

lexis

Vol. XXXI (1 y 2) 2007

revista de lingüística y literatura

DEPARTAMENTO
DE HUMANIDADES



FONDO
EDITORIAL

Fuentes para el estudio de la lírica popular limeña: el repertorio de Montes y Manrique

Fred Rohner

Pontificia Universidad Católica del Perú

La lírica popular limeña es, hasta el día de hoy, un terreno poco transitado por las ciencias humanas y sociales, pese a ser una rica fuente para estudios históricos, sociológicos y literarios. La falta de archivos, la insuficiente documentación, y el hecho de que las pocas grabaciones y recopilaciones se encuentren dispersas en colecciones privadas, han redundado en el abandono en el que hoy se encuentran los estudios en este interesante campo de investigación. A todo ello debemos sumar, además, los prejuicios propios de estas disciplinas, para las que dichas manifestaciones no superaron, durante mucho tiempo, la barrera de lo anecdótico.

No obstante lo expuesto anteriormente, en los últimos años, ha resurgido el interés por la cultura popular y con ello se ha incrementado el número de publicaciones sobre distintos aspectos de la vida social de este sector de la población urbana.¹ Para el tema que

¹ Desde hace algunos años ha resurgido el interés por los estudios en el ámbito de la cultura popular, tanto en el nivel diacrónico como en el sincrónico, y esto ha dado como resultado un buen número de publicaciones que desde disciplinas distintas han intentado ofrecernos nuevas miradas iluminadoras sobre el tema. Algunos ejemplos de esto son el texto de Fanni Muñoz (2001) dedicado a las diversiones públicas en la capital entre finales del siglo XIX y la década de 1920; otro texto de especial interés es el de Rolando Rojas (2005) sobre el desarrollo del carnaval limeño desde la independencia hasta la segunda década del siglo XX; por otro lado se

aquí nos atañe, es importante reseñar un breve texto de Estenssoro (2004), quien a partir de algunos vacíos documentales que ya Basadre había apuntado, nos alerta sobre la necesidad de reunir, catalogar y estudiar el material sonoro de los primeros años del siglo XX; a saber, las primeras grabaciones, sobre todo, musicales de la historia peruana.

En este sentido, nuestro propósito —puramente descriptivo— es ofrecer al estudioso interesado una clasificación, incompleta aún y tentativa, de parte de ese material; y al mismo tiempo abrir, de esta manera, líneas de investigación, que nos permitan reconstruir, en breve, una parte sustancial de nuestra historia republicana: la de aquellos que no tuvieron, de manera constante y fluida, acceso a los medios y canales de los grupos de poder y que, por ello, construyeron en canciones, décimas, narraciones y rumores una historia alterna, aunque no necesariamente distinta.

Quienes trabajamos con textos destinados a ser cantados no podemos menos que agradecer la existencia de iniciativas, a veces colectivas, otras particulares, con fines comerciales o no, que han logrado registrar, ya sea solo parcialmente, el repertorio que los poetas populares produjeron y reprodujeron desde los primeros años del siglo XX. Aunque son escasas las grabaciones de este período, ese pequeño conjunto de canciones, salvadas entonces por el registro fonográfico y luego el magnetofónico,² son, además de rica y elocuente fuente, las únicas muestras de un pasado musical que hoy pocos conocen.

No fueron muchos los conjuntos que lograron, en las primeras décadas del siglo XX, grabar su repertorio; y quienes lo hicieron no eran, en su mayoría, cantantes ni músicos profesionales. No existía, además, en el Perú una industria fonográfica definida, principalmente porque no había, como ha apuntado Lloréns (1983: 37), un

encuentra el texto de Víctor Vich (2001), quien desde una perspectiva sincrónica se dedica a analizar el discurso de los cómicos ambulantes.

² Es necesario acotar, sin embargo, que las primeras grabaciones, de las cuales queda lamentablemente muy poco, se realizaron en soportes menos perdurables como los antiguos rollos de cera perforada, que eran reproducidos por las pianolas.

mercado que pudiese consumir un producto tan caro como lo fue el disco.

Las primeras grabaciones conocidas de música peruana las debemos al esfuerzo de viajeros y folcloristas que, como en el caso de Brüning (en un periodo de tiempo comprendido entre 1910 y 1925) para el departamento de Lambayeque, registraron, como parte de su trabajo de campo, breves canciones e interpretaciones líricas de diverso tipo. Estas grabaciones son aún más raras y puesto que se hicieron en cilindros de cera perforada, su durabilidad ha sido menor.

En el caso de los conjuntos y grabaciones que alcanzaron el registro fonográfico, el número, sin duda, se incrementa. Los dúos, como Montes y Manrique, Salerno y Gamarra, las hermanas Gastelú, Ramírez y Montebanco, Suárez y Espinel, Almenerio y Sáez, Rodríguez y Vargas; o los conjuntos conformados por Los hermanos Ascuez, Alejandro Sáez y Víctor Acevedo; así como también algunas estudiantinas, por ejemplo, tuvieron la posibilidad, por distintas vías, de grabar para sellos como Victor o Columbia en las dos primeras décadas del siglo XX. Y aun cuando no todos estos dúos y conjuntos grabaron el mismo volumen de canciones, su recolección, clasificación y estudio constituiría un gran avance en materia de preservación patrimonial.

