



Universidad de Concepción
Dirección de Postgrado
Facultad de Humanidades y Arte
Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana

La ciudad cantada

Literaturas populares urbanas en Lima y el Cono



Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Latinoamericana

DANIEL ALFREDO MATHEWS CARMELINO

CONCEPCIÓN-CHILE

2014

Profesor Guía: Mauricio Ostria González

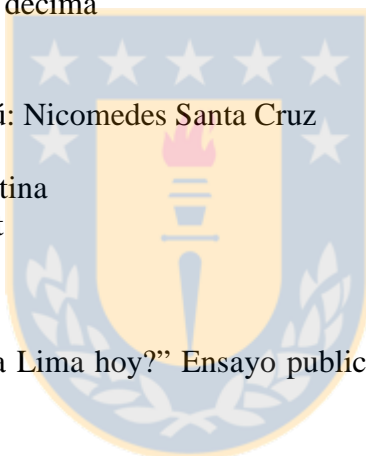
Dpto. de Español, Facultad de Humanidades y Arte

Universidad de Concepción

Índice

Agradecimientos	4
Introducción	6
1. “Vino de plátano”	18
2. Ensanchando los márgenes hacia lo popular urbano	23
3. La especificidad de lo popular urbano	27
4. Hacia una metodología para el estudio de lo popular urbano	34
5. Un reto adicional	38
Capítulo I Lima está de fiesta	40
1. América y el eurocentrismo	43
2. Las ciudades coloniales y la fiesta	45
3. Dos cronistas de la cultura popular	53
4. Poesía africana en el Perú	59
5. La décima	63
6. El canto a lo divino en la tradición campesina: Baile de Chinos	66
7. Improvisaciones y competencias	69
Capítulo II La décima se va a la imprenta	75
1. La Lira Popular	76
1a De la oralidad a la escritura	78
1b Replanteamiento de las funciones del poema	81
1c. Cambio en la relación con el público	91
2. El tema de los fusilamientos: una disputa	92
3. La poesía en el periódico <i>El Pueblo</i>	94
4. La décima en el libro	97
4a Nicomedes Santa Cruz: politizando la décima	98
4b Violeta Parra: biografía de mujer	103
Capítulo III Inventando tradiciones: el vals	116
1. Arguedas y los cambios en la música popular	119
2. Nueva ciudad, nuevos actores	123
3. El surgimiento del vals	136
4. Nuevos productores culturales	138
5. Las ciudades dialogan: la generación del 50	153
6. Nuevas migraciones nuevos diálogos entre la letra y la voz	163

7. Voto en contra	169
8. Del amor y otros demonios	172
Capítulo IV Los lenguajes del tango	175
1. Una nueva ciudad. El suburbio	179
1a Un nuevo lenguaje	183
1b Los payadores urbanos	188
1c El teatro y circo criollos	190
1d El tango	196
2. El tango canción: Gardel y Contursi	202
3. Tango, filosofía y política: Enrique Santos Discepolo	211
4. Entre las dos ciudades: De Carriego a la vanguardia	218
5. El tango en la pantalla	224
Conclusiones	230
Bibliografía	235
1. General	235
2. Teoría e historia de la décima	237
3. Lira popular chilena	238
4. Violeta Parra	240
5. Cultura negra del Perú: Nicomedes Santa Cruz	241
6. Vals y cultura limeña	242
7. Tango y cultura argentina	245
8. Entrevistas en internet	247
9. Poemas en internet	247
10. Películas comentadas	247
Apéndice. “¿Quién le canta a Lima hoy?” Ensayo publicado en <i>Lo urbano en el Perú</i> , Lima: Desco, 2012.	248



Agradecimientos

A los organizadores del encuentro sobre oralidades del 2003, donde nació la idea.

A Milagros Carazas y Mbare Ngom, porque juntos negreamos San Marcos.

A Alessandra Tenorio por ayudarme a llenar de pueblo Jalla Lima,

A los amigos del CEDET por las conversas y la amistad, por permitirme combinar el baile con la reflexión

Al Centro Musical Breña, sobre todo a esa mesa que formábamos mi mamá, Pamela y las Olea. Yo siempre rodeado de mujeres buenas.

A Nancy que me dio acceso a los cancioneros de Pamela cuando ella ya no estaba.

A Mauricio Ostría por invitarme a su universidad. A Edson Faundez por acogerme en ella. A todos los que hicieron mi vida universitaria intensa: profesores y profesoras, alumnos de postgrado y estudiantes de pregrado a los que ya considero parte de mi familia. Gracias sobre todo por el 2011.

A Teresa Cabrera, Lilian Mayorga, Osvaldo Fernández que guiaron la investigación, en estos tres años, hacia derroteros no tocados en la tesis. A todos los que sigan investigando lo urbano popular, que esta tesis no es sino una pequeña parte de una tarea que ya era colectiva antes que yo llegara.

A La Mula que me acogió para seguir avanzando.

A Lilian Crisosto que no sólo me dio una cabañita en medio del bosque de Nonguén, sino una amistad invaluable.

A los amigos y amigas de Concepción. Gracias a todos por la vida que me dieron. En especial a Cecilia y José Miguel.

A mi hija, un faro en mi camino.

Se ha de peinar la historia a contrapelo
para contar la de aquellos que nunca pudieron narrarla
Walter Benjamin

¿En qué casas
de la dorada Lima vivían los obreros que la construyeron?
Bertolt Brecht



Introducción

Desde la invasión española las ciudades han cumplido un papel histórico en América Latina¹. Los españoles fueron grandes creadores de ciudades. Fueron los primeros en planificar una ciudad y darle un espacio a cada oficio. No tenían ningún problema en cambiar de capital si es que las alianzas políticas con los grupos indígenas así lo requerían. De hecho la primera capital del Perú fue Jauja, en alianza con los Wankas; luego pasaron a Lima, tras una entrevista entre Pizarro y Taulichusco, el cacique Maranga. Las ideas de la emancipación criolla se forjaron también en las ciudades y en ellas se proclamó la Independencia. Es cierto que hubo antes levantamientos campesinos, sea de indígenas o de esclavos. Pero en tanto no afectaron las ciudades fracasaron.

En junio de 1976, dos meses después del golpe que ensangrentó la Argentina, José Luis Romero publicó la primera edición de *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*². El libro no pudo ser conocido sin embargo hasta su segunda edición. Fue secuestrado por los militares que cerraron la editorial Siglo XXI. Felizmente no tardó sino unos meses. En octubre de ese mismo año, pero esta vez en México. Es la primera aproximación entre nuestras ciudades y la cultura; entre la realidad y las distintas imágenes que los actores, siempre cambiantes, se hacen de ella. Romero hace una revisión de las formas de gobierno, la economía, la sociedad, las mentalidades, las ideologías desde la evolución de las ciudades latinoamericanas tomadas como unidades relacionadas.

¹ Más propiamente Indo-Afro-Latina; por concesión al uso la seguiremos llamando América latina.

² José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2011, tercera edición.

Ya desde el ámbito puramente literario, en 1984, Ángel Rama nos entrega su *La ciudad letrada*³, su libro póstumo. En éste, mira América Latina como una unidad en marcha, con sus propias características frente a las formaciones culturales europeas, en la que la literatura es un componente cultural situado. Se trata de una lectura que asume la complejidad, la riqueza y la variedad del proceso histórico cultural de América Latina, que mira la escritura como una actividad del hombre histórico y que por lo tanto ocupa un espacio: nuevamente son las ciudades las que han producido la literatura. La han producido dentro de las tensiones y luchas que se viven en ellas.

En ambos casos –Romero y Rama- la ciudad es algo más que un proceso urbanístico. Se trata de un espacio de significados que nos permite leer la cultura ya sea en su totalidad (Romero) o en el ámbito de la letra (Rama). Letra, sociedad, cultura que son leídos como signos históricos de identidad(es) en construcción y por eso mismo en disputa. Ambos autores, además, se sitúan en un plano transnacional, “único foco posible donde los primeros planos, los planos generales y el gran angular podrán ser situados en la justa perspectiva”⁴

Sin esos antecedentes las páginas de esta tesis serían imposibles. Son ellos los que me han convocado a estudiar un tema al que, sin embargo, ni uno ni otro le dan suficiente atención: hay otra cultura en la ciudad, además de la letrada, una que no está oculta, pero que nos exige acercarnos a ella si la queremos ver. Es la cultura popular, situada entre la oralidad y la escritura, entre el anonimato y la autoría, distinta de la “cultura de masas”, que necesita un disco nuevo cada año, pero transmitida por los mismos medios.

Los estudiosos de esta cultura han insistido una y otra y otra vez en la importancia de la ciudad en su forja. Marcela Orellana lo hace desde el título del libro que dedica a la lira

³Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del norte, 1984

⁴Ana Pizarro *El sur y los trópicos*, Alicante, Universidad de Alicante, 2004, p. 68.

popular chilena: *Pueblo, poesía y ciudad en Chile*⁵. Clara Rey de Guido y Walter Guido en el prólogo a su *Cancionero rioplatense (1880-1925)* nos dicen que en esas fechas la poesía popular “sin abandonar totalmente la problemática campesina, vuelca su mayor interés al barrio suburbano de la gran ciudad”⁶. José Antonio Llorens y Rodrigo Chocano proponen que el estudio de la música popular incluye “las atribuciones socio-demográficas y económicas que se hace a sus oyentes, compositores y cultores”⁷. Y no continúo las citas, que podrían ser muy numerosas porque con estas tres cubro las ciudades en las que la tesis se moverá: En primer lugar Lima y por otro lado Santiago y esa unidad rioplatense que son Buenos Aires y Montevideo.

La tesis apunta hacia una visión integradora como la de Romero y Rama ¿Cuánto de común tenían las ciudades en las que aparecen estas expresiones verbales? Para comenzar he de decir que la décima de autor, el vals, el tango nacen en un mismo momento de la historia urbana, aquel que Romero llama “La ciudades burguesas” (pp. 173-246) y Rama “La ciudad modernizada” (pp. 61-82). Es el momento en que, con el surgimiento de una clase trabajadora más o menos activa, pueden aparecer también los intelectuales orgánicos de la misma produciendo textos que la identifiquen. El empleo que hago aquí de clase trabajadora, acláremoslo, no se circunscribe al obrero fabril. De hecho evito el término “clase obrera” que sería limitante. Sigo en esto a David Harvey y sus estudios sobre la ciudad:

Si analizamos las dinámicas de la urbanización y nos planteamos la cuestión de “¿quién produce la ciudad, quién reproduce la ciudad?”, y si decimos que todos los que producen y reproducen la ciudad forman parte de la clase obrera urbana, entonces esta abarca mucho más que los trabajadores fabriles para incluir al

⁵Marcela Orellana. *Lira popular (1860-1976) pueblo, poesía y ciudad en Chile*, Santiago de Chile, Editorial Universidad de Santiago, 2005

⁶Clara Rey de Guido y Walter Guido (editores), *Cancionero rioplatense*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989, p. XXII.

⁷ José Antonio Llorens y Rodrigo Chocano, *Celajes, florestas y secretos. Una historia del vals popular limeño*, Lima, INC, 2009, p. 15.

personal doméstico, a los taxistas, por lo que tenemos una concepción diferente de la clase obrera⁸.

Por cierto, así mirado, incluso la jefa de hogar, la esposa del trabajador, cumple el papel de constructora de la ciudad y es en ese sentido amplio que interpreto la pregunta de Bertolt Brecht: “¿En qué casas/ de la dorada Lima vivían los obreros que la construyeron?”⁹. Esto, por otra parte no es ninguna herejía posmarxista. No se encuentra en Marx ninguna definición clasificatoria, normativa y reductora de las clases, sino una concepción dinámica de su antagonismo estructural, a nivel de la producción, de la circulación como de la reproducción del capital: en efecto, las clases jamás son definidas solamente a nivel del proceso de producción (del cara a cara entre trabajador y patronal en la empresa), sino determinadas por la reproducción del conjunto donde entran en juego la lucha por el salario, la división del trabajo, las relaciones con los aparatos del Estado y con el mercado¹⁰.

El "intelectual orgánico" es uno de los conceptos fundamentales originados por Gramsci. El intelectual orgánico es, según sus propias palabras, el que emerge "sobre el terreno" a exigencias de una función necesaria en el seno de una clase. Así, por ejemplo, el empresario capitalista crea consigo al técnico de la industria. A su vez, el obrero instituye al organizador sindical, al revolucionario profesional y, también, a organizadores de una nueva cultura. Recordemos que una de las peleas importantes para

⁸Elasa Boulet “Entrevista Con David Harvey. “El neoliberalismo como proyecto de clase” en Viento Sur, España. <http://vientosur.info/spip.php?article7843>

⁹Bertolt Brecht “Preguntas de un obrero que lee” en *Historias de almanaque*, Madrid, Alianza editorial, 1975.

¹⁰Sobre el tema ver Daniel Bensaid, “Teorema de las resistencias a los tiempos que corren”, en *Viento Sur*, Madrid, Diciembre del 2004. También en Nicos Poulantzas, *Poder político y clases sociales en el Estado capitalista*, Siglo XXI, México 1969 y *Las clases sociales en el capitalismo actual*, Siglo XXI, Madrid 1977

Gramsci es la que se realiza por la hegemonía cultural¹¹. Por lo demás son papeles intercambiables en muchos casos. Quizá el más notorio sea el de Delfín Lévano, dirigente del Centro Musical Obrero de Lima, saxofonista, autor de cantos anarquistas; pero también fundador de la Federación Obrera Regional Peruana, periodista del periódico *La Protesta*, líder de la lucha por las 8 horas.

Por lo demás, este es el proceso en el que se han formado las clases sociales a lo largo de toda la historia. E. P. Thompson en *La formación de la clase obrera en Inglaterra*¹² intenta superar los planteos economicistas y estructuralistas que afectaron durante mucho tiempo la categoría “clase social” olvidando facetas como la voluntad, la cultura y la autoconstrucción. En suma, una revaloración de la subjetividad en el proceso de conformación de las clases. Se supera así la dicotomía falsa entre estructura y superestructura en la que lo cultural sería un simple “reflejo” de lo económico. En la misma línea Raymond Williams establece el concepto de experiencia, aplicable tanto a la práctica cultural como a la económica o social, como el articulador de nuevas categorías con las cuales interpretar los fenómenos sociales¹³.

Parte de estas experiencias sociales serán la canción y el fútbol. A partir de ellas se forjarán comunidades ya reales (barrio) ya imaginarias¹⁴ (etnia, clase, género). Dentro de esas comunidades los creadores y difusores de la canción, así como los deportistas actuarán ya no como un colectivo anónimo sino que serán conocidos y reconocidos como trabajadores de la cultura. Eso supone la aparición de un fenómeno nuevo dentro de los textos de transmisión oral: la autoría. En la oralidad tradicional no solo no hay autor sino que el texto “vive en las variantes”, usando un término de Menéndez Pidal.

¹¹ Antonio Gramsci, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, México, Juan Pablos editor, 1975.

¹² E. P. Thompson, *La formación de la clase obrera en Inglaterra* (2 vols.), Barcelona, Crítica, 1989.

¹³ Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Ediciones Península, 1988.

¹⁴ Benedict Anderson, *Comunidades imaginarias, reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1993

Es más, como veremos en el primer capítulo, los poemas se improvisan y hay competencias en torno a la capacidad de hacerlo. Para el pueblo poeta es el que improvisa. La autoría fija el texto, lo escribe, creando un producto que se sitúa entre la oralidad y escritura.

Estoy claramente evitando el término hibridez oral-escrito no sólo por el riesgo de las metáforas que provienen de lo biológico, como dice Cornejo Polar (“En lo que toca a hibridez la asociación casi espontánea tiene que ver con la esterilidad de los productos híbridos”¹⁵) sino por el uso que el propio García Canclini le ha dado¹⁶. Para él crítico argentino, situado en la academia norteamericana, la hibridez cultural desdibuja las divisiones y jerarquías entre lo culto y lo popular, entre lo tradicional y lo moderno. Eso supone, como han criticado varios autores “una combinación armoniosa, casi natural, de diversos elementos culturales, y de esta manera se presta, por lo menos en la academia norteamericana, a un multiculturalismo oficialista cuidadosamente depurado de referencias a conflictos de intereses materiales”¹⁷. La hibridez es, según García Canclini, parte también de un ideal implícito en su visión de “sociedades con proyectos democráticos compartidos por todos”¹⁸, mientras que la literatura popular es el reconocimiento de un conflicto, de una heterogeneidad cultural.

Una diferencia más con García Canclini es la manera de concebir la ciudad. Para él la gran ciudad y los medios masivos de comunicación han acabado con las “estructuras microsociales de la urbanidad –el club, el café, la sociedad vecinal, la biblioteca, el

¹⁵Antonio Cornejo Polar “Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas.” *Revista Iberoamericana* University of Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana Volumen LXIII, N° 180, 1997 (341-344) p. 341

¹⁶Néstor García Canclini *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2001

¹⁷Misha Kokotovic “Hibridez y desigualdad: García Canclini ante el neoliberalismo” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* Año XXVI, N° 52. Lima-Hanover, 2do. Semestre del 2000, (289-300) p. 290.

¹⁸Op. cit. p. 148

comité político—”, donde se construían identidades populares por medio de interacciones a nivel personal, de manera que “la lectura y el deporte, la militancia y la sociabilidad barrial, se unían en una continuidad utópica con los movimientos políticos nacionales”¹⁹. Considero que si eso es válido para los Estados Unidos, el espacio comunal supervive, muy saludable por lo demás, en una Latinoamérica en que la televisión aún no substituye el espacio público y difícilmente llegara a hacerlo en las próximas décadas. Pareciera que la academia norteamericana al mirarse en el espejo del sur quiere ver su propia cara.

No he producido la integración en el mismo sentido que Romero y Rama. En ellos cada capítulo es un momento histórico y los procesos que estudian se reproducen en modo similar en todas las ciudades del subcontinente. Yo, en cambio, he preferido dedicar cada capítulo a una ciudad distinta para ver tres formas de nacimiento de las expresiones populares:

- En el primer capítulo le doy una mirada a la cultura popular urbana previa a lo que llamo “ciudad cantada”. La fiesta en la colonia fue muy importante en todos los sectores sociales. Aunque me muevo por distintos espacios, privilegio la desarrollada en Lima. A esto no solo concurren razones personales, que no puedo tampoco negar. Lo cierto es que en Lima y México se desarrollaron los principales focos culturales de la colonia. Lima tuvo tantos habitantes como Buenos Aires y Santiago juntas. Fue además más heterogénea. La diversidad racial trajo una diversidad cultural que se mantiene hasta hoy. A diferencia del capítulo del vals, en este Lima dialogara con el resto del continente incluidas las ciudades que no son propiamente motivo de la tesis.

¹⁹Op. cit. p. 266

- Heredera de esa cultura colonial pero al mismo tiempo distinta es la décima escrita y de autor que se desarrolla sobre todo en Brasil con la literatura de cordel y en Chile con la lira popular. El capítulo se centra en la experiencia chilena. Veremos como a pesar de que se mantienen las formulas de la poesía tradicional española son transformadas radicalmente por la presencia de la imprenta y el (la) autor(a) , como bien apunta Orellana. Al final del capítulo vuelvo a quebrar las fronteras estatales, que no las culturales, para referirme a dos de los más importantes decimistas latinoamericanos: Violeta Parra, con la que sigo en Chile y Nicomedes Santa Cruz que va más allá de este marco. Como vemos el estudio de la cultura de nuestra América debe superar fronteras permanentemente, ojala alguna vez no existan.
- El tercer capítulo está dedicado al vals limeño. Este se apropia de ritmos que vienen de espacios no hispanos pero para transformarlos radicalmente al punto que un vienés no se sentiría identificado con un cantante limeño. Esto tiene que ver con el tema de que nuestra modernidad nace al calor del cuestionamiento de la herencia española. Resulta interesante el “debate” entre una oligarquía que rechaza esa modernidad y añora la Lima que se va y el pueblo que se apropia de ella para darle un sentido totalmente distinto.
- Por último el tango en cambio nace de una serie de factores, en los que se conjuga la tradición hispana que se conserva en el teatro popular argentino con nuevos lenguajes y expresiones que trae una masiva migración europea. En este caso la modernidad será expresada de forma más potente aún cuando tanto la poesía de vanguardia como otras expresiones artísticas (pintura, cine) se ligen con el tango y lo potencien.

Así la tesis resulta teniendo una estructura simétrica, donde los capítulos impares están dedicados a Lima y los pares al Cono Sur en una especie de dialogo en el que lo que ocurre en la capital peruana se confirma y desarrolla en las ciudades del Cono Sur. Esto tiene que ver con una sospecha que tengo de muy antiguo: los procesos de cualquier ciudad de Nuestra América sólo pueden verificarse a partir de un estudio global del continente.

Luego, en las conclusiones, me fijare en que coincidencias tienen las tres opciones. Hasta donde se puede establecer una comunidad de actitudes detrás de estas diferencias.

Parece evidente desde lo dicho que estas formas de crear espacios de cultura popular están relacionados al carácter de las sociedades que hay atrás. Las ciudades elegidas corresponden a lo que Darcy Ribeiro llamaba Pueblos Testimonio (Lima), Pueblos Nuevos (Santiago) y Pueblos Trasplantados (Buenos Aires)²⁰. Son las diferencias que se proponen en esta clasificación las que jugaran un papel en los tres caminos distintos que propongo en el nacimiento de lo popular urbano. En Lima pesaba mucho lo colonial para que las expresiones populares tomen como sus formas las hispánicas. Seguirá pesando aún en los años 60 en que Salazar Bondy escribe su diatriba *Lima la horrible*. En Chile, la modernidad llega en una bonanza económica que tiene que ver con la expansión del país hacia el norte (guerra con el Perú) y el sur (con el pueblo mapuche). Las posibilidades de inversión abren las puertas de las imprentas incluso a los sectores populares. Buenos Aires se ve obligado a crear incluso otro idioma: el lunfardo, que es la suma de lo nacional y lo trasplantado.

²⁰Darcy Ribeiro, *Las Américas y la civilización*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1992 sobre todo en pp. 68-78. Para Ribeiro los Pueblos Testimonio son los Mesoamericanos y Andinos; los Nuevos son Brasileños, Grancolombianos, Antillanos y Chilenos y los trasplantados los angloamericanos y rioplatenses.

Pero no sólo hay diferencias. El propio Ribeiro sostiene que “cada uno de los modelos experimentó intrusiones que afectaron regiones más o menos extensas de sus territorios”²¹. Podemos precisar que las ciudades, más aún las capitales, congregaron en torno suyo todas estas “intrusiones” sobre todo después de los procesos de modernización y proletarización de fines del siglo XX. Podemos decir que todas las capitales están más cerca a la categoría de “Pueblos Nuevos” que el resto del país. Recordemos que Ribeiro los define como producto de “la conjunción, deculturación y fusión de matrices étnicas africanas, europeas e indígenas”²².

Sin dejar de reconocer la herencia de Romero y Rama, a quienes ya el título de la tesis es un homenaje, me sitúo también en otras coordenadas teóricas. Debo mencionar a Ranahit Guha y los estudios subalternos. Ranahit Guha como historiador, propondrá que se abandone la historia escrita desde lo que ocurre en el Estado, para restaurar las voces del pueblo silenciadas por la práctica histórica establecida. La idea de la tesis es proponer que junto, en dialogo a veces cordial a veces conflictivo, a la literatura académica hay otra, la de los sectores populares.

El primer antecedente en Latinoamérica de una apuesta por lo popular está en Mariátegui que apuesta al nacimiento, tarde o temprano de una literatura indígena, que distingue de la literatura indigenista, en boga en los años en que se escriben los 7 *Ensayos*. El error del Amauta es que no estaba en sus horizontes literarios la oralidad. La literatura indígena ya existía aunque no dentro de los cánones que la academia exigía para considerar algo literatura: escritura y castellano. Así Martín Lienhard diría que “la realidad mayoritaria del ejercicio de la literatura en el subcontinente ha sido, sin la

²¹ José Carlos Mariátegui, *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Biblioteca Amauta, 1928, p. 77.

²²Op. cit. p. 72

menor duda, la práctica oral de las subsociedades indígenas, mestizas o negroides, del campesinado pobre, de los sectores urbano marginales”²³

Aun cuando Lienhard menciona a los sectores urbanos marginales, sus estudios y los de la mayoría de autores dedicados a la oralidad han dado prioridad a las referidas subsociedades indígenas, mestizas o negroides. Los estudios desde la literatura de la canción urbana: el vals, el tango, la salsa, el bolero, son escasos. Y es que han tenido dos grandes enemigos: primero el eurocentrismo, que priorizaba los estudios literarios en la escritura y sobre todo en aquella que parecía repetir los moldes e idiomas europeos. Luego lo que Ana Pizarro llama “andinocentrismo”²⁴ que pone su atención en los procesos de transculturación hispano-indígena. La ciudad no podía entrar ahí sino como centro del poder letrado, las literaturas alternativas debían venir de la aldea oral. Este es un problema de todos los que intentamos reflexionar sobre la canción popular urbana ya sea desde la literatura o la musicología.

Uno de los propósitos de la tesis es intentar la formulación de una propuesta conceptual que permita estudiar las **literaturas populares urbanas** y para eso debe conjugar los tres elementos de la categoría. Tiene que ser a la vez un estudio literario, de las formas y contenidos que el texto pone a luz; un estudio de lo popular, cómo se forja y qué relaciones tiene con los otros componentes sociales (la canción comercial, la poesía académica) y tiene que ser urbano: dar cuenta de los cambios que en la vida citadina se producen en una sociedad dada y que determinan, desde diversas tensiones, lo popular y su cultura.

Desde ahí podremos hacer una historiografía de esas expresiones populares. Por cierto no la entendemos como acumulación de datos, como estricta y acuciosa relación

²³ Martín Lienhard, *La voz y su huella*, Ediciones Casa de las Américas, La Habana, 1990, p. 58.

²⁴ Ana Pizarro, op. cit. p. 194.

cronológica, como series de autores y textos ubicados en línea, sino como proceso de construcción, como conjunto de un devenir. Alguien se quejaba cuando publique un ensayo sobre los cantos a la Lima actual que no haya mencionado a un compositor u a otro²⁵. Desde ya pido disculpas a todos los que no mencioné, que no es esa la orientación de la tesis. La tarea es determinar, reconocer y componer los hitos que van construyendo las continuidades y las transiciones; las rupturas y las estabilizaciones que nos explican la historia del pueblo y su cultura. No hay una historia objetiva, hay interpretaciones sucesivas de los datos, explicaciones que comienza en el mismo acto de elegir qué hechos son los que debemos historiar y cuáles no son trascendentes.

La ciudad es el primer gran contexto y de ahí la propuesta de “ciudad cantada” como categoría que da cuenta de este proceso. Las relaciones entre Pinglo y Mariátegui²⁶, Borges y Sabato hablando sobre el tango, el hecho de que los forjadores de la nueva canción tengan estudios musicales o que entre ellos haya poetas que combinan la escritura de poemas para ser cantados con otros para ser leídos supone una serie de relaciones que sólo la ciudad puede forjar.

²⁵César Levano “El peso de la ciudad” en *Diario La Primera*, Lima, 26 de diciembre del 2012

²⁶Sobre ellas hay una canción de Jorge Millones “En una noche estrellada” que es explicada en su libro *Cascabel*. Pinglo, joven de 24 años entonces, asistía a las reuniones sindicales donde podían escucharse los debates y las confluencias entre socialistas (Mariátegui) y anarcosindicalistas (Lévano). Ver Jorge Millones, *Cascabel*, Lima, Kskbel producciones, 2012, pp. 79-80.

1. “Vino de plátano”

“Nuestro vino, de plátano; y si
sale agrio, ¡es nuestro vino!”

José Martí

La presente tesis se inscribe por otro lado entre los estudios que proponen que la historia, tanto política, social o cultural de los espacios poscoloniales no es un imposible “ponerse al día” con Europa. La modernidad europea ya no como un modelo a seguir, el modelo “civilizado” de “desarrollo” frente al cual nosotros seríamos “subdesarrollados”, sino como un producto del mundo colonial que se abre en 1492. La necesidad de pasar de una historia universal a una pluriversal²⁷ supone la superación de las visiones de Hegel que proponía que Europa era el “espíritu del mundo”, de Kant que veía en la Revolución Francesa una “disposición moral de la raza humana” y hasta de Francis Fukuyama que consideraba la caída del muro de Berlín el final común de la historia de todos los humanos.

