

La otra historia de la música en el Perú. Cuatro estudios recientes sobre música popular de la costa central peruana

FRED ROHNER

Pontificia Universidad Católica del Perú

frohner@pucp.edu.pe



Desde que en 1983 José Antonio Lloréns publicó *Música popular en Lima: criollos y andinos*, no se volvió a sacar a la luz ningún otro trabajo —al menos de gran envergadura— que abordara la música popular de la costa peruana como medio para la exploración social e histórica de nuestra vida republicana. Esto no quiere decir que no hayan aparecido nuevas investigaciones sobre música popular en el Perú, pero lo cierto es que los objetivos y los alcances de dichos trabajos fueron bastante menores o estuvieron circunscritos a fenómenos muy particulares.¹ Por ello resulta sugerente que en los últimos tres años hayan aparecido varios textos que vuelven su mirada sobre la música popular peruana en un intento por comprender mejor la historia de los grupos subalternos.

¹ Es verdad que la bibliografía acerca de la música popular peruana no se agota en unos pocos trabajos. No obstante, la mayor parte de la literatura sobre dicho tema es de carácter musicológico, y dentro de ella, la mayoría de trabajos son monográficos. No queremos con ello negar la utilidad de toda esta literatura; sin embargo, los objetivos de gran cantidad de estas investigaciones no contemplan la construcción de una historia colectiva, como sí lo hacen los casos que aquí reseñaremos.

El naciente interés responde, en parte, a un movimiento más amplio que ha visto en las manifestaciones culturales de estos sectores de la sociedad un espacio rico y poco transitado para la investigación, dada la creencia —bastante plausible— de que las expresiones culturales de dichos grupos permiten a la academia renovar su mirada sobre ciertos periodos del acontecer humano de una nación. No quiero desestimar los muchos estudios que han formado parte de esta nueva lectura dentro de las ciencias sociales, pero quizás el trabajo más interesante de esta corriente en el Perú sea el de Fanni Muñoz sobre las diversiones públicas.² En él, la autora se detiene en un conjunto de prácticas culturales más bien secundarias, según la visión clásica de la investigación histórica, y va desmadejando la importancia política de dichas actividades. Así, estas últimas revelaban las tensiones de una sociedad situada en el medio de profundas transformaciones, las cuales terminarían por delinear los mecanismos de negociación entre los distintos actores dentro de la esfera pública de la Lima de inicios del siglo XX. Un capítulo faltaba a esa investigación, o así al menos lo señalaba su autora, y este era el dedicado a la música popular. Aunque desde entonces —el estudio de Muñoz es de inicios de la década del 2000— son varios los libros, artículos y discos que se han publicado para completar dicho vacío, en esta nota, sin embargo, quiero referirme a cuatro textos que, por distintos motivos, sobrepasan los objetivos más modestos que tienen algunos de los trabajos anteriores.

Para efectos prácticos, presentaré las publicaciones atendiendo al orden en el que irán siendo reseñadas.³ En el 2011, después de mucho tiempo de

² Muñoz, Fanni. *Diversiones públicas en Lima (1890-1920). La experiencia de la modernidad*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2001. Vale la pena señalar, sin embargo, que el antecedente más importante de esta mirada sobre la historia de los sectores populares lo constituye la siguiente publicación, dirigida por Steve Stein: *Lima obrera: 1900-1930*. Lima: El Virrey, 1986, 2 vols.

³ Ordenar cronológicamente estas publicaciones puede resultar engañoso, puesto que dos de ellas, en realidad, son traducciones de trabajos antiguos (el caso más representativo es el de William Tompkins, cuya investigación es de la década de 1980). Sin embargo, la repercusión de estos estudios —en sus versiones originales— en la escena peruana estuvo circunscrita, en su momento, a muy pocos especialistas en música popular. Por

ser sustentada, salió a la luz la tesis de William Tompkins bajo el título de *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Dos años antes, en el 2009, se había publicado *Ritmos negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical africana*, de Heidi C. Feldman. En ese mismo año, José Antonio Lloréns y Rodrigo Chocano sacaron a la luz *Celajes, florestas y secretos. Una historia del vals popular limeño*. Finalmente, a mediados de 2012, el Instituto Francés de Estudios Andinos y el Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú editaron *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*, de Gérard Borrás.⁴

Estos cuatro libros tienen, por parejas, los mismos objetos de análisis. Si bien toma como punto de partida la etnomusicología, la tesis de Tompkins ha constituido por mucho tiempo el estudio más exhaustivo sobre las tradiciones musicales afroperuanas. Sin embargo, por motivos diversos, permaneció inédita durante casi treinta años. Quizás la razón principal de que no se publicara antes y que, por lo tanto, careciera de la acogida que debió tener en su momento en la academia y entre los grupos que trabajaban con la cultura afroperuana desde otros campos, es que Tompkins ponía en duda todas las construcciones culturales y musicales que desde la década de 1960 habían servido a los movimientos afroperuanos para gestarse una identidad social y cultural. Cuando uno lee el trabajo de Tompkins a la luz del discurso sobre la «negritud» que desde la escena musical y dramática habían elaborado los hermanos Nicomedes y Victoria Santa Cruz y que luego había quedado sancionado

ello, resulta interesante que la reciente edición de estos textos haya suscitado el interés de sectores de la academia desacostumbrados a intervenir en estos debates.