A este conjunto de grabaciones, debemos sumar otras pertenecientes a dos rubros distintos. En primer lugar, nos referimos a aquellas interpretadas por cantantes ya medianamente formados musicalmente, que siguieron interpretando el repertorio tradicional limeño. Entre estos valdría la pena citar por lo menos a tres dúos que por la cantidad de grabaciones, así como por su solidez interpretativa sirvieron de ejemplo para las generaciones posteriores de músicos: el dúo Costa y Monteverde, los hermanos Govea y el dúo de los hermanos Rosa y Alejandro Ascoy.³

³ Debemos anotar que aun cuando los dúos citados fueron especialmente relevantes en la difusión de la música costeña, y sobre todo en el papel de formadores de una generación de músicos, a ellos debemos agregar un listado mucho más grande de intérpretes y músicos que realizaron una labor similar. Este es el caso, por ejemplo, de Filomeno Ormeño, quien dirigió a lo largo de su vida distintos conjuntos

En segundo lugar, es necesario referirnos a grabaciones, también posteriores como las antes mencionadas, pero interpretadas por conjuntos tan antiguos como los primeros, que, sin embargo, no lograron en su momento registrar sus voces en los antiguos discos de 78 revoluciones. Aquí debemos mencionar, por ejemplo, los esfuerzos de Rosa Mercedes Ayarza y José Durand, quienes lograron grabar respectivamente a conjuntos tan característicos como el conjunto barrialtino “Ricardo Palma”, o la conjunción de músicos y cantores de distintos sectores de la ciudad como Augusto y Elías Ascuez, Manuel Quintana, Víctor Arciniega, Luis Pardo, Arístides Ramírez y Luciano Huambachano que se reunió para “Los cuatro ases de la jarana” ([1958] 2005). A esto debemos sumar las grabaciones caseras realizadas durante fiestas o reuniones, que contaron con la presencia de viejos cantores como algunos de los antes mencionados y aquellas realizadas por investigadores que alcanzaron en sus últimos años de vida a algunos de estos intérpretes.⁴

De todo este conjunto de manifestaciones lírico-musicales debemos destacar, a no dudarlo, el repertorio interpretado por el dúo conformado por Eduardo Montes y César Augusto Manrique. Este dúo fue el primero en grabar de manera comercial en el formato fonográfico música peruana. A pesar del pobre acompañamiento con que contaron (una sola guitarra), estos cantores grabaron 180 pistas

musicales donde se iniciaron muchos de los dúos, sobre todo femeninos, que cultivaron la canción costeña.

⁴ Entre las grabaciones caseras a las que nos referimos, son de especial interés las realizadas en casa de Luciano Huambachano, quien contó para ellas con la presencia de los hermanos Ascuez. Estas grabaciones son de circulación restringida; sin embargo, valdría la pena que estas fuesen depuradas de ruido y masterizadas, para su posterior puesta en valor y difusión. Lo mismo debemos decir de las grabaciones de Ascuez realizadas por Wendor Salgado: estas reúnen un repertorio de valsés hoy a penas conocido. Por otro lado, aun cuando no han sido muchos los investigadores que se han concentrado en Lima para la recolección musical, hay que destacar el trabajo de Tompkins en esta materia, pues sus grabaciones de campo nos ofrecen algunas de las pocas muestras existentes de ritmos y canciones hoy extintos. Tampoco podemos dejar de lado aquellas grabaciones que, aun cuando con fines comerciales, sumaron entre sus intérpretes a viejos cantores o músicos. Especial atención merecen los esfuerzos de Nicomedes Santa Cruz y Carlos Hayre, quienes contaron entre sus grabaciones con la presencia de Manuel Covarrubias y Augusto Ascuez respectivamente.

distintas bajo diversos ropajes rítmicos. Por este motivo, sus grabaciones representan una de las mayores y más importantes fuentes para el estudio, al menos textual, de la lírica popular limeña.

En lo que viene, esbozaremos, sobre la base de los materiales que hemos podido reunir, algunas clasificaciones posibles de lo grabado por este dúo para el sello Columbia. Mostraremos, asimismo, el valor documental de dichos materiales a través de la sistematización de algunos temas y motivos comunes a parte de este repertorio.

1. El dúo Montes y Manrique

Aunque existen, en las fuentes más cercanas al momento de formación del dúo, algunas discrepancias en cuanto al tiempo y las fechas en que Montes y Manrique realizaron sus célebres grabaciones para el sello Columbia en la ciudad de Nueva York, es posible inferir que estas circunden los últimos meses de 1911 y los primeros del año 1912. Así lo indica la siguiente entrevista realizada a César Manrique en la revista *Voces en Ondas* (1938, N° 2): “Nos embarcamos en el Uruguay el 28 de agosto de 1911 y llegamos a Nueva York el 20 de setiembre” (citado en Zanutelli 1999: 70). En efecto, el dúo fue contratado por la casa comercial Holting & co. para grabar música peruana bajo el tutelaje de dicho sello, y el producto fue un total de 90 discos de carbón de 78 r.p.m. con dos pistas por ejemplar, lo que arrojaría un total de 180 grabaciones.⁵ Prefiero referirme a ellas, por ahora, como grabaciones y no como temas o canciones, porque en los casos de las marineras o los tonderos, por ejemplo, las primeras son rematadas con una resbalosa, y en el caso de los segundos, estos aparecen sucedidos por otros tonderos, algunas veces con líneas melódicas distintas a la primera, lo que incrementaría el número real de canciones. Por otro lado, el dúo incluyó también piezas imitativas o teatralizaciones de la vida cotidiana y en ellas aparecen insertas, de manera regular, un número diverso de canciones.

⁵ Suele decirse que grabaron 91 discos dobles, pero en realidad se trata solo de 90, pues el disco restante no consigna grabaciones del dúo, sino el himno nacional peruano interpretado por una banda.

2. El repertorio de Montes y Manrique

El dúo grabó las canciones y los ritmos de moda, por entonces, entre la población limeña de los sectores populares. Marineras y resbalosas, tonderos, valeses, polkas y yaravíes eran los ritmos que esta población consumía en las fiestas, tanto públicas como privadas; en el seno de sus hogares y en las ocasionales visitas al campo, entonces no tan lejano (Carrera Vergara 1954: 215-230). Música y poesía que los sectores dirigentes conocían, pero no interpretaban ya (mayoritariamente, por lo menos) y que habían sido resguardadas por la población negra, india y mestiza, pero también entre la población hispana menos favorecida económicamente.

