerdas de un charanguito”.

Indio-huayno-pasado-queñas... apuntan hacia una grandeza perdida. Hasta aquí la música está en tonalidad menor; es decir, que transmite connotaciones de tristeza y quietud.

Un nuevo viraje y la tonalidad es mayor:

“Ya se oyen los compases, así, así, de un valsecito,/ la coquetona polca... y el tonderito;/ el pañuelo en el aire razga un hechizo/ cuando con elegancia... baila un mestizo”.

Se ha contrapuesto la tonalidad menor a la mayor, el indio al mestizo, la inacción a la acción. Y falta más:

“Surge el ritmo *peruano* y en sus compases/ parece que dijeran... ¿Y ahora cómo haces?...”.

El ritmo del mestizo es el peruano. Es legítimo preguntarse, ¿Y el ritmo del ‘indio’, qué es? ¹².

12. Podríamos encontrar una versión del mismo discurso pero desde “el otro lado de la orilla” en *Cholo soy y no me compadezcas*. Encontramos la contraposición tonalidad mayor/

Aquí nos detenemos nosotros, pero para seguir rastreando imágenes reificadas de Lima, se podrían revisar las composiciones de las “primeras épocas” de Alicia Maguiña y Chabuca Granda. En particular *Viva el Perú y sereno* de la primera; y *Bello Durmiente*, *Fina Estampa*, *La Flor de la Canela*, *El puente de los suspiros* de la segunda.

A través de estos ejemplos constatamos que a partir de la construcción de una Arcadia Colonial, los vales nos hablan de un tiempo y espacio imaginados en el que no existen los cambios, se idealiza una ciudad. Esta ciudad ideal aparece dentro de un orden establecido, sin amenazas. Más aún, su descripción la intenta ubicar en el pasado: se intenta regresar a la ciudad de principios de siglo o la ciudad colonial. Sin embargo, la Lima que describen no corresponden a ciudades que realmente hayan existido; son ciudades imaginadas.

Otro punto interesante a notar es la asociación directa entre música criolla y música peruana. El ser peruano es definido desde el ser “criollo”, particularmente desde el ser limeño. Nuevamente: ¿Y dónde están el resto de peruanos?.

Es necesario decir que esta construcción de imágenes no es particular de la música criolla. Paralelamente, desde la literatura, el ensayo, la crónica y desde el discurso oficial se empezó con fuerza a construir una imagen de una Lima utópica. ¿De dónde surgió la “Arcadia Colonial” que Salazar Bondy critica en *Lima la horrible* ya en 1964?

No pretendemos dar respuesta cabal a esta pregunta. Esbozaremos una interpretación tomando como punto de partida algunas reflexiones de Nugent en su *Laberinto de la choledad* (1992), texto en el que se ofrecen algunas pautas para entender estos procesos culturales.

Siguiendo la argumentación de Nugent, las migraciones de los 50's no estaban “en el libreto”:

En el Perú, lo que debían existir eran indios, señores y mistis, todos hermanos pero sin tocarse, en este mestizaje supremo de la nacionalidad... La posibilidad de algo así como un “indio urbano” no había pasado por las mentes lúcidas que se habían autoadjudicado la identidad

tonalidad menor pero invirtiendo los términos: cholos/blancos. La complejidad de los contenidos e imágenes en esta canción merecerían un análisis detenido.

de “señores”... Con el tiempo, esa presencia fuera de lugar dio origen a una identidad que al principio nadie reconoció como tal: cholo (op. cit.: 28).

La conclusión en Nugent es “una ruda escala discriminatoria donde los elementos de la fuerza, de la coerción, han tenido una creciente capacidad definitiva por sobre los aspectos vinculados al consentimiento” (op. cit.: 35).

Estas claves que Nugent propone nos parecen pertinentes para entender el *componente defensivo y a la vez jerarquizador de las imágenes reificadas de una Lima “sin cholos”*, tal como aparece en el análisis de las letras líneas arriba.

Todos estos elementos, tal como lo decíamos al comienzo del ensayo, pueden servir de clave para bosquejar algunos rasgos que leídos desde los 90's pueden ir constituyendo elementos de una mentalidad criolla ¹³.

Resumiendo:

1) Una fantasía de este tipo —la Arcadía Colonial— en el imaginario, nos habla, en primer lugar, del desconcierto de ciertos sectores sociales frente a lo nuevo emergente: la cholificación de la vida cotidiana y de la sociedad en su conjunto. Podemos decir que hay una *resistencia al cambio*. Sin embargo, se trataría de una resistencia *como primera reacción, en un primer momento*. Recordemos que en la década de 1920, con la generación de Pinglo, la música criolla fue encontrando (via rupturas y continuidades musicales) maneras propias y nuevas de adaptarse y desarrollarse en un contexto adverso. Esta puede ser una metáfora de lo que podría ser un rasgo de mentalidad criolla.

