

revista de lingüística y literatura

LEXIS

VOLUMEN XXX N° 2 2006

DEPARTAMENTO
DE HUMANIDADES



FONDO
EDITORIAL

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

Notas para la edición y estudio de la lírica popular limeña (siglos XIX-XX)

Fred Rohner

Pontificia Universidad Católica del Perú

Pocos conjuntos textuales han sido más desatendidos por las ciencias literarias y sociales que el corpus lírico limeño popular de finales del siglo XIX e inicio del siglo XX. Este comprende aquellos textos, destinados unas veces a recitarse, pero sobre todo a ser cantados, que consumían y producían los sectores populares de la población capitalina. Con raras excepciones, las reflexiones en torno a la lírica popular de este periodo han estado circunscritas a suplementos dominicales, a noticia festiva, a entremés televisivo o a crónica desenfadada. Quien quiera aproximarse al estudio sistemático de este grupo de canciones, poemas o narraciones, se encontrará hoy con un cuadro desolador: no existe una bibliografía orgánica, casi todo lo publicado al respecto tiene el tono de un anecdotario y pocas veces el de un acercamiento científico; no existe un archivo oficial que dé cuenta de todo el material grabado por conjuntos peruanos desde inicios del siglo XX, lo poco que existe se encuentra absolutamente desagregado en colecciones privadas o, en el peor de los casos, se ha perdido; y por último, sus más antiguos cultores y creadores han muerto ya, o han desaparecido en el anonimato, y con ellos también los textos más antiguos.

No podemos o no vale la pena ya culpar a nadie por esta pérdida. Si los estudios literarios no se ocuparon de este corpus fue porque no tenía cabida dentro de aquello que durante el periodo al que aludimos se concebía como literario. El producto, muchas veces anónimo, de las

clases populares (sin distingo de color o procedencia) era materia del folklorista, no del filólogo ni del esteta. Las ciencias sociales, por su lado, creyeron erróneamente que dichas manifestaciones eran un espacio que legitimaba prácticas hegemónicas y discriminatorias y por ello prefirieron estudiar las expresiones populares andinas (como si lo andino estuviera solo demarcado por límites geográficos y poblacionales);¹ cuando volvían la vista sobre Lima, lo hacían con el afán de estudiar aquellas manifestaciones que las poblaciones migrantes seguían ejecutando en la capital de manera trasgresora.

En las páginas que siguen estableceremos, en primer lugar, un estado de la cuestión en lo que se refiere a los pocos estudios sistemáticos realizados sobre la lírica popular limeña de este periodo. En segundo lugar, reseñaremos aquellas manifestaciones que aún es posible encontrar y aquellas que ya se han perdido pero que han quedado registradas. Con este propósito será útil detenernos a su vez en los ámbitos en los que estos textos perviven. En tercer lugar, revisaremos algunos de los materiales acústicos y colecciones fonográficas, así como algunos conjuntos documentales sobre los que el investigador debería reparar. Atenderemos especialmente al repertorio de algunas agrupaciones que, ya sea por la cantidad o la importancia del material grabado, resultan particularmente relevantes para quien desee aproximarse a su estudio. Finalmente, estableceremos algunos criterios ecdóticos que consideramos sería necesario tomar en cuenta si se desea editar este tipo de documentos.

Nuestra intención en esta nota, por lo demás, no es otra que mostrar tanto al filólogo, como al historiador o al científico social los distintos problemas con que el investigador se encontrará al acercarse a este corpus. Queremos, a su vez, reevaluar estos textos, olvidados con total injusticia por el mundo académico. En este sentido, no creemos estar brindando ninguna verdad última, ni ha sido esa nuestra intención, sino solo alertar al interesado sobre la premura que dichos materiales nos exigen.

¹ Estenssoro (2003) ofrece un acercamiento interesante sobre la formación histórica de esta categoría insertándola dentro de los márgenes del discurso colonial y, sobre todo, a la luz de las transformaciones que el Tercer Concilio Limense impuso en todo el orden cultural.

1. Estudios

Como lo adelantamos, son pocos en realidad los estudios que sobre esta materia se han realizado de manera más o menos sistemática. La mayor parte de bibliografía existente consiste bien en artículos breves publicados en suplementos de periódicos o en semanarios, o bien en literatura ancilar en la que dicho corpus lírico aparece de manera fragmentada con el fin de avivar el relato o la crónica costumbrista. Con todo, estos textos (en parte por ser lo poco que existe) tienen una singular relevancia pues muchas veces nos dan luces, por la recurrencia, sobre su popularidad. Lo mismo sucede con algunas de esas notas periodísticas, pues no por breves son menos importantes. Durante buena parte de la década de 1980 el suplemento cultural del diario *La República* albergó entre sus páginas las notas de cultores de nuestra lírica popular como Manuel Acosta Ojeda y Augusto Ascuez. Nicomedes Santa Cruz y José Durand, el sesudo estudioso del Inca Garcilaso, dedicaron también desde la década de 1950 (el segundo), a veces de manera espaciada, otras de forma más constante, algunas páginas a la lírica limeña en suplementos de los diarios *El Comercio* o *La Prensa*.