De las 180 grabaciones efectuadas por Montes y Manrique, hemos logrado reunir con ayuda de coleccionistas,⁶ un aproximado de 160 grabaciones repartidas de la siguiente manera: 12 danzas o canciones; 28 marineras y resbalosas; 6 polkas; un paso doble; 9 tonderos; 26 valeses; 59 yaravíes o tristes;⁷ 8 piezas imitativas que incluyen fragmentos de marineras, valeses y un tema de carnaval; 5 piezas que plantean al investigador algunos problemas para su clasificación y adjudicación dentro de un género particular y otras que por lo degradado de su condición no nos ha sido posible distinguir.

El asunto de los ritmos grabados es también importante. Pues, sin duda, una de las primeras preguntas que debe asaltar a cualquiera que conozca medianamente el panorama musical capitalino es

⁶ Quiero agradecer públicamente la amabilidad con que Luis Chirinos nos ha alcanzado sus grabaciones y catalogaciones del repertorio de Montes y Manrique. Así mismo quiero también agradecer a Chalena Vázquez por habernos proporcionado algunas de las grabaciones de campo de Tompkins.

⁷ Aunque esto pueda llamar la atención o escandalizar a musicólogos y conocedores, debemos afirmar que para el repertorio de Montes y Manrique, yaraví y triste son lo mismo. En las etiquetas de los discos suelen consignarse el nombre de los intérpretes, los datos de la canción (si los hay) y del sello, y el ritmo al que esta pertenece; cuando se coteja rítmicamente el grupo de canciones denominadas 'triste' con el de yaravíes el investigador podrá notar que no existe ninguna diferencia sustancial. Esto, además, no debe llamar la atención pues, ya Juan de Arona decía en su diccionario de peruanismos que 'triste' era el "nombre español del yaraví" ([1884] 1938: 377).

por qué se graban tan pocos valeses y polcas —los ritmos que usualmente hoy se asocian a la música costeña, sobre todo limeña— y por qué en cambio se graban tantos yaravíes o tristes, pues estos están asociados comúnmente bien al mundo andino, o bien a la costa sur y norte peruana. Aunque es necesario un estudio más profundo en este sentido, creemos que si Montes y Manrique graban más yaravíes que valeses, es porque existía en Lima un conocimiento muy vasto de los mismos, y sobre todo un público que consumía y prefería los yaravíes más que los valeses o las polcas. Inclusive podemos afirmar, sobre la base de estos materiales, que textos que luego pasaron a valeses como es el caso de dos valeses conocidos hoy con el mismo nombre, “Rebeca”, fueron también utilizados para la construcción de yaravíes. Veamos los siguientes ejemplos (coloco la versión canónica interpretada hasta la actualidad):⁸

Recuerda cuando anduvimos
por montes y serranías
cuando la sed te mataba
de mis lágrimas bebías.

Es importante anotar que aun cuando el dúo graba como parte de una pieza imitativa, titulada “Un carnaval”, el vals “Rebeca”, ellos no incluyen en esa instancia el fragmento aludido, no sabemos si porque este aún no había sido anexado a los versos que lo preceden en la versión canónica; o si más bien esto se debe, como parece suceder en otras ocasiones, a que al aparecer inserto dentro de esta teatralización carnavalesca, la tiranía de los tres minutos de grabación no les haya permitido sino exponer solo una sección del vals (la pieza incluye un carnaval, una danza y el vals al que nos referimos). Los versos aludidos aparecen con ligeras variantes, en cambio, en el yaraví titulado “El pajarillo” que forma parte del repertorio de

⁸ El texto en el yaraví grabado por Montes y Manrique muestra las siguientes variantes: “acuérdate que anduvimos/ por montes y serranías/ cuando la sed te apuraba/ de mis lágrimas bebías...”. Como dato curioso, hay que agregar que estos mismos versos aparecen en “Mi palomita”, canción grabada en la década de 1910 por el dúo conformado por Carlos Gardel y José Razzano.

estos cantores.⁹ Agreguemos, además, que ya Zanutelli (1999: 88) recuerda que existe un cuaderno de poesías de Lorenzo Bazo en la Biblioteca Nacional del Perú con el código D-2453, que contiene un poema con la siguiente indicación “Para canto, en tono de yaraví” que contiene los versos antes aludidos.

Las dos hipótesis que nos plantean estos ejemplos (ver también nota 9) son las siguientes: bien los textos fueron primigeniamente yaravíes que luego fueron trasvasados al vals; o, en segundo lugar, se trataba de valeses que el dúo limeño arregló bajo la forma de yaravíes. En ambos casos, la conclusión es similar, pues de ser plausible la primera de estas hipótesis, esto indicaría que a inicios del siglo XX la población limeña consumía sobre todo yaravíes y que solo luego, frente a una mayor difusión del vals, los mismos textos serían reutilizados bajo ese ropaje rítmico. De ser preferible la segunda tesis, nos indicaría que aun cuando ciertos versos fueron concebidos dentro de valeses, la preferencia de población limeña por el yaraví impulsó a este dúo a modificar el ritmo y la melodía que tuvieron originalmente por los de este otro género. La discusión sigue abierta.

Así también, hablar de polcas es, a su vez, tan problemático como hablar de las diferencias entre el yaraví o el triste, pues muchas de estas como “La cordobesa”, no son polcas en sentido estricto, sino pasodobles. Lo mismo con algunos valeses, en los que distinguir entre vals, jota o mazurka se hace, a veces, imposible aun cuando los datos de la canción consignados en el disco indiquen, más bien, que se trata del primero de estos ritmos.¹⁰

⁹ El otro ejemplo, menos conocido, es el de otro vals llamado también “Rebeca” que en el repertorio de Montes y Manrique aparece bajo el nombre de “Carmela”, en ambos casos el texto es igual y solo difiere en las menciones del nombre al interior de los versos.