Se puede ir aún más allá. En la corriente hindú de estudios subalternos, Dipesh Chakrabarty, propone en *Al margen de Europa*²⁸ la necesidad de provincializar Europa, convertirla del espacio central en torno al que giramos los demás en una provincia más a ser estudiada con los mismos criterios que cualquier otra. Es cierto que está cada vez más claro que Europa no es ningún centro. Pero todavía hay quienes sostienen como “ideas universales” las que los pensadores europeos produjeron durante el periodo que va del Renacimiento a la Ilustración.

²⁷ En el terreno propiamente literario recuérdese lo dicho por Cornejo Polar: “la afirmación de la literatura universal es más desiderativa que real (...) es fácil reconocer en ella una abusiva absolutización del orden literario de Occidente, lo que marca el signo colonialista de estas reflexiones” en *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, 1982, p. 70.

²⁸ Versión en internet en <http://www.ram-wan.net/restrepo/teorias-soc-contem/al%20margen%20de%20la%20historia-chakrabarty.pdf>

Mariátegui está entre los primeros que propone que nuestras literaturas no pueden ser estudiadas con las mismas reglas que las europeas: “El dualismo quechua-español no resuelto aún, hace de la literatura nacional un caso de excepción que no es posible estudiar con el método válido para las literaturas orgánicamente nacionales, nacidas y crecidas sin la intervención de una conquista”²⁹. Aunque la referencia es hacia el Perú, notoriamente puede extenderse hacia el resto del continente y sumarse a la fractura colonial, la esclavista; a las culturas originarias, las trasplantadas a modo de mercadería africana. Hay que distinguir en estas últimas las que siguen ligadas imaginariamente al África y que podemos llamar “afro descendiente” como el lumbalu colombiano³⁰ de las que, como en las costas del Perú, han perdido dicha relación y es más propio llamar simplemente “negras”. Milagros Carazas ha advertido el posible uso despectivo de la palabra “negro”³¹. Pero, como ha demostrado Victoria Santa Cruz en su poema teatralizado “Me gritaron negra”, es totalmente válido reapropiarnos del término dándole otro sentido, orgulloso³²



Lumbalu: llamando a los dioses africanos

²⁹ José Carlos Mariátegui. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), Lima, Amauta, 1963, p. 204

³⁰ Baile funerario propio de San Basilio de Palenque con el que se convoca a los dioses africanos para que vengan a llevarse el espíritu del muerto

³¹ Milagros Carazas, “¿Negro, moreno o afroperuano?” en *Estudios afroperuanos*, Lima, CEDET, 2011, pp. 51-67.

³² Para el poema ver <http://www.youtube.com/watch?v=IN5M0jehU7s> Un estudio del mismo en Daniel Mathews “Victoria Santa Cruz: voz y rebeldía de la negritud” en *Identidades* suplemento cultural del diario *El Peruano*, lunes 20-12-2004, pp 8-9.

Es necesario resaltar que en la posición de Mariátegui no existe nada que rechace o descarte el pensamiento europeo. El llamarse marxista y recurrir a Nietzsche para crear explicaciones sobre si mismo sería suficiente para descartar esta opción. El pensamiento europeo resulta a la vez indispensable e insuficiente o incluso inadecuado para ayudarnos a reflexionar sobre los procesos culturales y sociales en las naciones no occidentales. Debemos acercarnos a él pero, según expresión del propio Mariátegui, sin calco ni copia.

Sin embargo fue necesario esperar varias décadas para que la idea de Mariátegui tomara cuerpo. El nacimiento del proyecto de una teoría literaria propia podemos fecharlo en 1973 con la publicación por Roberto Fernández Retamar de un artículo en la revista *Casa de las Américas*, una de las más importantes de una época marcada por la revolución cubana. El artículo se llamaba “Para una teoría de la literatura hispanoamericana”³³ y proponía la necesidad de articular un discurso que dé cuenta de lo americano y que se encuentre políticamente insertado en un plan de liberación de esquemas culturales “colonizados”.

En este propósito cabe ubicar un importante corpus crítico compuesto por una numerosa cantidad de artículos y ensayos (algunos de los más importantes compilados posteriormente en libros) cuyo propósito también apuntaba a una reflexión sobre el estado y las condiciones de posibilidad de una crítica “específica” para la literatura latinoamericana. La necesidad de construir un discurso teórico, crítico e historiográfico integrador y los instrumentos conceptuales aptos para construir ese discurso, fueron los tópicos de un debate y un conjunto de propuestas que constituyen el esfuerzo por

³³ En La Habana, *Casa de las Américas*, Septiembre-Octubre 1973, Año 14, N° 80, también debe revisarse “Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana” en *Casa de las Américas* Marzo- Abril 1975, Año 15, N°89 también publicado en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 1 N° 1, 1er semestre 1975.

generar un nuevo estatuto crítico que operara de polea de relevo para un americanismo que, reconociéndose tributario del pensamiento de sus fundadores (desde Martí y Rodó a Mariátegui y Henríquez Ureña) requería por entonces una instancia de reforma que avance más allá de donde ellos la habían dejado.

El mayor volumen de este material se publicó entre mediados de los '70 y mediados de los '80 en el circuito de las revistas de crítica literaria y cultural provenientes de la academia tanto latinoamericana como norteamericana, así como de formaciones independientes e instituciones estatales. De esos años data el surgimiento de la gran mayoría de ellas: *Hispanamérica* (Estados Unidos, 1972) dirigida por S. Sosnowski, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Perú, 1973) dirigida por Antonio Cornejo Polar, *Escritura* (Venezuela, 1975) dirigida por Ángel Rama, *Texto Crítico* (México, 1975) dirigida por Jorge Ruffinelli, *Dispositio* (Estados Unidos, 1976) dirigida por Walter Mignolo, *Lexis* (Lima, 1977) dirigida por Susana Reiz de Rivarola, *Ideologies and Literatures* (Estados Unidos, 1977) dirigida por Hernán Vidal, *Punto de Vista* (Argentina, 1978) dirigida por Beatriz Sarlo. La lista se puede ampliar a las revistas que desde el ámbito académico (como la *Revista Iberoamericana*, Estados Unidos, 1938/1956, dirigida por Alfredo Roggiano) o desde el campo cultural (como *Casa de las Américas*, Cuba, 1960, dirigida por Roberto Fernández Retamar), ya venían sosteniendo, desde diversas posturas –cierto eclecticismo teórico, la primera, y un fuerte contenido socio-histórico, la segunda– la construcción de un discurso crítico para la literatura latinoamericana.

Se trata de un conjunto de críticos que hasta el momento no habían coincidido en un debate conjunto de esta envergadura y que por primera vez colectivamente colocan el tema del estado de la crítica en la agenda del momento; conjunto que, al tiempo que

debate cómo construir el valor de su discurso crea los espacios de circulación para su despliegue. Entre los principales y por estricto orden alfabético: Hugo Achugar, Adriana Amante, Raúl Bueno Chávez, Antonio Cândido, Antonio Cornejo Polar, Roberto Fernández Retamar, Rafael Gutiérrez Girardot, Noé Jitrik, Alejandro Losada, Walter Mignolo, Desiderio Navarro, Nelson Osorio, Mauricio Ostria, Ana Pizarro, Ángel Rama, Carlos Rincón, Grinor Rojo, Beatriz Sarlo, Saúl Sosnowski, Hernán Vidal. Permítanme añadir algunos nombres de intelectuales nacidos por equivocación fuera de nuestro continente: Martin Lienhard, Antonio Melis, William Rowe. Por su identificación con nuestros conflictos culturales están más cerca de nosotros que algunos escritores nacidos aquí pero que incluso han adquirido otras nacionalidades.

En cuanto a los temas el resumen de ellos que hace Avellaneda es bastante claro:

Primero, el pensamiento sobre la historia de la literatura, o sea, el trabajo de la revisión historiográfica de la serie literaria con la premisa de replantear los principios de la periodización y, sobre todo, el papel de la contextualización en el discurso histórico sobre la literatura de la región. En segundo lugar, la cuestión de los límites del corpus y de los discursos literarios; o, mejor dicho, la discusión sobre la necesidad de ensancharlos hacia los márgenes. Y en tercer término, la preocupación por definir la especificidad del pensamiento sobre la literatura latinoamericana: la construcción de categorías y modelos teóricos apropiados, sobre todo la factibilidad de una producción de conocimiento conectada con proyectos de liberación y desarrollo propios del continente³⁴.

El presente trabajo se inserta dentro de ese esfuerzo en los tres niveles: en primer lugar ensanchando los márgenes de los estudios literarios latinoamericanos hacia un espacio poco trabajado hasta hoy: el de la canción popular que nace en las ciudades de fines del siglo XIX e inicios del XX; luego, proponiendo categorías y metodologías para entender estas prácticas literarias y culturales, finalmente, realizando un trabajo de historiografía,

³⁴ Andrés Avellaneda. "Desde las entrañas: Revistas de y sobre Latinoamérica en los Estados Unidos". Saúl Sosnowski (ed.). *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Buenos Aires, Alianza, 1999, p 550

que dé cuenta de los cambios que se producen en la ciudad, en las clases sociales que la habitan y en la cultura de estas clases sociales.

2. Ensanchando los márgenes hacia lo popularurbano.

En las últimas décadas el conjunto de las ciencias sociales ha otorgado una importancia que antes no tenía al sujeto subalterno. La historia, que antes se centraba en las acciones del Estado, tanto si lo hacía desde la visión oficial como desde la opositora (la que pretende “tomar el poder”), le da una atención cada vez mayor a los movimientos sociales. Incluso algunas categorías con las que los estudios europeos quisieron interpretar las rebeldías del sur han sido superadas. Así lo que Eric Hobsbawm llama movimientos “premodernos” no lo serían desde la perspectiva de los historiadores hindús. Ranahit Guha mostró que las prácticas que convocan a dioses, espíritus y otros seres espectrales y divinos formaban parte de la red de prestigio y poder con la que actuaban tanto los subalternos como la elite del Asia meridional. “La modernidad política surasiática, argumentaba Guha, reúne dos lógicas de poder inconmensurables, ambas modernas”³⁵.

Cito esto no sólo para llamar la atención sobre el hecho de que esta ampliación de los márgenes no sólo se da en los estudios literarios, sino porque al ampliarlos estamos dando cuenta de otras formas de ver el mundo y de “otras modernidades” posibles. Otras modernidades que, como hemos visto, están marcadas por la fractura colonial. En los estudios literarios latinoamericanos esta tarea está ligada a la propuesta de heterogeneidad realizada por Cornejo Polar, que muestra la pluralidad de prácticas culturales diferenciadas y antagónicas a partir del “conflictivo cruce entre dos

³⁵Dipesh Chakrabarty, *Al margen de Europa*, Madrid, 2008, p. 42.

sociedades y dos culturas"³⁶ lo que nos lleva a entender que detrás de la heterogeneidad literaria hay lo que Raúl Bueno ha llamado heterogeneidad de base³⁷, refiriéndose a los trances supuestos por esa coexistencia que en verdad puede ser incluso de más de dos sociedades y culturas. Sería necesario además considerar las variables de género y clase social que marcan conflictos al interior de estas formaciones sociales. Cornejo Polar discute entonces la posibilidad de una "literatura nacional" unitaria y propone en su lugar verla como una "totalidad contradictoria":

En el horizonte de esta requisitoria pueden encontrarse los planteamientos marxistas sobre la coexistencia de una cultura de la clase explotada y otra de la clase explotadora, coexistencia que escinde de parte a parte el campo de la literatura de una nación. Algo similar puede decirse con respecto al deslinde – este siempre ambiguo- entre "literatura culta" y "literatura popular"³⁸

Aunque Cornejo Polar centrará sus estudios en las literaturas indígenas y sus relaciones con el sistema culto, quiero llamar la atención sobre un hecho que parece olvidado: la primera observación que realiza sobre la pluralidad de prácticas culturales diferenciadas se refiere a lo popular. Me refiero a *Estudio y edición del "Discurso en loor a la poesía"* aparecido en Lima en 1964³⁹. Frente a la propuesta que Sánchez⁴⁰ y otros hacen en el sentido de que en la literatura colonial habría un primer periodo popular que luego desaparece en el devenir discursivo, Cornejo afirma:

Es imposible seguir sosteniendo que a un tipo de creación popular sucede otro más bien culto (como si quisiera pensarse en que aquel desaparece), puesto que la

³⁶Cornejo Polar, op. cit. p. 68

³⁷"Quinientos años de choque cultural no han hecho más que añadir diversidad y conflicto a la heterogeneidad de base" Raúl Bueno Chávez, *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*, Lima, UNMSM; Fondo Editorial, 2004 p. 21.

³⁸ Op. cit. p. 71.

³⁹ Antonio Cornejo Polar *Estudio y edición del Discurso en loor a la poesía*, Lima : UNMSM, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Instituto de Literatura, 1964, p. 85

⁴⁰Luis Alberto Sánchez, *Los poetas de la colonia y de la revolución*, Lima, Editorial Universo, 1974.

poesía del pueblo se mantiene intacta dentro de su cauce paralelo a la de la erudita, académica o cortesana⁴¹

Pero los cauces no necesariamente son paralelos siempre. Si pensamos en una separación absoluta entre una ciudad que escribe y un agro que recita el paralelismo resulta evidente. No lo es tanto si vemos que en la ciudad también se canta. Y que entre cantores y escritores pueden tejerse muchos vasos comunicantes. No se trata sólo de la posibilidad de encontrar relaciones entre Borges y el tango que van más allá de la crónica que realiza sobre Evaristo Carriego o entre Pinglo y el modernismo que también van más allá de la presencia de “odaliscas” en “Sueños de opio”. Los poetas cultos y populares, que en siglos anteriores ni se veían, comparten ahora la misma ciudad.

Muchas veces los letrados son profesores de colegio y son los que inician en el arte a los segundos, o comparten algunos oficios como el periodismo, o toman en el mismo bar. Ya lo popular no está en extramuros y, como diría Ana Pizarro, las ciudades funcionan como “puntos y momentos de confluencia, de condensación, en donde es posible focalizar el espesor cultural”⁴². No sólo hay una voluntad de encuentro sino que hay una espacialidad común que no sólo lo permite sino que lo exige.

A finales del siglo XIX las ciudades latinoamericanas crecen y se produce un tránsito hacia procesos de industrialización y modernización que, aunque son “de débil proyección” como diría Pinglo, van a modificar la sociedad y la cultura de nuestros países. En el caso de Buenos Aires y Sao Paulo habrá una fuerte migración europea que hace explosivo el crecimiento urbano y lo pone al día con la revolución tecnológica que se está produciendo en los países centrales. En el caso de las ciudades no ligadas al

⁴¹ Op. cit. pp. 85-86

⁴² Ana Pizarro, *El sur y los trópicos*, Alicante, Universidad de Alicante, 2004, p. 63

Atlántico la migración es interna y da inicio a un proceso que se completará a mediados del siglo: el abandono de los campos a favor de la ciudad. Esta urbanización de los países será el origen de las literaturas de vanguardia, imposible entender a Girondo y su tranvía sin la ciudad. Pero también es el origen de la canción popular.

Las ciudades no sólo centralizan a la población. También polarizan la actividad cultural frente al resto del país, más tenue, o que dormita en la languidez provinciana. La ciudad es tan heterogénea como la cultura. Hay que distinguir la estética de los barrios, del callejón, de la del club exclusivo. Pero no hay que pensar que son dos mundos cerrados el uno del otro. El negro que no es aceptado como socio en el club es buscado como profesor de baile. Baile que llevará el caballero cuando regrese a su casa y al que le dará nuevas formas y diferentes ritmos. Es así, por ejemplo, como el waltz austro germano se convierte en el vals criollo.

La ciudad es también el espacio en el que se recibe las novedades que vienen de fuera. He mencionado el waltz, puedo añadir el football que también sufrirá transformaciones para convertirse en un fútbol criollo en el que la cintura juega un papel más importante que la técnica. Los nuevos requerimientos van moldeando las formas de una cultura diferente que se ve enfrentada a las formas nacionales tradicionales. No es raro que tanto en el vals, el tango o la poesía académica, París sea la moda (“En Francia hay un París y en él se rinde culto al Dios Amor” dice un vals de Carlos Gamarra). París es “el núcleo de religación que organiza dimensiones importantes del arte continental como punto de referencia que absorbe a los creadores e irradia formas de su propia modernización”⁴³. El tango llega a imponerse como canción nacional y ya no sólo popular en Argentina porque triunfa en los escenarios parisinos.

⁴³Ana Pizarro, op. cit. p. 111

Hay algo en lo que las oligarquías se sentirán particularmente en disgusto. Los espacios de diversión son también centros de difusión de nuevas ideas. En el cancionero rioplatense de fines del siglo XIX encontramos milongas como “El Socialista”: “Yo he surgido camaradas/ del núcleo más esforzado/ del grupo proletariado/ a quien continuo exhorté”. Discepolo es un firme defensor de las conquistas sociales que se lograban durante el peronismo. Si bien hay que dejar claro que la mayoría de canciones no tienen contenido tan explícito, también es cierto que incluso las alusiones al barrio o el referirse a la amada como “negrita” están marcando la construcción de un “nosotros” distinto al hegemónico. Esto no deja de tener contradicciones evidentes. En la lira popular chilena se puede ver, por un lado, una adhesión a la política belicista del Estado en poemas anti peruanos y una desconfianza en los órganos de justicia solidarizándose con los ajusticiados por delitos contra la propiedad que, por supuesto, todos eran vistos como inocentes.

3. La especificidad de lo popular urbano.

A pesar de la importancia de la literatura popular, ha sido siempre difícil definirla. Las diferencias entre oralidad y escritura son evidentes y han merecido diversos estudios: Walter Ong, Zumthor, Cornejo Polar o Lienhard han ido precisando los sentidos que tiene la oralidad. En cambio lo popular siempre ha sido difícil de definir. La primera dificultad es justamente el término “popular” más ligado a lo social que a lo cultural propiamente. Resulta evidente que, a diferencia del binomio oralidad/escritura, lo popular no está ligado a las técnicas de creación y difusión literaria sino más bien a los roles sociales del texto. Puede referirse a un tema ideológico: estar a favor de los intereses del pueblo. Puede también referirse a los gestores del texto, propiamente

populares. Nuestra opción conjuga las dos propuestas. La canción popular urbana está hecha por intelectuales orgánicos de las clases trabajadoras y crea una identidad que las representa. Al decir esto no propongo que siempre sea una literatura “revolucionaria”. La conciencia de clase incluye una serie de componentes de las culturas dominantes (el machismo puede ser uno de los más obvios).

Esto nos servirá para distinguir la cultura popular de la cultura de masas. Potenciada por la producción y reproducción a través de medios técnicos, su orientación hacia un público numeroso, y su acoplamiento a los mecanismos del capitalismo avanzado, propio del siglo XX. Compartimos la idea de la Escuela de Frankfurt, particularmente Th. W. Adorno, para la que el reinado de la industria cultural significaba el advenimiento de un nuevo género de barbarie, capaz de imponer la lógica del número y la semejanza por sobre lo particular, creando con fines ideológicos una cultura masificada: “A la cultura de las “estrellas” pertenece, como complemento de la celebridad, el mecanismo social que nivela e iguala a todo lo que sobresale”⁴⁴. Si bien es cierto que la cultura de masas ha tenido también sus defensores, considero que es un error de Umberto Eco sostener que la cultura de masas supone una sociedad en que el disfrute de las comunicaciones es democrático⁴⁵. La televisión, la radio, los medios masivos de comunicación son unidireccionales. Es un grupo de poder el que decide lo que la gran comunidad consume. Diferente a los Centros Musicales o las esquinas de barrio donde el papel de productor y consumidor se turnan creando reciprocidades.

En sentido estricto literatura popular debería ser definida como aquella que surge “del pueblo” y en este sentido de todos pero de ninguno, anónima, sin autor y por lo tanto sin “estilo personal”. Podemos decir con Manuel Machado que “Hasta que el pueblo las

⁴⁴Th. W. Adorno *Dialéctica de la ilustración*, Madrid, Akal, 2007, p. 256.

⁴⁵Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Editorial Lumen, 1968.

canta, las coplas, coplas no son, y cuando las canta el pueblo, ya nadie sabe el autor”⁴⁶. Y aquí vemos una diferencia con la canción popular urbana que nace a fines del siglo XIX. Aparece, entonces, el fenómeno de la autoría. Pinglo, Granda, Gardel, Discepolo, Blades, Jara, Parra son autores y, como hemos dicho, establecen diálogos fecundos con la literatura erudita, algunos como Juan Gonzalo Rose o César Miro en el caso del vals como Ernesto Sabato del tango vienen de ella.

El pueblo está interesado en rescatar al autor, es parte de lo que podríamos llamar una “historia de los de abajo”. Se escriben libros sobre Pinglo o Gardel. Y no son necesariamente libros de académicos sino elaborados por los propios cultores de la canción. Se ponen sus fotos en los Centros Musicales. Se les convierte en objeto de culto. Y esto por una razón importante: al reconocerlos el pueblo rescata una historia cultural propia, diferente a la académica. Es muy diferente al cantante de moda, impulsado por la industria cultural, al que se le rinde un culto pasajero. El cantante de moda pasa ya que la propia industria que lo crea necesita cambiar permanentemente para que no se agoten las ventas. Gardel en cambio “cada día canta mejor”.



Centro Musical Breña

⁴⁶ Manuel Machado, “La copla” en *Antología*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952 (V edición) p. 81
29

Pero sigamos viendo qué ha caracterizado en los estudios anteriores a lo “popular”. Y lo siguiente que encontramos es el calificativo de “natural” aplicado por lo menos desde que Lope de Vega declara que los viejos romances españoles “nacieron al sembrar el trigo”⁴⁷. En América es José Martí el primero que opone el conocimiento “natural” al “letrado” al decir que “el libro importado ha sido vencido en América por el hombre natural. Los hombres naturales han vencido a los letrados artificiales (...) No hay batalla entre la civilización y la barbarie, sino entre la falsa erudición y la naturaleza”⁴⁸. Valoración que viene de la idea platónica según la que la Naturaleza es siempre superior al Arte. Si es cierto que en esto hay un claro debate con Sarmiento y su dilema “civilización o barbarie” también lo es que, como buen romántico⁴⁹, tiene una marcada disposición por el arte popular. Disposición que vemos en la carta que dirige a su sobrina María Mantilla: “A mi vuelta sabré si me has querido por la música útil y fina que hayas aprendido para entonces: música que exprese y sienta, no hueca y aparatosa: música en que se vea un pueblo o todo un hombre, y hombre nuevo y superior”⁵⁰.

En este terreno encontramos un nexo pero también una variable entre lo popular tradicional y la canción urbana. En el vals y el tango ya no podemos hablar de “lenguaje natural”. Aunque en términos absolutos este tipo de lenguaje no existe y toda creación poética, hasta la décima más improvisada, supone un trabajo sobre el lenguaje, en la tradición folklórica encontramos que hay un número limitado de metáforas. En

⁴⁷ Lope de Vega, “Con su pan se lo coma” en *Obras*, Madrid, Real Academia Española, 1917, Tomo IV p. 306

⁴⁸ José Martí, *Nuestra América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, p. 33.

⁴⁹ Para estudiar la relación entre el romanticismo europeo y lo popular ver Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (hispánico-portugués, americano y sefardí) Teoría e historia*. Espasa Calpe, Madrid, 1953, Tomo I, p. 11

⁵⁰ José Martí, *Obras completas*, La Habana, Editorial Lex, 1946, T. 20 p. 213.

cambio en el vals hallamos juegos muy arriesgados como aquel de “yo quiero que escuches la imagen de mi alma que te ama y te adora como una aventura que nadie ha gozado”. Incluso cuando Mario Cavagnaro emplea el habla popular (“Si estoy con los crisoles rojimios es del llanto/porque he llorado carreta/ por culpa de una mujer”) lo hace en búsqueda de un estilo personal y no sólo de una “naturalidad”. A nivel de significados si no una ideología completamente formada podemos localizar distintas actitudes ante el mundo, ya sea el pesimismo propio de los tangos de Discepolo (“Que el mundo fue y será una porquería/ya lo sé/ ¡En el quinientos seis/ y en el dos mil también!”) o el combate enamorado de los valeses de Pinglo (“El plebeyo de ayer es el rebelde de hoy/ que por doquier pregona la igualdad en el amor”).

En un estudio de poesía popular no podemos dejar de mencionar a Menéndez Pidal. El estudio del romancero español fue una de sus más constantes preocupaciones si es que no la principal como se deduce de una rápida ojeada a su bibliografía. Por lo demás, en ella distingue nuestro autor las investigaciones, que nosotros podríamos llamar recopilaciones, de las teorías. Estas últimas pueden considerarse aplicables a toda la poesía popular y no sólo a la española. En su *Romancero hispánico* hace un buen resumen de las mismas y una de las ideas centrales es que la poesía popular “vive en variantes”⁵¹. En efecto, nadie cuenta un chiste dos veces. Para entender el sentido de algún mito andino es necesario recoger varias versiones del mismo como hace, por sólo poner un ejemplo, Wilfredo Kapsoli con los pishtacos⁵². Menéndez Pidal dedicó varios años a recoger diversas versiones de romances hispánicos y a partir de ellos saca una conclusión clara:

⁵¹ Op. cit. p. 40.

⁵² Wilfredo Kapsoli, “Los *pishtacos*: degolladores degollados” en Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos, 1991, Volumen 20, N° 1, pp. 61-77.

No es posible fijar el texto primitivo de una canción popular, oral, tradicional, como fija la filología el texto de una obra literaria de origen individual, porque una obra, desde el primer momento en que alcanza popularidad tradicional, nos ofrece ya varios textos coetáneos. Estudiando sobre 160 versiones modernas el romance de *La boda estorbada*, aunque bastante reciente, pues debió ser compuesto en el siglo XVI, no conseguimos restaurar una redacción primera de donde puedan derivar todas las hoy conocidas.⁵³

Valses y tangos son, en cambio, composiciones escritas y por lo tanto fijas. Es verdad que estas características se fueron construyendo con el tiempo y que podemos encontrar textos sin autor conocido y que presentan variables. En verdad no existía el concepto de “derechos de autor” porque no se había comercializado la producción textual. Un ejemplo de esto es el vals “Tus ojos” cantado por Montes y Manrique frente a “Tus ojitos” de La Limeñita y Ascoy⁵⁴:

Tus ojos	Tus ojitos
Montes y Manrique	La Limeñita y Ascoy
Tus ojos que contemplo con delicia	Tus ojitos que contemplo con delirio
pues a ellos los contemplo con empeño	a ellos los adoro con empeño
tienen la suavidad de las caricias	tienen la palidez de mi martirio
y la dulce mirada del ensueño	y la dulce mirada del ensueño

Pero definitivamente las variables en el vals son mucho menores que en los géneros previos, más ligados a la oralidad, como la marinera por ejemplo, donde damos por limeñas piezas que llegaron con los españoles por ser parte de su folklore como aquella de “Palmero sube a la palma/ y dile a la palmerita/ que se asome a la ventana/ que mi

⁵³ Op. cit. p. 39

⁵⁴ Recogidas ambas versiones en José Antonio Llorens y Rodrigo Chocano, *Celajes, florestas y secretos: una historia del vals popular limeño*, Lima, INC, 2009. La misma canción se conoce en Argentina como tango de Videla y Montbrún y sin embargo, por lo relajado que es en estos años el concepto de “derechos de autor” mal hablaríamos de “plagio”. Ver <http://argentinaonline.info/tangos/msg00096.html>

amor la solicita”. La Palma es una isla del Océano Atlántico perteneciente al archipiélago de Las Canarias cuyo nombre histórico es San Miguel de La Palma.

La aparición de cancioneros y discos y la costumbre de los cantantes de hacer sus propios “cuadernos” y de irlos corrigiendo fue consolidando las letras hasta el punto actual en que ya no podemos hablar de variables sino desde una perspectiva histórica. Eduardo Montes y César Augusto Manrique fueron los primeros que grabaron discos de valeses el año 1912 y aunque no podemos hablar de que tuvieran grandes calidades artísticas ya ese sólo hecho los llevó a un lugar preponderante tanto en la historia de la canción⁵⁵ como en el propio imaginario popular⁵⁶

Textos que tienen tantas diferencias con lo que hasta ahora se ha dicho de la “literatura popular” ¿pueden seguir tomando ese nombre? Sí, en tanto que el contexto en el que se realizan sea popular: responde a barrios populares donde músicos con o sin preparación académica forjen espacios que se reconozcan a sí mismos como de cultura popular, donde los cantan para un público que responde a las mismas características sociales. Esta definición soporta variantes. En el caso del tango el espacio privilegiado es el prostíbulo pero eso supone que además de sus funciones propiamente sexuales, aquel lugar tiene un rol socializador⁵⁷. En los años 60-70 los músicos comienzan a tener formación académica pero la ponen al servicio de un público masivo.