Sin embargo, si de lo que se trata es de anotar aquellos trabajos que de manera más concienzuda han abordado la lírica tradicional de este periodo, nuestro panorama se cierra ostensiblemente, al punto que solo nos es posible referirnos a tres personas que en sus investigaciones han asumido posturas bastante mejor definidas para trabajar de forma articulada este material textual y musical. No queremos con esto desdeñar otros estudios como los de Aurelio Collantes (1957), Niko Cisneros (1972), o las entrevistas realizadas por S. Stein (1982) para su investigación sobre el vals. Sin embargo, los dos primeros fueron escritos sin pretensiones académicas, y por ello su rigor en la observación del objeto estudiado, así como en la revisión de los materiales, dista de los requeridos para una adecuada aproximación a dichos textos. El trabajo de Stein, por otro lado, fue realizado con fines distintos: su investigación sobre la asociación entre el vals a inicios de siglo y las clases trabajadoras ponía el énfasis en los valores de estas últimas que aparecían expresadas bajo la forma de canciones. Por ello creemos que los trabajos que deben de servir como punto de partida para el estudio

de esas manifestaciones son los de Llorens Amico (1983), César Santa Cruz ([1977] 1989) y Tompkins (1981).

El primero de ellos está centrado en el estudio del conjunto de manifestaciones musicales existente en la primera mitad del siglo XX. Se detiene en el análisis de las modificaciones y variaciones que el cambio de sensibilidad producido con la instauración de la urbe moderna y la industria del disco comportan para algunos ritmos como el vals.

El Waltz y el valse criollo (1989) de Santa Cruz es quizás la única investigación que realmente analiza las distintas influencias que participaron en la conformación de este singular ritmo limeño. Establece para ello una taxonomía que hasta hoy tiene bastante utilidad. Distingue entre el vals de orientación vienesa; aquel que deviene de la mazurka; el que fue producto de la asociación con ritmos hispanos tradicionales que tuvieron en los sectores populares especial aceptación como la jota o el fandango; el vals boston que ingresa al Perú junto con otros ritmos como el *one step* o el *fox trot* (gracias al cine mudo); el vals con cajón, amarinerado y, finalmente, el vals balada.

En tercer lugar, se encuentra la monumental tesis de Tompkins que recoge los últimos vestigios musicales de la población negra de la costa peruana. Su aproximación es sobre todo musicológica, sin que esto represente el abandono del estudio de los contextos en que dichas manifestaciones se interpretaban. Su trabajo es un gran muestrario de un conjunto de tradiciones musicales hoy parcialmente extinto. Por ello tienen especial interés tanto las grabaciones de campo, como las transcripciones de las mismas que acompañan su investigación.² La importancia de esta tesis reside, pues, en el hecho de haber reunido un corpus rítmico sobre el que se sabía muy poco y, sobre todo, en haber revisado una amplia bibliografía, en apariencia secundaria, en la que, no obstante, se encuentran expresadas las polémicas más relevantes sobre este conjunto de tradiciones músico-textuales.

Desde entonces (todos estos libros circundan la década de 1980), sin embargo, este panorama se ha visto sustancialmente modificado. Muchos de los ritmos que Tompkins recogió han desaparecido o solo

² Especial mención merecen las grabaciones, aunque fuera del ámbito del que aquí nos ocupamos, de distintos 'toro mata' realizadas en Cañete, así como de un conjunto de cumananas de Batán Grande.

han quedado en versiones comerciales, muchas de ellas con fuertes alteraciones. Por otro lado, de la taxonomía que estableció Santa Cruz (sobre la que se basa Llorens) en algunos casos solo nos quedan pocas muestras, pues la mayor parte de los vales anteriores a la década de 1920 se han perdido irreparablemente con la muerte de sus últimos cantores. En otros casos, nos quedan únicamente escasas grabaciones caseras o de campo, que albergan solo pequeñas muestras de tradiciones que en su momento tuvieron una repercusión tan vasta, que muchos ritmos, así como la fama de sus intérpretes, traspasaron las fronteras de la ciudad, incluso del país. Con todo, aún queda mucho por hacer y de ello queremos dar cuenta a continuación.

2. Letra viva y letra muerta: espacios de representación e interpretación

Se ha mencionado anteriormente que la muerte de algunos músicos y cantores, ha representado la extinción de muchos ritmos y la desaparición de un conjunto textual que en su momento fue más rico del que hoy existe. En lo que sigue ofreceremos una relación de aquellos ritmos ya desaparecidos; sin embargo, ésta no debe ser tomada como un lamento frente a lo ya perdido, sino como una llamada de atención sobre aquello que aún permanece vivo. No obstante, aunque algunos de estos aún tienen cierta vitalidad, no existe garantía alguna que nos permita asegurar su pervivencia.