⁴ Feldman, Heidi. *Ritmos negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009; Lloréns, José Antonio y Rodrigo Chocano. *Celajes, florestas y secretos. Una historia del vals popular limeño*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 2009; Tompkins, William D. *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Traducción de Juan Luis Dammert y Raquel Paraíso. Lima: Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Centro Universitario de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2011; Borrás, Gérard. *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012.

con el éxito del ballet de Perú Negro, que durante la década de 1970 contó, además, con el auspicio del Estado peruano, se descubre que lo que revelaba Tompkins era, al menos, incómodo para estas agrupaciones, pues la autenticidad de sus manifestaciones era criticada desde la labor etnográfica del investigador, pero también a partir de la revisión documental que por mucho tiempo había sido escamoteada.

No obstante ello, o quizás por ello mismo, el valor de este trabajo no ha disminuido a pesar de los años transcurridos. Más aún, los materiales compilados y descritos por Tompkins tienen hoy un valor documental excepcional. Su descripción de los géneros musicales consignados en su investigación es especialmente sugerente y no rehúye el análisis crítico de fuentes en las que nadie había querido penetrar de manera más honda. Tompkins es tal vez uno de los primeros que señaló de manera más clara cómo el nuevo «folklore afroperuano» estaba sufriendo una transformación debido al ingreso de instrumentos y ritmos propios del Caribe. Quizás endeudado con la figura de José Durand, comprendió esta transformación como una aculturación y restó importancia a los nuevos géneros musicales que desde entonces comenzaban a entronarse como los arquetipos de la música afroperuana.

Con respecto al trabajo de Feldman, este debe comprenderse dentro del camino abierto por la tesis de Tompkins. No obstante, la aproximación de aquella se inicia de manera inversa. Como la autora misma lo relata, su curiosidad por la música afroperuana nació luego de haber asistido a un concierto de Susana Baca en Los Ángeles; en otras palabras, surgió del encuentro con ese folklore «aculturado», desde la perspectiva de Tompkins. El ejercicio que pone en práctica Feldman es útil para comprender el lugar que tiene la música afroperuana en el interior de los movimientos africanistas americanos de mediados del siglo XX. El objetivo de la autora es, en ese sentido, situar el caso peruano dentro del entramado de los movimientos culturales (pero también políticos) afroamericanos para que pueda ser comparado con ámbitos como el cubano o el brasileño. Por ello, es de especial valor la caracterización que elabora Feldman del «Pacífico negro», en relación con lo que en los estudios sobre la diáspora africana, especialmente los trabajos de Paul

Gilroy, se denominó *The Black Atlantic*.⁵ A partir de dicha caracterización es que la autora intenta ofrecer un balance entre el imaginario musical afroperuano y miradas, más bien críticas, como la de Tompkins. Con mayores o menores aciertos, el libro logra hacer una revisión bastante interesante y puntual sobre cómo estos movimientos musicales han permitido a la población afroperuana crear una suerte de identidad colectiva. Sin embargo, no es tan seguro que dicho ideal identitario sea realmente compartido por aquellas personas de manera general, y se podría decir que más bien corresponde a los presupuestos de algunas instituciones, vinculadas, de antiguo, con la construcción de ese imaginario sobre lo afroperuano que supone una mayor africanía de la realmente constatable en las tradiciones culturales. Por lo demás, integrantes de estas organizaciones son los que acompañaron a Feldman en su trabajo de campo durante su estancia en el Perú. Lo cierto es que el aparato teórico y metodológico en el que la autora sostiene su estudio, más cercano a la antropología que a la etnomusicología, es al menos una invitación a mirar la música afroperuana como un escenario en el que las identidades culturales de sectores sociales bastante diversos (los afroperuanos no constituyen un grupo necesariamente homogéneo desde el punto de vista cultural) han terminado por confluír a partir de un conjunto de estructuras líricas y musicales.