¹⁰ Para el caso del vals, sin embargo, el estudio de César Santa Cruz (1989) ha mostrado, a través del estudio de numerosas fuentes, cómo en la creación del vals peruano confluyeron distintos ritmos y estilos; es por este motivo que muchos de los valeses más antiguos, a pesar de mantener el compás rítmico que le es característico, muestran algunas diferencias estilísticas importantes. Es necesario un trabajo igual para la polca, que pueda dar cuenta de cómo en la conformación de este ritmo confluyeron estilos tan distintos como el *one step*, el foxtrot, el pasodoble, los bailes de cuadrilla, tan comunes durante el siglo XIX y la polca propiamente dicha.

Otra ocurrencia sorprendente dentro de este repertorio es el conjunto de nueve tonderos grabados por el dúo limeño. El tondero es un ritmo norteño que, se cree, ingresó a Lima durante el oncenio de Leguía, y aunque es verdad que durante ese tiempo adquirió popularidad entre la población limeña, el hecho de que Montes y Manrique hayan grabado por lo menos nueve, hasta donde sabemos, nos permite apreciar cómo su entrada a la capital parece haber sido bastante anterior. No se ha estudiado aún cómo es que este ingresa a la capital, lo que se creía es que este había entrado a través de los festivales de Amancaes que Leguía institucionalizó (la fiesta era más antigua); sin embargo, músicos norteños como José Martínez y Pedro Augusto Bocanegra eran ya famosos (el segundo, por lo menos) en los sectores populares limeños, por el tiempo en que Montes y Manrique realizan sus grabaciones. Inclusive el dúo graba por lo menos un vals, “Carmen”, del segundo de estos compositores. Por lo tanto, es posible que estos hayan colocado al tondero en la escena musical limeña.¹¹ Por otro lado, José Durand (1979) recuerda que Santiago Villanueva, cantor bajopontino, cantaba tonderos ya a fines del siglo XIX; esto último indica que el tondero contaba ya con algunos años en Lima para el momento en que el dúo limeño realiza las grabaciones.

Esta primera clasificación es solo tentativa y atiende, exclusivamente, al ritmo al que se pueden adscribir las piezas. Sin embargo, son posibles otras clasificaciones que expresen los ejes temáticos según los cuales estos materiales pueden agruparse. Existen, en un primer repaso, ciertos motivos y temas recurrentes en las grabaciones de Montes y Manrique. Dejando de lado el gran conjunto de textos que circundan la materia amorosa bajo todos los tópicos posibles, uno de los motivos que más llama la atención es el de la guerra con Chile. En efecto, la guerra de 1879 y todo el periodo posterior de la ocupación se encontraba aún bastante fresco en la memoria de la población, por eso no es de extrañar que el conflicto bélico sea mencionado tanto directa como indirectamente en varios

¹¹ Para el caso de José Martínez contamos con la grabación de un tondero, sin embargo, esta es ya de la década de 1920.

de los ritmos grabados: ahí encontramos el tondero dedicado al Huáscar y a sus tripulantes, el vals sobre la batalla de Arica, dos piezas imitativas sobre el mismo tema y resbalosas también alusivas al enfrentamiento entre peruanos y chilenos. Otro de estos motivos, presente en piezas y ritmos diversos, es el lugar que ocupan los chinos al interior de la vida social limeña: el chino es, en todas sus apariciones en estos textos, el depositario de burlas y escarnios, casi siempre gratuitos; aparece mojado en una de las piezas dedicadas al carnaval, en otra de las piezas imitativas, una sobre la fonda de la Inquisición, aparece como un comerciante al que primero se estafa y luego se le propina una golpiza. El impacto de la modernidad sobre los sectores populares limeños se presenta, ya bajo la forma de canciones de moda foráneas adaptadas a los ritmos nacionales, o bien bajo la forma de creaciones anónimas locales, allí está el tango sobre el automóvil de la zarzuela “El último chulo” y la frecuentada resbalosa sobre el ingreso de la electricidad a la capital. Las fiestas, públicas y privadas, o su evocación, tienen diversas apariciones en piezas imitativas, canciones y coplas, como es el caso de dos piezas dedicadas de modo distinto al carnaval; lo mismo la relación de la vida cotidiana, tanto por las calles de la ciudad, como en sus callejones y vecindades. Finalmente, junto al homenaje a los capitanes de la guerra del Pacífico aparecen las menciones a otros héroes civiles, como el vals dedicado a Jorge Chávez.

Todas estas piezas, anónimas o no, muestran al investigador el anhelo, por parte de los sectores populares, de construir un discurso y una historia propios, bajo estructuras y formas distintas a aquellas en las que se articulaba el discurso oficial, aunque en muchos casos nutriéndose, a su vez, de él. Es erróneo pensar que las creaciones de los sectores populares se llevaban a cabo al margen del discurso letrado de las élites. Para el caso de la lírica popular limeña, la interacción con ese discurso es, en cierto sentido, ilustrativa de cómo y qué parte de la cultura de las élites logró arraigarse entre estos sectores de la población.

3. Unidad y diferencia en la composición del cancionero limeño

La importancia de las grabaciones de este dúo reside también en que al ser estas las primeras grabaciones de música costeña, en muchos casos (no en todos), sus versiones han sido las que han pasado a la posteridad en grabaciones ulteriores a través de las voces de otros cantantes. Por otro lado, todas aquellas canciones, sobre todo en el caso de los vales, que ellos grabaron, pasaron a constituir el conjunto de canciones que suele asociarse a la Guardia Vieja; en otras palabras, lo que Montes y Manrique estaban realizando, quizás sin plena conciencia de ello, era constituir el canon de lo que hoy suele llamarse música criolla.