Cuando un lingüista investiga, por ejemplo, la funcionalidad social de una lengua, lo primero que constata es si ésta la hablan aún los niños, pues esto le garantiza que la lengua estudiada pueda tener alguna generación más de uso asegurado. Lo mismo podría decirse sobre otras manifestaciones culturales como la que aquí nos atañe. En efecto, cuando nos encontramos con que solo las personas de más edad son (o fueron) los que conocen textos, líneas melódicas y coreografías, debemos, sin duda, alertarnos, pues ello nos indica que dichos ritmos se encuentran ya parcialmente extintos. Tal es el caso de algunos ritmos que reseñaremos a continuación.

Entre los ritmos limeños ya desaparecidos el día de hoy y de los que queda sólo un puñado de textos y líneas melódicas, se encuentran, en primer lugar, el amorfino, el panalivio en su variante limeña, la décima

cantada sobre la melodía del socabón, el toro mata, el ingá o ungá, como también se le conoció, el landó o samba landó y la danza o danza habanera. En segundo lugar, debemos mencionar a aquellos ritmos que se cree comúnmente que todavía tienen cierta vitalidad y que, sin embargo, la han perdido. Entre estos últimos hay que señalar a la marinera limeña y a la polka. El tercer lugar lo reserva el conjunto de valeses de la denominada *Guardia Vieja*,³ es decir todo aquel corpus anterior a la década de 1920, del cual hemos podido reunir solo al rededor de 200 grabaciones, muchas veces parciales, y unas decenas de muestras que no tuvieron la suerte de alcanzar el registro fonográfico.

Estos, por otro lado, no fueron los únicos ritmos populares durante el periodo aludido, a ellos habría que añadir otros tres que fueron luego subsumidos por la polka: el pasodoble, el one step y el fox trot. Y así como la polka reunió un conjunto rítmico mayor, el vals de hoy es también, como lo indica Santa Cruz (1989: 138-139), la asociación de, por lo menos, la jota y la mazurka. Hay que agregar, además, que muchos compositores limeños interpretaron y crearon bajo otros ropajes rítmicos, tal es el caso de Alejandro Sáez, quien al lado de valeses compuso también pasillos, como lo evidencia el cancionero de Huambachano (2004: 37). Mención a parte merecen ciertos ritmos que usualmente están asociados a ámbitos geográficos distintos al limeño. Estos son los casos del yaraví, el ritmo más grabado por el dúo Montes y Manrique entre 1911 y 1912; y el tondero, que siempre se ha creído ingresó a Lima durante el oncenio de Leguía y que, sin embargo, como lo muestran las grabaciones antes mencionadas, parece haber sido ya bastante popular mucho tiempo antes. Finalmente, es interesante resaltar que ritmos como el huayno coexistieron al menos desde la década de 1920 con todos aquellos ritmos que tradicionalmente se han creído limeños.⁴

³ Entendemos por *Guardia Vieja* al conjunto de textos y autores anteriores a la producción de Felipe Pinglo, tal como la define Llorens (1983: 25-35), pero a diferencia de lo sugerido por este autor, creemos que esta frontera debe ser entendida de forma más abierta. Vale decir, existen muchos cantores y compositores que sobrevivieron a Pinglo, y que siguieron componiendo en los años posteriores a su muerte, bajo los mismos cánones rítmicos que lo habían hecho antes.

⁴ Hemos dejado de lado dos ritmos o estilos musicales que al parecer tuvieron una presencia importante en Lima, al menos uno de ellos, por carecer estos de textos cantados; se trata del zapateo criollo y del agua e nieve, este último estilo de zapateo parece haber sido más propio de los ámbitos rurales. Tampoco trataremos, no al menos de ma-

Quien quiera estudiar, sin embargo, la continuidad de estas tradiciones musicales limeñas de finales del siglo XIX hasta el día de hoy, tendrá necesariamente que detenerse en el vals, que es con seguridad el único de los ritmos que goza aún de cierto vigor. Existen muchas personas que se dedican a la composición de vales, aunque estos ya no tengan, a veces, nada que hacer con los vales antiguos. Se desconoce parcialmente la tradición del vals por parte de los compositores y cantantes modernos, lo que ha ocasionado la pérdida de un gran corpus textual que hasta la década de 1950 era bastante popular. Muchos compositores de principios del siglo anterior han sido injustamente relegados, y sus composiciones olvidadas. En los mejores casos, se conoce aún una decena de canciones de estos compositores. Muchas de estas composiciones no tuvieron la suerte de ser grabadas y por ello no hay archivo fonográfico alguno que pueda dar fe de estos materiales.