Entendiendo que la literatura es un sistema en el que cuenta tanto el creador como el consumidor, la creación como la difusión podemos llegar a decir que estos textos son

⁵⁵ Ver Jorge Basadre, *Historia de la República del Perú*, 1983 (1939), 7° edición, tomo XI.

⁵⁶ "Así es mi Lima criolla, / alegre y jaranera, / la tierra tres veces coronada, / donde nació la marinera / que con cajón y repique / en los barrios del Rímac, / antaño le dieron colorido / Montes y Manrique / padres del criollismo"... Estrofa del vals "Acuarela Criolla" de Manuel Raygada.

⁵⁷ En *Los ríos profundos* Arguedas muestra como el espacio de las chicherías es por un lado el de prostitutas y guitarristas y por el otro ahí donde se forja la rebelión popular.

escritos en el acto creativo pero que en su difusión son cantados y así es como llegan al consumidor.

4. Hacia una metodología para el estudio de lo popular urbano

En lo que llevamos dicho hasta aquí, ya podemos vislumbrar algunos aspectos metodológicos a los que debe responder nuestro trabajo. En primer lugar nos proponemos desplazar el objeto de estudio de lo literario canónico a otro campo. Los textos de estudio, la canción popular, es la conjunción de por lo menos tres tipos de discurso: uno propiamente literario que tiene que ver con el poema que se canta; un segundo texto es musical y tiene que ver no sólo con ritmos y melodías sino con los tonemas usados en la interpretación; esto nos lleva a un tercer texto que es la performance. En ésta última hay que incluir el tema del baile. No todas las canciones populares son para ser bailadas. La canción supone patrones diferentes de instrumentación, prácticas sociales, interrelaciones entre los medios orales y los musicales que deberán ser estudiados en cada caso.

La fusión de estos lenguajes supondrá una síntesis entre los estudios literarios, en la tesis, y los de musicología. La gran ventaja es que ambas disciplinas han variado su perspectiva en la misma dirección: abandonando sus enfoques inmanentistas, predominantes en la década del sesenta, para reconocerse a sí mismas como ciencias sociales. Así Ingrid Monson dice que “La etnomusicología y la musicología comparten una preocupación común con la colocación de la música en arenas sociales más amplias que afecten o influyan sobre su recepción, interpretación y significado cultural”⁵⁸.

⁵⁸Ingrid Monson, “The problem with White Hipness: race, gender, and cultural conceptions in jazz historical discourse” en *Journal of the American Musicological Society*, University of California Press, Volumen 48, N° 3, p. 400.

Pero esto supone ir más allá del texto, hacia la producción de sentidos en el que este se ubica. Los procesos literarios van incursos en otros mayores que tienen que ver no sólo con la construcción de una cultura sino con la forja de hechos sociales. En ellos las instancias de consumo son tan importantes como las de producción y en ambos casos producen instituciones que las respaldan. Para una historia hecha “desde abajo” el revisar cómo se organiza la gente de a pie desde perspectivas de etnia, clase y género resulta importante.

Para esto debemos incorporar instancias como la fiesta, el barrio, el deporte, que son los primeros espacios de encuentro y forja cultural. La historia de la producción textual se tendrá que cruzar así con la de los espacios de recreación, la vida cotidiana, la cultura material, la religiosidad, la cocina o la moda.

Sin embargo eso no nos debe llevar a confusión. La categoría que estamos proponiendo, “ciudad cantada” o “literatura popular urbana” se refiere básicamente a textos poéticos. Es un fragmento de la cultura popular y tiene relaciones múltiples con los demás tramos de la misma. Pero no se debe confundir la parte con el todo.

La canción se desenvuelve dentro de tradiciones, refleja influencias subculturales y registra la actividad de individuos y movimientos sociales. El campo cultural deja de ser visto como ornamento para entenderlo como producción social de sentido. El interés académico ha pasado de la historia intelectual a la construcción de imaginarios. Más que las grandes figuras (compositores, intérpretes) nos interesaran aquellas que han influido en este proceso de construcción. Con relación a esto Finnegan afirma:

Es fácil caer en una suerte de romanticismo idealizador, a menudo inundado de admiración hacia los “grandes maestros” o aún más hacia los “grandes compositores” dentro del canon clásico de la música occidental. El ideal del “individuo genial”, independiente de la sociedad que lo rodea y situado (con mucha menor frecuencia, situada) por encima de ella, es una poderosa fuerza en

el pensamiento convencional sobre arte (...). Más todavía a estas alturas resulta tentador dejarse arrastrar por los paradigmas tradicionales del arte cultivado, para los que todo lo que pueda catalogarse como “arte” debe ser tratado con especial veneración, como algo autónomo en sí mismo y dotado de una existencia fuera de las convenciones sociales y culturales al uso⁵⁹

Es cierto que hay muchos músicos que admiro. Pero la admiración no constituye análisis. Ni podría un estudio de los grandes exponentes por sí solos constituir un estudio de la canción sin los contextos y convenciones sociales y culturales que se crean en la práctica poética y musical. Estamos lejos de pensar que los estudios literarios se limitan a un listado de textos y autores y consideramos que hay que enfrentar la literatura como sistema y su historia como proceso⁶⁰. La literatura popular no es la excepción de esta idea sino que quizá la refuerza aún más.

En algunos casos la producción de sentido ni siquiera está dada por la autoría sino por la compleja relación entre ésta y el conjunto de la actividad musical: interpretes, audiencia, producción discográfica, asociaciones culturales, procesos que desencadenan. Algunos ejemplos pueden aclarar esto. La labor del Centro Musical Obrero de Lima a fines del siglo XIX más que por los textos que cantaban o por los autores que difundían está dada por ser la primera organización obrera, de ahí nacen los primeros sindicatos y el saxofonista del Centro Musical, Delfín Lévano, llega a ser el dirigente de la lucha por las 8 horas. Montes y Manrique no son llamados “padres del criollismo” por ser creadores de textos sino por ser cantantes y no de los mejores de su tiempo sino los primeros en grabar discos. La incursión de otros sectores sociales en la producción/interpretación/consumo de estos textos también deberá ser estudiada. Un

⁵⁹Ruth Finnegan “¿Por qué estudiar la música?” en *Revista transcultural de música*, versión en Internet <http://www.metro.inter.edu/facultad/esthumanisticos/ceimp/articles/Por%20que%20estudiar%20la%20musica-Reflexiones%20Ruth%20Finnegan.pdf>

⁶⁰Ver al respecto Ana Pizarro y Antonio Candido (compiladores) *La literatura latinoamericana como proceso*, Buenos Aires, Bibliotecas Universitarias, 1985.

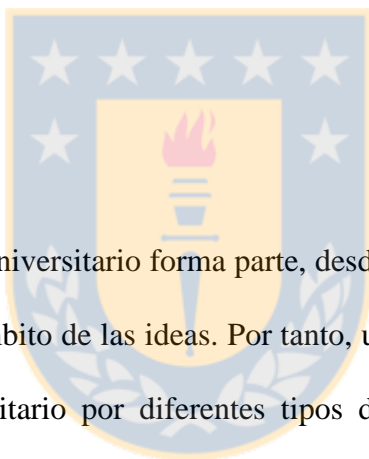
buen análisis de la canción popular requerirá entonces considerar la naturaleza del contexto de la producción, incluyendo las políticas del Estado y las particulares, los textos y sus creadores y los consumidores de música. Más importante aún es la interrelación de todos estos elementos.

La metodología de estudio también debe cambiar. La tarea es hacer una historia de la canción pero al mismo tiempo cuestionar el concepto de historia literaria en varias direcciones: Tenemos que romper la idea fácil de que los hechos son un continuum que se puede seguir cronológicamente para dar paso a un trabajo de interpretación de procesos que a veces corren paralelos o se atrasan y adelantan. Se trata de una indagación sobre temas, tendencias y problemas que aparecen en el proceso de construcción de una literatura alternativa (Lienhard).

En este panorama tendremos que estudiar también cómo se incorpora la literatura a la vida social de la ciudad. Las actividades musicales juegan un papel muy significativo en su implicación en la sociedad circundante, en la sociabilidad y en la fijación de las rutas temporales, espaciales y de acción a través de las cuales los seres humanos construyen la realidad en la ciudad en la que viven. La canción juega un papel social incluso para aquellas personas poco integradas en la persecución activa de la música. Proporciona el marcador clave para las grandes ceremonias tanto las de interés personal como las públicas. Unos y otros, desde un matrimonio hasta las celebraciones patrias, dependen a menudo del simbolismo de la música para ser situados aparte del tiempo y espacio «ordinarios», y, de esta manera, ser traspuestos a la superior esfera del ritual en cuestión.

No deja de ser cierto sin embargo que escribir de literatura, de arte o en este caso de canción supone un entusiasmarse con la creatividad humana. Entusiasmarse en el

sentido original de la palabra: en-theos, dejarse poseer por los dioses. Y ahí estriba la gran dificultad. Escribir al mismo tiempo con el distanciamiento del científico social y con un cabal aprecio personal por el elevamiento espiritual implicado en la ejecución y expresión artísticas. Escribir al filo de la navaja entre dos riesgos. La constante tentación es o caer en la trampa reduccionista de no ver la música más que como el epifenómeno de la estructura social, o deslizarse, a la inversa, en la romantización facilona del arte. Una forma de hacer frente a esta tentación es concentrarse más que en el producto en el proceso, o como dice Ruth Finnegan: “no tanto en las obras musicales como tales o en sus exponentes individuales como en los procesos activos –las prácticas y convenciones a través de las cuales las personas producen y experimentan colectivamente la música”⁶¹.



5. Un reto adicional

Lo que ocurre en el mundo universitario forma parte, desde luego, de la lucha de clases, es la lucha de clases en el ámbito de las ideas. Por tanto, una cosa que creo necesaria es luchar en el mundo universitario por diferentes tipos de producción de saberes, de reproducción de saberes. Los universitarios en Chile han convocado a terminar con la “educación de Pinochet”. Esto no es solo conseguir la gratuidad sino reorientar los estudios a temas no tratados. Creo que la tesis responde a esa necesidad.

Pero creo que también tenemos la obligación de tomar ciertas cosas sobre las que reflexionamos y presentarlas de manera que sean comprensibles para un público amplio. Creo que, en el caso de la presente tesis, no puede ser ajena al mundo de los Centros Musicales. Entre otras cosas porque también pertenezco a ese mundo. Y, sin rebajar las propuestas académicas, he pensado en cómo la gente puede leer esto y extraer sus

⁶¹Op cit.

propias conclusiones. No creo que los universitarios conozcamos mejor el mundo que cualquier otra persona. Insisto en algo que he dicho repetidas veces ya, para estos estudios lo que he aprendido de mis consocios del Breña es tan o más importante que lo recibido en la Universidad. Espero estar pagando un poco de lo que me han dado.



Capítulo I

Lima está de fiesta

Los seres humanos no viven solos en un mundo objetivo ni en la actividad social tal como se entiende normalmente, sino que están mucho más a merced de los medios de expresión que se convierten en su espacio cultural. Al decir de Edward Sapir, “El lenguaje es en sí mismo el arte colectivo de la expresión, la suma de miles y miles de intuiciones individuales. El individuo se pierde en la creación colectiva”⁶². Si Sapir dice esto desde ejemplos de literatura de autor creo que resulta más válido cuando se habla de la literatura creada y consumida en forma colectiva.

En el siglo XVI, cultura de élites y cultura popular se confundían sin fronteras muy nítidas. Los nobles participaban de las creencias religiosas, de las supersticiones, de los juegos. Las autoridades poseían una actitud de tolerancia para con las prácticas populares. Varios deportes considerados violentos eran patrocinados por los señores de la tierra, el gusto por los romances de caballerías era generalizado y las baladas, décimas, juegos literarios eran comunes para pueblo y élite. Con esta mentalidad llegan los españoles a nuestros países. Si ni siquiera Pizarro o Cortez podían participar en la cultura del libro, en las lecturas en latín del padre Valverde o en los debates doctrinarios de Sor Juana Inés de la Cruz; estos últimos si gozaban y actuaban en la estética popular. Los hombres cultos eran “anfíbios”, biculturales, hablaban y escribían en latín, pero eran capaces de expresarse en el dialecto local. Y Sor Juana Inés de la Cruz lo muestra en varios de sus textos.

Así, no es raro que, con la entrada de los conquistadores, ingresaran a América una serie de poemas populares (romances, coplas, letrillas), incluyendo algunos de protesta. Fue, precisamente, en Piura en donde el humor le cambió a Pizarro cuando en la puerta de la

⁶² Edward Sapir, *El lenguaje*, México, FCE, 1984, p. 261.

Iglesia de San Miguel encontró colgado aquel perverso papel que decía: “Pues Señor Gobernador / mírelo bien por entero/ que allí va el recogedor/ y aquí se queda el carnicero”. Pizarro, que era analfabeto, no soportó la chanza y se le dio por buscar al autor de tamaño despropósito. No se sabe cómo, pero don Francisco acabó escarmentando al fiel soldado don Antón Zamorano. El cruel castigo consistió en rebanarle los pulpejos de los dedos y las manos para que no vuelva a escribir torpezas y menos sembrar suspicacia en la mesnada.

En ese entonces nadie investigaba el tema de la literatura popular porque simplemente era asunto cotidiano. Pero entrando el siglo XVII algo cambió en Europa. Se comenzó a producir libros como *Traite des superstitions*, de Jean Baptiste Thiers (1679); *Antiquitates bulgares, or the antiquitates of common people*, escrito por el clérigo Henry Bourne en 1725; *Histoire critique des pratiques superstitieuses qui ont séduit le peuple et embarrassé les savants*, del padre Le Brun (1702); *Observations on popular antiquities* de John Brand⁶³. En sus inicios fue una actividad individual, practicada sobre todo por sacerdotes con fines moralizadores y correctivos. Poco a poco se fueron organizando clubes donde se reunían aficionados en “antigüedades populares” llamadas así por el supuesto de que eran costumbres que venían de tiempos remotos, mientras los “anticuarios” que las estudiaban representaban la modernidad. Con esto quedaba claramente establecida su distancia y hasta desprecio con respecto a su objeto de estudio, lo que sólo cambiará con el Romanticismo siglos después.

Esa distancia también se expresaba en el papel corrector de estas recopilaciones. Los sacerdotes ya sea católicos (Le Brun) o protestantes (Bourne) tenían como objetivo combatir las prácticas supersticiosas que serían resquicios del paganismo. En América

⁶³ Para una revisión bibliográfica de los estudios de literatura popular en el siglo XVIII véase Natalie Davis, *Society and culture in early modern France*, Stanford, Stanford University Press, 1965 y Richard Dorson, *The British folklorist history*, Chicago, University of Chicago Press, 1969.

esto se ve fortalecido por la situación colonial y, por eso, las grandes recopilaciones de saber prehispánico las debemos a los “extirpadores de idolatrías”⁶⁴.

A nivel del idioma se da el mismo proceso unificador que en lo religioso. La centralización del Estado en Europa significó la imposición de una lengua sobre las hablas locales. La conquista de América llevó al español a ser la lengua con mayor espíritu colonial y no es casual que corra junto con el Diccionario y la Gramática de Nebrija. Pero es ya conquistada la independencia cuando hay más recopilaciones de “provincialismos” con ánimo correctivo. Es el caso de los “Diccionarios” como el de Juan de Arona en el Perú, el de Esteban Pichardo en Cuba, el de Zorobabel Rodríguez en Chile y varios más. Todos ellos escritos con el criterio de que “Los españoles hablan buen castellano sin sospecharlo, y nosotros, malo, aún escuchándonos”⁶⁵. Quizá el único “Diccionario” que no cabe en esta relación es el de peruanismos elaborado por Ricardo Palma que parte de calificar de “caprichosamente autoritaria” a la Academia y reivindica el derecho de los americanos a la independencia lingüística⁶⁶.

Hay varios motivos para un divorcio entre cultura popular y cultura de élite en el siglo XVII. La iglesia, a un lado como al otro del Atlántico, la católica como la protestante, procura hacer hegemónica su propia doctrina oficial tanto por vías educativas como por la represión inquisitorial. En Europa la centralización del Estado y en América el carácter colonial del mismo actúan contra la pluralidad de lenguas y creencias locales.

El iluminismo tuvo un papel fundamental en la elaboración del modelo de pensar

⁶⁴Durante la Colonia, el poder eclesiástico español inició un proceso de extirpación de las creencias y cultos de las religiones andinas. Este proceso fue documentado en visitas de «extirpación de idolatrías» e indagaciones sobre la religión nativa que constituyen documentos importantes para adentrarnos el mundo ceremonial andino. Uno de los más importantes es: *Ritos y tradiciones de Huarochirí*.

⁶⁵Juan de Arona, *Diccionario de peruanismos*, Biblioteca de cultura peruana, París, Desclee de Brouwer, 1938, p. 197 (Entrada “Escondidos”).

⁶⁶Ricardo Palma, “Neologismos y americanismos” en *Tradiciones peruanas completas*, Madrid, Aguilar, 1964, p. 1377-1408.

colonial y centralista al promover los valores de universalidad y racionalidad, frente al cual las prácticas populares eran consideradas irracionales. El desarrollo de este espíritu de racionalidad que fue paralelo al de las ciencias biológicas y médicas correspondía a un proceso de “desencantamiento” del mundo. En Francia (Descartes, Spinoza) e Inglaterra (Locke, Newton) se fue elaborando y formalizando un modo de producir conocimiento en el que la medición, la cuantificación, la externalización (“objetividad”) de lo cognoscible respecto del conocedor, se usaba para el control de la relación de la gente con la naturaleza en especial las relaciones de propiedad y trabajo.

1. América y el eurocentrismo

Pero si el iluminismo puso a un lado la cultura popular europea la colonialidad y el eurocentrismo tuvo el mismo significado para las culturas no “blancas”. En verdad el concepto de “blanco” surge para ser contrapuesto a “indios” y “negros” que son categorías que se inventan como resultado pero también como auto-justificación de la dominación colonial de nuestro continente. Aníbal Quijano nos dice:

Uno de los ejes fundamentales de este patrón de poder es la clasificación social de la población mundial sobre la idea de raza, una construcción mental que expresa la experiencia básica de la dominación colonial y que desde entonces permea las dimensiones más importantes del poder mundial, incluyendo su racionalidad específica, el eurocentrismo⁶⁷

Las diferencias entre los conquistadores (“blancos”) por un lado y los conquistados (“indios”) y esclavizados (“negros”), por el otro, se codificaron en torno a la idea de “raza”; es decir, una supuesta diferencia estructural que ubicaba a unos en situación

⁶⁷ Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina” en Edgardo Lander (comp.) *La colonialidad del saber, eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, CLACSO, Buenos Aires, 2000 pp. 246-276. Disponible en <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf>

natural de inferioridad respecto de los otros y que se expresa en el debate sobre si los conquistados y esclavizados tienen alma o no, si son o no humanos. Así el mundo colonial se organiza en torno a dos ejes. Por un lado relaciones sociales materiales de explotación y dominio, por el otro, la invención de identidades impuestas como ejes de una cultura de racismo. Entre ambas construirán el nuevo tipo de relaciones entre Europa (y más tarde los Estados Unidos) y el resto del mundo⁶⁸.

Estas “diferencias raciales” no sólo se ubican en el terreno de lo material; las diferencias fenotípicas, afectan también y sobre todo las prácticas culturales, vestimentas, instrumentos, religiosidad, ideas y prácticas sociales. Fue en este terreno que se sometió a una intensa represión las formas de producción de conocimiento de los colonizados, sus patrones de producción de sentidos, su universo simbólico, sus patrones de expresión, en suma su subjetividad. Todo esto fue catalogado como lo “arcaico”, lo “atrasado”, mientras lo europeo era sinónimo de “modernidad”. La Europa Moderna, desde 1492, “centro” de la Historia Mundial, constituye, por primera vez en la historia, a todas las otras culturas como su “periferia”. Nuestra América entra en la Modernidad (mucho antes que la del Norte) como la “otra cara” dominada, explotada, encubierta. Es desde esta doble estructura que se construirá el sistema-mundo capitalista. No es raro que, aún en nuestros días, cuando Vargas Llosa quiere descalificar el pensamiento arguediano, lo califique de “utopía arcaica”. El racismo descalifica así las culturas originarias, que pierden sus diferencias para quedar englobadas en “lo indígena” y las culturas africanas sometidas al mismo tipo de homogenización.

Todo este constructo ideológico presenta, sin embargo, varios problemas cuando se confronta con la realidad. El primero es que tales “indios” y “negros” no existían. En el

⁶⁸ Véase Aníbal Quijano "‘Raza’, ‘etnia’, ‘nación’ en Mariátegui: cuestiones abiertas", en Roland Forgues (editor), *José Carlos Mariátegui y Europa. La otra cara del descubrimiento*, Amauta, Lima, 1992.

momento en que los ibéricos llegaron a América hallaron un gran número de diferentes pueblos, cada uno con su propia historia, conocimientos, lenguaje, identidad. Por nombrar sólo los más desarrollados tenemos a los aztecas, mayas, chimús, aymaras, incas, chibchas y un largo etcétera. En el caso de los negros tenemos una variedad igual o mayor: mandingas, congos, biafras, terranovas, yorubas y muchos otros fueron todos incluidos en la categoría “negro”.

Los “indios” eran todos probablemente de ancestros mongoles. Pero su salida de Asia se había producido en sucesivas olas comenzando hace alrededor de 25.000 años. A partir del 1500 ellos se habían adaptado a las más variadas condiciones naturales abarcando desde el subártico de Canadá hacia las alturas andinas, los trópicos de la Amazonía o las pampas del cono sur. Los africanos fueron traídos sobre todo de África Occidental pero habían pueblos de Sahara del Sur, de África del este y probablemente aún de Madagascar. Los propios españoles habían pasado procesos de mezcla étnica y cultural con la presencia árabe y africana en la península.

Tampoco es cierto que el pensamiento “indio” y “negro” fuera exclusivamente mágico religioso y carente de toda capacidad científica. Todas las grandes culturas, tanto la griega como la inca, desarrollaron las posibilidades de lo racional y la ciencia sin las que hubiera sido posible las técnicas agrícolas (andenes, hoyadas) o las grandes construcciones (Machu Pichu) que todos conocemos.

2. Las ciudades coloniales y la fiesta.

Uno de los mitos más constantes sobre Lima es su carácter colonial. Es la base de las canciones de Chabuca Granda, que se sitúan en la añoranza, y del libro de Salazar Bondy, *Lima la horrible*, que se coloca al otro lado. De hecho las ciudades más

importantes del mundo colonial eran Lima y México, centros de los virreinos de Perú y Nueva España respectivamente. Pero Bertolt Brecht hace una pregunta llamada a cuestionar esa visión unilateral de las ciudades latinoamericanas: “¿En qué casas de la dorada Lima vivían los obreros que la construyeron?” Para responder al poeta baste mencionar que por fuera del Cercado, llamado así por los muros que impedían el paso de los pobladores aledaños luego de las 6 de la tarde, estaban el Rimac, los Barrios Altos, Pachacamilla, los barrios populares de entonces⁶⁹. En el caso de Santiago de Chile, que nace dependiente del virreinato del Perú, al momento de su construcción se tuvo que pensar en un espacio para los “indios cuzco” que venían a apoyar las acciones militares y a otros servicios. Por esas curiosidades de la historia el barrio Recoleta ha vuelto a ser ocupado por mano de obra barata proveniente del Perú.

Algo parecido ocurre si en vez de ver el mapa nos fijamos en los números y la demografía. Lima tenía al comenzar el siglo XIX 52,000 habitantes⁷⁰, bastante lejos de los 10,000 que tenía Santiago y los 40,000 de Buenos Aires. De esa población limeña la mayoría era negra o “casta”, como le llamaban a las diversas mezclas que salen del negro. Así por 18,000 españoles y criollos había 23,000 “gentes de color” entre esclavos (13,000) y libres (10,000). En la ciudad de México aunque la población era bastante mayor (130,000 habitantes) las proporciones eran parecidas.

La fiesta responde a esta formación demográfica. Aun cuando tiene mucho de español también tiene de negro. De España le vienen las características de la fiesta medieval estudiadas por Mijaíl Bajtin. En primer lugar su carácter universal y el ser un mundo paralelo que involucra a toda la ciudad. El crítico ruso la describe en estos términos:

⁶⁹Daniel Mathews “¿Quién le canta a Lima hoy?” en Teresa Cabrera (editora) *Lo urbano en el Perú*, Lima, Desco, 2012, p. 133

⁷⁰ Las cifras las tomo de Alberto Flores Galindo *La ciudad sumergida. Aristocracia y plebe en Lima 1760-1830*, Lima, Editorial Horizonte, 1991, pp. 19-20..

Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, un segundo mundo y una segunda vida a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas determinadas⁷¹

La fiesta convocaba a todos los habitantes de Lima, incluso a la aristocracia que no siempre se sentía cómoda en un espacio en que los sectores subalternos tenían, aun cuando fuera por un solo día, el mando. Para estos, los verdaderos forjadores de la cultura de la fiesta, esta era “el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes”.⁷² En efecto, en la fiesta reinaba el contacto libre y natural entre individuos normalmente separados por barreras infranqueables, la igualdad en una sociedad profundamente estratificada.

Octavio Paz si bien señala, al igual que Bajtin, que la fiesta es una “ruptura con lo antiguo o con lo establecido” y por tanto una propuesta de otros valores, va más allá para darle un sentido metafísico. La fiesta es un tiempo otro. Y esta ruptura del tiempo es una constante latinoamericana: “Cualquier pretexto es bueno para interrumpir la marcha del tiempo y celebrar con festejos y ceremonias hombres y acontecimientos”⁷³. Aunque en verdad Paz se refiere sólo a la cultura mexicana creo entender que la ampliación de sentido a toda Latinoamérica no traiciona al ensayista. Más aún cuando propone la oposición entre esta reivindicación de la fiesta y el envilecimiento al que es sometida en latitudes más utilitarias.

⁷¹Mijaíl Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 10

⁷² Op. cit. p, 15.

⁷³ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 2010, p. 51

En toda Latinoamérica el utilitarismo capitalista y su tiempo lineal ha sido interferido por una visión circular del tiempo en la que la fiesta siempre es un nuevo reinicio de la vida. Más si se trata de las fiestas agrarias y solares. En un documento de la Comunidad Autónoma Temucucui leemos este 24 de junio:

Existe un momento durante el cual el avance de la noche alcanza su máxima extensión. A partir de esa noche se produce un proceso inverso, es decir, los días se hacen más largos y las noches comienzan a disminuir. Esto, los antiguos lo llamaron Kiñe Pun Trekan Alka (la noche avanza a paso de gallo). A este punto cúlmine en la transformación del tiempo lo denominaron WIÑOY TRIPAN ANTU o WE TRIPANTU, esto ocurre en el tiempo de Pukem (invierno) para todos los que vivimos en este lugar del planeta, más allá de nuestro origen (...). La importancia de este momento para la vida mapuche se debe manifestar por medio de diversos ritos ancestrales⁷⁴

Por el lado cristiano la fiesta no es menos importante. Paz señala como más allá de las fiestas religiosas oficiales “la vida de cada ciudad y cada pueblo está regida por un santo”⁷⁵. La necesidad de santos y vírgenes en una cultura que mantiene el politeísmo aunque de manera escondida fue siempre un impedimento al desarrollo de las opciones evangélicas y un soporte de las católicas. Pero en verdad la fiesta de Santiago, en el centro del Perú, es un culto a los animales. Las vírgenes aparecen ahí donde se rinde culto a la tierra (Pacha Mama) o al agua (Mama Cocha)⁷⁶ como la fiesta de la Candelaria en México o la Virgen del Carmen en Lima⁷⁷. Por eso las fiestas de la virgen terminan resultando fiestas de fertilidad y sensualidad. Susana Münnich cuenta que en Chile “durante largo tiempo se suprimieron las fiestas religiosas a la Virgen y de algunos

⁷⁴ Documento en Internet:

http://www.resumen.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=7492:ipor-que-y-como-celebramos-el-winoy-tripantu-o-we-tripantu&catid=9:wallmapu&Itemid=53

⁷⁵ Op. cit. p. 52

⁷⁶ Verónica Cordero et. al. *Vírgenes y diosas en América Latina*, Montevideo, Colectivo Con-spirando, 2004

⁷⁷ Esta última coincide con el espacio de la Piedra Horadada que indicaba el solsticio de verano y con él, el inicio de la crecida del Río Rímac, río seco en época de invierno, y la fiesta del Capac Raymi estudiado por Carlota Pereyra <https://www.youtube.com/watch?v=o9HviFzYgqM>

santos por ser ocasión de grandes desvergüenzas”⁷⁸

En el caso de la mencionada Virgen del Carmen lo vemos en el vals que le dedica César Miro y que más que un culto a la castidad lo es al cuerpo: “Vamos a la Fiesta del Carmen negrita/ vamos que se acaba ya la procesión/ estoy encantado con tu cinturita/ y con tus ojazos que son mi obsesión”.