Examinemos dos casos especialmente interesantes. El primero de ellos se trata de la siguiente serie de marinera-resbalosa (transcribimos solo la marinera):

El jilguero que bien canta, [rosa que risa me da]
 [ayayay] con la edad pierde lo bueno, [y así será]
 al golpe de un buen barreno, [rosa que risa me da]
 [ayayay] duras peñas se quebrantan, [y así será]
 [morena y] el jilguero que bien canta, [y así será]
 Qué quieres que te traiga
 de la alameda, [rosa qué risa me da]
 una flor colorada
 y otra carmela, [y así será]
 qué quieres que te traiga
 de la alameda, [y así será].
 De la alameda, madre,
 dulce amor mío, [rosa qué risa me da]
 deja a tu enamorado
 vente conmigo, [y así será]
 no llores ni suspiros
 corazón mío, [y así será].¹²

¹² Hemos colocado entre corchetes aquellas frases que conforman lo que se conoce como ‘término’ y aquellas locuciones frecuentadas para resolver problemas métricos, pues estas no forman parte de las coplas y seguidillas que conforman la marinera.

Esta marinera fue grabada originalmente por Montes y Manrique, y años más tarde (en la década de 1960 aproximadamente) apareció grabada por el Centro musical Unión. No nos referimos solo a las coplas y seguidillas que la conforman, que por lo demás son bastante populares en todo el mundo hispano, sino sobre todo a la línea melódica en que está expresada y a las particularidades del canto como el ‘término’ y aquellas otras locuciones llamadas a solucionar los problemas métricos (*ayayay, morena y*). Lo mismo sucede en el caso de la resbalosa y de la fuga (que no hemos transcrito). Esto es clara muestra de cómo la grabación de Montes y Manrique sirvió, pues, de modelo para la grabación posterior. Elegí este ejemplo pues el ‘canto de jarana’ o ‘marinera limeña’, a diferencia de otros ritmos como el vals, no es una canción con estrofas y melodías fijas. Como lo ha apuntado Durand (1988: 54) la marinera, en tanto canto de desafío y contrapunto, se construye en el momento del canto y evalúa el conocimiento de coplas de los cantores y su capacidad para articularlas por temas o motivos. Por ello, el que la grabación del Centro musical Unión sea idéntica a la de Montes y Manrique resulta ilustrativo de hasta qué punto las grabaciones de estos últimos sirvieron para construir modelos, para elaborar ese canon al que nos referimos. Hay que agregar que el ejemplo reseñado no es, por lo demás, un caso aislado.

El segundo ejemplo intenta, a diferencia del anterior, analizar los cambios operados sobre algunas canciones por acción de la industria del disco y del gusto, tanto del público que esta industria creó, así como de los músicos y directores musicales. Montes y Manrique ocuparon, en ese sentido, una posición privilegiada, pues a diferencia de lo que ocurriría una vez que la industria musical se masificara, ellos pudieron grabar muchas de sus canciones solo con la censura del tiempo (un discos duraba solo 3’30” minutos aproximadamente y muchas de las canciones eran más extensas que eso).

Veamos lo que sucede con el vals “La pasionaria”, vals de la llamada Guardia Vieja que inmortalizaron La limeñita y Ascoy y luego Los Morochucos, en una versión musicalmente más cuidada. El vals reza lo siguiente:

Aquí está la pasionaria,
 flor que cantan los poetas;
 los poetas cuando cantan,
 cantan penas y tristezas.

primera estrofa

Vengo a que todo
 me desengañe

estribillo

aunque me cueste
 luego el morir,
 vengo a arrancarte
 de ajenos brazos
 vengo por lo que es mío,
 vengo por ti.

Me dicen que no me quieres,
 a mí que tanto te amaba,
 me dicen que me abandonas
 y yo les digo que no les creo.

segunda estrofa

La canción, sin embargo, era más antigua y había sido grabada ya por Montes y Manrique; no obstante, la versión de estos últimos difería sensiblemente de aquella posterior. En primer lugar, la versión neoyorkina de este vals intercambiaba la posición de las estrofas, y si bien el estribillo se mantenía en su posición original, este ya no operaba como un estribillo puesto que no era repetido al final, como se haría luego en las versiones a las que nos hemos referido; además, tras el canto del estribillo la versión de Montes y Manrique insertaba el siguiente texto:

Si porque es tuyo
 vamos a ver
 mira conque tienes
 desfachatez.

Oye Regina, si no le quieres
 cambia de idea
 vuelve hacia atrás
 que en los asuntos
 entre mujeres
 no tiene arreglo
 nunca, jamás.

No seas la causa

de mi perdición
 nada sacarías
 con mi compasión.

Esta estrofa, insertada por Montes y Manrique en su grabación del vals, no aparece en ninguno de los cancioneros que he tenido ocasión de revisar. Más aun, cuando hemos indagado entre los más viejos intérpretes de la música costeña sobre este texto, nunca nos han sabido dar razón. Musicalmente esta estrofa también causa, aparentemente, problemas, pues la línea melódica en que está expresada se encuentra en tonalidad mayor, y este vals, en su versión más conocida, no tiene cambios a tonalidades mayores. ¿Podría tratarse de una extrapolación realizada por Montes y Manrique para llenar el tiempo impuesto por el disco? ¿O se trata, más bien, de una versión más antigua que por razones que desconocemos se ha perdido entre los intérpretes vivos del vals? En principio, la segunda hipótesis se acerca más al comportamiento adquirido por muchos vales con el devenir del tiempo. Aun cuando la gran mayoría de vales antiguos que conocemos el día de hoy, nos ha llegado bajo una estructura más o menos rígida de dos estrofas, o una sola repetida junto con un estribillo, la mayor parte de estos contó originalmente con, por lo menos, una o dos estrofas más. Existen casos en los que nos hemos encontrado incluso hasta con nueve estrofas. A esto hay que añadir que muchos de estos vales, los que aún son resguardados en centros musicales o peñas caseras, poseían una estructura musical más compleja, que incluía los cambios de tonalidades menores a mayores, y viceversa. Por este motivo, creemos que tal vez en el caso de “La pasionaria” suceda algo similar. Por lo demás, no es raro que algunas estrofas se pierdan con el transcurso del tiempo.