Hasta no hace mucho, el lugar de dichos archivos lo ocupó el centro musical, institución dedicada a preservar la memoria de compositores y músicos populares. César Santa Cruz (1989) y Llorens Amico (1983) han descrito ya las dinámicas de estas instituciones, así que no me detendré en esa tarea. Diremos, sin embargo, que no existe un solo estudio consistente que se haya dedicado a estudiar de manera sistemática estos espacios de producción y recepción cultural.

La disposición del espacio, los retratos y trofeos que pueblan sus paredes, la construcción simbólica de héroes y emblemas no oficiales, y la articulación de un conjunto de costumbres propias, están esperando aún al científico social interesado en describir y salvaguardar estas tradiciones. Digo esto, pues toda labor de análisis cultural tiene necesariamente un correlato político-práctico que no puede descuidarse. El trabajo con el patrimonio cultural (sea este material o inmaterial) requiere de investigadores dispuestos a elaborar una tarea que excede

nera directa, al festejo, pues los festejos más antiguos se perdieron muy tempranamente al punto que durante casi todo el siglo XIX no existen menciones de dicho ritmo. Los festejos modernos que hoy conocemos fueron creados sobre la base rítmica de la resbalosa –canto con el que finaliza la serie de marineras en Lima y sus inmediaciones– y del son de los diablos (Tompkins 1981: cap.8, 7-8). Quien conozca modernamente algo de las danzas costeñas extrañará también la mención de la zamacueca, sin embargo esto no es un olvido, sino que creemos firmemente la tesis de José Durand (1961: 14), según la cual la marinera tanto en su coreografía, como en la estructura concatenada de composición textual, no es otra cosa que la vieja zamacueca limeña.

el simple devaneo intelectual. Las teorizaciones culturales no son útiles si el producto descrito y teorizado desaparece.

Queda un puñado de centros musicales repartidos por toda la ciudad (incluido El Callao), y si bien estos no conservan ya necesariamente el espíritu de reunión de amigos de un cierto barrio o de una cierta localidad, aún guardan, sin embargo, el deseo de preservar un repertorio que no alcanza o no ha alcanzado las esferas comerciales. Sus integrantes son cada vez menos, la mayor parte de ellos son personas que sobrepasan los sesenta años, y aunque en los últimos diez años se han agregado a sus visitantes algunos grupos de músicos y miembros jóvenes, estos son aún una minoría.

La extinción de estos ritmos representa, además, la pérdida de los textos en ellos contenidos que son, a parte de rica fuente histórica, la ocasión para repensar la historia peruana, y limeña en particular, pues muchas de las categorías en las que los peruanos piensan y definen sus identidades culturales, las nociones de andino y criollo, por ejemplo, pueden verse seriamente reformuladas a través del análisis de estos textos, de los espacios en que eran representados, así como de sus enunciadores reales, no ideales. Revisar estos materiales de manera crítica es, entonces, la oportunidad de reconstruir esos lazos —entre distintos sectores de la población limeña— que sí existieron.

3. Colecciones documentales y fonográficas

Ya Juan Carlos Estenssoro (2004), relatando sus pesquisas sobre recuperación documental, nos alertaba sobre la necesidad de crear archivos y de recuperar todo el legado musical que aún podía encontrarse en colecciones privadas. Nos dice Estenssoro (2004: 29-30) lo siguiente:

Recuperar las grabaciones de Montes y Manrique y establecer su catálogo completo es, por ejemplo, aprender que se ha repetido hasta la saciedad un párrafo de Basadre que contiene graves inexactitudes sobre los gustos musicales de los limeños de inicios del siglo XX. [...] Una pequeña enumeración, incluso parcial, es elocuente. Columbia, Victor, Odeon, Brunswick, Edison grabaron y publicaron música peruana grabada en Nueva York y otras ciudades norteamericanas pero también en Lima. Si muchos de ustedes recuerdan la existencia de los

discos Sonoradio, Virrey y MAG [...] existían también en Lima los sellos Inca, Cholita y Arto: el inventario de estas grabaciones permite reconstruir un repertorio de varios cientos de obras y otras tantas docenas de artistas dedicados a música muy diversa. Y para terminar con papeles, casi tan valiosos como esos discos son los rollos de papel perforado de las pianolas y pianos mecánicos con que se bailaba en Lima y provincias y no sólo en casas elegantes sino incluso en algunos callejones. Marineras, vales, resbalosas, tonderos, huaynos, foxtrots y jazz incaico salían de diversas fábricas y talleres dedicados mayormente a ofrecer repertorio nacional: Excelsior, Victor peruana, La Artística BBE, Universal, Play-o-tone y Brandes cuentan entre los de más nutrida producción.

Al inventario de Estenssoro hay que añadir los discos de Victor y RCA Victor grabados en Chile, o el sello Peerless que grabó música peruana en México y, en fin, una gran cantidad de sellos que durante los primeros cincuenta años del siglo XX editaron y difundieron música peruana.