La fiesta de Amancaes según oleo de Oscar Allain

El caso de la Fiesta de Amancaes que se realizaba el 24 de junio en la pampa de dicho nombre está relacionado con el inicio del ciclo agrario en el hemisferio sur y las festividades solares que este supone. Coincide con el We Tripantu mapuche que hemos visto más arriba, en la cita de la Comunidad Autónoma Temucucui. Las festividades duraban todo el día, comenzando con un paseo matinal. Las flores de Amancaes, que le

⁷⁸Susana Münnich, *Casa de hacienda/ carpa de circo* (María Luisa Bombal, Violeta Parra), Santiago: Lom, 2006, p. 100. Lamentablemente se trata de un libro con serios problemas de desinformación. Véase nota a pie de página 137.

dan nombre a la pampa adornaban el día. En la segunda mitad del siglo XX procesos de urbanización convirtieron la pampa en zona urbana y mataron la fiesta. Lo que nos queda de ella es un texto de Felipe Pardo y Aliaga que la describe desde el malestar aristocrático.

Nuestras inocentes escenas de cordial jovialidad habían sido perturbadas por las cantigas obscenas con que la plebe acompañaba sus inmundos bailes en los grupos circunvecinos: cantigas que, al paso que se apuraban las botellas, iban realizando el contenido de la indecencia que las distinguía desde el principio⁷⁹

Vemos dos niveles de crítica en este texto: al lenguaje (“cantigas obscenas”) y a la sensualidad (“inmundos bailes”, “indecencia”). Es claro que ambas son una constante cuando se trata de descalificar al negro peruano. El propio Mariátegui diría que: “El negro trajo su sensualidad, su superstición, su primitivismo. No estaba en condiciones de contribuir a la creación de una cultura sino más bien de estorbarla con el crudo y viviente influjo de su barbarie”⁸⁰. Sin embargo, sin discutir para nada lo que los negros pudieron haber aportado y sobre lo que regresaremos después, quiero seguir proponiendo que la fiesta y el humor medieval y particularmente el hispano están presentes en estas dos características de la fiesta.

Bajtín subdivide las manifestaciones de la cultura popular de la Edad Media en tres: Formas y rituales del espectáculo; obras cómicas verbales y diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero. En estas últimas incluye groserías, juramentos, maldiciones y demás géneros verbales de la plaza pública, “el voceo anuncio de los saltimbanquis de feria y de los vendedores de droga”⁸¹. En la plaza pública se

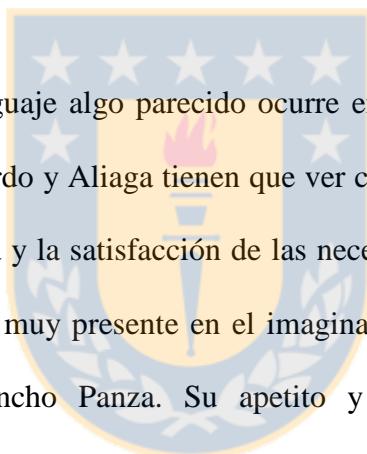
⁷⁹Felipe Pardo “El Paseo de Amancaes” en *Poesías y escritos en prosa* (327-336), Paris, Imprenta de los Caminos de Hierro A CHAIX & Cie, 1869

⁸⁰ José Carlos Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Biblioteca Amauta, 1928, p. 257. Véase sobre el tema Nelson Manrique “Mariátegui y el problema de las razas” en *La piel y la pluma. Escritos sobre literatura, etnicidad y racismo*, Lima, SUR, 1999, pp. 59-84.

⁸¹ Mijail Bajtin, Op. cit. p. 138.

escuchaban los dichos del lenguaje familiar que llegaban a crear una lengua propia, imposible de emplear en otra parte y claramente diferenciado del lenguaje de la ciudad letrada (universidades, iglesia, corte). Era un lenguaje que bien podía recibir el calificativo de obsceno que usa Pardo y Aliaga. Las referencias al cuerpo abundaban. Sobre todo “las partes del cuerpo en que este se abre al mundo exterior o penetra en él (...) como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz”⁸². Bajtin pone como ejemplo la expresión “vete a...”:

“Estas groserías o el tipo de expresiones como el vete a... humillan al destinatario de acuerdo con el método grotesco, es decir al lugar inferior corporal absoluto, a la región genital o a la tumba corporal (o infiernos corporales) donde será destruido y engendrado de nuevo”⁸³



Si eso se da a nivel del lenguaje algo parecido ocurre en las acciones. Los inmundos bailes a los que se refiere Pardo y Aliaga tienen que ver con la presencia de actos como el coito, la comida, la bebida y la satisfacción de las necesidades materiales que arman la fiesta medieval. Esto está muy presente en el imaginario español de la época sobre todo en la imagen de Sancho Panza. Su apetito y su sed son profundamente carnavalescos. Suponen una inclinación a la abundancia y plenitud generales contra la cultura oficial llena de dietas y sacrificios. Para Bajtin “El rol de Sancho frente a Don Quijote podría ser comparado con el rol de las parodias medievales con relación a las ideas y cultos sublimes”⁸⁴. Quiero hacer ver sin embargo que estas “ideas y cultos sublimes” del *Quijote* se realizan entre molinos, albergues, rebaños, venteros y prostitutas lo que supone un rebajamiento carnavalesco de las mismas.

El Quijote es un libro que calza perfectamente con el espíritu colonial. Podemos decir

⁸²Op. cit. p. 30.

⁸³Op. cit. p. 31.

⁸⁴Op. cit. pp. 26-27.

incluso que fue más apreciado en la fiesta popular que en la “ciudad letrada”. Prueba de ello la tenemos en un documento que relata las fiestas que se celebraron en la corte de Pausa en 1607 por la llegada como virrey del Perú del marqués de Montesclaros.⁸⁵ De él podemos sacar varias conclusiones: En primer lugar el carácter festivo de la colonia. La llegada del virrey pero también cualquier otro acontecimiento de la corte ya sea americana o hispana era celebrado en todo el territorio. En lo que respecta al Quijote vemos como está instalado en el imaginario colectivo. Para que un personaje sea llevado al disfraz es necesario que previamente sea conocido masivamente. En el caso del Quijote eran conocidos incluso los personajes secundarios: “Acompañábanle el Cura y el Barbero con los trajes propios de escudero e infanta Micomicona que su crónica cuenta, y su leal escudero Sancho Panza” dice el documento. Pero nos dice también que se le conocía como personaje cómico, carnavalesco: “Venía caballero en un caballo flaco muy parecido a su Rocinante, con unas calcitas del año de uno, y una cota muy mohosa, morrión con mucha plumería de gallos, cuello del dozavo, y la máscara muy al propósito de lo que representaba”.

Pero la fiesta de Pausa no sólo era carnavalesca por la presencia el Quijote. Lo era por el hecho de ser una mascarada. La máscara es un tema complejo y lleno de sentido en la cultura popular. Bajtin nos lo explica:

La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida auto identificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres, la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más

⁸⁵ *Relación de las fiestas que se celebraron en la corte de Pausa por la nueva de proveimiento de virrey en la persona del marqués de Montesclaros, cuyo grande aficionado es el corregidor de este partido, que las hizo y fue el mantenedor de una sortija celebrada con tanta majestad y pompa, que ha dado motivo a no dejar en silencio sus particularidades.* (1607). Hay versión en Internet: http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_america/peru/relacion_pausa.htm

antiguos⁸⁶

Un elemento muy común en las mascaradas en el Perú es el diablo. Es un personaje de algunas fiestas como los carnavales pero también da nombre a otras, las diabladas. Pero no tiene ningún rasgo terrorífico. El diablo es un despreocupado y travieso portavoz de las opiniones no oficiales, la santidad al revés, la expresión de lo inferior y material. Igual que en la fiesta medieval.

Este estudio de las relaciones entre fiestas como las de Amancaes y la cultura popular medieval no niega que los bailes de nuestros festejos sean distintos y en mucho creación de la población negra. Lo que he querido rescatar es el hecho de que los sectores subalternos tienen un elemento conservador: guardan el espíritu de libertad de una cultura que estaba en proceso de transformación hacia relaciones más utilitarias. La observación de Felipe Pardo y Aliaga se encuentra en un momento de transformación de una lógica a otra. Por eso manifiesta su descontento frente a cantigas obscenas e inmundos bailes pero no se pierde de asistir a la fiesta, la crítica desde adentro. Poco a poco la aristocracia se irá alejando de lo popular aunque la ciudad misma impedirá que la lejanía sea total.

3. Dos cronistas de la cultura popular

Casi nada del primer folklore de los negros de la costa peruana del norte se hubiera llegado a conocer si no hubiera sido por los trabajos de Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda (1737-1797), obispo de Trujillo. Durante sus visitas episcopales a la diócesis entre 1782 y 1785, Martínez Compañón hizo escribir una enciclopedia en nueve volúmenes sobre la provincia de Trujillo en ese tiempo, la cual incluía mapas,

⁸⁶Mijail Bajtin op. cit. pp. 41-42.

dibujos de edificaciones, bocetos de personas importantes, dibujos de la fauna y la vida animal, e ilustraciones de las diferentes razas de sus habitantes, danzas y trajes folklóricos. El volumen II está dedicado a la presentación de la cultura popular en el Trujillo del siglo XVIII e incluye pinturas de gente norteña de color: “negro”, “negra”, “mulato”, “mulata”, “sambo” y “samba”, todos en sus trajes típicos, así como numerosas pinturas de indios.



Martínez Compañón

Por su parte el mayor informe de lo que se bailó en la Lima plebeya del siglo XIX son las acuarelas de Pancho Fierro (1803-1879). El pintor mulato fue a la Lima del siglo que nos ocupa lo que en el siglo anterior había sido Martínez de Compañón para Trujillo. La comparación la hizo Porras Barrenechea que refiriéndose al último de los nombrados dice: “la técnica de estos pequeños cuadros de personajes y escenas de la vida criolla del norte del Perú pintados a la acuarela es idéntica en intención informativa, brevedad de

los rasgos y laconismo de las figuras a las de Pancho Fierro”⁸⁷.



Pancho Fierro “En Amancaes”

Pero hay una diferencia que anotar. Mientras Martínez de Compañón es sacerdote interesado en estudiar las costumbres populares para modificarlas, Pancho Fierro es un hombre de pueblo que se expresa a través de la pintura. No se sabe quiénes fueron sus padres pero todos coinciden en que fue mulato y posiblemente nacido fuera de matrimonio, Raúl Porras informa que en los barrios populares del Cercado y Huérfanos hay algunos Fierro que pueden ser hermanos o primos del pintor “todos hijos

⁸⁷ Raúl Porras Barrenechea, *Pancho Fierro*, Lima, Ediciones del Instituto de Arte Contemporáneo, 1959. p. 21

naturales”⁸⁸. Vivió en el anonimato y la pobreza. Su trabajo estuvo más ligado al espectáculo y a la fiesta popular que al intelecto o el periodismo. Era especialista en pintar letreros de toros y comedias y esculpir santos y nacimientos.

Por lo dicho debemos entender que no frecuentó a la generación romántica. Se encontraba más cerca de los cantantes que de los escritores. Por su lado el rechazo de la academia a sus acuarelas es evidente en lo que sobre él y Segura dice Juan de Arona en su *Diccionario de peruanismos*. Sostiene que si bien “sienten el amor de la localidad” en cambio “les faltan escuelas y predecesores y abortan”⁸⁹. Lo que la generación romántica no pudo ver fue la capacidad de dar el colorido local y de época a los tipos y escenas populares de Lima. La excepción sería Palma que lo llama “el Goya limeño”⁹⁰. Y es que el tradicionalista tiene el mismo impulso popular y los mismos escenarios que el pintor: “las panaderías, el coliseo de gallos, las calles de la ciudad, el arrabal de San Lázaro, una pulpería o una cantina”⁹¹.

Los personajes que recorren las láminas de Pancho Fierro son los indios o zambos, artesanos y obreros, aguadores, pescadores, vivanderos, turroneiros, buñueleros, biscocheros, heladeros, mazamorreros y champuceros y hasta parece que uno escuchara los pregones con los que recorrían las calles. Pero son sobre todo las danzas y festejos populares representados en su medio natural: la picantería. Es desde Pancho Fierro que uno puede reconstruir lo que bailaba la plebe en el siglo XIX: la zamacueca, el agua de nieve, el bate que bate, la resbalosa, el maicito, el son de los diablos, el Don Mateo, la zamba landó. También hay escenas del baile aristocrático como “Altar de la Purísima”

⁸⁸ op. cit. p. 17

⁸⁹ Juan de Arona *Diccionario de peruanismos*, Biblioteca de cultura peruana, París, Desclee de Brouwer, 1938 p. 28

⁹⁰ Ricardo Palma, “Los barbones” en *Tradiciones peruanas completas*, Madrid, Aguilar, 1964, p. 442.

⁹¹ Alberto Flores Galindo, *La ciudad sumergida, Aristocracia y plebe en Lima, 1760-1830*, Lima Editorial Horizonte. p. 143

donde se ve una marinera de salón bailada ante un círculo de músicos y mujeres de finas mantas. Pero le falta esa dosis de afecto que caracteriza a los personajes populares. Nos encontramos frente a lo que Porras Barrenechea ha llamado “leve y respetuosa burla de la aristocracia anacrónica y estancada en trance de perecer de ridículo”⁹². En otros tantos cuadros se ve a los intérpretes conocidos de entonces. A ellos hace referencia Palma en el comentario sobre Pancho Fierro que ya hemos citado:

La banda de cantores y músicos dirigida por el maestro *Hueso* o el maestro Bañón y de la que formaba parte la *china Mónica*, la *Candelita del Muladar*, la *Sin-monillo*, el *Niño Gato*, *Ño Pan-con-queso* y *Ño Cachito*, personajes muchos de ellos immortalizados por el lápiz caricaturesco de Pancho Fierro, el Goya limeño⁹³.

El otro cronista limeño de la cultura popular es Ricardo Palma. Negado para historiador de los grandes acontecimientos, Palma se especializó en el relato anecdótico, callejero. Seguramente se sentiría muy cómodo hoy de conocer los movimientos históricos que se centran en los sectores subalternos. Pero, a diferencia de ellos, no tiene ningún apego al documento y prefiere completar su investigación con relatos ficcionales. No encuentra ninguna frontera entre invención y realidad. No deja sin embargo de mencionar algunas fuentes: papeles varios de la Biblioteca Nacional, códices del Archivo Nacional, lectura de historiadores como Mendiburu o sociólogos como Fuentes. Junto a ellos la tradición oral, las conversaciones de amigos, algunos de ellos muy versados en distintos temas. La tradición “Sobre el Quijote en América” nace de “una amena e ilustrativa charla” propiciada por el bibliotecario Odriozola⁹⁴. Otros informantes son absolutamente genéricos como “las viejas de Lima” o “un viejo grandísimo cuentero”. Se puede decir que Palma y quienes siguieron su ruta en América Latina, hacen una escritura oral. El

⁹² Porras Barrenechea op. cit. p. 33

⁹³ Ver nota a pie de página 86.

⁹⁴ Ricardo Palma, op. cit. p. 251.

género, la tradición, fue inmediatamente recogido por otras plumas tanto en el Perú como en el resto de América. Pero Palma destacó entre sus pares no sólo por ser el primero en proponerlo sino porque “terminó edificando una especie de ‘comedia humana’ acorde con la sociedad colonial, en la que sería casi imposible distinguir cuánto fue producto de sus pesquisas y cuánto incorporó del recuerdo colectivo”⁹⁵

La visión que hay sobre Palma en la historia de la literatura peruana fluctuó desde el principio. El malentendido que tuvo con González Prada en torno a la dirección de la Biblioteca Nacional hizo que se le viera como hombre de derecha. La siguiente generación, la de la revista *Amauta* y la creación del socialismo peruano, lo reivindicó. Mariátegui distingue a quienes escriben sobre la colonia desde la corte y Palma que se burla de ella desde lo popular: “La obra pesada y académica de Lavalle y otros colonialistas ha muerto porque no puede ser popular. La obra de Palma vive, ante todo, porque puede y sabe serlo”⁹⁶. Víctor Raúl Haya de la Torre dice que en verdad se burla del pasado: “Creo que Palma hundió la pluma en el pasado para luego blandirla en alto y reírse de él”⁹⁷. Sebastián Salazar Bondy, en su curiosa diatriba contra Lima, en la que no deja a nadie salvo, le critica que “sus personajes sólo ocasionalmente son héroes, nunca rebeldes ni libertadores”⁹⁸. En tiempos más cercanos Cornejo Polar le critica no haber entendido el Perú andino, mientras que Alberto Flores Galindo lo sitúa efectivamente en Lima pero en la Lima popular: “La Lima de Ricardo Palma es la Lima plebeya”⁹⁹.

Palma, como buen romántico, es burlón con los excesivos miramientos y formalidades

⁹⁵ Alberto Flores Galindo, op. cit. p. 143.

⁹⁶ José Carlos Mariátegui, *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Biblioteca Amauta, p. 181.

⁹⁷ Víctor Raúl Haya de la Torre, *Por la Emancipación de la América Latina*, Buenos Aires, 1927, p. 139.

⁹⁸ Sebastián Salazar Bondy, *Lima la horrible*, Concepción, Editorial UdeC, 2008, p. 36

de las cortes: “Si me echara a averiguar el origen de muchos de los pergaminos de nobleza (...) habría de sacar a plaza inmundicias de tanta magnitud que obligaría al pulcro lector a taparse las narices.”¹⁰⁰ En cambio se divierte con la poesía popular de El Ciego de La Merced y relata proezas de ladronzuelos, mercachifles, esclavos, la comediante Perricholi, alguna costurera. Un dato importante es que no aparecen indios o negros ¿De qué raza era el loco Ramón? ¿Cómo era el verdugo Pancho Sales? Hay en Palma un intento de borrar las diferencias étnicas de la población limeña. Pero es una propuesta realizada desde abajo. Desde ahí es que se puede entender mejor la crítica de Salazar Bondy. Palma no tiene héroes, nos muestra un colectivo. Además Lima no los tuvo, la independencia fue impuesta por dos ejércitos invasores. Casi todos los proyectos homogenizadores han querido borrar los sectores subalternos con la propuesta de “todos somos mestizos”, Palma voltea la frase en un “quien no tiene de inga tiene de mandinga” que ha quedado como dicho popular para validarnos a todos pero desde lo heterogeneo. Pero también podemos pensar que alguna razón social tenía para hacer esto. Los negros, desde la independenciacuando fueron integrándose a un colectivo mayor: la plebe.

4. Poesía africana en el Perú

Quizá la más clara expresión de la integración de los negros a la plebe es el abandono de la poesía en lenguas africanas y su reemplazo por la décima, de la que se apropian de la literatura popular española. De los primeros cantos sólo hemos podido conservar uno. Que lo conozcamos hasta hoy no es, sin embargo, producto de algún antirracista que lo atesoró. Lo que ocurre es que fue cantado por los negros congos de Lima cuando

¹⁰⁰ Ricardo Palma “Un caballero de habito”, en op. cit. p. 802.

Baquijano y Carrillo fue electo a las Cortes de Cádiz en 1812. En la fiesta aquella participaron todas las castas de la ciudad y cada una de ellas recitó, danzó, hizo alguna intervención artística. Todo lo que se hizo, dijo y cantó en esa fiesta fue recogido en el libro *Breve descripción de las fiestas celebradas con motivo de la promoción del Excmo. Señor D. D. José Baquijano y Carrillo al Supremo Consejo de Estado* (Lima, 1812) donde también figura el canto congo¹⁰¹:

Coraconse, o corangolo
Mepansuambashi.
Baquíjano luanda cacáne,
I fumu ia tulunda
Baquíjano cuenda-cacuenda
Nsambi inguá itata.
Baquíjano canine Congo guaienda
Angui tuina ie fumu
Ngueie utufiri usala ie moco.

El mismo libro trae la traducción:

Dios te guarde, Dios te guarde fuertemente
Consejero.
Baquíjano el hombre grande nos desampara,
El amo que nos defendía:
Baquíjano se va, ya se va,
Ya sólo Dios nos será padre y madre.
Baquíjano, despídete de los congos al irte,
Pues aunque tenemos amo,
Tú solo nos dominas hasta la uñas y las manos¹⁰²

No podemos decir ni por asomo que la décima sea una continuación de este tipo de texto. Las diferencias son claras. Aunque hay notorias repeticiones de sonidos, sílabas

¹⁰¹Daniel Mathews, “De Congós a Grones” en Lilia Mayorga Balcazar y Margarita Ramírez (editoras) *Presencia y persistencia. Paradigmas culturales de los afrodescendientes*, CEDET, Lima, 2013 pp. 62-63

¹⁰²Comisión del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, *La poesía de la emancipación*, en Colección documental de la independencia del Perú, T. 24, Lima, 1971, p. 110

y palabras, alguna incluso con valor anafórico no distingo nada de lo que podríamos llamar “formula nemotécnica”. Es evidente que los aportes de Milman Parry sobre las formulas homéricas no tienen validez universal¹⁰³ ¿Cómo se conservaban? Quizá simplemente no se guardaron jamás, pudieron ser improvisaciones del momento. Pensar que todos los textos deben ser guardados de alguna manera es trasladar nuestra manera de hacer las cosas a una generalidad que no tienen. De hecho la décima improvisada tampoco se conserva. Si no podremos saberlo jamás por ser apenas una golondrina que no permite estudiar el verano sabemos el gusto posterior por las improvisaciones.

Pero debemos detenernos en lo que el texto dice. Por lo menos a mí me surgen algunas preguntas difíciles de contestar: ¿Será lo mismo decir “*Coraconse*” que “Dios te guarde”? El término congo viene de una religión politeísta y es mucho más probable que signifique “los dioses te guarden” o “algún dios te guarde” que ese Dios con mayúscula propio del monoteísmo. Aparentemente hay una sumisión a Baquijano: “Tu solo nos dominas hasta las uñas y las manos”. Pero ¿es un acto de sumisión o más bien uno de rebeldía que el esclavo decida quién es su amo? Por último el propio acto de la escritura y la traducción ¿quién lo realizó? ¿qué seguridades tenemos de la fidelidad de esta traducción?

Estas “zonas de ambigüedad y conflicto”¹⁰⁴ que encontramos en el texto congo son propias de las literaturas heterogéneas. En el poema congo vemos dos niveles de producción: el del canto y el de la transcripción posterior, cada uno de ellos atribuibles a dos mundos culturales no sólo distintos sino distantes; el texto y el referente están

¹⁰³ Millman Parry estableció que los poemas homéricos eran orales y que los poetas los recordaban enteros por el recurso de la “formula” por medio del cual determinadas frases preexistentes van a ser usadas en la composición de diversos textos o fragmentos.

¹⁰⁴ El término es de Antonio Cornejo Polar, ver “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural” en *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1982, p. 73

ligados a los esclavos (“El amo que nos defendía” “aunque tenemos amo”) pero la distribución y consumo están dirigidos a letrados. El propio origen congo del texto que debió ser traducido para sus consumidores nos habla de un texto situado en el conflictivo cruce entre dos sociedades, dos culturas, dos religiosidades distintas. No se trata sólo del clásico proverbio italiano “traduttoretraditore” sino de algo más profundo, que Susan Foote descubre también en la traducción de textos indígenas: “el hecho mismo de traducir configura un acto asimétrico de comunicación, ideológicamente determinado por la cultura hegemónica que recepcionará el texto (...) en una situación colonial”¹⁰⁵

Pero como hemos dicho ya, con la independencia primero y con la abolición de la esclavitud después el negro se incorpora a la plebe. Pronto desaparecerá la poesía en lengua congo y no sólo que se dedicaran a la décima, forma poética popular de raigambre española, sino que serán sus principales cultores. Esto no solo ocurre en el Perú sino en aquellos espacios americanos donde el negro pierde su idioma e incluso sus deidades. Según Virgilio López Lemus la décima: “En el siglo XIX se convirtió en asunto que también competía a la población negra, por lo general a los hijos de esclavos y mestizos nacidos en América, quienes influyeron en la música con que se canta”¹⁰⁶ . López Lemus se refiere a la décima de Panamá, Colombia, Ecuador, Perú (lo que podríamos llamar Pacífico Central) y la distingue de la caribeña donde es más bien cultivada por las poblaciones blancas y mestizas y de un origen más campesino.¹⁰⁷

Un elemento a considerar en esta pérdida de lenguaje y cultura por las poblaciones

¹⁰⁵Susan Foote, *Pascual Coña: Historias de sobrevivientes. La voz en la letra y la letra en la voz*, Concepción, Editorial Universidad de Concepción, 2013, p. 50.

¹⁰⁶ Virgilio López Lemus, *La décima constante, las tradiciones oral y escrita*. La Habana, Fundación Fernando Ortiz, Colección La fuente viva, 2000, p. 173.

¹⁰⁷ En comunicación personal del 27 de junio 2013 me dice “De todos modos, estoy ya distante de nombrar a la décima “atlántica”, y peor “pacífica”, porque mi deducción actual es la de un hecho internacional,interidiomático, identitario y no una compartimentación de ese tipo”. Aprovecho para agradecer el dialogo abierto.

negras es la influencia de la Emancipación. Aunque no siempre se liquidó la esclavitud, sí se eliminaron las castas y las organizaciones sociales que ellas impulsaban. En parte por los principios de “igualdad, libertad, fraternidad” de la revolución francesa, pero sobre todo porque se había visto el peligro de esas castas con los levantamientos de Tupac Amaru y Francisco Congo en Perú; de Tupak Catari en Bolivia; de la revolución victoriosa de Toussaint Louverture en Haití y muchos más¹⁰⁸.

5. La décima

La décima cantada o recitada se empleaba en España desde el siglo XVI o antes y pasó a ser cultivada de forma tradicional en todos los países colonizados por los españoles. La décima en América y el Caribe se canta en: Argentina, Chile, Brasil, Uruguay, Venezuela, México, Panamá, Puerto Rico, Santo Domingo, Perú, Ecuador, Bolivia, Colombia y Cuba. También en el nordeste y sur de Brasil, influenciado respectivamente por la décima caribeña y argentina. En este país dio lugar a una “literatura de cordel” semejante a la “lira popular” chilena aunque en un contexto menos urbano. Por último en el sur norteamericano y especialmente en la península de Florida, con influencia del corrido mexicano y nuevamente la décima caribeña. Hay que tener en cuenta la masiva presencia cubana en esta zona.

Es en el ámbito de la literatura popular y oral donde la décima adquiere definitivamente una dimensión mucho mayor; prácticamente ha devenido uno de los soportes fundamentales del decir poético popular. Es, primero, entonces, en la tradición oral donde la décima adquiere esa relevancia preponderante, múltiple en sus diversas manifestaciones y que recorre temáticamente el universo entero de la vida del hombre,

¹⁰⁸Daniel Mathews, “De Congós a Grones” p. 63

sea tanto en la esfera individual como en la colectiva, en lo divino o en lo profano. Por otro lado es en la tradición oral que adquiere particularidades americanas, hasta ser parte de la identidad de nuestros pueblos, distinta de la décima española que no pasa con la misma fuerza al folclore. Al decir de López Lemus “la identidad cultural iberoamericana tiene en la décima un notable factor común de historia larga y de vigencia prolongable”¹⁰⁹.

Uno de los debates sobre la décima es su origen. En un intento por darle un carácter más popular Nicomedes Santa Cruz afirma: “Se dice también que no fue Espinel quien introdujo este arreglo, sino que sencillamente lo tomó de los pastores y aldeanos extremeños y andaluces que acostumbraban celebrar sus fiestas con villancicos compuestos en décimas”¹¹⁰. A esta cita le podemos hacer tres observaciones. En primer lugar una sobre el propio Nicomedes Santa Cruz: hombre de cultura oral, no académico, para él vale tanto el testimonio que pasa de generación en generación como el documento bibliográfico. El “se dice” con que comienza la frase ha sido varias veces criticado por la academia. López Lemus lo considera “verdaderamente flaco” y por tanto una hipótesis no comprobada¹¹¹. Pero esa fue, durante siglos, la forma normal de transmisión de conocimiento. En la película argentina “La historia oficial” vemos un enfrentamiento entre las cosas que “se dicen” de la independencia argentina, rescatadas por un grupo de alumnos rebeldes, y la que corresponde al título de la película impuesta por la profesora¹¹². La maestra comenzará a dudar de esa historia cuando se da cuenta que nadie narra el drama de los detenidos desaparecidos y las adopciones de bebés robados.