Hasta aquí, podemos apreciar la complejidad de estos materiales. El investigador tiene en el repertorio de Montes y Manrique una nutrida fuente de investigación: textos concebidos en el Perú y que se articulan como reflejo de una nación en ebullición social; textos hispanos adaptados a ritmos locales (Rohner 2006), evidencia, en

algunos casos, de la pervivencia de modelos líricos más antiguos, y por otro lado, muestra de la aceptación, en los sectores populares, de nuevas formas poéticas españolas, como la zarzuela, por ejemplo; textos, todos, que pasarán a conformar el canon de la música criolla. Asimismo, un complejo y, en parte, desconocido, conjunto rítmico que trastoca la idea común acerca de los gustos musicales de los limeños. Por último, y quizás lo más interesante, el proyecto, no necesariamente consciente, de construir un discurso y una historia propios a través de los canales más familiares. Por todos estos motivos, y por el valor patrimonial de estos materiales, su estudio, desde las diversas disciplinas relacionadas, es absolutamente necesario.

Bibliografía

ANÓNIMO

1900 *Cancionero de Lima*. Lima: sin editorial.

ARNICHES, Carlos

1995 *Obras completas de Carlos Arniches. Tomo 2. Teatro 1895-1900*. Edición de María Victoria Sotomayor Sáez. Madrid: Turner.

ARONA, Juan de (Pedro Paz Soldán y Unanue)

[1884] 1938 *Diccionario de peruanismos*. Brujas: Biblioteca de Cultura Peruana.

CARRERA VERGARA, Eudoxio

1954 *La Lima criolla de 1900*. Lima: sin editorial.

DURAND, José

1979 *El señor de la jarana. Homenaje a Augusto Acuez*. DVD: sin sello.

1988 “El desafío de la marinera”. En Pinto Gamboa, Willy (coord.) *Signo e imagen. La marinera*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 52-60.

ESTENSSORO, Juan Carlos

2004 “Papel, acetato, cintas magnetofónicas, celuloide y otros trastos viejos”. En *Papeles viejos y memoria: por qué querer*

defender el patrimonio documental del Perú. Lima: Instituto Riva Agüero, 27-30.

HUAMBACHANO, Luciano

2004 *Recopilación de vales, polcas, pasillos, canciones, marineras, fugas y resbalosas*. Lima: sin editorial.

LLORENS, José Antonio

1983 *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos-Instituto Indigenista Americano.

MUÑOZ, Fanni

2001 *Diversiones públicas en Lima, 1890-1920. La experiencia de la modernidad*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

ROHNER, Fred

2006 "Notas para la edición y estudio de la lírica popular limeña (siglos XIX-XX)". *Lexis*. XXX, 2, 291-308.

ROJAS, Rolando

2005 *Tiempos de carnaval: el ascenso de lo popular a la cultura nacional (Lima, 1822-1922)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos-Instituto de Estudios Peruanos.

SANTA CRUZ, César

1989 *El Waltz y el valse criollo*. Lima: sin editorial.

TOMPKINS, William David

1981 "Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú". Tesis doctoral. University of California, Los Angeles.

VICH, Víctor

2001 *El discurso de la calle. Los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

ZANUTELLI ROSAS, Manuel

1999 *Canción criolla. Memoria de lo nuestro*. Lima: La Gaceta.

Discografía*

ASCUEZ, Augusto, Reinaldo BARRENECHEA, Augusto GONZÁLEZ, Carlos HAYRE, José HERNÁNDEZ, Abelardo VÁSQUEZ y Vicente VÁSQUEZ
1994 *Viva la marinera* (IEM-0072-2). LP 33 1/2 r.p.m. Lima: IEMPSA.

CENTRO MUSICAL UNIÓN
s/f *Esto es criollismo* (ELD-LD-1606). LP 33 1/2 r.p.m. Lima: IEMPSA.

DURAND, José (dir.)
[1958] 2005 *Jarana's four aces (los cuatro ases de la Jarana): vocal duels from the streets of Lima* (TSCD926). Disco compacto. Londres: British Library.

SANTA CRUZ, Nicomedes
[1975] 2001 *Socabón* (LIC. GH 00001574-2). LP 33 1/2 r.p.m. Lima: IEMPSA.

* Para las grabaciones de Montes y Manrique que hemos utilizado en la elaboración de este trabajo nos hemos servido de nuestra colección particular que consta, en su mayoría, de digitalizaciones proporcionadas por otros coleccionistas y de algunos pocos originales. La lista de estas grabaciones la ofrecemos al final de este texto a manera de apéndice. Aunque tentativa aún, creemos que basta para hacerse una idea del material grabado por el dúo limeño, y en ese sentido, es también una muestra de un valioso conjunto documental que requiere ser editado y estudiado.

Apéndice

Catalogación de la recolección realizada del repertorio grabado por Montes y Manrique

Nº	Primer verso	Género	Nombre atribuido	Nombre en carátula	Nº de Placa
1	A la voz del acento divino	Vals	El acento divino		
2	Cruel, humilde y bella oruga	Vals	la mariposa		
3	Cuando en el túmulo horrible	Vals	Abarca	Abarca	P5 (21531)
4	Cuando te vi mi gloria	Vals	el abecedario		
5	En aquella casa de la acera del frente	Vals	la vida ajena?		
6	Entre las flores	Vals	flor de pasión		
7	Germina entre mi mente cual un rayo	Vals	Carmen		
8	Jorge Chávez valiente peruano	Vals	Jorge Chávez		
9	Llorando mi alma no sosiega	Vals	Llantos del alma		
10	Me dicen que tu no me quieres	Vals	La pasionaria		
11	Mi alma querida	Vals	hacia ti va mi alma	Hacia ti va mi alma	P71 (21369)
12	Niña hechicera de rostro agraciado	Vals	Niña hechicera		
13	Oh, Luzmila, flor de azucena	Vals	Luzmila		
14	Radiante y llena de esplendores	Vals	Radiante-el sonámbulo		
15	Risueño arcángel hijo del cielo	Vals	¿Rosa Elvira?		
16	Si es que una cosa quiero	Vals	Mis deseos		
17	Sin ti oh mujer	Vals	Promesas de amor		
18	Somos los niños	Vals	La palizada		
19	Tus ojos que contemplo con delicia	Vals	Tus ojos		
20	Un día 7 de junio	Vals	Arica		
21	Voy a cantar con el aliento	Vals	Vivir muriendo		