2) En segundo lugar habría un *elemento defensivo* que interpreta a lo ‘nuevo’ o al ‘otro’ como una amenaza constante.

3) En tercer y último lugar, encontramos *orientaciones discriminatorias* hacia las inexplicables “excepciones taxonómicas”. Esto se ve en que no sólo se idealiza una arcadía colonial sino que se excluye de la vida social lo que no se puede explicar.

13. No se trata de construir en abstracto características que puedan ser imputables a sujetos concretos. Es decir, lo que postulamos aquí son preguntas o a lo sumo hipótesis a ser profundizadas y susceptibles de ser falsificadas.

COLOFON

Definitivamente, todo lo que se pueda decir sobre los contenidos que encontramos en la música criolla, sobre Lima y sus cambios, y sobre mentalidades desde las ciencias sociales, necesita considerar la historia de los últimos veinte años. Este período no lo hemos abordado. A manera de descargo: podemos decir que en los últimos años la música criolla “no ha muerto ni seguirá muriendo”. La música criolla es ahora un género más entre otros, una parte de nuestras múltiples expresiones musicales como sociedad. Parece que este género, cada vez más fusionado con la música afroperuana, tiene un lugar específico y no muy sobredimensionado en el espectro cultural peruano considerado en su conjunto. Es un hecho que como formas musicales se han ido estilizando cada vez más, ya de cara al mercado internacional. Notamos su antigua capacidad de adaptarse a los cambios; tal como lo hicieron Pinglo y sus contemporáneos. Simultáneamente a estos procesos, una nueva hegemonía cultural se va consolidando: la música chicha empieza a escribir una historia diferente...

En este ensayo nos hemos centrado en diversas generaciones de limeños criollos distintas entre sí. Hoy somos una generación de limeños quizás radicalmente distinta a las anteriores. ¿Qué aprender del pasado?, ¿Cómo interpretar nuestro presente?. Nos sentimos buscando maneras propias de expresar y realizar nuestros proyectos.

BIBLIOGRAFIA

ARGUEDAS, José María

1987 *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Siglo XXI, México.

BARRENECHEA VINATEA, Ramón (ed.) et al.

1970 *Crónicas sabrosas de la vieja Lima*. Peisa, Lima, 2 tomos.

BERMAN, Marshall

1984 *Las señales en la calle. Respuesta a Perry Anderson*. En revista mexicana s/n.(copia), México.

BERMAN, Marshall

1988 *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Siglo XXI, México.

BURGA y FLORES GALINDO

1987 *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*. Rikchay Perú, Lima.

CARRERA, Eudocio

1954 *La Lima criolla de 1900*. Sanmarti Impresiones. Ed corregida y aumentada, Lima. Original: 1940.

ELMORE, Peter

1993 *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Mosca Azul-Caballo Rojo, Lima.

FLORES GALINDO

1984 *Aristocracia y plebe. Lima, 1760-1830*. Mosca Azul, Lima.

FRANCO, Carlos

1991 *Imágenes de la sociedad peruana. La otra modernidad*. CEDEP, Lima.

FUENZALIDA Fernando

1992 "La cuestión del mestizaje cultural y la educación en el Perú de nuestros días. En: *Anthropologica*, N° 10. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

- LLORENS AMICO, José A.
 1983 *Música popular en Lima: andinos y criollos*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- MARIATEGUI, José Carlos
- 1987 *El alma matinal*. Amauta, Lima.
- 1988 *Peruanicemos el Perú*. Amauta, Lima.
- NUGENT, Guillermo
- 1992 *El laberinto de la choledad*. Fundación Friedrich Ebert, Lima.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl et al.
 s/f *Pequeña antología de Lima. El río, el puente y la alameda*. Instituto Porras Barrenechea, Lima.
- PORTOCARRERO, G. et al.
- 1993 *Los nuevos limeños. Sueños, fervores y caminos en el mundo popular*. Sur-Tafos. Lima.
- ROMERO, Raúl
- 1985 "La música tradicional y popular". En: *La música en el Perú*. Ed. Patronato Popular y Porvenir Pro-Música Clásica, Lima (pp. 215-284).
- SANTA CRUZ, César
- 1977 *El waltz y el valse criollo*. Instituto Nacional de Cultura, Lima.
- SANTA CRUZ, Nicomedes
- 1982 *La décima en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- URBANO, Henrique (compilador)
- 1991 *Modernidad en los Andes*. Centros de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas. Cusco.
- VALVERDE, Eleazar
- 199? *1000 valsos criollos*. Tomo I, Lima.