¹⁰⁹ Op. cit. p. 172.

¹¹⁰ Nicomedes Santa Cruz, *La décima en el Perú*, Lima, IEP, 1982, p. 32

¹¹¹ Op.cit. p. 19

¹¹² Acontecimientos de los primeros años de independencia como el posible asesinato de Mariano Moreno (1778-1811) el más consecuente republicano de la época, siguen siendo motivo de debate en la Argentina y forman parte más de la tradición oral que de la historia oficial

En segundo lugar la idea de que la décima nace de la literatura popular. Es otro terreno de discrepancia con López Lemus que después de situarla como heredera de la tradición arábigo-hispánica (como el zéjel) nos informa que “durante el siglo XV, sobre todo en la segunda mitad, aparecieron las primeras variantes estróficas definidas en proceso creativo entre poetas cultos castellanos y extremeños”¹¹³. Yo creo que se puede tomar una posición intermedia entre ambas. Siendo el zéjel una forma de canción no sería nada raro que haya influido a la vez al canto popular y a la poesía académica. Por otro lado podemos identificar en la décima espinela la unión de dos coplas, género más popular aún, con dos versos intermedios que prolongan el final de la primera y el inicio de la segunda: ABBA A C CDDC

Lo que me resultaría más extraño, y en eso me distanciaría de Nicomedes Santa Cruz mientras no haya más pruebas, sería que la forma espinela venga de los villancicos o de cualquier expresión popular. Es cierto que Espinel era guitarrista y fue el que le añadió la sextacuerda a la guitarra, por lo que bien pudieron hacerse populares sus textos. Pero ni tenía conciencia de estar creando una forma estrófica particular, al punto de llamarle *Diversas rimas* a su libro¹¹⁴, ni tendría porque haber copiado la rima de ningún villancico. Hasta ese momento las décimas tenían rimas efectivamente diversas y más que Espinel es Lope de Vega quien impulsa la uniformidad a partir de una de las formulas empleadas en dicho libro: diez versos octosílabos, con pausa obligatoria en el cuarto, y rimas distribuidas ABBA-ACCDDC. Impulsarla no fue necesariamente conseguirla. Hasta hoy no es la única estrofa posible en la décima como vemos en el galerón venezolano por poner un ejemplo:

¹¹³ Op. cit. p. 165

¹¹⁴ Dorothy Clotelle Clarke, “Sobre la espinela” en *Revista de Filología Española*, Madrid, Tomo XXIII Cuaderno 3° julio-septiembre 1936, pp. 293-304.

También me dijo mi mama
que no fuera enamorado,
pero viendo una muchacha
me le voy de medio lazo
como el toro a la novilla,
como la garza al pescador,
como el sapo a la sapita,
como la vieja al cacao,
como el calentano al queso,
como el indio al maíz tostado.

6. El canto a lo divino en la tradición campesina: Baile de Chinos¹¹⁵

Hay que considerar además dos vertientes de la décima. Una urbana y otra rural. La primera es la que veremos más adelante convertida en hojas impresas de venta ambulatoria o en libros como los de Nicomedes Santa Cruz y Violeta Parra. Es el tema del siguiente capítulo y por ello me excuso de abundar aquí sobre el mismo. La rural se mezcla con la religiosidad popular, católica pero también con la prehispánica, en una serie de rituales, fiestas, danzas, que tienen como una de sus expresiones más interesantes los “bailes chinos” del Chile central. A pesar de que la tesis es sobre la poesía urbana, creo que en este capítulo, dedicado a la oralidad tradicional, puede completar el cuadro dedicarle unas líneas a esta expresión rural.

Los Bailes Chinos son cofradías de músicos-danzantes que existen en Chile Central. Ellos expresan la fe de campesinos y pescadores que se reúnen en fiestas religiosas celebradas en pequeños villorrios y caletas, donde congregan a bailes de pueblos vecinos. Los más antiguos antecedentes musicales de los Bailes Chinos se remontan al “Complejo Aconcagua”, cultura que habitó la zona central de Chile entre el 900 y el 1400 d. c. y se mantiene hasta la actualidad. Aunque se ha cristianizado y se rinde culto en ellos a vírgenes y santos no ha perdido sus propias características religiosas.

¹¹⁵ Agradezco a Fernando Matus de la Parra que me dio la primera información sobre el tema

La estética musical de los Bailes Chinos es absolutamente ajena y diferente a la europea. Es una manifestación que, en lo estrictamente musical, está relacionada a las poblaciones indígenas que habitaban la zona central de Chile antes de la llegada de los españoles. Existe toda una gama de conceptos técnicos referidos al sonido de la flauta y del baile. Términos como *gorgorear*, *gargantear*, *llorar*, *gansear*, *catarrear*, *pitear*, que indican los distintos matices del sonido de una flauta. Justamente en este tocar es que el “chino” entra en una religiosidad distinta. Como dicen Claudio Mercado Muñoz y Víctor Rondón Sepúlveda, la música es “un estado de trance, donde el Chino vive un momento especial de intensa emoción, de comunicación con la divinidad”¹¹⁶. Como nos explican los autores:

Es a través de este cambio en el estado de conciencia que los pueblos llamados primitivos han establecido la relación con el mundo sobrenatural. Los indígenas americanos basaron sus religiones en la comunicación directa con las divinidades a través del trance, alcanzado de diversas maneras: ayunos, vigiliias, autoflagelación, meditación, danzas, músicas o ingestión de ciertas plantas. En este estado de conciencia se cambiaba drásticamente la percepción del universo y surgían sentimientos de unión cósmica y revelaciones fundamentales¹¹⁷

Esta música precolombina va acompañada de expresiones poéticas muy hispanas: coplas (“Cargado de mis honores /San Pedro, he venido a verte/ y en prueba de mis amores/ te cantaré hasta tu muerte”) y décimas. El encargado de ellas se llama alférez. “Cada Baile Chino tiene un alférez, un cantor. Ellos son los representantes de los Chinos y del pueblo ante la divinidad, son los encargados de hablar ante ella”¹¹⁸. Las coplas son cantadas en el momento del baile, en momentos en que el sonido de las flautas se interrumpe. Las décimas son anteriores:

La noche anterior a la fiesta, al oscurecer, entre cinco y quince cantores se reúnen en la capilla o en una casa particular, forman un ruedo frente a la imagen

¹¹⁶Claudio Mercado Muñoz y Víctor Rondón Sepúlveda, *Con mi humilde devoción. Bailes chinos en Chile central*, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago, 2003 p. 30

¹¹⁷Loc cit.

¹¹⁸Op. cit. p. 36

venerada, y comienzan su devoción. Uno a uno va cantando la Historia Sagrada al compás de una guitarra, entrelazando sus versos:

Formó Dios para dejar
formó la luna y el sol
formó los astros mayores
formó el río Jordán
y se puso a contemplar
con sus ojos echó pedazos
y le dieron de sablazo
al Redentor de los cielos
la sangre del Verdadero
en el altar hay un vaso¹¹⁹.

El primer cantor elige un tema (Apocalipsis, el nacimiento de Cristo, etc.) y la tonada con que se va a cantar y con eso canta su primera décima. Una vez acabada el segundo cantor deberá mantener está tonada y tema y van circulando los cantores. En una ronda de diez cantores esto significa más de una hora cantando.

Esta manera de cantar produce un tejido muy fino, sutil y fuerte que une a los participantes y los obliga a estar muy atentos para seguir el contenido de los versos y no repetirlos, produciendo un profundo estado de meditación, reflexión y comunicación con el plano divino.

Esto se hace particularmente fuerte cuando la rueda de cantores se forma con motivo de lo que en la zona llaman un *despedimento* de angelito. Se da el nombre de angelito a un niño que muere, y despedida *odespedimento* al ritual realizado con motivo de su fallecimiento. Los cantores cantan toda la noche frente al niño muerto y al amanecer cantan

¹¹⁹ Op. cit. p. 47

poseídos por el alma del niño, que se despide de sus padres y les pide que no lloren por él pues ya está llegando a la Gloria.

Estas son las verdaderas escenas de “canto a lo divino”. No basta que el tema de la décima sea religioso. Es necesario que la propia performance lo sea. En la antigüedad estos cantos tenían más importancia porque eran la forma de transmitir la historia bíblica y los principios de la religión católica. Los alféreces eran analfabetos pero al mismo tiempo eran el libro del que bebía el pueblo para su fe. Ahora la alfabetización ha permitido que el alférez se instruya más, tenga su propia Biblia y vaya rescatando pasajes. Pero sigue siendo el que transmite las historias al conjunto de la comunidad. Ser cantor a lo divino significa ser el encargado de establecer una relación con lo sobrenatural, con la divinidad.

7. Improvisaciones y competencias.

Tanto la décima como las formas musicales que de ella derivan se prestan para la improvisación y la competencia. No vamos a hablar de los orígenes europeos del contrapunto que se encuentran ya en las bucólicas virgilianas. López Lemus ha dicho con acierto que la décima española se ha hecho marca de identidad americana¹²⁰ y pareciera que la competencia en Europa se ha reducido a los *bersolaris* vascos. La diferencia con ellos es que el “pie” no es textual sino temático.

La cultura cortesana colonial fue una cultura del verso. Las competencias eran muy comunes y adornaban todas las fiestas. Se producían por casi cualquier motivo, desde la llegada del Virrey hasta el nacimiento de algún crío al Rey español. En ellas participaron todas las castas sociales. Incluso eran usadas en los conflictos. Según

¹²⁰Ver nota a pie de página 108.

Porras Barrenechea “se usaba el metro para defender ante los príncipes algún litigio o reclamar mercedes o perdones para algún agraviado. El verso era como un traje de gala para presentarse ante la Corte y las mejores defensas eran unas coplas”¹²¹.

La décima era también una forma de periodismo. Eso se ve, por ejemplo, en el calypso limonense (Costa Rica). Para Manuel Monestel “era canto de denuncia, información y transmisión de hechos de la vida y de la historia del pueblo afrocaribeño en la especie de un trovador llamado chantulle”¹²². El chantulle cuenta chismes, recicla rumores y transmite las noticias en décimas normalmente improvisadas.

La poesía en general y la décima en particular acompañó la lucha por la independencia de América. Bien se podría decir que una de las batallas de Tupac Amaru fue la de la propaganda oral y escrita en décimas a favor y en contra del rebelde, que se esparcieron desde el Cuzco hasta la Audiencia de la Plata y desde el inicio de la rebelión hasta luego de la prisión del luchador quechua¹²³. Las “Décimas en nombre de Tupac Amaru en cautiverio”¹²⁴, de clara oposición a la rebelión ya aplacada, nos podrían servir como buen ejemplo de lo que se llama “décima de pie forzado” donde una cuarteta o “planta” (“Cautivo estoy sin rescate/ Maldigo mi mala suerte/ Si hay alguno que me mate/ Yo le perdono la muerte”) servirá luego para cuatro décimas cuyo último verso (“pie”) coincide con cada uno de los versos de la “planta”. Se ha encontrado décimas de pie forzado un tanto más complicadas en las que la “planta” no es una cuarteta sino una composición más larga, incluso puede ser otra décima¹²⁵.

Parte de la competencia era la facilidad de improvisar. Ricardo Palma nos dice que

¹²¹ Raúl Porras Barrenechea, *Los cronistas del Perú*, Lima, BCP, 1986, p. 584.

¹²² Manuel Monestel, “El calypso limonense canción de resistencia” en Lilia Mayorga et. al. Op. cit. p. 125.

¹²³ Comisión del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, op. cit. pp. 27-67

¹²⁴ Comisión del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, p. 37

¹²⁵ “Exhortación a los hijos del Perú por uno de sus compatriotas” recogido en Nicomedes Santa Cruz op. cit. pp. 139-143

“Para el pueblo el solo poeta digno de su aplauso es el improvisador”¹²⁶ y nos cuenta que improvisaban versos Quevedo en España y el Ciego de la Merced en el Perú “cuyo verdadero nombre es sólo conocido por los aficionados al estudio serio de nuestra literatura”¹²⁷.

Refiriéndose a la práctica del contrapunto en Argentina, Ismael Moya nos dice: “Al encontrarse dos copleros, uno de ellos invita o provoca mediante una cuarteta, por lo general jactanciosa, y se dice entonces que se pone el punto o que da pie. Si el aludido acepta el reto y da respuesta en la misma forma, es porque ha decidido poner el contrapunto”¹²⁸.

Debemos aclarar que este arte de competencia y verso improvisado no sólo es propio de la décima sino de otras expresiones de poesía popular. Vemos que en las coplas de carnaval cajamarquino son cuartetas (“Yo me he casado contigo / por no dormir en el suelo/ y ahora me vienes diciendo/ que la cama es de tu abuelo”). En cuartetas son también las competencias que Acevedo Hernández nos muestra en *Los cantores populares en Chile*¹²⁹ y las que se usan en expresiones como la cumanana. En cambio en *Martín Fierro* vemos el uso de sextinas.

La cueca chilena también parte de la improvisación, esta vez en cuartetas. Se practicaba lo que se llama “canto a la rueda”. La rueda la componía un grupo de amigos, entre 15 a 20 que se dividía en grupos de a 4. Luis Castro González la describe así: “El desafío comienza cuando el tañedor, dando la melodía y el tono da pie para que se comience a girar la rueda, siempre por mano derecha. Se parte arriba la voz del primer cantor, quien

¹²⁶ Ricardo Palma. “El ciego de la merced”, en op. cit. p. 604

¹²⁷ Loc. cit. El verdadero nombre del Ciego de la Merced era Francisco del Castillo (1714-1770)

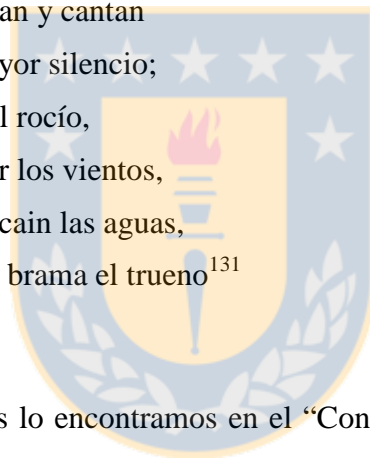
¹²⁸ Ismael Moya, *El arte de los payadores*, Buenos Aires, Editorial P. Berruti, 1959, p. 13

¹²⁹ Antonio Acevedo Hernández *Los cantores populares chilenos*, Santiago, Editorial Nascimento, 1933, pp. 50-52

entra en la copla, los otros hacen la segunda y tercera voz, entonando las seguidillas”¹³⁰.

El *Martín Fierro*, poema “letrado” de inspiración popular, resulta interesante para nuestro estudio porque en él vemos un contrapunto entre el protagonista y un negro, donde se puede apreciar el mecanismo de preguntas y respuestas propio de la improvisación en competencia. Se trata de encontrar respuestas ingeniosas a preguntas poéticas como cuál es el canto del cielo; el de la tierra; el del mar; el de la noche; de donde nace el amor; que es la ley. Cantores por excelencia pueden escuchar las voces de las cosas que los rodean, la armonía de la naturaleza. Ante la pregunta cuál es el canto del cielo el negro le responde a Martín Fierro:

Los cielos lloran y cantan
hasta en el mayor silencio;
lloran al cair el rocío,
cantan al silvar los vientos,
lloran cuando caen las aguas,
cantan cuando brama el trueno¹³¹



El mismo estilo de preguntas lo encontramos en el “Contrapunto de Tahuada con Don Javier de la Rosa en palla de cuatro líneas de preguntas con respuestas, recogido una parte y compuesto lo demás por el que suscribe venciendo don Javier de la Rosa” que recogió Rodolfo Lenz del poeta de la lira popular Nicasio García¹³².

Tahuada y Javier de la Rosa son, según la tradición, dos palladores famosos de la primera mitad del siglo XIX. Nicasio García reconstruyó ese legendario contrapunto de

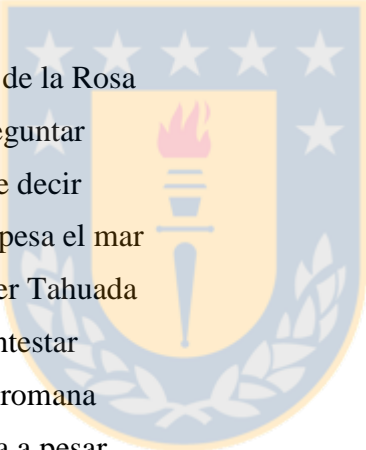
¹³⁰ Luis Castro González, “El canto a la rueda y las casas de canto” en Micaela Navarrete y Karen Donoso (Compilación), *Y se va la primera. Conversaciones sobre la cueca. Las cuecas en la Lira popular*. Santiago, Biblioteca Nacional, Archivo de Literatura oral y Tradiciones Populares, 2010. p. 44.

¹³¹ José Hernández, *Martín Fierro*, Buenos Aires, RTM, 2009, p. 239

¹³² Publicado en Micaela Navarrete y Karen Donoso (Compilación y estudios) *Si a tanta altura te subes. “Contrapunto” entre los poetas populares Nicasio García y Adolfo Reyes*”, Santiago, Archivo de Literatura oral y Tradiciones Populares, 2011, pp 99-102.4ed

la memoria oral. Según Micaela Navarrete hay quienes “dudan si realmente existió”¹³³ dicho contrapunto, lo que, en verdad, no me parece decisivo. Lo cierto es que en muchos poetas de la “Lira popular” hay referencias al mismo y Juan Uribe Echevarría hizo una reconstrucción total del mismo a partir de dichas referencias¹³⁴. Nos da además noticia de cómo eran los dos poetas competidores: “El Mulato era cantor de oficio, rápido en respuestas, fuerte en la ironía y de gran facilidad para versificar” mientras Juan de la Rosa “era un hombre rico... buen tocador del guitarrón... un caballero que sabía de libros y de asuntos”

Al principio las preguntas son las tradicionales de un contrapunto, muy parecidas a las que encontramos en el *Martín Fierro*:



-Mi don Javier de la Rosa
Yo le voy a preguntar
Ahora me ha de decir
Cuántas onzas pesa el mar
-Habéis de saber Tahuada
Yo te voy a contestar
Dame luego la romana
Y quien lo vaya a pesar.

El contrapunto va subiendo de tono, cada vez más desafiante y se producen algunos insultos y amenazas. En esto lleva la parte Juan de la Rosa que acusa al negro de ser hijo de ladrón y le dice “Habéis de saber Tahuada/ yo soy pallador y bueno/ escápate si supieres/ que a darte la muerte vengo”. En ese momento pasa al canto a lo divino donde hace preguntas que el mulato no tiene capacidad de responder: “¿Qué siglos tuvo Luzbel/ en la corte celestial?” “¿Qué tanto fueron los ángeles/ que se perdieron con él”.

¹³³Micaela Navarrete, op. cit. p. 24.

¹³⁴ Juan Uribe Echevarría, *Flor de canto a lo humano*, Santiago, Editora Nacional Gabriela Misral, 1974, pp 48 y 54.

Según refiere Micaela Navarrete efectivamente le dio muerte: Tahuada no fue capaz de soportar la derrota y se habría suicidado.



Capítulo II

La décima se va a la imprenta

La experiencia de la “Lira Popular” y la de la “Literatura de Cordel” brasileña son las primeras manifestaciones de lo que he llamado “ciudad cantada”. Un fenómeno en primer lugar urbano, sin la ciudad y sus establecimientos no podría darse; en segundo lugar literario: se comienza a hablar de autores y se imprime, la noción misma de literatura popular cambia. Hay quien ha interpretado la competencia entre Tahuada y Juan de la Rosa como la derrota de la oralidad:

Es posible leer el contrapunto entre Juan de la Rosa y el Mulato Taguada (sic) como la simbolización de dos culturas en pugna y donde la derrota y muerte de Taguada y extinción de la oralidad frente a la cultura letrada, casi como el triunfo de la cultura frente a la natura, al menos, el de la civilización frente a la barbarie¹³⁵.

Lo interesante es que está derrota de la oralidad está marcada no por un abandono de lo popular sino por una apropiación de la letra. Los próximos Tahuadas escribirán. Y su escritura cobrará diferentes formas. Una es la poesía impresa en hojas sueltas en ciudades como Santiago, Valparaíso y Concepción que se publicó entre 1886 y 1913 y que se conoce como Lira Popular. Otra, de la misma época, es la incorporación de textos poéticos en los periódicos de Iquique *El Pueblo* y *El Pueblo Obrero* que han sido estudiados por Sergio González, María Angélica Illanes y Luis Moulian formando un corpus que llaman “Poesía popular de Tarapacá”¹³⁶. Más tarde encontraremos libros de décima que no por el formato deja de ser popular como los de Violeta Parra en Chile

¹³⁵ Fidel Sepúlveda Llanos, “La Lira Popular: poética de la identidad” en *Arte, identidad y cultura chilena 1900-1930*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2006, p. 427.

¹³⁶ Sergio González et. al. *Poesía popular de Tarapacá*. Santiago, Ediciones de la DIBAM, 1988.

o Nicomedes Santa Cruz en el Perú. La tradición sigue teniendo continuadores hasta hoy de los que prefiero no comentar por lo riesgoso de la historia presente.

1. La Lira Popular

Los poetas de la Lira Popular fueron: Rosa Araneda, Daniel Meneses, Nicasio García, Adolfo Reyes, Juan Bautista Peralta, Javier Jerez, José Hipólito Cordero y Desiderio Parra. El Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional ya ha publicado a los cinco primeros y no sería raro que continúe con los otros tres.

Las hojas que se vendían en los mercados y lugares de concurrencia masiva tenían generalmente el tamaño de medio pliego encabezado por un grabado alusivo al tema que se va a tratar y 5 columnas cada una de ellas con una copla o pie y cuatro décimas de pie forzado. Sus temas son diversos incluyendo tanto los de canto a lo divino como a lo humano y en estos últimos tanto los propios de la poesía tradicional como aquellos que el carácter urbano de la producción van a determinar. Esta forma de producir las hojas en verdad fue gestándose con el tiempo. El nombre “Lira Popular” lo puso Juan Bautista Peralta¹³⁷. Uno de los primeros en usar los grabados fue Nicasio García, aunque todavía en forma esporádica¹³⁸. Nunca se registró quien era el autor de estos grabados aunque Roberto Lenz refiere haber comprado algunos al poeta Cordero “quien los había encargado a un colega suyo, el poeta Adolfo Reyes”¹³⁹.

¹³⁷ El dato lo da Micaela Navarrete “Mundo al revés, jefa” en Micaela Navarrete y Tomás Cornejo (compilación y estudio) *Por historia y travesura. La Lira Popular del poeta Juan Bautista Peralta*, Santiago, Biblioteca Nacional, Archivo de Literatura oral y Tradiciones Populares, 2006.

¹³⁸ Micaela Navarrete y Karen Donoso (Compilación y estudios) *Si a tanta altura te subes. “Contrapunto” entre los poetas populares Nicasio García y Adolfo Reyes*, p. 29.

¹³⁹ Rodolfo Lenz “Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile. Contribución al folklore chileno” en *Anales de la Universidad de Chile*, tomo CXLIII, Santiago, 1919, p. 574-575.



Sobre el trabajo del poeta popular nos lo describe Nicasio García en una adivinanza: “¿Cuál es aquel vendedor/ que saca venta a la plaza/ vende, fía, presta y da/ i siempre su venta intacta”¹⁴⁰. En el desarrollo del poema vemos al poeta tratando con la imprenta; recorriendo aldeas y valles con su comercio a cuestras, el puerto o la ciudad y volviendo a casa a escribir: “Vendiendo día por día/ y siempre su cuenta exacta”. Es posible encontrar entre ellos expresiones que suponen una conciencia de grupo, ya sea por solidaridad como cuando Nicasio García dedica un elogio a “mis colegas populares”¹⁴¹ o Peralta dedica un saludo a Don Juan Mauro, sublime poeta de Concepción; ya sea de competencia que les viene de herencia de la poesía improvisada.

¹⁴⁰ Micaela Navarrete y Karen Donoso, op. cit. p. 95.

¹⁴¹ Loc. cit.

La Lira Popular es evidentemente un producto urbano. Las ciudades latinoamericanas han tenido un despertar profundo hacia fines del siglo XIX. En el caso de Chile tenemos la inauguración del alumbrado público en 1857, el desarrollo del transporte, la construcción del Teatro Municipal, en fin un auge económico y cultural que será mayor aún al ganar la Guerra del Pacífico. Como ha insistido Marcela Orellana¹⁴² es “en esta ciudad compleja y en pleno desarrollo” que se insertan los poetas populares y esto supone “una modificación fundamental” de la poesía tradicional.

Orellana propone tres cambios en el paso de la poesía popular tradicional a la Lira Popular¹⁴³:

- Paso de la oralidad a la escritura
- Replanteamiento de funciones del poema
- Relación poeta-público

Veamos cada una de ellas.

1 a, De la oralidad a la escritura.

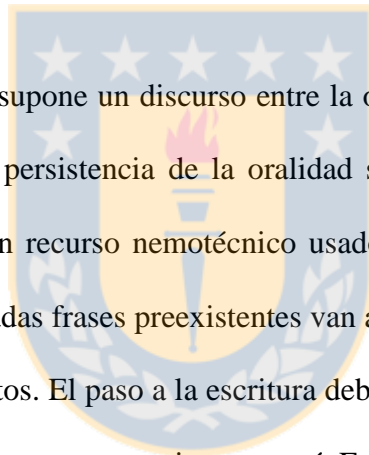
El paso de la poesía dicha de memoria o incluso improvisada a la impresa no es sólo un cambio de soporte sino que le da una forma determinada y la fija. El poeta de la Lira Popular es consciente del tema. Se sitúa entre la oralidad y la escritura. Así Daniel Meneses habla de su canto (“tengo que morir cantando/ porque llorando nací”) y hasta pide atención (“Señores de buen talento/ pido aquí en esta ocasión/ que me presten atención/ para dar divertimento”). Pero también de sus Ejemplares (“Aviso en mis

¹⁴² Además del libro citado anteriormente puede verse “Poesía tradicional y ciudad en Chile: cambios y adaptaciones” en *Mapocho*, Biblioteca Nacional, N° 39, 1er semestre 1996 pp. 79-90; “Lira popular y prensa”, en *Acta Literaria*, Universidad de Concepción, Facultad de Humanidades y Arte, N° 23, 1998, pp. 103-116; “Lira popular: un discurso entre la oralidad y la escritura” en *Revista Chilena de Literatura*, N° 48, abril 1996..

¹⁴³ “Poesía tradicional y ciudad en Chile” pp. 85-89.

Ejemplares/ al pueblo Valparisino” sic)¹⁴⁴. Nicasio García narra todo el trabajo del poeta de la Lira Popular:

En hoja suelta se afana
I funda sus cualidades
Su clientela y amistades
Cada cual toma su plana
Madruga por la mañana
En el puerto o la ciudad
No tiene dificultad
Para decir que es prudente
Acariciando a la gente
Vende, fía, presta y da¹⁴⁵.



Esta relación cantor/escritor supone un discurso entre la oralidad y la escritura. Uno de los rasgos más claros en la persistencia de la oralidad son las frases hechas o estilo formulario. La fórmula es un recurso nemotécnico usado desde los poetas homéricos por medio del cual determinadas frases preexistentes van a ser usadas en la composición de diversos textos o fragmentos. El paso a la escritura debería liberar al poeta del uso de estas fórmulas. Sin embargo no es necesariamente así. En primer lugar porque tenemos los poemas “por historia” que repiten la tradición oral española: “La pérdida de la ciudad de Troya”, “Llegada de Fierabrás al palacio de Carlomagno” y otros. Hemos visto como incluso recogen la memoria de la poesía improvisada y los contrapuntos. Pero veremos la fórmula incluso en los temas nuevos, como los fusilamientos por ejemplo. Compárese estas tres coplas que sirven de entrada a décimas de pie forzado:

Daniel Meneses¹⁴⁶:

¹⁴⁴ Micaela Navarrete y Daniel Palma, *Los diablos son los mortales. La obra del poeta popular Daniel Meneses*, Santiago, Biblioteca Nacional, Archivo de Literatura oral y Tradiciones Populares, 2008, pp. 319-320.

¹⁴⁵ Op. cit. p. 95.