Nº	Primer verso	Género	Nombre atribuido	Nombre en carátula	Nº de Placa
22	Mustia la frente, yerta la mirada	Vals	el mendigo		
23		Vals	la sirena		
24		Vals	noche de luna		
25		Vals	pasional		
26	A donde vas sirena hermosa	danza canción	Bálsamo del Perú		
27	Blanca azucena del bosque umbrío	danza canción	Tu y yo		
28	En estas soledades	danza canción	La madre selva		
29	Sobre las olas	danza canción	Tu nombre (1era parte)		
30	En la corteza	danza canción	Tu nombre (2da parte)		
31	En una noche de hermosa luna	danza canción	La mano blanca		
32	La tarde era triste	danza canción	Fríos del alma		
33	Ligera cual mariposa	danza canción	Sueños de amor		
34	Nací en las playas del Magdalena	danza canción	El payandé		
35	Qué quieres le preguntó	danza canción	la codiciosa		
36	Son las islas Chincha	danza canción	Las islas Chincha		
37	Yo te encontré en el mundo como un ángel	danza canción	El ángel del desierto		
38	A la mar fui por naranjas	marinera y resbalosa	A la mar fui por naranjas	A la mar fui por naranjas	P67 (21420)
39	Anoche jugué y perdí, ay como no	marinera y resbalosa	Anoche jugué y perdí		
40	Caramba, en el cielo ay no hay jarana	marinera y resbalosa	En el cielo no hay jarana		
41	Como reina del Perú ay zambita	marinera y resbalosa	Reina del Perú		
42	Cuando la mar se embravece	marinera y resbalosa	La limeña		
43	Cuando la tórtola llora marinera peruanita	marinera y resbalosa	Cuando la tórtola llora		

Nº	Primer verso	Género	Nombre atribuido	Nombre en carátula	Nº de Placa
44	De nuevo y acomodarse	marinera y resbalosa	De nuevo y acomodarse		
45	Déjate de ser variable	marinera y resbalosa	Déjate de ser variable		
46	Dicen que las penas matan, tuyo, tuyo soy	marinera y resbalosa	Las penas		
47	El jilguero que bien canta, rosa que risa me da	marinera y resbalosa	El jilguero que bien canta		
48	En el campo hay una hierba al andar	marinera y resbalosa	En el campo hay una hierba		
49	En nombre de Dios comienzo	marinera y resbalosa	En nombre de Dios comienzo		
50	Ingrata cual es la fe	marinera y resbalosa	Ingrata cual es la fe		
51	La flor de la manzanilla por la noche	marinera y resbalosa	La flor de la manzanilla		
52	Lámpara maravillosa	marinera y resbalosa	Lámpara maravillosa		
53	Morena cuando la melancolía Rosa Rosaura	marinera y resbalosa	Rosa Rosaura	La melancolía	P26 (21452)
54	Morena saludemos esta casa	marinera y resbalosa	Saludemos esta casa		
55	No quiero que a misa vayas	marinera y resbalosa	No quiero que a misa vayas		
56	No temas más los rigores en el olivar	marinera y resbalosa	Los rigores		
57	Poderoso rey de copas	marinera y resbalosa	Poderoso rey de copas		
58	Por ser día de tu santo	marinera y resbalosa	Por ser día de tu santo		
59	Rieguen flores por el suelo ay zamba	marinera y resbalosa	Rieguen flores por el suelo		
60	Suspirando te llamé	marinera y resbalosa	Suspirando te llamé		
61	Tan alta la vi volar ayayay	marinera y resbalosa	La garza palomera		
62	Un calvo estaba peinando	marinera y resbalosa	De rechupete		
63	Una china vale un peso	marinera y resbalosa	Una china vale un peso		
64	Yo me subí a un alto pino	marinera y resbalosa	El alto pino		

Nº	Primer verso	Género	Nombre atribuido	Nombre en carátula	Nº de Placa
65	Ya me voy a retirar	marinera y resbalosa	Ya me voy a retirar		
66	mañana me moriré	marinera y resbalosa	mañana me moriré		
67	Adiós lucero de mis noches	Polka	El centinela		
68	Al verte niña me embeleso	Polka	Bitter Batidó-Cantar del pajarillo	Bitter Batidó	P26 (21525)
69	Despiértate y escucha los cantares	Polka	Los cantares-el trovador		
70	Dicen que los amores	Polka	Despedida-el soldado		
71	Ha llegado a este país	Polka	La japonesa		
72	Yo le tengo mucho miedo	Polka	El ratón		
73	Linda Córdoba serena	polka/pasodoble	Cordobesa		
74	Amor con tanto delirio	tondero	Ojos negros		
75	De Lambayeque a Chiclayo	tondero	El lambayecano		
76	Dónde estás, dónde te vas	tondero	El guadalupano		
77	En las alturas de Arica	tondero	El Huáscar		
78	Mucha gente está viniendo de Lima	tondero	Huacachina		
79	Mucho te veo siempre	tondero	El piureño		
80	Si Piura tuviera riego	tondero	Tondero chiclayano		
81	Si tu me nombras	tondero	El paiteño		
82	Unos dicen que las Juanas	tondero	Las isabeles		
83	A mis amigos pregunto	yaraví/triste	La venganza		
84	Abierto mi corazón	yaraví/triste	Mis recuerdos		
85	Ábreme la puerta verbenita	yaraví/triste	La verbenita		
86	Amorosa cascada	yaraví/triste	La cascada		
87	Aquí en la cumbre de una montaña	yaraví/triste	El hijo del trueno		
88	Aun la nieve se deshace	yaraví/triste	Mis quejas		