Pueden citarse muchos dúos y conjuntos de principios de siglo que lograron grabar parte de su repertorio, pero entre ellos quizás los más importantes sean, tanto por la cantidad como la singularidad de las canciones y ritmos elegidos, el dúo formado por Eduardo Montes y César Manrique; el conjunto de los hermanos Ascuez, Alejandro Sáez, “Pericote” Acevedo y Víctor Regalado; y el dúo Salerno y Gamarra con la participación de Miguel Almenerio. Los primeros grabaron, entre 1911 y 1912, 91 discos dobles para la Columbia records y entre su repertorio encontramos vales, marineras, tonderos, polkas, danzas y sobre todo yaravíes. Guillermo Durand me informa que el conjunto de los hermanos Acuez grabó, en la década de 1920, alrededor de 30 discos dobles para Víctor de Chile, al igual que Salerno y Gamarra. Es interesante anotar que entre el repertorio grabado por los hermanos Ascuez, cantores negros del barrio de Malambo, en el distrito de Abajo del Puente (hoy el Rímac), hemos encontrado un huayno, lo mismo como parte de las grabaciones que hicieran Sáez y Almenerio, lo que nos anuncia que esa rigidez de las fronteras entre lo andino y lo criollo, no era del todo infranqueable, y si a eso sumamos el hecho que de entre todos los ritmos que hallamos en Montes y Manrique, estos eligieran grabar mayoritariamente yaravíes, la idea de una Lima ajena a las manifestaciones culturales andinas empieza a difuminarse. Pues si estos últimos

cantores, los primeros en grabar música peruana de manera comercial, prefieren el yaraví, incluso a las marineras (las segundas en cantidad) es porque dicho ritmo era bastante popular en Lima.

El repertorio grabado por todos estos cantantes arroja datos interesantes sobre la vida limeña a inicios del siglo XX, los efectos de la Guerra con Chile, los combates internos entre caudillos, la llegada de la electricidad a la ciudad, las relaciones con la autoridad, la vida en las fondas, los paseos al campo, la percepción de la población china y en fin una gran cantidad de materias se hacen presentes en estas canciones. El estudio articulado de estos ejes temáticos es, pues, necesario para entender profundamente la vida de los sectores populares capitalinos desde finales del siglo XIX y la particular manera en que estos construían el imaginario de lo limeño.

A los documentos sonoros debe sumarse la enorme cantidad de cancioneros publicados desde finales del siglo XIX, las recopilaciones de músicos o de folkloristas aficionados, así como también los cuadernos con el repertorio de distintos decimistas y cantores. Estenssoro (2004: 28) señala que ya Basadre se quejaba de que ninguna Biblioteca poseyera una colección completa (casi 1700 volúmenes) del *Cancionero de Lima*. Esto puede hacerse extensible, además, a otras colecciones como *La lira limeña*, *El cancionero porteño*, *La lira del Misti* o *La lira arequipeña*⁵ (publicaciones todas de principios del siglo XX), y lo mismo a otros cancioneros de la década de 1940 y 1950. Es imperativo reunir todos estos materiales, pues ellos relatan otra historia de la ciudad, otra historia muy distinta a la que los medios oficiales retrataron.

A estos cancioneros hay que agregar las recolecciones que distintos folkloristas realizaron ya sea de repertorios mixtos, como aquellas dedicadas íntegramente a un solo ritmo. El Perú no ha tenido quizás un Alfonso Carrizo que se dedicara a reunir todas las expresiones textuales populares, como lo hizo Carrizo en las provincias argentinas. Ha tenido, sí, el trabajo demorado de muchas personas, que ya sea por pertenecer directamente al círculo de intérpretes de estas tradiciones musicales, o

⁵ Aunque estas últimas publicaciones se encuentran fuera del espacio limeño, el cotejo de los textos contenidos con aquellos pertenecientes a colecciones capitalinas es necesario para vislumbrar de manera integral los nexos y migraciones entre estos dos conjuntos documentales.

por un cariño o interés particular por ellas, se han dedicado a reunir, asumiendo los costos económicos y sociales de dicha tarea, todo aquello que fuese posible registrar y conseguir. Algunos de estos trabajos han sido publicados ya y merecen la pena ser revisados: allí está el Libro de José Bárcenas (1990) sobre la marinera, quien sirviéndose de los materiales de Guillermo Durand los organizó bajo la forma de libro, con aciertos y desaciertos, y que es uno de los pocos que puede consultar hoy en día quien quiera aproximarse al conjunto de marineras (coplas y seguidillas), resbalosas y fugas cantadas en Lima. Asimismo, debemos mencionar un libro de circulación mucho más restringida como el cancionero de Luciano Huambachano (2004), que reúne, además de marineras, valeses, danzas, polkas y otros ritmos compuestos durante las primeras décadas del siglo XX. Nicomedes Santa Cruz tiene un trabajo sobre la décima (1982), que aunque disparate, es de utilidad para conocer, si quiera parcialmente, el repertorio de decimistas como Higinio Quintana o Carlos Vázquez. Debo mencionar, por justicia, la labor, aun cuando no ha logrado todavía materializarse, que realizan personas como Luis Chirinos y Guillermo Durand,⁶ ambos entregados con similar arrojo a reunir y catalogar gran parte de los textos cantados en marineras por distintos intérpretes de principios del siglo XX.⁷