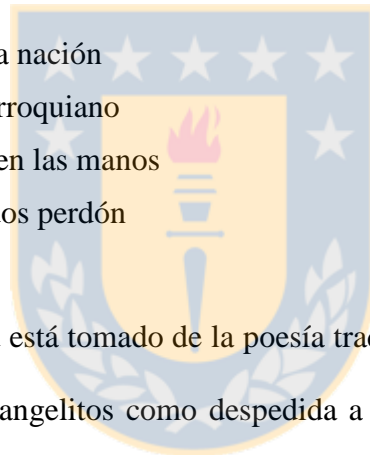
Adiós Chile floreciente
Adiós justicia y rigor
Se te va un defensor
De tu ejército valiente

Juan Bautista Peralta¹⁴⁷

Adiós esposa querida
Por mi no tengas pesar
Ya me voy a retirar
Con una pena crecida

Rosa Araneda¹⁴⁸

Adiós hermosa nación
Se te va un parroquiano
Con un señor en las manos
Pidiendo a todos perdón



El tema del adiós en realidad está tomado de la poesía tradicional y Marcela Orellana lo relaciona con los cantos de angelitos como despedida a la madre de las que cita dos: “Adiós pues madre querida/ ya se va su hijo amado”; “Adiós mi madre querida/ ya se va tu hijo querido”¹⁴⁹. Las relaciones entre las nuevas expresiones populares y las tradicionales son, en el siglo XIX y principios del XX todavía fuertes.

¹⁴⁶ Op. cit. p. 568

¹⁴⁷ Op. cit. p. 370

¹⁴⁸ Micaela Navarrete (Compilación), *Aunque no soy literata. Rosa Araneda en la poesía popular del siglo XIX*. Santiago, Biblioteca Nacional, Archivo de Literatura oral y Tradiciones Populares, 1998, p. 363.

¹⁴⁹ Marcela Orellana “Lira popular: un discurso entre la oralidad y la escritura”, p. 106.

1 b. Replanteamiento de las funciones del poema

Según Marcela Orellana:

En el medio rural el poeta constituía la memoria del pueblo, el guardián de sus valores, aquel que recreaba una y otra vez un saber atemporal, asegurando asimismo una continuidad a través de la enseñanza de su saber a miembros más jóvenes de la comunidad. Ahora bien, en el medio urbano (...) su intención de recrear una tradición pasa a segundo plano por un interés nuevo, según el cual el poeta escribe sobre los acontecimientos diarios”¹⁵⁰

Dudo que se pueda hablar realmente de “poeta” en la creación tradicional, anónima y colectiva, pero si reemplazamos el término y hablamos más bien del poema podemos llegar a un acuerdo. La Lira Popular tiene dos finalidades. La primera es la entretención como hemos visto en Daniel Meneses: “Señores de buen talento/ pido aquí en esta ocasión/ que me presten atención/ para dar divertimento”. Pero no menos importante es el relato de los acontecimientos diarios, hacer lo que hoy llamaríamos historia popular o subalterna.

Mientras que los espacios de la historia oficial son los de gobierno, la historia subalterna no puede partir sino de la chingana: “A la iglesia no voy/ porque estoy cojo/ a la chingana si/ poquito a poco” dice Adolfo Reyes¹⁵¹. Encontramos en general muchas referencias a la diversión popular, pero también habría que considerar entre ellas las cuecas publicadas en la Lira Popular y que han sido recogidas en el libro *Y se va la primera*. Las cuecas de chingana o de “casas de canto” eran más alegres que las “cuecas a la rueda” de las que hemos hablado en el acápite dedicado al verso improvisado. Normalmente administradas por mujeres estas casas contrataban músicos y cantores que tenían por función animar la velada. Juan Bautista Peralta nos describe el ambiente que

¹⁵⁰ “Poesía tradicional y ciudad en Chile: cambios y adaptaciones”, pp 85-86.

¹⁵¹ Op. cit. p. 326.

se vivía en ellas: “Vamos arriba niñas/ vamos luego a cantar/ que allá nos esperan todos/ los mozos para bailar”¹⁵². Las mujeres no sólo organizaban la casa y bailaban sino que, en otra diferencia con las “cuecas a la rueda” también eran músicas. Así Adolfo Reyes relata las fiestas de Viña del Mar:

A las cantoras cantando
Veremos en ese día
Con júbilo y alegría
Las bailarinas bailando
Y los porteños brindando¹⁵³

La mujer a finales del siglo XIX y principios del XX tenía un papel destacado en la sociedad chilena. No es aplicable a Chile lo que con tanta fuerza dice Paola Tabet: que hay un control masculino de los instrumentos de trabajo.¹⁵⁴ De hecho ellas eran, por ejemplo, las tranviarias. En la Lira Popular se encuentran diversas alusiones al mundo del trabajo, lo que es bastante común en el conjunto de la poesía popular porque está hecha justamente por trabajadores. Lo curioso, como señala Maximiliano Salinas, es esa estrecha relación entre trabajo y erotismo en muchos de los textos¹⁵⁵. Las conductoras de tranvía son todas hermosas en el imaginario de los poetas: “Una bella conductora/ cuando sube a su carrito/ encanta a los pasajeros/ con su cuerpo tan bonito”¹⁵⁶. Pero los problemas del transporte siempre son los mismos y también encontramos textos que las acusan de cochinas: “Cinco bellas conductoras/ de la Empresa talquina/ por lo sucias y

¹⁵²Op. cit. p. 232.

¹⁵³Op. cit. p. 252.

¹⁵⁴ Paola Tabet, “Las manos, los instrumentos y las armas” en Colette Guillaumin et. al. *Tres feministas materialistas*, Concepción, Editorial Escaparate, 2012, pp. 273-342.

¹⁵⁵ Maximiliano Salinas “La vida amorosa del pueblo de Chile: las cuecas y las zamacuecas de la Lira Popular” en *Y se va la primera Y se va la primera. Conversaciones sobre la cueca. Las cuecas de la lira popular*, Santiago, Archivo de Literatura oral y Tradiciones Populares-LOM, p. 128.

¹⁵⁶Op. cit. p. 449.

cochinas/ cuál de ellas más corredora”¹⁵⁷ dice Rosa Araneda antes de hacer cinco décimas donde identifica a cada una de las conductoras no sólo por su nombre sino incluso por el número del tranvía. Por su parte, Adolfo Reyes se refiere a los problemas del pago de pasajes y el vuelto: “Yo estaba siempre resuelto/ de subir escalera arriba/ y entonces la muy altiva/ me dijo no tengo vuelto”¹⁵⁸.

En general el mundo del trabajo es descrito con sus placeres, sobre todo eróticos, como refiere Salinas, pero también con sus conflictos. Podemos decir que el placer lo llevan sobre todo los artesanos, que trabajan para sí mismos y para satisfacer a sus clientes de uno u otro sexo. Así Adolfo Reyes dice del zapatero: “Yo soy un buen zapatero/ y trabajo con agrado/ que a la niña más bonita/ le hago fino su calzado”¹⁵⁹ y de los lancheros: “Yo trabajo con tesón/ y gano plata por cierto/ tranquilo en paz me divierto/ con la mejor intención”¹⁶⁰. Es otra la del trabajador alienado, ese que trabaja para otro y a jornal. El mismo poeta nos habla de las huelgas de trabajadores: “Los mecánicos lectores/ en huelga se han declarado/ aunque no del resultado/ les daré los pormenores”¹⁶¹. Un tema muy tocado por los poetas populares es el de la inflación durante el gobierno de Jorge Montt. Rosa Araneda nos dice, refiriéndose a dicho Presidente: “Usted porque está en la buena/ y gana doble salario/ tiene al pobre operario/ como con una cadena”¹⁶². En la poesía nortina, en la que ahondaremos más adelante, la presencia del trabajador es aún mayor e incluye en primer lugar la lucha social: “Al fin seamos unidos/ Miembros de la clase obrera/ Para que de esta manera/ Podamos ser redimidos” (Rosario Calderón 23 de junio, 1900).

¹⁵⁷Op. cit. p. 420.

¹⁵⁸Op. cit. p. 284.

¹⁵⁹Op. cit. p. 328.

¹⁶⁰Op. cit. p. 318.

¹⁶¹Op. cit. p. 272.

¹⁶²Op. cit. p. 199.

En el caso de Rosa Araneda esto incluso se convirtió en militancia política ya que se inscribió en el Partido Democrático fundado en 1887 para defender la causa de los obreros, artesanos y pequeños comerciantes en todo el país. En 1888 participó con sus compañeros de partido en protestas callejeras y en 1894 consiguieron su primera representación parlamentaria por Valparaíso, con Ángel Guarello. Varios poemas de Araneda tienen tinte partidario: “Yo le pido al Poderoso/ que nuestro partido venza/ hoy que a luchar comienza/ salga en todo victorioso”¹⁶³. Aunque como estamos viendo la poesía de la Lira Popular tuvo un carácter más bien urbano esta militancia le dio a la poetisa una visión nacional de los problemas de Chile y sus referencias a los mapuches lo muestran: “Para llamar la atención/ repito yo con afán/ los indígenas están/ en tan triste situación”¹⁶⁴.

No fue la única militante. Juan Bautista Peralta se asoció al Centro Social Obrero fundado en febrero de 1896 por miembros del Partido Democrático y obreros independientes y participó en la elaboración del periódico de esta organización *El grito del pueblo*. Desde esa fecha su militancia en la prensa popular fue constante, trabajando en el periódico *Siglo XX* en 1899, al que dedica unos versos: “El Siglo XX señores/ es pues el único diario/ defensor del proletario/ voz de los trabajadores”¹⁶⁵. En 1906, junto a Luis Emilio Recabarren, publican *La Reforma*.

Es interesante comparar la visión que sobre los presidentes tienen por un lado la historia oficial y por el otro los poetas populares. Ya hemos visto a Rosa Araneda criticando a Jorge Montt. Es una imagen totalmente distinta la que da Francisco Antonio Encina que lo describe como “mandatario sensato, probo, de carácter firme y prudente, de una

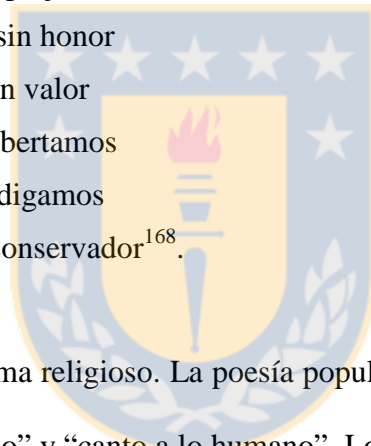
¹⁶³Op. cit. p. 201.

¹⁶⁴Op. cit. p. 280.

¹⁶⁵Op. cit. p. 144.

austeridad moral no superada”¹⁶⁶. Sobre Balmaceda, Maximiliano Salinas refiere la carta que le escribió Diego Barros Arana a Bartolomé Mitre el 30 de agosto de 1891: “la dictadura empapada en sangre... ha caído para siempre. Chile vuelve a ser el país de la libertad, del orden y del bienestar”¹⁶⁷. Pero esa no era la opinión de Daniel Meneses que tituló un poema con un efusivo “¡Viva Balmaceda!” y para quien la tiranía hubiera sido más bien un triunfo del Partido Conservador:

Después de estar tan seguros
En la electoral campaña
Los de la infame calaña
Se vieron pues en apuros
Los tiranuelos perjuros
Sin dignidad, sin honor
A costa de gran valor
De ellos nos libertamos
Por eso todos digamos
Se arruinó el conservador¹⁶⁸.



Mención aparte merece el tema religioso. La poesía popular en toda la América hispana se divide en “canto a lo divino” y “canto a lo humano”. Los primeros fueron creación de los catequistas conquistadores para difundir mejor la doctrina. Vemos de estos en la Lira Popular en cantos a la creación del mundo o a la destrucción de Sodoma que, siendo como los de “La pérdida de la ciudad de Troya”, “Llegada de Fierabrás al palacio de Carlomagno” herencia de la tradición anterior, no son motivo de la presente tesis. Hay otros sin embargo que si debemos tener en cuenta porque son parte de esta

¹⁶⁶ Citado por Maximiliano Salinas en “La cueca siempre vuelve y la revuelve” en *Y se va la primera* pp. 32.

¹⁶⁷ Citado también por Maximiliano Salinas en op. cit. p. 30.

¹⁶⁸ Op. cit. p. 252

nueva tradición popular de la que la Lira da cuenta. Creo que pueden dividirse en tres grandes temas:

1. Los poemas de oposición a los curas. El sacerdocio suponía un poder en diversos terrenos y no siempre lo usaban en pro de la religión. Así tenían poder moral, pero usándolo cometían abusos sexuales como el que denuncia Rosa Araneda:

La víctima del curita
Es niñita de doce años
Que el con embustes y engaños
Sedujo a la pobrecita
Por su lujuria maldita
Es peor que los pecadores¹⁶⁹

Estando a su cargo inscribir matrimonios y nacimientos, hacían de esto un negocio.

Nuevamente lo encontramos en Rosa Araneda:

Dos pesos vale una camisa
El casamiento otro tanto
El bautismo, por mi santo
Nos va a dejar sin camisa
La Iglesia nos martiriza
Con su ley como el avaro¹⁷⁰

En la poesía popular de Tarapacá destaca un poema anónimo “A un fraile” que muestra las mismas animadversiones. Después de reprocharle el vivir aislado del mundo, no trabajar, no tener familia, le recomienda que pase a la clase obrera: “Pues rasga tu sayal/ ponte la blusa del honrado obrero/ y di a tu religión que es tan absurda/ al negar el principio verdadero” (septiembre 7, 1889) y otro firmado por el ecuatoriano Blanco que declara que “Los presbíteros viven del engaño/ de desangrar al pueblo con la fe”. En la

¹⁶⁹Op. cit. p. 292.

¹⁷⁰Op. cit. p, 190.

misa línea FAL publica el 12 de abril de 1906 un poema en *El Pueblo* de Tarapacá sobre la posibilidad de reducir las penas del purgatorio comprando misas. Si esto es cierto la justicia divina es tan corrupta como la humana y si es falso los sacerdotes que venden estas misas son estafadores.

Y por último pero no menos importante es el poder político. El catolicismo conservador era la norma en la Iglesia. Fue el modelo que usó la oligarquía para sustentar su poder. En las elecciones de 1896 la Sociedad Santo Tomás de Cantorbery era un espacio de oposición a Balmaceda, el candidato popular que resultaría triunfante. Después del triunfo, Daniel Meneses saca una hoja de décimas de pie forzado con esta copla para que sirva a los pies: “Se arruinó el conservador/ partido cantorberiano/ mucho que es tan buen cristiano/ lo ha castigado el Señor”¹⁷¹. Así lo que es de fachada una institución religiosa queda denunciada como verdadero partido político; lo que es una institución cristiana queda como castigada por el Señor. Se repite la escena de la expulsión de los mercaderes del templo.

El propio Meneses ha narrado la historia de Jesús y los mercaderes: “A Jerusalén subió/ Jesús con moralida/ del templo de Jehova/ los mercaderes corrió”¹⁷². El enfrentamiento con los mercaderes y la “venta” que hace Judas de Jesús sirve para varios versos en los que nuestros poetas defenderán una economía moral contra una puramente ‘económica’.

Juan Bautista Peralta relata así la venta:

- Cuánto pides preguntó
Caifás con vos de pirata
- Por treinta siclos de plata
Entrego al maestro yo
Fue lo que le contestó

¹⁷¹Op. cit. p. 252.

¹⁷²Op. cit. p. 693.

El discípulo traídor
- Bien agrego el comprador
Yo te daré el dinero
Con tal de apresar ligero
A ese trastornador

Fijémonos en los adjetivos usados. Mientras Judas, discípulo pero traidor, califica a Jesús de “maestro”; Caifás, representante del poder pero pirata, lo acusa de trastornador. Seguramente el mismo adjetivo que contra los poetas de la Lira aplicaban los del “partido cantorberiano”.

2. Los poemas de la fiesta religiosa. Dos eran las fiestas religiosas más importantes. La Pascua de Navidad y la Pascua de Resurrección. Ambas congregaban multitudes populares pero eran rechazadas por el mundo oficial. El periódico conservador *El Chileno* en 1888 realizó una campaña contra la fiesta navideña: “Acaso entre todos los hombres y mujeres que van por las calles en un torrente bullicioso y aturridor, celebrando la Nochebuena, no hay sino muy pocas que llevan en el alma un pensamiento digno de la fiesta cristiana”¹⁷³. La persecución fue firme, la cantidad de detenidos en la capital bordeaba las quinientas personas.

Pero es fácil prever donde se ubicaban nuestros poetas, su labor era hacer las cuecas del baile, esta es de Juan Bautista Peralta “Que viva la Nochebuena/ viva la Pascua inmortal/ en el medio de Cintura/ la vamos a celebrar”¹⁷⁴. En verdad la propia cueca parece decirnos que más que una fiesta religiosa estamos ante la llegada del verano, las connotaciones eróticas son evidentes: “Soi negrito agraciado/ las niñas cuando me miran/ yo sé por qué razón/ sin saber por qué suspiran”. Y aprovecha para darle razones

¹⁷³ Citado por Maximiliano Salinas *Canto a lo divino y religión del oprimido en Chile*, Santiago, Ediciones Rehue, 1991, p. 135

¹⁷⁴ Op. cit. p. 210

de clase a ese erotismo: “Despreciaría a un pije/ por un lechero/ arriba el obrero/ casarme quiero”.

La Pascua de Resurrección no fue menos confrontacional, sino quizá más. La Iglesia oficial rechazaba, también en este caso, los festejos populares. Pero además los festejos populares cuestionaban el poder, del que la Iglesia era parte. La quema de Judas era un enfrentamiento simbólico. José Santos González Vera hace la referencia: “Iba vestido como burgués de grabado: levitón, sombrero de copa y cuello bajo (...) Cuando saltaba el carro sonaban las monedas del saquito”¹⁷⁵. Ya hemos visto como los mercaderes y Judas son tratados en los poemas de la Lira popular como símbolos del poder económico al que el pueblo se encuentra sometido. Además el propio González Vera dice lo importante que es la Semana Santa en los pueblos chilenos:

Durante el año las gentes vivían sólo con algunos de sus sentidos. No se conmovían, no se entusiasmaban ni consagraban siquiera un minuto al espíritu; pero apenas llegada la Semana Santa, las fisonomías más brutales y desalmadas se metamorfoseaban¹⁷⁶

Quiero detenerme ahora en otro aspecto de la fiesta, propio de Quillota. Según Maximiliano Salinas la tradición viene de textos de Lope de Vega que identifica a Cristo con un pelícano: “Un pelícano es Cristo/ que rasgando se ha visto/ por nosotros el pecho”¹⁷⁷. Pero trasplantado a nuestras tierras “paso a ser un símbolo religioso de las masas rurales, como compendio de la actitud amorosa y compasiva de la Naturaleza ante la muerte del Mesías”¹⁷⁸. Dedicados al Pelícano están estos versos de Rosa Araneda: “Pelícano misterioso/ te picas el corazón/ para ayudarle a morir/ al mártir de la pasión”¹⁷⁹.

¹⁷⁵ José Santos González Vera, *Alhue*, Editorial Andrés Bello, s/f, p. 67.

¹⁷⁶ Op. cit. p. 61.

¹⁷⁷ Citado por Maximiliano Salinas *Canto a lo divino y religión del oprimido en Chile*, p. 111

¹⁷⁸ Maximiliano Salinas op. cit. p. 112.

¹⁷⁹ Op. cit. p. 500.

3. Los poemas que instauran una “religión del oprimido”. Este ha sido el tema del libro que venimos citando de Maximiliano Salinas. En ellas se puede apreciar lo que E. P. Thompson llama “economía moral de la multitud”: “nociones del bien público categórica y apasionadamente sostenidas” “dentro de un consenso popular en cuanto a qué prácticas eran legítimas y cuáles ilegítimas”¹⁸⁰. En los poemas podemos encontrar dos paradigmas: el de la comercialización y enriquecimiento, profundamente censurados y el de la humildad y el compartir que son señas de lo divino. El máximo de la comercialización es evidentemente Judas. Pero la idea de comprar y vender a Jesús la trasladan también al momento del nacimiento en que Herodes quiere comprar el dato de dónde encontrar al recién nacido: “y el rey se sintió impaciente/ y dijo con voz airosa/ pagara no sé qué cosa/ por ver al Omnipotente”¹⁸¹. Frente a estas relaciones comercializadas el regalo es el modelo del compartir gratuito. No son sólo los tradicionales regalos de los Reyes Magos ni siquiera son sólo para Jesús o la Virgen. Al tiempo que se le da a ellos pañales y comida a José se le invita bebidas alcohólicas campesinas:

A usted le traigo un rebozo
Que me costó trece reales
Y pa la convalecencia
Galletitas y pañales
Ni siquiera me olvidé
De su esposo San José
Pues le traigo huachacay
Y un barril de chicha jora
¡Ay señora!
¡Ay ay ay!¹⁸²

¹⁸⁰ E. P. Thompson *Costumbres en común*, Barcelona, Crítica, 1991, pp. 216-17.

¹⁸¹ Rosa Araneda, op. cit. p. 476.

¹⁸² Juan Rafael Allende citado en Maximiliano Salinas *Canto a lo divino y religión del oprimido en Chile* p. 165.

Es de observar que no sólo los regalos son típicos chilenos sino también el lenguaje.

Por su parte tanto Jesús como la Virgen son pobres. De Jesús dice Rosa Araneda: “Solo y desacompañado/ aparte de la opulencia/ nació la omnipotencia/ en un pesebre botado”¹⁸³. Y de María: “Para bien del cristianismo/ a este mundo descendí/ pobre y mísera viví/ por librarlo del abismo”¹⁸⁴ versos en que la pobreza de María se contrapone a un fuerte culto mariano, es ella al dar a luz la que salva al mundo del infierno.

1 c. Cambio en la relación con el público

Marcela Orellana dice que “en la situación de oralidad existía un contacto directo con un público que participaba activamente en la exposición del poema, influyendo, incluso, en su creación, pues el poeta improvisaba de acuerdo con la reacción del público”. Insisto en la idea de que la categoría de poeta no es del todo pertinente. Entre el que repetía la copla y el que la escuchaba había una relación intercambiable.

En la literatura de academia esta relación está rota por completo. El lector no se relaciona con un autor sino con un texto. *El Quijote* resulta siendo más real que Cervantes y si algo sabemos de este último es por alguna biografía, otro texto.

La lira popular se encuentra en una situación intermedia. El poeta es conocido ya que él vende directamente sus hojas impresas. Se le llama para fiestas o velorios, particularmente para “angelitos”. Todos ellos tienen cantos de angelito y como hemos visto son de los que más guardan el esquema formulario. Se hacen poemas por encargo, como la “Reprensión a la cabrona del restaurant del Sol de la calle Traslaviña”, de Rosa

¹⁸³ Op. cit. p. 469

¹⁸⁴ Op. cit. p. 270.

Araneda, que está firmada por “Varios vecinos” que protestan por la prostitución en dicho lugar: “En la calle Traslaviña/ en un restaurant del Sol/ a la luz de un farol/ se compra y se vende niñas”.¹⁸⁵

2. El tema de los fusilamientos: una disputa

En la relación entre ciudad letrada y ciudad cantada un tema en conflicto son los fusilamientos. Nos dice Marcela Orellana que “los diarios generalmente cuentan estos acontecimientos con una visión externa a los hechos, dando cuenta de la aplicación de la condena y del respeto de la ley”. Ley que no merece cuestionamientos en tanto mana de la misma ciudad letrada que produce el diario. En cambio los poetas populares están directamente al otro lado, al lado del pueblo marginado que pone las víctimas.

El poeta toma sus temas ya no desde la tradición, como en los temas bíblicos que hemos visto en el Baile de Chinos, sino que de las noticias. Pero le da un enfoque muy distinto al del diario. Se produce una inversión simbólica transmutando al presunto criminal en héroe popular o canonizándolo una vez ejecutado. Esto responde a un sentimiento popular muy profundo en la época contra la pena de muerte. La propia Marcela Orellana dice que “la Lira Popular recoge el tema del fusilamiento con una perspectiva diferente: se plantea desde el inculpado que aparece a la vez culpable de un crimen y víctima de su destino”¹⁸⁶

Así, cuando se sentencia a Ismael Vergara las sociedades obreras de Santiago y Valparaíso se movilizan en su favor y los editores de *El Pueblo* de Valparaíso, vinculado a las organizaciones de trabajadores porteños, dirigieron una carta abierta al

¹⁸⁵ Op. cit. p. 427.

¹⁸⁶ “Lira popular y prensa”, p. 111.

presidente Jorge Montt. Se congregó un mitin en Santiago y los obreros asistentes concordaron en pedir la abolición de la pena de muerte y la eliminación del “repugnante i fatídico cadalso”¹⁸⁷. Los poetas populares se suman a esta actitud del pueblo y dedican una serie de hojas al tema. Escriben del mismo Adolfo Reyes, Juan Bautista Peralta, Rosa Araneda y otros. Es interesante ver cómo va cambiando la opinión en ellos mientras se acerca el día de la muerte. Al principio es favorable a la pena de muerte. Sobre todo porque siendo rico se prevé una justicia diferente que si fuera pobre. Así Rosa Araneda habla de la “desigualdad de la ley”: “El jovencito Ismael/ si hubiera sido un rotito/ que tiempo habría pasado/ al cadalso ligerito”¹⁸⁸. Pero al no recibir el indulto y aplicarse la pena de muerte la opinión de Araneda cambia y es de lastima. En un supuesto testamento de Vergara escribe: “El infeliz Ismael/ antes de morir testó/ un recuerdo de dolor/ a su amada hija dejó”¹⁸⁹.

Mayor es la congoja por Jerónimo Triviño, hijo de un artesano que, según cuenta el poeta Nicasio García, dio muerte a un comerciante español en una disputa en torno al precio de un casimir. El condenado es una blanca paloma que resulta víctima de las circunstancias. Las causas las dicta la fatalidad. Sin embargo pareciera que no es así. Ignacio Pérez Eyzaguirre¹⁹⁰ nos cuenta que el verdadero motivo fue el robo. Pero García no sólo cambia los móviles del crimen para justificar a Triviño sino que, en un romance largo en verso libre, termina comparando a este con Cristo:

El padre Eleuterio le habla

Hijo de mi corazón

¹⁸⁷ Maximiliano Salinas, *Versos por fusilamiento. El descontento popular contra la pena de muerte en el siglo XIX*, Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes, Santiago 1993, p. 9.

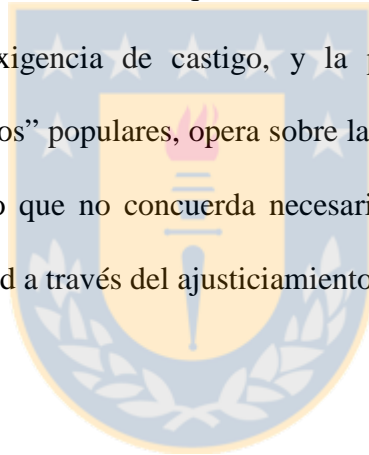
¹⁸⁸ Op. cit. p. 353.

¹⁸⁹ Op. cit. p. 355

¹⁹⁰ Ignacio Pérez Eyzaguirre “Los fusilamientos en la literatura popular de Santiago de Chile, c. 1880-1930” en *Pensamiento crítico, revista electrónica de historia*, N° 3, 2003. En http://pensamientocritico.imd.cl/attachments/092_i-perez-num-3.pdf

Marchemos que Dios te llama
Jesús murió en el Calvario
Por redimir nuestras almas¹⁹¹

Podemos comparar este texto con el culto que se le rinde aún hoy a José del Carmen Valenzuela Torres, “El chacal de Nahueltoro”¹⁹² que posee un altar propio sobre su tumba, en el que sus fieles renuevan periódicamente las flores y prenden una que otra vela al infortunado difunto. Sus favores milagrosos son conocidos en la zona y en torno a su vida se ha ido desarrollando una segunda idea, aquella de la injusticia de su muerte y de las causas azarosas de su crimen, muy similar a la del asesinato fortuito que García le adjudica a Triviños. La transformación que reciben estos personajes entre la inicial repulsa del crimen y la exigencia de castigo, y la posterior condición de seres milagrosos, verdaderos “santos” populares, opera sobre la base de una lectura sacrificial de los fusilamientos, sentido que no concuerda necesariamente con el que el Estado quería imponerle a la sociedad a través del ajusticiamiento.



3. La poesía en el periódico *El pueblo*

Tarapacá a finales del siglo XIX vive un momento de cambios. En primer lugar poblacional. El auge del salitre supone la llegada masiva de trabajadores que aspiran a un mejor nivel de vida. Eso supone el inicio de una preponderancia demográfica chilena. Eso supuso un impulso a la organización sindical y política de los trabajadores, tanto por sus propias necesidades cuanto por la llegada de dirigentes sociales de todo el país para ayudar a la forja de una conciencia social; tipógrafos que armaron periódicos;

¹⁹¹ Op. cit. p. 123-124.