Nº	Primer verso	Género	Nombre atribuido	Nombre en carátula	Nº de Placa
89	Aunque esté lejos el bien que adoro	yaraví/ triste	La inocencia		
90	Ay tristes suspiros míos	yaraví/ triste	El suspiro		
91	Ayer [...] en la cruz llorando	yaraví/ triste	La cruz del valle		
92	Conque al fin tirano dueño	yaraví/ triste	Tirano dueño		
93	Contemplaba [...] el bien que adoro	yaraví/ triste	El bien que adoro		
94	Contemplo tu belleza y tu hermosura	yaraví/ triste	La Carmela		
95	Cuando deje de alumbrar	yaraví/ triste	Amor delirante		
96	Cuando el cielo de mi gloria	yaraví/ triste	El desconsuelo		
97	Cuando me cubra de la muerte el velo	yaraví/ triste	Testamento de Melgar		
98	Cuando oí [...] en la calma de la noche	yaraví/ triste	El guardián		
99	De qué te sirve	yaraví/ triste	La maldición		
100	Desde [?] mi casa que vaya al monte	yaraví/ triste	El pastorcillo		
101	Desde que te vi te amé	yaraví/ triste	Conformidad		
102	El celoso nunca duerme	yaraví/ triste	El celoso		
103	El desprecio, el desprecio	yaraví/ triste	El desprecio		
104	En el llano [...] en que me hallo	yaraví/ triste	El llanto		
105	En el silencio de esta noche triste	yaraví/ triste	El silencio		
106	En los jardines de mi triste vida	yaraví/ triste	El desengaño		
107	En unas altas montañas	yaraví/ triste	La palomita		
108	Fatalidad, fatalidad	yaraví/ triste	Fatalidad		
109	Hermosa que el veneno [venero?]	yaraví/ triste	El desgraciado-mujer fascinadora		

Nº	Primer verso	Género	Nombre atribuido	Nombre en carátula	Nº de Placa
110	Hortelano tu no debes	yaraví/ triste	El avellano		
111	Iba una pastora toda cubierta de pieles	yaraví/ triste	La pastora		
112	La vida es como el arroyo	yaraví/ triste	El ultimo adiós- el puneño		
113	Modesta virgen	yaraví/ triste	la tórtola		
114	Muéstrate [...]	yaraví/ triste			
115	No se entiende La gacela	yaraví/ triste	La gacela		
116	Pagar un bien con un bien	yaraví/ triste	Pagar un bien con un mal		
117	Pajarillo que cantabas	yaraví/ triste	El pajarillo		
118	Perla preciosa	yaraví/ triste	La perla		
119	Píntate [...] cielo de luto	yaraví/ triste	El cielo de luto		
120	Por qué [...] tanto te llevas tu luz querida	yaraví/ triste	Lucero		
121	Por qué estás triste, lo ignoro	yaraví/ triste	Por qué estás triste		
122	Por qué las aves de sus blancas alas	yaraví/ triste	Las aves		
123	Prisionero padeciendo	yaraví/ triste	El prisionero- pregonero		
124	Que me importan los dos extremos	yaraví/ triste	Amor forastero		
125	Quien ha visto aquel volcán	yaraví/ triste	El Misti		
126	Recuerdas al amante	yaraví/ triste	Resignación		
127	Se fue el hechizo del alma mía	yaraví/ triste	El hechizo		
128	Se siente desesperado	yaraví/ triste	La soledad		
129	Sentimientos de una ingrata	yaraví/ triste	Los sentimientos		
130	Señor escuchad mi llanto	yaraví/ triste	Amargura		

Nº	Primer verso	Género	Nombre atribuido	Nombre en carátula	Nº de Placa
131	Si al lado de tu amor la palma	yaraví/ triste	El desprecio- La palma		
132	Siempre vivo padeciendo ayayay	yaraví/ triste	Suerte traidora		
133	Soñaba que me cantaban	yaraví/ triste	El sueño		
134	Te acordarás dueño mío	yaraví/ triste	No me olvides		
135	Trabajo [...] te estoy pagando	yaraví/ triste	Separación		
136	Tristes suspiros que del alma	yaraví/ triste	Mis suspiros		
137	Un testamento de amor	yaraví/ triste	Testamento de amor		
138	Ya me voy a otra tierra	yaraví/ triste	El destino		
139	Yo con mi mano encendí	yaraví/ triste	El veneno	El veneno	P71 (21360)
140	Yo que llevo marino ejemplo [?]	yaraví/ triste	El marino		
141		yaraví/ triste		La esperanza	P5 (21532)
142		yaraví/ triste		El féretro	P67 (21388)
143		yaraví/ triste		La tarmeña	P76 (21354)
144		yaraví/ triste		El sudario	P76 (21355)
145		yaraví/ triste	Piedad		
146		yaraví/ triste	primer amor		
147	Las doce de la noche en Lima	teatrili- zación	El borracho		
148	Parlamento	teatrili- zación	Asalto de Arica (1era parte)		
149	Señores jefes y oficiales	teatrili- zación	Asalto de Arica (2da parte)		
150	Caballeros, niñas, está la carreta lista	teatrili- zación	Un paseo a Amancaes		

N°	Primer verso	Género	Nombre atribuido	Nombre en carátula	N° de Placa
151	Buenas tardes señor	teatralización	Un piqueo en Cantagallo		
152	Vamos a ver huarapero	teatralización	Una jarana en Cocharcas		
153	Vamos a ver Estefanía	teatralización	La fonda de la Inquisición		
154	Viva el carnaval muchachos	teatralización	Un carnaval		
155	[...] una voz lo llamaba		La searia		
156	Aves marinas de la blanca espuma		Aves marinas		
157	Palomita cuculí		Blanca Paloma		
158	Una mañana la aurora		La revolución de los santos		