Otra tarea imperativa para salvar este corpus textual, es la búsqueda, recolección y edición de los cuadernos personales en que decimistas y cantores iban anotando o transcribiendo su repertorio. Son famosos los cuadernos de decimistas como el de Higinio Quintana, y lo son también el de algunos cantores de marinera como el de Manuel Quintana, el canario negro, que parece estar en poder de Rafael Matallana, cantante del barrio de Monserrate. A pesar de haber sido esta (escribir cuadernos) una práctica común entre los intérpretes de música popular, nada o poco se sabe del paradero de estos preciosos documentos que incluyen, la mayoría que he alcanzado a revisar, no solo los textos de las canciones que dichas personas interpretaban, sino también la nota en que lo hacían lo que nos da luces sobre una educación vocal muy distinta a la actual.

⁶ Tenemos conocimiento de que Daniel Mathews, profesor de literatura de la Universidad de San Marcos, ha incluido entre sus materias de dictado algunos temas relacionados con la lírica popular costeña. No hemos logrado, sin embargo, reunir un sílabo de su curso.

⁷ Hay que añadir las recopilaciones del Romancero peruano y de los "Cantares" que realizara Vargas Ugarte.

4. Criterios ecdóticos

Hay quienes pregonan, hoy en día, el abandono de las prácticas editoriales, aludiendo que el interesado debe acercarse directamente sobre los manuscritos, sobre el objeto mismo. Nada más infortunado que aseveraciones de ese tipo, que en primer lugar no son capaces de situarse en realidades sociales y culturales como la nuestra. ¿Sobre qué manuscrito y sobre qué objeto va a volver quien quiera hoy estudiar el amorfino, por ejemplo? Olvidan quizás que las prácticas editoriales no nacieron por un afán teorizador sino por una necesidad: para salvar del olvido un conjunto de manifestaciones que de otro modo no conoceríamos, para democratizar. Por ello editar estos textos es necesario. Pero también es necesario editarlos de manera adecuada; vale decir, reconstruyendo su relación con el formato en el que se representaban e interpretaban; resaltando su concepción y difusión dentro los ámbitos y espacios que les fueron propios; y estableciendo los nexos con otras manifestaciones culturales populares, pero también con una cultura letrada que no les era ajena en absoluto.

Estudiar la marinera, por ejemplo, supone revisar gran parte de la poesía popular y culta del Siglo de Oro español, analizar las vías por la que dicho conjunto poético llegó a los sectores populares limeños y, sobre todo, preguntarnos por qué estos textos echaron raíces entre esta población, como el caso de la siguiente copla que formaba parte del repertorio de Manuel Quintana, y que no es sino, con variantes menores, una letrilla atribuida a Luis de Góngora (Frenk 1978: 168):

Aprendan flores de mí
lo que va de ayer a hoy
que ayer maravilla fui
y hoy sombra mía no soy.

Lo mismo puede decirse de otros ritmos como la resbalosa o el vals que requieren, por un lado, la revisión de los textos de zarzuelas representadas en Lima durante esos años. Estas sirvieron de cantera inagotable para la creación y recreación musical tanto en Lima como en otras partes del Perú. Por otro lado también precisan de la aproximación a los florilegios poéticos y poemarios, muchos de corte modernista, que

nutrieron desde el siglo XIX la inspiración y la creación de nuestros bardos populares.

Cada texto y cada conjunto documental exigen del editor, esto lo sabe bien quien se dedica a esta tarea, aproximaciones, métodos y criterios ecdóticos distintos. En primer lugar, es deseable que de editarse textos musicales estos puedan ser acompañados de grabaciones que reproduzcan la línea melódica, la base rítmica y las particularidades interpretativas que contienen. El día de hoy las nuevas tecnologías reproductivas y almacenadoras de archivos acústicos nos permiten consignar los ejemplos musicales que estos materiales requieren.