¹⁹² Véase la película de Miguel Littin “El chacal de Nahueltoro” en <http://www.youtube.com/watch?v=fkndgURMT2A>

educadores que formaron escuelas; dramaturgos que fundaron teatros; intelectuales que dieron vida a Centros Culturales como el Ateneo. Entre ellos el militante Demócrata Osvaldo López Mellafe que fundó el periódico *El Pueblo* en 1899.

Osvaldo López era un trabajador de amplia cultura. El historiador y filósofo Eduardo Devés señalaba la existencia en Chile de una cultura obrera ilustrada decimonónica, que llegaría a su fase final hacia el centenario de la República¹⁹³. En efecto, Luis Emilio Recabarren escribía obras de teatro, Alejandro Escobar Carballo hacía poesía, Elías Lafferte era actor. En el norte hay que situar antes el final de esta ilustración obrera por el golpe que significó la masacre de Santa María¹⁹⁴. Sin embargo fue en Tarapacá donde desarrolló su trabajo Osvaldo López. Este periodista popular fue tanto un producto de la cultura obrera como un impulsor de la misma. Fue militante del partido Demócrata, director del periódico *El Pueblo*, autor de la novela *Tarapacáy* de un *Diccionario Obrero*, entre otras obras, cuya labor de propaganda de la ideología obrera le significó tener un papel protagónico en la redacción de los Memoriales de 1904, plataforma reivindicativa fundamental para el movimiento huelguístico de 1907.

El periódico *El Pueblo* dura apenas 7 años: 1899-1906. En 1906 es devorado por las llamas y será otro equipo editorial que, sintiéndose continuador de la obra, lanza en su remplazo *El Pueblo Obrero* que dura hasta 1910, en total una década entera. En este periodo resulta impresionante la cantidad de textos poéticos publicados si nos fijamos sólo en la recopilación que hace Sergio González y sus compañeros. Nos queda claro que el director del periódico estaba por lo menos tan preocupado de la razón poética que de la analítica. López tenía claro que los trabajadores no sólo se mueven por una

¹⁹³Devés Valdés, Eduardo “La cultura obrera ilustrada en tiempos del centenario”. Revista *Camanchaca* N° 12/13, pp.41-46, Iquique, 1990

¹⁹⁴Sergio González Miranda sitúa este final antes de 1910, ver “La pluma del barretero. La cultura obrera ilustrada en Tarapacá antes de la masacre de 1907. Una reflexión en torno a la figura de Osvaldo López Mellafe” en *Universum*, N° 23, Vol 1, Talca, Universidad de Talca, 2008 pp. 66-81.

comprensión de la realidad sino por la forja de diversos sentimientos que deben ser expresados más que analizados. *El Pueblo* tenía una clara posición de clase. Iba más allá de lo que el partido Demócrata proponía. Frases como “Proletarios de todos los países uníos” o “La liberación del proletariado es obra de ellos mismos” eran constantes. Pero no era un espacio de doctrina, prefería mostrar la explotación a partir de los hechos de la vida obrera misma¹⁹⁵

Como hemos visto en las comparaciones hechas al hablar de la Lira Popular muchos de estos sentimientos son los mismos que se tienen en Santiago o Valparaíso: la opresión del trabajador y su lucha por revertirla; la comercialización de la fe en oposición a una religiosidad popular y una moral distinta. Pero también hay otros propios de la pampa salitrera y del grupo humano que ahí se reúne. María Angélica Illanes nos dan una explicación de lo que en este nivel se produce en la poesía nortina:

Más que representar, en su canto, a una clase obrera plenamente consolidada y moderna, expresa la transición dramática de su vida tradicional (campesina, minera o urbana) y su extrañamiento respecto a la vida proletaria moderna, desarraigada, en el seno de un país dependiente del extranjero¹⁹⁶

Destacan entre los autores de los poemas de *El Pueblo* Felipe Marcial Garces, Casiano Aguirre, Sagasquino y sobre todo Rosario Calderón a quien López Mellafe define como “el poeta popular más inspirado y que mejores composiciones ha presentado en Chile”. Los cuatro usan la décima tradicional para tematizar las modernas condiciones de opresión y explotación de la clase popular: las condiciones de vida, de trabajo y la visión del mundo del trabajador salitrero. No es raro entonces que combinen el quehacer poético con el sindical. Rosario Calderón, por ejemplo, fue Secretario y delegado en la

¹⁹⁵Ver Luis Moulian “*El Pueblo y El Pueblo Obrero* de Iquique: expresión de la cultura popular 1899 a 1910” en Sergio González et. al. Op. cit.

¹⁹⁶María Angélica Illanes “El poemario” en Sergio González et. al. Op. cit.

pampa de la “Sociedad Gran Unión Marítima de Iquique” y vice-presidente de la “Defensora de Trabajadores”. Si López Mallafe no ahorra elogios para Calderón, este también sabe corresponder. Frente a uno de tantos ataques que tuvo que sufrir el director del periódico el poeta popular escribió unas coplas de defensa tituladas “Do se alberga la maldad”: “Señor López, Ud. ha sido/ víctima de unos malvados/ pagados para asaltar/ a los hombres más cumplidos/ de una honradez ejemplar”

Si estos cuatro son trabajadores con el cambio al grupo que saca *El Pueblo Obrero* la poesía será más intelectual, escrita por los propios redactores del periódico, abandonando la décima por formas más modernas y con una orientación anarquista más marcada. La poesía popular se retrae entonces y la línea editorial cambia en este nivel. En efecto, en una nota citada por Illanes *El Pueblo Obrero* dice “no poder dar cabida a los productos literarios con que nos obsequian” y pide más bien “noticias interesantes” o “reclamos justificados”. En 1907 vemos que la producción de Rosario Calderón ha girado hacia la prosa político sindical.

4. La décima en el libro.

La hoja impresa no fue el espacio final de la poesía popular. Hacia mediados del siglo XX comenzaron a aparecer libros de poesía popular. Estudiaré los casos de Nicomedes Santa Cruz y Violeta Parra que son dos muestras totalmente distintas, más que por el país de origen por la misma concepción del libro. El primero recoge décimas diversas, la segunda hace un libro orgánico con su autobiografía. Esta última línea se seguirá desarrollando hasta hoy con autores como Juan Urcariegui que dedica un libro al

Alianza Lima¹⁹⁷ o Nelson Álvarez “El Canela” que dedica otro a Agüita de la Perdiz¹⁹⁸.

Es de notar que en ambos casos se trata de reivindicar espacios de cultura popular.

4 a. Nicomedes Santa Cruz: politizando la décima

Nicomedes Santa Cruz Gamarra nació en Lima en 1925. Cuando era niño, la familia Santa Cruz vivía en La Victoria. Se trata de un barrio ligado a los trabajadores, los negros y el equipo de fútbol Alianza Lima, muy importante en la tradición cultural peruana. Espacio de jaranas, buen baile y buena cocina. Su padre se ganaba la vida como técnico en refrigeración pero era también hombre de cultura, dramaturgo.

Nicomedes describió su infancia como un espacio lleno de creatividad:

Éramos los niños más creativos en la pobreza que teníamos. Era una época en que Lima estaba rodeada de huacas, de chacras y huertos. Tú hundías las manos, y encontrabas un fusil de la guerra del '79. Yo jugaba con los fusiles de la guerra con Chile. Todo eran carretas. Todo eran pregones¹⁹⁹.

Ya joven se muda a Breña, donde se relaciona con Porfirio Vásquez, guitarrista, cantante, bailarín, cajoneador y decimista veinte años mayor que él y que oficiara de profesor en las artes populares. Más tarde Nicomedes le dedicara una décima: “Criollo no, criollazo/ canta en el tono que rasques/ le dicen el amigazo/ su nombre Porfirio Vásquez”. El arte popular se traslada siempre en un fluir de generaciones, en el caso de Nicomedes podemos decir que su “abuelo” poético fue don Higinio Quintana, que le

¹⁹⁷ Alianza Lima es un club de fútbol en la citada ciudad, fundado el 15 de febrero de 1901, poco después pasa al barrio de La Victoria, donde adquirirá las características que tiene hasta hoy: popular por la composición étnica de sus jugadores e hinchada, por el barrio al que pertenece y por la clase social, mayoritariamente obrera, de ese barrio. El libro que Urcariegui le dedica es *Alianza siempre Alianza* (Universidad Alas Peruanas, 2002) Agradezco a Eligio Ronceros las conversaciones sobre la relación entre Alianza Lima y la canción criolla.

¹⁹⁸ Antigua población marginal de Concepción. Cercana a la Universidad de Concepción. El libro que Nelson Álvarez le dedica es *Agüita de la Perdiz. Vidas combativas*, Concepción 2011.

¹⁹⁹ <http://www.nicomedessantacruz.com/espanol/1925.htm>

enseño a don Porfirio. En el libro *La décima en el Perú*, Nicomedes dedica un capítulo a estos poetas populares. En el mismo libro da su testimonio de vida.

A partir de 1955 (...)me fui apartando de la temática tradicional para el canto en desafío o contrapunto, en que me venía guiando Porfirio Vásquez, y trabajé mis glosas sobre problemas de actualidad nacional e internacional. A mediados de 1956 abandoné para siempre el oficio de herrero forjador —cerrajería artística— e insufló a mis décimas una rebelde y orgullosa *negritud* que me abre las puertas de la popularidad a través de radioemisoras y escenarios teatrales. En 1958 irrumpo en el periodismo y llevo mis décimas a la naciente televisión nacional²⁰⁰.

Algunas palabras es necesario decir acerca de la *negritud* que reivindica para sí Nicomedes Santa Cruz. La *négritude* fue un movimiento literario de poetas e intelectuales negros de las colonias francesas en África y en las Américas en las décadas de 1940 y 1950. Sus fundadores (Léopold Senghor, Aimé Césaire y León Damas) crearon nuevas formas culturales basadas en el arte folklórico africano y afroamericano con el propósito de revalorar la raza afirmando las cualidades positivas compartidas por todas las culturas negras y minimizando las diferencias étnicas entre los africanos y sus descendientes en el Nuevo Mundo. Hay quienes lo han criticado porque igual que el racismo esencializa la raza aun cuando esta vez es para darle un rasgo positivo.

En el Perú el movimiento tuvo acogida en la década de los sesenta y setenta, cuando los grupos de folklore “afroperuano” reconstruyen piezas de baile y música perdidas en el tiempo. Se trata de los conjuntos Cumanana (1959), Teatro y Danzas Negras del Perú (1966-72) o Perú Negro. En el caso de Nicomedes podemos ver un juego doble: por un lado, mantiene las formas literarias populares hispánicas; por el otro, intenta relacionarlas con el África. Lo hace por dos vías. Como decimista le canta a nuestra herencia africana. En esto resultan importantes las décimas de pie forzado “Ritmos

²⁰⁰ Nicomedes Santa Cruz, *La décima en el Perú*, Lima, IEP, 1982, p. 110.

negros del Perú” que compone a pedido de José Durand, director de la compañía Pancho Fierro para la gira por Chile en 1957:

De África llegó mi abuela
vestida con caracoles,
la trajeron lo` epañoles
en un barco carabela.
La marcaron con candela,
la carimba fue su cruz.
Y en América del Sur
al golpe de sus dolores
dieron los negros tambores
ritmos de la esclavitud²⁰¹

Como historiador de la décima, Santa Cruz establece que el canto popular tiene que ver con el hecho de que “el pueblo negro africano que llegó encadenado para sufrir larga esclavitud, trajo, con sus valores culturales, esta humana aptitud para el canto, en todas sus instancias y lenguas”²⁰².

Pero lo suyo no es una imposible vuelta al África; él era consciente de que ni siquiera sus formas de expresión lo eran, ya que fue de los primeros en difundir el poema congo que hemos citado en páginas anteriores. Incluso adopta un patrón de guitarra que Heidi Carolyn Feldman ²⁰³llama “más español” Y entonces la continuación del texto “Ritmos negros del Perú” se referirá ya no a los ancestros, que da por muertos, sino a las creaciones musicales y dancísticas que se han dado en el Perú:

Murieron los negros viejos
pero entre la caña seca
se escucha su zamacueca
y el panalivio muy lejos.
Y se escuchan los festejos
que cantó en su juventud.

²⁰¹ Nicomedes Santa Cruz, “Ritmos negros del Perú” en *Cumanana*, Lima, Librería-editorial Juan Mejía Baca, 1964, p. 10.

²⁰² *La décima en el Perú*, p. 69.

²⁰³ Heidi Carolyn Feldman, *Ritmos negros del Perú. Reconstruyendo la herencia musical africana*, Lima, IEP, 2009, p. 106.

De Cañete a Tombuctú,
De Chancay a Mozambique
llevan sus claros repiques
ritmos negros del Perú.

En 1959 publicó su primer libro: *Décimas*, con la librería editorial Juan Mejía Baca. Fueron 22.500 ejemplares que se vendieron rápidamente. Un éxito editorial que tiene que ver con que al pueblo le había nacido su primer poeta escrito. Luego vinieron otros libros: *Cumanana* (1964), *Décimas* (1966), *Canto a mi Perú* (1966), *Décimas y poemas* (1971), *Ritmos negros del Perú* (1971), *Rimactampu: Rimas al Rimac* (1972), *Ritmos negros del Perú* (1973). En 1982 escribe para el Instituto de Estudios Peruanos una historia y análisis de *La décima en el Perú* de más de 300 páginas que incluye tanto la décima académica como lo que él llama “El canto del pueblo” y que termina con una importante recopilación de décimas, tanto anónimas como de autor.

Como he dicho en ensayo anterior: “El gran tema de Nicomedes Santa Cruz es el racismo. Tanto el colonial con su componente de esclavitud y explotación como el contemporáneo, más sutil pero no menos indignante”²⁰⁴. Incluso aquel racismo que se aplican los negros a sí mismos como en la décima “La pelona” en la que una negra intenta blanquearse adoptando usos ajenos de los que Nicomedes se ríe. El extremo es echarse polvos a la cara:

¡Qué...! ¿También usas polvera?
permite que me sonría
¿Qué polvos se pone usía?:
¿ocre? ¿rosado? ¿rachel?
o le pones a tu piel
cisco de carbonería

²⁰⁴“De congós a grones”, p. 65

Pero el tema étnico también le sirve para ir más allá y tratar de los temas nacionales. Así en el marco de la campaña por la nacionalización del petróleo escribió “Talara no digas yes” poema en el que compara la explotación del oro negro de dicha provincia con la de los hombres del mismo color: “Mi raza, al igual que tú/ tiene sus zonas ajenas/ tú por petróleo en tus venas/ yo por ser como Esaú”. Además, luego de su viaje a Brasil en 1963 su verso se hace internacional con textos como “Congo Libre”, “Johannesburgo”, “Muerte en el ring” o “América latina”. Esto tiene relación con una característica que señala George Lipsitz sobre el “nacionalismo negro”: los afroamericanos han buscado “convertir las minorías nacionales en mayorías globales afirmando solidaridad con ‘gente de color’ en todo el globo (...). En todas partes, los africanos diaspóricos han utilizado marcos internacionales para remediar frustraciones nacionales”²⁰⁵.

El legado de Nicomedes Santa Cruz continúa viviendo en las presentaciones de música negra del Perú. En los géneros musicales negros que reconstruyó con su hermana Victoria como el landó y el festejo, y en un renacimiento de la décima, en la que el trabajo de Juan Urcariegui, Hildebrando Briones, Cesar Huapaya, Pedro Rivarola, Germán Sunico, Diego Vicuña Villar y otros son solo una muestra de un movimiento cada vez más potente. Nadie piensa hoy que la décima haya muerto con lo que Nicomedes Santa Cruz llamó “los últimos decimistas que quedan”. Además en la mayor parte de ellos hay una potente conciencia de la negritud: “Soy negro ciento por ciento/ pero no negro servil/ si soy atento y gentil/ es porque en verdad lo siento” dice Urcariegui.

La crítica literaria peruana, sin embargo, no ha sabido distinguir esta literatura, evidentemente escrita y de libro de las oralidades populares. La mayoría de los críticos

²⁰⁵George Lipsitz *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*. Londres y Nueva York: Verso ed. 1994, p. 31

ni siquiera los toman en cuenta o apenas mencionan a Nicomedes Santa Cruz y desconocen a los demás. César Toro Montalvo en el tomo IV de su *Historia de la literatura peruana* desarrolla lo que él llama la “literatura negra del Perú” pero nos dice que “la décima peruana folklórica es una poesía oral”²⁰⁶, sin explicar cómo puede ser folklórica una poesía de autor y oral, un libro. También la llama “oral” Ricardo González Vigil en el tomo que tiene dedicado a la literatura en la *Enciclopedia temática sobre el Perú*²⁰⁷. Al otro extremo se coloca Milagros Carazas que crítica que Nicomedes sea considerado “solo poeta popular cuando posee relevantes poemas que lo universalizan y dicen mucho de su calidad humana y conciencia social”²⁰⁸ como si fuera necesario ser académico para tener calidad humana. Debo rescatar en la actitud de Carazas una opción por revalorar a Nicomedes Santa Cruz. Milagros es quizá la que más ha estudiado el aporte negro a la literatura peruana. Pero sus estudios pasan por una valoración de lo académico que no comparto.

Lo cierto es que resulta difícil clasificar a estos poetas sin proponer la categoría de popular-urbano o ciudad cantada como estamos planteando en la presente tesis.

4b Violeta Parra: biografía de mujer

Cuando se escribe de Violeta Parra después de haberlo hecho sobre Nicomedes Santa Cruz provoca hacer paralelos. En ambos casos estamos ante grupos de hermanos que se dedican al arte. Nicomedes tiene como hermanos a César, autor de valeses; Victoria, coreógrafa y Rafael, torero. Violeta es hermana de Hilda, cantante que la acompañó en

²⁰⁶ César Toro Montalvo, *Historia de la literatura peruana*, tomo IV (Costumbrismo y literatura negra del Perú), Lima, A.F.A Editores, 1994, p. 355.

²⁰⁷ Ricardo González Vigil, *Literatura en Enciclopedia temática sobre el Perú*, Tomo XIV, Lima, El Comercio, 2004.

²⁰⁸ Milagros Carazas, *Estudios afroperuanos*, Lima, CEDET, 2011, p. 192.

sus primeras presentaciones. También se dedicaron al folklore sus hermanos Eduardo (“Lalo”) y Lautaro; mientras que Roberto hizo teatro popular y las décimas dedicadas a *La negra Ester*. Nicanor Parra podría quedar como el representante de la ciudad letrada pero con la condición de señalar que es ajeno a toda pose académica o solemne y muy comunicacional; parte de una ciudad letrada que se comunica con fuerza con los sectores populares. Es más, por *La cueca larga* (1958) deberíamos considerarlo también en la ciudad cantada. El libro significó la penetración de la cultura popular en la literatura escrita pero además estaba destinado a ser musicalizado por Violeta generando una complicidad entre las dos ciudades.

Desde muy pequeños, Violeta Parra y sus hermanos recurrieron a sus destrezas artísticas cada vez que se veían en apuros económicos, es decir, prácticamente siempre. En ambos casos dejan el arte como herencia a sus hijos, nietos, sobrinos. Violeta a sus hijos Ángel e Isabel. Cosa curiosa, Violeta acompañó a Allende en sus giras de 1958, estaban con ella el conjunto Cuncumén, Margot Loyola y Lautaro Manquilef, que ponía la nota mapuche. Sus hijos lo acompañaron en la de 1970, ya con la Nueva Canción, junto a Víctor Jara, Inti Illimani, Quilapayun y Patricio Manns. Nicomedes, entre hijos y sobrinos, deja una estirpe bastante mayor.

También es cierto que ambos representan a sectores populares en sus respectivas sociedades. Nicomedes al negro. Violeta al campesino. Si revisamos la biografía de Violeta Parra vemos la relación íntima con el campo: se viste y adorna como campesina, su casa tiene piso de tierra, desconfía del folklore postizo²⁰⁹. Si vemos más bien su obra

²⁰⁹ De las múltiples biografías que se han hecho sobre la poeta chilena usamos Patricia Stambuk y Patricia Bravo, *Violeta Parra el canto de todos*, Santiago de Chile, Pehuén editores. 2011; Patricio Manns, *Violeta Parra la guitarra indócil*, Concepción, LAR, 1986, Ángel Parra, *Violeta se fue a los cielos*, Santiago de Chile, Catalonia, 2006; Isabel Parra, *El libro mayor de Violeta Parra*, Madrid, Ediciones Michay, 1985; Carmen Oviedo, *Mentira todo lo cierto. Tras la huella de Violeta Parra*, 104

podemos ubicarla en ese espacio de transculturación en el que se ubican también Rulfo y Arguedas. Leonidas Morales sostiene que su producción “contiene el supuesto del conflicto de culturas que tensa sus formas, de la visión del hombre y del mundo que entre la poeta popular y los novelistas”:

La problemática de la creación de Violeta no aparece solitaria dentro de este contexto: muestra correspondencias, en aspectos fundamentales, con las de otras creaciones latinoamericanas. Pienso sobre todo en la obra narrativa de Rulfo en México y la de José María Arguedas en el Perú. Los paralelismos comienzan dándose fuera de las obras. Los tres han nacido en fechas aproximadas: 1911, Arguedas; 1917, Violeta, y 1918, Rulfo. Las trayectorias biográficas son así mismo similares: en la primera etapa, las vivencias determinantes de la identidad han tenido lugar en un medio rural campesino, de pequeños y antiguos pueblos, para luego, en la segunda etapa, entrar a la experiencia corrosiva del mundo urbano. Para los tres, por último, la década del 40 es de aprendizaje y gestación y las del 50 y 60 el periodo en el que salen a luz las obras definitivas²¹⁰.

Por alguna extraña razón lo que en México y Perú se expresó en relato, en Argentina y Chile tomo la forma de canción. Me refiero a Atahualpa Yupanqui y Violeta Parra que, además, son los precursores del movimiento de la Nueva Canción. Víctor Jara la define así en la entrevista que le hace Ernesto García Calderón en Panamericana Televisión en julio de 1973:

En Chile, más o menos por ahí por el año 67, a comienzos, apareció un disco de Violeta Parra, con canciones donde ella hablaba de la verdad, de lo auténtico, de lo verídico, de lo real de Chile. Este disco, estas canciones, causaron un impacto profundo en nuestro país. Porque Violeta Parra ya había dedicado prácticamente 40 años de su existencia a cantar canciones que ella recopilaba, las canciones que el pueblo canta a través de toda la geografía de Chile, que canta por tradición, porque se enseñan de abuelos a padres, de padres a hijos. De pronto apareció esto que causo una conmoción y nosotros sentimos (un grupo de compositores) que ese era el camino, que la canción debería tomar en nuestro país²¹¹.

Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1990 y Fernando Sáez, *Violeta Parra. La vida intranquila. Biografía esencial*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1999.

²¹⁰ Op. cit. pp. 143-144.

²¹¹ <http://www.youtube.com/watch?v=TGrSHEDk6Yg>

Importante anotación la de Jara. En primer lugar porque sitúa a Violeta Parra como precursora de la nueva canción. Pero también porque coloca el trabajo de recopilación como un antecedente del propiamente creativo. Antecedente en dos terrenos: el público que escucha el disco “Las últimas composiciones de Violeta Parra”²¹² ya la conocía como folklorista. Pero, quizá el más importante, es que estos temas parten de un aprendizaje previo, bebido en el pueblo.

Esta tensión entre su trabajo de recopiladora y el de autora –que también encontramos en Nicomedes Santa Cruz- nos da cuenta del conflicto interno entre su ser campesino, ligado a la poesía popular tradicional y su ser urbano que ya entra en la autoría. Se trata de una afirmación de lo individual de la ciudad sobre lo colectivo como organización agrícola. Afirmación que comienza al titular alguno de sus discos como “La cueca presentada por Violeta Parra” o “El folklore de Chile presentado por Violeta Parra”, títulos que dan cuenta además de un reconocimiento que nuestra autora va ganando entre el público y que hace comercial poner el nombre de quien canta. Reiner Canales Cabezas propone que: “la cultura tradicional es reencontrada, recogida y transformada desde la experiencia urbana de Violeta: la ciudad y la modernidad son el espacio y el tiempo que le permiten a ella notar el grado de peligro de la cultura tradicional”²¹³. Al respecto podemos citar a la propia Violeta Parra que dice:

Haciendo mi trabajo musical en Chile, he visto que el modernismo había matado la tradición de la música del pueblo. Los indios pierden el arte popular, también en el campo. Los campesinos compran nylon en lugar de encajes que confeccionaban antes en casa. La tradición es casi ya un cadáver. Es triste... Pero me siento contenta al poder pasearme entre mi alma, muy vieja, y esta vida de hoy²¹⁴

²¹²En la discografía de Violeta Parra preparada por Isabel Parra el disco está fechado 1966. Isabel Parra, *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid: Ediciones Michay, 1985, p. 213.

²¹³Reiner Canales, *De los cantos folklóricos chilenos a las décimas: trayectoria de una utopía en Violeta Parra*. Tesis para optar el grado de magister en literatura, Universidad de Chile, 2005. .

²¹⁴Isabel Parra, *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid: Michay, 1985, p. 45

Su apego a la cultura tradicional no es, sin embargo, un acto de conservación purista. En este terreno es interesante la comparación que hace José María Arguedas entre Margot Loyola, que no quería modificar un ápice las creaciones populares y Violeta Parra que recoge ese material para luego lanzarlo “de la manera más agresiva y más lucida”²¹⁵. El interés de Arguedas por esta propuesta estética no es casual. Como ya hemos visto de la mano de Leonidas Morales, hay una coincidencia entre el novelista y la poeta. Lo más experimental de la literatura de nuestra América parte de la relación entre tradición y ruptura. Es el caso de la última novela de Arguedas, del uso que Rulfo hace del culto mexicano a la muerte o de las *Décimas* de Violeta Parra. Selena Millares dice que Violeta Parra tiene “esa capacidad de captar y al tiempo trascender –para universalizarla– el alma de una tradición nacional” y que eso “es lo que da relieve a su tarea, y lo que le otorga un valor artístico a pesar de conjugar la belleza con la funcionalidad social”²¹⁶. Funcionalidad social que está explicada en una de las más interesantes canciones de Violeta Parra, que podríamos llamar su poética: “Yo canto la diferencia /que hay de lo cierto a lo falso /de lo contrario no canto”.

Si Morales se refiere a la oposición dual campo/ciudad, Pinochet la amplía a cuatro: lo popular/ lo culto; lo rural/lo urbano; lo femenino/lo masculino; lo oral/lo escrito²¹⁷. La construcción de las decimas está efectivamente marcado por estas oposiciones. Se trata de la construcción de un sujeto subalterno a partir de un yo poético que va tomando los roles de mujer, pobre, campesina y migrante.

²¹⁵ José María Arguedas, “Análisis de un genio popular: Violeta Parra, hacen artistas escritores” en *Revista de Educación*, N° 13, diciembre 1968, p. 72.

²¹⁶ Selena Millares, “Geografías del Edén: la poesía trovadoresca de Violeta Parra” en *Anales de Literatura Chilena*, Año 1, Número 1, Diciembre 2000, pp. 169-170.

²¹⁷ Carla Pinochet Cobos, *Violeta Parra. Hacia un imaginario del mundo subalterno*. Tesis para optar el título de antropóloga social. Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales, departamento de Antropología, 2007.

La autobiografía aparentemente habla de la propia autora pero en realidad se trata de un tránsito del yo individual a uno universal. Ciertamente, más allá de que “las escrituras del yo” expresen la voluntad de quien escribe de mostrar una voz íntima y personal, estas construcciones de la subjetividad no son ajenas a los contextos histórico-sociales en los que se construyen y expresan.

La autobiografía, como una de las formas discursivas de la subjetividad, se sustenta en la más subjetiva de las experiencias interiores, la memoria, y, dado que el pasado no se puede reconstruir fielmente, y menos en su totalidad (ni siquiera con la más detallada cronología ni catálogo de acciones), la autobiografía no puede ser entendida como una escritura espontánea, fiel a la memoria que la sustenta, ni como reflejo fiel de la experiencia pasada, sino como una interpretación parcial de una vida en la que el espesor del tiempo juega un papel en la construcción del recuerdo. La imagen que aparece en el espejo de la escritura autobiográfica no es real sino una máscara discursiva.