Celajes, florestas y secretos, el libro de Lloréns y Chocano, se aparta de la observación etnográfica que de alguna manera atraviesa las dos obras anteriores, y aunque su objeto de estudio se circunscribe de manera más limitada al vals popular limeño, el texto plantea desde su capítulo inicial la necesidad de dotar a los análisis sobre música popular de un corpus teórico que no sea exclusivamente etnomusicológico. En este sentido, nos parece especialmente valioso el intento por articular miradas disciplinares distintas, aunque finalmente el peso de la aproximación de los autores incline su equilibrio hacia el campo de los estudios culturales ingleses. Asimismo, y pese a que dicha aproximación podría resultar útil para el

⁵ Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.

estudio de la música popular, el resto de los capítulos del libro no se apoya, como debiera, en el aparato teórico elaborado inicialmente por los autores. El texto, no obstante, incorpora nuevas fuentes, como las grabaciones de Montes y Manrique, que pese a ocupar un lugar central en el imaginario criollo jamás fueron utilizadas como punto de partida para el estudio del vals limeño.⁶ Quizás el aporte más interesante sea el de historiar el vals en el interior de las industrias culturales; es decir, dejar de plantear un análisis centrado únicamente en los textos o en la posible representación de una población por medio de ciertos géneros o canciones, y más bien incluir en el estudio del vals limeño la variante del mercado como un actor principal en la entronización de un conjunto de prácticas y de gustos entre los sectores populares. La denominación de *vals popular limeño* en lugar de *vals criollo* resulta también interesante, pues aunque es cierto que el segundo apelativo es el preferido por la historia musical en el Perú y por los propios intérpretes de este género musical, también es cierto que aquello que suele denominarse *vals criollo* comprende muchas veces un entramado bastante complejo, en el que manifestaciones musicales de distinto cuño terminan por confluir en el imaginario de la cultura nacional. Muchas veces, aquello que parece ser «lo mismo» para el observador foráneo que está concibiendo un objeto desde los medios de difusión de las industrias culturales, se opone a las construcciones propias de los sujetos envueltos en estas prácticas culturales.

El libro de Borrás, como el de Lloréns y Chocano, fija su atención en el vals, pero en este caso se trata del vals del primer tercio del siglo XX, particularmente en su relación con la construcción de una narrativa histórica soterrada por la historia oficial. Si, como suele creerse, la historiografía clásica consistió no solo en la narración de «grande hechos», sino también en la exaltación de la pluma de unos pocos «ingenios», Borrás nos revela —en esta suerte de romancero criollo— cómo los

⁶ Vale la pena señalar que, durante mucho tiempo, estas grabaciones, así como las realizadas por la Victor Talking Machine Company, fueron patrimonio de coleccionistas privados o de folkloristas, con los que la academia guarda una relación compleja y muchas veces poco equilibrada.

mismos hechos (u otros análogos) que delinearon la vida social y política del país en las primeras décadas del siglo XX y que fueron recogidos por la historiografía oficial, contaron también con otros espacios, otras fuentes, otra «escritura» y otros «ingenios». En la línea inaugurada por Roger Chartier en «Le monde comme représentation»⁷ y a partir del análisis de un conjunto de «artefactos culturales» (que incluyen partituras, cancioneros, etiquetas de discos, etc.), Borrás reconstruye las historias particulares que los grupos subalternos fueron diseñando de manera paralela al discurso historiográfico hegemónico. Esta «otra historia», empero, es una historia —tal como lo sugiere el autor— que no solo se escribe y se imprime (en los cancioneros o las partituras), sino que va dibujando el acontecer de la vida de la ciudad y del país por medio de la construcción de un paisaje sonoro y material.

La propuesta, más cercana a una arqueología moderna de lo cotidiano, intenta reconstruir los variados discursos que dibujaron la realidad peruana de las primeras décadas del siglo XX a partir de la lectura articulada de distintos objetos considerados tradicionalmente como elementos deleznable por la cultura oficial. El análisis de los vestigios de dichos objetos ofrece, por lo demás, una respuesta a la célebre pregunta de Gayatri Spivak sobre las formas de enunciación de los grupos subalternos. De ahí que para Borrás, si los sectores populares construyen un lugar y una manera de enunciación dentro de la encrucijada de discursos que constituyen el imaginario de la nación, lo hacen bajo la forma de canciones. Estas últimas, sin embargo, no se ajustan a los mismos modelos de circulación de los viejos romances, sino que se adaptan a los patrones propios de la industria musical y los recomponen, en una suerte de compleja negociación con los agentes e intermediarios comerciales.