La edición de estos textos representa también un reto para el editor, pues al tratarse de materiales que en muchas ocasiones han sido difundidos solo por canales orales, no existe las más de las veces un texto fijado que pueda servir de texto base para la posterior consignación de las variantes. Por otro lado, debemos añadir que el cuerpo de variantes puede volverse, dependiendo de la popularidad del texto, descomunal; pues es casi seguro que tendrá tantas variantes como intérpretes e informantes tenga. Muchas veces las variantes serán menores, pero en otros casos éstas serán bastante más significativas; en algunas ocasiones, incluso, el texto habrá sido alterado casi en su totalidad y lo único que puede servirnos de criterio de filiación será la melodía que acompañaba a dichos textos y la fórmula retórica en que están contenidos, cuando no también una temática común, como sucede con el tango del automóvil de la zarzuela de Carlos Arniches y Celso Lucio, *El último chulo* (1995 [1900]), que fue adaptado como resbalosa

El automóvil, mamá,
 es una cosa,
 que le gusta a los hombres
 por vertiginosa.
 Ese cochecito
 tan particular
 no tiene caballos
 pero sabe andar.⁸

⁸ Este tango fue bastante productivo en Latinoamérica, sabemos al menos de su popularidad en Chile y en Argentina. Aparece ya además en *El cancionero de Lima* (1900: 4).

Las variantes, en algunos casos, como el de la bicicleta (que les gusta a las niñas) o el del cochecito de la intendencia han modificado ostensiblemente el texto, repitiendo, sin embargo, la estructura retórica del anterior. No obstante, esta misma resbalosa (si puede decirse que sea la misma en cualquiera de los casos) cuenta con una variante (grabada también por Montes y Manrique), en la que inclusive la fórmula en que estaban expresadas las tres muestras antes aludidas, se ha modificado de manera significativa, al punto que lo único que nos permite filiarlas es la línea melódica que la acompaña y cierto parecido de familia:

El señor intendente
 quiere una cosa
 que parece mentira
 y casi imposible
 por caprichosa:
 él quiere que los cocheros
 de su trabajo
 unos vayan pa' arriba
 y otros pa' abajo.

¿Cuál debe ser el tratamiento editorial que deben recibir ejemplos como éstos, que no son pocos? En estos casos, creemos que es importante, en la medida de lo posible, rastrear el texto más antiguo y utilizarlo de texto base. La anotación de las variantes debe, además, ser precedida de una explicación que aclare por qué un texto en apariencia tan distinta, como el que hemos ofrecido, puede considerarse como variante de otro.

Otro aspecto que hay que tener en cuenta al editar textos musicales, es que los esquemas métricos aparentes no obedecen necesariamente

Damos aquí la versión original: El automóvil, mamá /es una cosa /que sorprende a la gente /sí es prodigiosa. /Pues siendo un coche /como sabrá, /nos conduce por calles y plazas /sin mulas, caballos ni trolley /ni ná./ Si una muchacha y un señorito /quieren darse por toes las afueras, /un paseíto /es subir agarrándose al freno /lo principal, /y cuidar de que no se consume /too el mineral, /Ay ven morena mía /conmigo a pasear, /que yendo en automóvil /mi dulce amor /verás que gusto te da. / El automóvil, mamá, /a mi me azara /porque yo nunca he visto, mamá, /cosa mas rara./ Suba usted niña /y usted verá /que la llevo hasta en Ángel Caído /sin mulas, caballos ni trolley ni ná. ¡Vaya un automóvil /que me traigo yo /ni hay que decir arre /ni hay que decir soo!/ El automóvil, mamá, /es una cosa /que sorprende a la gente mamá /y es la verdad.

a estrofas conocidas de manera absoluta, y que muchos versos que en apariencia tienen siete sílabas, por ejemplo, es posible que en el canto adquieran una o hasta dos más. Pues a las sinalefas y sinéresis, cuando no los pies rítmicos, que usualmente resuelven los problemas métricos de un texto poético habitual, hay que añadir, en estos casos, la estructura que impone la línea melódica que la acompaña y los vocativos e interjecciones que abundan en este tipo de documentos. En efecto, en muchos casos las hipometrías o hipermetrías de un texto musical son resueltas por el fraseo que una línea melódica impone, pues la estructura musical superpone sus propios acentos a los acentos del texto:

/tóma por habér querído/

este es el esquema rítmico normal que debería tener este verso, sin embargo cuando es acompañado de música, dependiendo, claro está, de la línea de ésta, la estructura podría modificarse de manera sensible para hacerlo calzar dentro del primer verso de una seguidilla, por ejemplo:

/tomá por háber querído/

en donde la primera sílaba reduce su presencia auditiva para que métrica y rítmicamente el verso cumpla la función específica que la música le impone.

Los textos musicales tienen pues, como hemos visto, particularidades que los distinguen de aquellos destinados a la lectura. Los vocativos e interjecciones, que en algunos casos no son producidos por el mismo intérprete, vienen a llenar también vacíos métricos como los destacados anteriormente, pero también a modificar de manera más integral el texto para que éste pueda adecuarse a la música que los sostiene. Este tipo de procedimientos es bastante común en el canto de la marinera, donde cumple una doble función. Por un lado reformula el esquema métrico, tal como lo hemos anunciado, pero también sirve para complicar el canto al contendiente (se trata de un contrapunto) quien estará obligado a utilizar las mismas interjecciones, esto en marinera se conoce como el *término*. Estos *términos* pueden ser bastante variables en cuanto a su extensión, pues podemos encontrarlos de una sola sílaba o dos: “ay”, “sí”, “zamba”, “china”, etc.; o podemos encontrarnos con otros excesivamente extensos como uno que utilizaba el dúo formado por Costa y Monteverde:

ioh linda flor de abril!
 La más hermosa, sin igual
 zambita sí,
 sí como no, ja ja

Todas estas particularidades deben ser registradas, pero évale la pena registrar la misma copla con todos los distintos 'términos' que pueden agregársele? Sin duda no. Creemos que estos merecen una consignación independiente del cuerpo al que pueden agregarse, ligándolos a aquellos textos que pueden servirse de ellos. En todos los casos propuestos, lo que el editor no puede descuidar es que estos textos estaban, en su mayoría, destinados a ser cantados, y por lo tanto no puede establecerse una separación tajante de estos dos lenguajes que se coarticulan en la interpretación de estos documentos. Sea cual fuere la decisión editorial, ésta no puede obviar la doble condición de este conjunto, donde el texto no puede ser entendido únicamente como discurso lingüístico.

No creo que sea necesario insistir en la necesidad de estudiar estos materiales, y en la premura que los mismos nos exigen. El estudio y edición de estos textos supone salvar para la posteridad una parte de nuestra historia, olvidada por diversas razones. En los últimos años, la conservación del patrimonio cultural ha ocupado un lugar privilegiado en el discurso de muchas instituciones y círculos académicos. En ese sentido, este patrimonio debería poseer un lugar prioritario dentro de las agendas de dichas instituciones. Asimismo, las distintas escuelas de Humanidades y de Ciencias Sociales de las universidades del país deberían vencer sus reservas, e incluir dentro de sus materias el estudio de estas manifestaciones culturales, pues solo el trabajo conjunto de ellas podrá devolver a la población la memoria de estas tradiciones. La creación de archivos es también primordial; toda institución educativa ligada a la actividad cultural no puede sustraerse de esta tarea. Sin bases documentales, sin ediciones confiables y rigurosas, sin grabaciones depuradas de ruido e imperfecciones y, sobre todo, sin una aproximación a estos textos y a sus intérpretes, que destierre prejuicios y sugerencias, seguiremos repitiendo los errores de quienes nos antecedieron, por cuya causa este patrimonio se encuentra parcialmente extinto.

BIBLIOGRAFÍA

Anónimo

1900 *Cancionero de Lima*. Lima.

Arniches, Carlos

1995 *Obras completas de Carlos Arniches. Tomo 2: (teatro 1895-1900)*. Edición y prólogo de María Victoria Sotomayor Sáez. Madrid: Turner.

Ascuez, Augusto

1982 “Esclavos de la alegría”. *La República* (VSD), Lima, 16/7/1982

Bárceñas, Pepe

1990 *Su majestad la marinera*. Lima: El cedro azul-Consejo Nacional Ciencia y Tecnología.

Cisneros, Niko

1972 *Antología criolla del Perú*. Lima: Samuel Mena.

Collantes, Aurelio

1957 *Historia de la canción criolla*. (Sin pie de imprenta).

Durand, José.

1961 “Del fandango a la marinera”. *Fanal*, Vol. XVI, nº 59. Lima: International Petroleum Company.

Estenssoro, Juan Carlos

2003 *Del paganismo a la santidad*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos – Instituto Riva-Agüero.2004 “Papel, acetato, cintas magnetofónicas, celuloide y otros trastos viejos”. En *Actas del Congreso “Papeles viejos y memoria colectiva: ¿por qué querer defender el patrimonio documental del Perú?”*. Lima: Instituto Riva Agüero, 27-30.

Frenk, Margit

1978 *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Editorial Castalia.

Huambachano, Luciano

2004 *Recopilación de valsos, polcas, pasillos, canciones, marineras, fugas y res-balosas*. Lima.

Lloréns, José Antonio.

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

Santa Cruz, César

1989 *El waltz y el valse criollo*. Lima.

Santa Cruz, Nicomedes.

1982 *La décima en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Stein, Steven

1982 “El vals criollo y los valores de la clase trabajadora en la Lima de comienzos del siglo XX”. *Socialismo y Participación*, N°17. Lima.

Tompkins, William David

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

* Para todas las grabaciones fonográficas citadas he utilizado las grabaciones digitales de mi colección particular. En los últimos años distintos materiales sonoros han estado circulando en el mercado informal supliendo las carencias de los archivos oficiales y del mercado formal. Durante este tiempo he podido reunir, por esta vía, varias centenas de grabaciones realizadas entre las décadas de 1910 y 1940.