Hasta aquí, he querido presentar los aspectos generales que abordan los cuatro trabajos comentados; sin embargo, aún resta comprender la importancia que en conjunto tiene la aparición de estos textos. Lo primero —es cierto— es que el desarrollo de la musicología, la etno-

⁷ Chartier, Roger. «Le monde comme représentation». *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. XLIV/6 (Nov.-Dic., 1989), pp. 1505-1520.

musicología, la antropología de la música y la historia de la música en nuestro país ha sido, cuando menos, pobre.⁸ Exceptuando algunos valerosos esfuerzos por conceptualizar y por generar un pensamiento crítico a partir del análisis de los distintos lenguajes comprendidos en el fenómeno musical popular, la mayor parte de las investigaciones no superaron el carácter monográfico y desdeñaron la producción teórica apropiada para este tipo de manifestaciones. Por ello, el valor de los cuatro trabajos comentados —incluso los que estudian casos particulares— reposa en el hecho de que se han planteado, desde perspectivas distintas, la confección de una metodología que pueda ser de utilidad para la investigación histórica sobre música popular.

En segundo lugar, merece especial atención el que todos estos autores hayan apostado por el estudio de manifestaciones musicales de la costa central peruana. Aunque pueda parecer curioso, la investigación sobre música popular en el Perú desdeñó por mucho tiempo las manifestaciones costeñas, urbanas y, sobre todo, criollas por considerarlas muy próximas a los grupos de poder y fijó su atención en el universo musical andino y campesino. Por ello, la aparición de estos trabajos resulta especialmente sintomática de una nueva mirada sobre el fenómeno musical popular en el Perú, pues devuelve al mundo académico un objeto que por años fue abordado únicamente por folkloristas improvisados o por los propios músicos e intérpretes. Dicha nueva mirada no es solo el resultado de intereses particulares sobre el fenómeno musical en sí mismo. Obedece, más bien, al deseo de reconstruir la historia de los grupos subalternos de los espacios urbanos del siglo XX atendiendo no a las formas tradicionales de construcción discursiva que se creían universales para todos los individuos, sino advirtiendo de manera más sutil las maneras en que los propios miembros de los sectores populares configuraban sus identidades, así como sus críticas más aceradas de las construcciones sociales y del cuerpo de costumbres que se suponía «correcto».

⁸ Son muchos los trabajos que han llamado la atención sobre esta situación; entre ellos, resaltamos el siguiente: Torres Arancivia, Eduardo. *El acorde perdido: ensayos sobre la experiencia musical desde el Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2010.

Durante mucho tiempo, por ejemplo, los movimientos políticos de afroperuanos se han quejado bastante —y muchas veces con razón— de que la imagen predominante del afroperuano está asociada con ciertas actividades culturales, como la música y el deporte; sin embargo, no han reparado bien en el valor histórico de esa asociación y en las implicancias del discurso construido en dichas manifestaciones culturales. Si algo nos permiten los trabajos de Tompkins y Feldman es volver a mirar las canciones (y ritmos) que estudian como fuentes mucho más elocuentes que lo que usualmente se han supuesto. El análisis de los textos (entendiendo por texto algo más que un tipo de materialidad lingüística) del folklore afroperuano nos ofrece bastante más que un conjunto de datos curiosos. En la rítmica (que debe comenzar a leerse socialmente, como ha hecho Ángel Quintero para Puerto Rico),⁹ en las alternancias vocales y, por supuesto, en las letras de esas canciones, se va tejiendo un discurso bastante más sólido y homogéneo sobre la historia afroperuana a partir de los mismos afroperuanos. No leer esta historia significa perpetuar una mirada discriminatoria y elitista.

Lo mismo puede decirse sobre la propuesta de Borrás y la de Lloréns y Chocano. El caso del primero es especialmente ejemplar, pues en su trabajo quedan explícitos los presupuestos de una renovación de las fuentes para el estudio de la historia. El trazo, casi en paralelo, entre lo hallado en el *Cancionero de Lima* y la *Historia de la república* de Jorge Basadre le permite validar un conjunto de miradas que, desde los sectores populares, van delineando no solo diversos acontecimientos, sino su efecto más directo en la comunidad. Por ello, tal vez el mayor acierto de todos los autores comentados sea el de poner en evidencia cómo una parte material de nuestra historia ha sido pasada por alto pese a encontrarse por donde se mire. En efecto, periódicos, revistas, boletines y diversas noticias dan aviso sobre estas fuentes; sin embargo, ellas fueron invisibilizadas presumiblemente por estar asociadas a una realidad lúdica y, algunas veces, aparentemente efímera.

⁹ Quintero, Ángel. *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 1998.

Como afirman Lloréns y Chocano, desentrañar el relato histórico oculto en la música popular requiere de una aproximación interdisciplinar. No obstante, esto no se debe únicamente a que dicho objeto cultural sea en sí mismo complejo, sino a que tal manifestación es quizás, al igual que otros productos artísticos, el espacio más densamente articulado en el que los sectores populares construyeron su propia historia.