En esta línea, y asumiendo también la creciente intersección narrativa entre realidad y ficción, el relato autobiográfico es así, y antes que nada, una construcción subjetiva del pasado, es decir, una estrategia de autorrepresentación elaborada *a posteriori* –y mediada por el lenguaje– en la cual quien escribe plantea su relación imaginaria con su pasado, intentando poner orden en el caos de lo vivencial para darle significación, desde el presente, a su trayectoria existencial.

Por otra parte, habría que colocar los textos dentro de lo que se ha dado en llamar la “autobiografía de mujeres”, que ha sido definida por Gilda Waldman como aquellas en que “se visibiliza una historia femenina negada y subterránea que busca nuevas

modalidades para narrarse”²¹⁸. A la misma cuestión se refiere Sidonie Smith cuando sostiene que

siempre ha habido mujeres que cruzaron la frontera entre la expresión privada y la pública, dejando al descubierto su deseo de ejercer el poder de la autointerpretación autobiográfica, del mismo modo que en su vida dejaron al descubierto su deseo de participación pública. Tales mujeres se acercan al territorio autobiográfico desde su posición de hablantes en los márgenes del discurso²¹⁹.

En América Latina el interés por la autobiografía de mujeres creció a partir del testimonio de Domitila Chungará, *Si me permiten hablar*²²⁰.

Al cruzar los lindes de la vida privada y doméstica que la sociedad impone a sus mujeres, la autobiógrafa cuestiona las ideas y normas de un orden androcéntrico. Es por ello que la escritura autobiográfica femenina se concibe como una narración herética, que trasgrede el carácter masculino de la autoridad literaria y cultural. En las décimas de Violeta Parra el cuestionamiento mayor al rol de la mujer se da en las que se refieren al matrimonio y posterior divorcio con Luis Cereceda, su primer esposo, que le reclamaba que deje el canto y se dedique a las tareas de la casa (“yo siempre fui de esa idea de que la mujer debe estar en la casa”²²¹). El matrimonio es entonces un “infierno” y el divorcio, por el contrario, es la libertad: “con fuerza Violeta Parra/ y al hombro con dos chiquillos/ se fue para Maitencillo/ a cortarse las amarras”²²². Por otro lado en el recuerdo de su infancia es la madre la que mantiene el hogar mientras el padre se dedica

²¹⁸Gilda Waldman M “Imaginaciones autobiográficas. Voces, tiempos y espejos en dos autobiografías de mujeres” en *Acta Sociologica*, México, UNAM, N° 53, 2010, (100-121) p. 104.

²¹⁹ Sidonie Smith “Hacia una poética de la autobiografía de mujeres” en *Anthropos*, N° 29. Diciembre 1991 (pp 93-105) p. 99.

²²⁰ Véase al respecto Jean Franco, “Si me permiten hablar: la lucha por el poder interpretativo” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Pittsburgh-Lima, N° 36, 1992, pp. 109-116.

²²¹ Testimonio de Luis Cereceda en Patricia Stambuk y Patricia Bravo, *Violeta Parra el canto de todos*, p. 59.

²²² Violeta Parra, “Verso por matrimonio” en *Décimas, autobiografía en versos*, Barcelona, Editorial Pomaire, 1976, p. 173. En lo sucesivo, si no hay indicación en contrario, las citas de poemas de Violeta Parra pertenecen a este libro, señalando entre paréntesis título y número de página.

a la borrachera: “Por suerte la inteligencia, a mi mama l’acompaña/ haciendo mil musarañas/ con la costura su ciencia” (“Por suerte la inteligencia”, p. 59). “Mi mama sigue cosiendo/ con esta máquina vieja/ que traquetea y se queja/ con su motor cachuriento” (“Con una vela encendida” 101)

En la presente tesis lo que más me interesa de sus textos es la contradicción entre campo y ciudad y la situación del migrante. En los años 40, que Leonidas Morales considera los años de formación de Parra, Arguedas y Rulfo, las ciudades latinoamericanas han tenido un crecimiento muy importante. En el caso chileno Santiago llegó a concentrar un tercio de la población total del país. Los procesos de modernización y proletarización así como un mayor acceso a la educación son la gran atracción de las ciudades. En 1929 Nicanor Parra, el único de los 10 hermanos que tuvo una escolaridad completa, llega a Santiago a estudiar en la Universidad. El 32 se traslada Violeta tras el hermano y el 34 ya toda la familia está en la capital.

Esto divide la vida de Violeta Parra en dos: hasta los 15 años es lo que Pinochet llama “un edén perdido” y de ahí en adelante “la degradación de la vida urbana” según la misma tesista²²³. El campo es el contacto honrado con la naturaleza: “Kilómetros en el río/ tocamos honradamente/ donde se baña la gente/ cuando el verano es florí’o” (“Comprende aquel testamento” p. 87). Debemos tener presente que este espacio dichoso es el recuerdo que ella tiene del mismo después de su pérdida, cuando ya vive en la ciudad. La misma visión de paraíso terrenal se da en “Me fui por un senderito” (p. 233), “Cuando llegaba el verano” (p. 71) “El jardín de la Totito” (61) y otros.

Evidentemente el campo no es sólo paisaje. Violeta se referirá también a las comidas: “Mi taita hizo la ensalada/ con amor sin igual/ parece un plato real/ con verdurita

²²³ Op. cit. p. 50

picada” (“Aquí va lo más picante” 73). El trabajo del campesino: “Allá, las vacas mugiendo/ al son de la ordeñadora/ que llena las cantimploras/ con música sin igual” (“Dejemos lo triste a un lado” 117). Pero es en este terreno donde ese edén deja de serlo por la explotación y el hambre. El abuelo por parte de madre “era inquilino mayor/ capataz y cuidador/ poco menos que del aire” y todo eso apenas por “un cuartito de tierra/ y una galleta más perra/ que llevaba a sus críos” (“Mi abuelo por parte 'e maire” 35). La situación de su madre es peor aún ya que tiene “diez bocas siempre pidiendo” (“Aquí empiezan mis quebrantos” 53).

Sin embargo lo peor que puede ocurrir es la pérdida del paraíso. Es sentida como una expulsión. En “Esto me da un pensamiento” (p. 89) explica que el “pecado original” son las costumbres étlicas del padre: “En fiestas de tomatina/ mi taita vende la tierra”. La marcha a la ciudad es un ir al exilio: “Mi corazón en destierro/ latió lastimosamente/ cuando pasé, entre la gente/ l'ínmensa puerta de fierro” (“Llega el tren a l'Alame'a” 163) de la estación de trenes.

Se trata de lo que, a partir de la obra de Arguedas, Antonio Cornejo Polar ha llamado el “sujeto migrante”: “migrar es algo así como nostalgjar desde un presente que es o debería ser pleno las muchas instancias y estancias que se dejaron allá y entonces, un allá y un entonces que de pronto se descubre que son el acá de la memoria insomne pero fragmentaria”²²⁴. El sujeto migrante habla desde un presente y un aquí para reconstruir el allá y el pasado; además, su memoria evidencia una profunda fragmentación. La homogeneidad queda de lado y aparece, como contra parte, el conjunto de pedazos del

²²⁴Cornejo Polar, Antonio. “Condición migrante e intertextualidad multicultural: El caso de Arguedas”. Conferencia en el III Encuentro Latinoamericano en Berkeley, 22 de abril 1994. En *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Lima, Editorial Horizonte, 1997. Publicado antes en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año XXI, N° 42, Berkeley-Lima, 2° semestre de 1995

rompecabezas que debiera ser ordenado a partir del eje de la memoria que está trozada en geografías, historias y experiencias diversas.

Esta situación del sujeto migrante ha caracterizado desde siempre el crecimiento de las ciudades de Nuestra América, sobre todo de las capitales macrocefálicas. Esto supone que el migrante a la vez tiene una pertenencia doble y se encuentra en situación de marginal en ambas. No está ya más en su propio espacio pero tampoco está del todo en el nuevo. Se encuentra siempre en vilo, como ave de paso, enajenado en ambos espacios. Trashumantes, tráfugas y transculturados, no sólo han producido una traslación geográfica sino un proceso cultural.

Pero la ciudad no es hostil sólo porque el yo poético tenga memoria de un idilio campesino. Lo es porque en ella no funciona, como en el campo, la economía moral campesina. Si en el campo hay miseria en la ciudad está se produce a ojos vistas de la riqueza más opulenta, que lo corrompe y degrada todo. Es un mundo al revés en el que los muertos tienen más comodidades que los niños: “el gentil lleva en carroza/ de lujo a sus bellos muertos/ y el pobre pájaro suelto/ se pudre en el conventillo” (“A l’otra noche, sin ganas” 175). La miseria y explotación que sufre la clase baja del país van a constituir temáticas fundamentales en el trabajo de la autobiógrafa, subrayando la naturaleza perversa y decadente de los tiempos modernos:

En este mundo moderno
qué sabe el pobre de queso
caldo de papa sin hueso.
Menos sabe lo que es terno;
por casa, callampa, infierno
de lata y ladrillos viejos
¿Cómo le aguanta el pellejo?
Eso sí que no lo sé.

Pero bien sé que el burgués
Se pit´a al pobre verdejo
(“Mas van pasando los años” 39)

Trabajar en las cantinas es un lugar privilegiado para ver la degradación y alienación del pueblo. Ella ve como bajo los efectos del alcohol los trabajadores “como podrido estropajo” y robándose entre ellos en los bares en que ella canta: “los cubro con mi canción/ ahogando sus desparpajos”. La tomatina no distingue géneros. Entre los que toman está “una mujer cuarentona/ que toma como campeona/ tal que pescado en l’agua/ hasta olvidar a su guagua/ que mama leche con borra” (“Un sábado por la tarde” 179).

En ediciones posteriores se ha retirado del título el calificativo de “versos chilenos” presente en la primera edición. Me parece un error. No sólo son poemas de mujer migrante. Son también, como se puede notar en cualquiera de los ejemplos, “escritura oral”. Por doquier encontramos un intento de trasposición fonética, la alteración de la palabra para intentar escribir como se habla. No es, sin embargo, sólo un problema de lenguaje. El propio planteamiento del libro es el de un reto de improvisadores con otro poeta, uno académico en verdad, su propio hermano:

Fue grande sorpresa mía
cuando me dijo: Violeta,
ya que conocís la treta
de la vers´a popular
princípiame a relatar
tus penurias “a lo pueta”
(“Muda, triste y pensativa” 29).

Y en los primeros poemas se verá cuáles son estas tretas “de la vers’á popular”: “Pa’ cantar de improviso/ se requiere buen talento/ memoria y entendimiento/ fuerza de gallo castizo” (“Talento para cantar” 27). Esta alusión al gallo tiene que ver con que el poema improvisado es normalmente un ejercicio de varones, de modo tal que estamos ante una triple violación de las normas de la poesía improvisada: el reto lo propone un poeta académico, por más antipoeta que sea; se lo propone a una mujer; el canto “de improviso” se hace por escrito: “Pero pensándolo bien/ y haciendo juicio a mi hermano/ tomé la pluma en la mano/ y fui llenando el papel” (“Pero pensándolo bien” 31). En realidad hay una ruptura más: el papel del lector. Como se trata de un “canto de improviso” se hace ante un auditorio. Violeta Parra le devuelve a los lectores la categoría de partícipes de la creación que sólo la oralidad puede dar y los convoca al diálogo: “¿Saben ustedes, señores,/ lo que acarrea un concurso/ en esos largos discursos/ que gritan los locutores?” (“Yo denuncio a los radiales” 181).

Otro tema que quiero tocar en las décimas de Violeta Parra es su relación con la religiosidad²²⁵. Hay dos momentos en que parecen contradictorios. Ambos se refieren a la relación entre el Todopoderoso y los poderes terrenales. En el primero es la madre la protagonista y Dios aparece como un aliado del poder y a los dos se les maldice. Se trata de la muerte de Polito, hermano menor de la niña Violeta: “maldice al Omnipotente / por destinarl’ este mal / y maldice al otro animal / de oficio de presidente” (p.77-78). En cambio, en otro, esta vez el padre quisiera tener a Dios como aliado en su lucha contra los poderes terrenales. Es el momento en que, cesante, se queja de su suerte y ruega a Dios: “venga un castigo del cielo/ pa’l infernal presidente” (p.

²²⁵ El tema parte de una sugerencia de María Luisa Martínez que agradezco.

76). Pienso que se trata de la misma dicotomía entre institución religiosa y religiosidad popular que hemos visto al estudiar la Lira Popular.



Capítulo III

Inventando tradiciones: el vals

Desde 1880 muchas ciudades latinoamericanas comenzaron a experimentar el cambio de la modernidad. Creció y se diversificó su población, se multiplicó su actividad, se modificó el paisaje urbano y se alteraron las tradicionales costumbres y las maneras de pensar de los distintos grupos de las sociedades urbanas²²⁶.

Esto no siempre significó la creación de nuevas formas culturales. En muchos espacios se mantiene la música campesina. A veces, como en Colombia y buena parte del Caribe porque el campo sigue predominando sobre la ciudad a niveles puramente demográficos. Sin embargo, como en el caso de la décima ya estudiado, la ciudad va a producir importantes modificaciones al fijar las letras y los autores. Baste pensar en los desarrollos que tiene la música tradicional hasta llegar a la poesía, la música y la performance de Carlos Vives, que mezcla elementos del vallenato con el rock, para darse cuenta de que, aunque con base en la tradición, algo nuevo ha surgido.

En otros espacios la fuerza de la canción tradicional campesina se dio porque el campo ha sido el espacio privilegiado de la lucha de clases. Es el caso mexicano y la revolución agraria de 1911. Las tropas marchan mientras las bandas de guerra tocan corridos que cuentan las hazañas de compañeros de armas y jefes militares. El romancero español se vivifica con la historia revolucionaria. En los campamentos, por la noche, grupos de soldados cantan al calor de las fogatas con guitarra en mano *La Valentina* y *La Adelita*. No hay batalla ganada que no se

²²⁶José Luís Romero, *Latinoamérica las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2005, p. 247.

celebre con las notas de La Marieta y Jesusita en Chihuahua. Y todo esto es casi de inmediato llevado al cine para que se difunda por toda América Latina, al punto que en algunos momentos los diversos bailes nacionales quedan cubiertos por la música mexicana.

En Chile ocurre un proceso inverso. En *Historia social de la música popular en Chile* los autores dan cuenta de la preeminencia de las tonadas extranjeras a los albores del siglo XX. La cueca es mantenida sobre todo por la elite agraria del Valle Central. La cultura huasa pasará a constituir el ícono de una cultura centralista para la cual el mundo campesino y sus expresiones ofrecían una línea de continuidad con el pasado y con el sentido de lo propio. Para Patricio Manns, este intento de las clases poderosas de construir el imaginario nacional a partir del referente campesino tiene un carácter arbitrario, ya que Chile no es un país eminentemente campesino ni su economía descansa en el agro. Le atribuye, por el contrario, una raíz política, puesto que pretende contener el despertar político del campesinado a través de la promoción de un imaginario rural que consagra los paisajes campesinos y los personajes que los circundan. La *música típica chilena* vendría entonces a jugar el papel de un “bálsamo que procurará ocultar, sino curar, las heridas sociales, que apartará a los trabajadores de sus ansias de reivindicación y, en lo que respecta al campesino, que trabajará constantemente para donar una imagen paternal y bondadosa del terrateniente”²²⁷. Es de esta forma como mediante los repertorios de formaciones como Los Cuatro Huasos, Los Quincheros y Los Provincianos, la música folclórica fue difundida en la ciudad, encontrando una demanda urbana que respondía a los altos índices de migración campo –ciudad.

²²⁷ Patricio Manns, *Violeta Parra*, Barcelona, Ediciones Jucar, 1978, p. 41.

En los casos en que la plebe urbana conserva los ritmos negros y la migración europea aporta nuevos elementos transculturadores, se producirán nuevas expresiones musicales y poéticas como el tango de Buenos Aires o el vals limeño como fusión de ambas influencias. No nos detenemos en este momento a estudiar estos casos porque serán el objeto de las siguientes páginas. Pero en todos los casos estamos ante la invención de tradiciones, tal como lo definió Hobsbawm:

El término “tradición inventada” se usa en un sentido amplio pero no impreciso. Incluye tanto a las “tradiciones” realmente inventadas, construidas e instituidas de manera formal, y a aquellas que surgen de un modo menos rastreable dentro de un periodo breve y fechable –un asunto de unos cuantos años tal vez- y que por sí mismas se establecen con gran rapidez²²⁸.

Debemos precisar, sin embargo, que mientras las tradiciones que reseña Hobsbawm y los autores que lo acompañan en el libro son inventadas desde una posición de poder, las que reseño en la presente tesis lo son desde una posición subalterna.

Hemos dado en llamar “ciudad cantada” tanto a este proceso de creación de tradiciones como al resultado del mismo. Y consideramos que se da tanto en las grandes urbes (Lima, Santiago, Buenos Aires) como incluso en los espacios urbanos menores. De estos últimos da cuenta José María Arguedas aunque se fija más en el mestizaje que en los procesos de urbanización.

²²⁸Eric Hobsbawm y Terence Ranger (editores).*La invención de la tradición*. Editorial Crítica, 2002, Barcelona, p. 7.

1. Arguedas y los cambios en la música popular

Todos reconocemos que Arguedas es uno de los más importantes recopiladores de literatura oral quechua. Poco se ha estudiado en cambio sus estudios sobre la canción de autor.

La canción de autor nace tardíamente en la provincia. Las capitales van a ser siempre el espacio del desarrollo, de la “civilización” opuestos a la ‘barbarie’ indígena y provinciana. Pero ya en 1937 José Hidalgo editó cerca de 700 mulizas de autor conocido, todas en castellano en el valle del Mantaro. Luego llegará este mismo proceso al sur y ya en quechua, tendremos las producciones de Kilko Waraka. Según Arguedas, el autor aparece, "cuando el mestizo llega a constituir un pueblo diferenciado"²²⁹ que sin renunciar a las raíces indias asume la modernidad. No es raro que el proceso comience en la sierra central: Tarma, Jauja, Cerro de Pasco. Entre los primeros autores recogidos por Hidalgo y Kilko Waraka hay dos décadas de distancia. Hay una diferencia de ritmos sociales y culturales en ambas regiones. No es raro tampoco que mientras las mulizas del centro son en castellano, los waynos del sur son en quechua. La importancia del idioma nativo en el sur es mayor.

A este fenómeno Arguedas le dedicará una serie de tres artículos en el diario *La Prensa* de Buenos Aires que luego fueron recogidos por su esposa Sybila Arredondo en el libro *Indios, mestizos y señores*. Es significativo el cambio de nombre que tienen estos artículos. Mientras el primero se llama "La canción popular mestiza e india en el Perú, su valor documental y poético" en los otros dos se elimina el término "india" remarcando así su carácter mestizo entendido este no

²²⁹ José María Arguedas, "La canción popular mestiza e india en el Perú, su valor documental y poético" en *Indios, mestizos y señores*, Lima, Editorial Horizonte, p. 61

como un proceso de occidentalización, ya que se conservan los valores andinos, sino como uno de transculturación.

Arguedas estará atento a las múltiples posibilidades de ser indio y mestizo en el Perú. No es lo mismo serlo en el valle del Mantaro, sin presencia de feudalismo y con comunidades capaces de electrificar la ciudad con la hidroeléctrica de Muquiyauyo o crear lo que fue la Universidad Comunal del Centro del Perú, hoy estatizada, que hasta tuvo filial en Lima (la actual Federico Villareal), que en el sur sometido a poderes que no es capaz de controlar. Las peregrinaciones de Ernesto en *Los ríos profundos* son una manera de comparar distintos espacios y las formas de convivencia entre indios, mestizos y señores en estos. La comparación en la novela se centrará entre el Cuzco feudal donde los indios no pueden hacer música y “parece que les han robado la memoria” y el barrio mestizo de Abancay, Huanupata, donde la rebelión de las chicheras será acompañada de canciones al punto que Rama ha llamado a la referida novela “la ópera de los pobres”. A diferencia del indigenismo la narrativa arguediana será básicamente urbana.

En los artículos que comentamos se comienza con una operación parecida a la de la novela. Una clasificación de posibilidades de desarrollo ligados a distintos espacios físicos:

“el indio de puna grande, solitario, aislado y dominado por la fuerza y la imagen que en su interior guarda de los apus (montañas); el indio de quebrada, negociante, enamorado y frecuente visita de las ciudades comerciales, pasajero bullón y hablador de los camiones de carga y de la tercera de los trenes de la Peruvian (...) los indios mineros de la Cerro de Pasco Cooper, de las fundaciones de la Oroya y Casapalca”²³⁰

²³⁰ José María Arguedas, op. cit.p. 59

El wayno sería un registro de estas diferencias. Tanto el idioma en que se canta como sus letras y melodías llevan el sello del pueblo que lo produce y varía según el estrato social al que representa. Arguedas sostiene que estas variaciones se dan más en el terreno de la letra que en el de la música y que toman forma de wayno incluso las melodías que llegan de la costa: el jazz, el vals, la marinera. Es bueno aclarar que la marinera, versión peruana de la jota española, tiene variantes tanto en la sierra como en la selva, tanto en el norte como en el sur. No nos habla nuestro autor de la marinera serrana pero sí del yaraví arequipeño y la muliza huancaína. En ambos casos son pueblos de un mayor mestizaje cultural, sea por su cercanía a la costa o por una mayor intervención en la vida económica del país. Pero el punto más alto del mestizaje de la canción andina se daría en los propios waynos al volverse de autor. En una lista que por cierto tendríamos que completar hoy Arguedas cita a Kilko Waraka, Gabriel Aragón, Pancho Gómez Negrón²³¹, Edmundo Delgado Vivanco y Alfredo Macedo. Apenas si está viendo el nacimiento de un proceso que no hace sino crecer con el tiempo.

Dedica luego un artículo a estudiar a los referidos compositores y el último a la presencia de esa misma canción en Lima. El mestizo e incluso el indio quieren participar de la modernidad que supone Lima. Comienza un proceso de conquista de la capital que le produce entusiasmo al punto de cambiar su propia expresión. Pasa de la novela a la poesía y del castellano al quechua. Entiende que ya hay lectores en este idioma. Y que con ellos puede forjar la utopía de convertir Lima en “pueblo de hombres que entonen los himnos de las cuatro regiones de nuestro

²³¹ Sobre él véase también "Francisco Gómez Negrón y el valor de la música andina" en *Palabra*, noviembre-diciembre de 1936; año I, N° 3 pp 14-15.

mundo"²³². Los migrantes llegan con sus costumbres y se organizan para desarrollar sus expresiones culturales:

En 1931 había más de cien mil serranos en Lima, de 1931 al 40 Lima aumento su población en 150.000 habitantes; el mismo 40 existían más de trescientas organizaciones regionales en la capital (...) No exageramos nada al decir que todo ese gigantesco crecimiento de Lima se debe principalmente al éxodo de serranos que llegaron a la capital por todos los caminos nuevos y entraron en verdaderas andanadas. Gente activa y sedienta de mejorar y de superación ²³³

Si en un principio fueron despreciados por "serranos" luego la ciudad fue asumiendo a sus nuevos habitante e incluso en las casas y clubes elegantes se acepto la música andina aunque llamándola "incaica". Se da un doble movimiento de integración cultural. Por un lado los provincianos que comenzaban las fiestas con música costeña o extranjera (tango, *one step*) y la remataban con la música propia, una multitud que bajo a la costa con charangos y arpas. Por el otro una sociedad que consume yaravíes y waynos coincidiendo con la inquietud que en todo el mundo se desarrollaba por lo folklórico. Surgen aquí nuevos intérpretes y compositores, destaca entre ellos Moisés Vivanco²³⁴, el que más tarde daría un paso más en el movimiento migratorio viajando a los Estados Unidos con su esposa Ima Súmac²³⁵. Arguedas cita también a Tani Medina y al "Morochuco" Gutiérrez.

²³²José María Arguedas, "A nuestro padre creador Tupac Amaru (himno-canción)" en *Obras completas*, Lima, Editorial Horizonte, 1983, p. 231

²³³ Op. cit. p. 93

²³⁴Sobre Moises Vivanco también escribió "Moises Vivanco, buen intérprete de la música nacional" en *Palabra*, octubre de 1936, año I N° 2 p. 11. Epígrafe de la sección: "Glosario/ El más joven de los músicos folcloristas; consejos para el cultivo de su indianismo / Nota sobre la guitarra en la costa y la puna"

²³⁵ Años después Arguedas mostraría su descontento con lo que llamaba la estilización de la música folklórica en el caso Ima Sumac- Moises Vivanco, ver su artículo "Sobre Folklore" en *La Prensa*, Lima, 15 de abril de 1953. Sobre el tema véase la ponencia de Ulises Zevallos en el Congreso Internacional "Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales" organizado en la Universidad Católica: "El desencuentro entre José María Arguedas e Ima Súmac (1940-1950). Propuestas sobre la sobrevivencia de la cultura andina"

Arguedas ha descubierto en todos estos ensayos algo a lo que los estudios literarios no han dado suficiente importancia hasta ahora: el cambio que se produce en la poesía popular a partir de la ciudad: la transculturación, la figura del autor.

2. Nueva ciudad, nuevos actores

A fines del siglo XIX y principios del siglo XX junto con un importante desarrollo de las ciudades aparecen nuevas fuentes de trabajo que supondrán una gran ola migrante, ya sea que venga de extramuros como en Buenos Aires²³⁶ ya de los espacios rurales o de ciudades más empobrecidas del propio país como en Lima. Y si algunos pocos se incorporaban a las clases medias o altas, la gran mayoría engrosaba las filas de las clases populares. Por eso el surgir de los barrios pobres ya en espacios previamente construidos ya en la aparición de nuevas urbanizaciones y distritos. Al interior de ellos aparecieron formas de vida hasta entonces inéditas y que iban desde cómo se hace el turno para lavar la ropa en los callejones o solares de un solo caño hasta una nueva culinaria y nuevas fiestas.

El propio concepto de “barrio” surge en este momento. Hasta aquí la sociedad no estaba dividida por conjuntos habitacionales sino por tipos de vivienda, a veces contiguas: la mansión y el callejón. En la mansión vivía incluso una “clase media” que alquilaba habitaciones pero que se distinguía de quienes vivían en callejones por el apellido y las costumbres propias de “buenas familias”.

²³⁶Para el caso de Buenos Aires el censo nacional de 1895 demostraba que los argentinos nativos eran 318.361 y los extranjeros 395.421. Carla Ulloa, *Letras de Tango: Ficciones, Imágenes y Representaciones de un discurso sobre el espacio urbano. Buenos Aires, 1890-1935*. Tesis de Licenciatura en Educación, Universidad Católica de Valparaíso, Agosto del 2007, p. 19

Las ciudades donde el cambio fue más profundo son las que al mismo tiempo son puerto: Río de Janeiro, Montevideo, Buenos Aires, Panamá, La Habana, San Juan de Puerto Rico o las que están ubicadas cerca de los puertos como Lima, ligada al Callao, o Caracas, ligada a La Guayra. En algunos países lo que creció más fue el puerto, como el caso ecuatoriano con Guayaquil. Pero aún ciudades tan “interiores” como México dejaban sentir el cambio. Pongamos algunas cifras. En el caso de Lima, la cuna del vals, las 592 hectáreas de 1858 ya eran el doble (1292) para 1908 y los 120.994 habitantes de 1876 llegaron a 223.807 en 1920. Buenos Aires, la del tango, pasó de 200.000 habitantes en 1870 a dos millones en 1930²³⁷. Prácticamente todas las ciudades duplicaron o triplicaron su población en los 50 años posteriores a 1880.

Un cambio significativo fue la llegada de la luz eléctrica que trajo otra consecuencia más: alargó el día, los lugares de encuentro se llenaron, la conversación se prolongó, la esquina del barrio fue ocupada. En ellas comienzan a aparecer los cantantes conocidos: Pedro Bocanegra en el Cuartel Primero, Montes y Manrique en el Rímac, Faustino Vargas y Alejandro Checa en el callejón de la Confianza y el barrio de Chirimoyo.

La ciudad del siglo XIX se llenó de lugares de esparcimiento y para muchos fue claro el carácter subversivo de estos. Cuando Abelardo Gamarra nos habla de Tajamar, calle de la diversión popular, se burla de que esté “apenas una cuadra de la casa de Gobierno y dos de la Municipalidad de Lima; está en las barbas de los Alcaldes y en las mismas narices de los Presidentes”²³⁸. Efectivamente era una calle que se encontraba detrás del Palacio de Gobierno aunque al otro lado del río Rímac, ahí donde se inicia lo popular. Y es que en las diversiones se veía clara la división clasista de la sociedad. Gamarra nos narra que la clase acomodada, el centro de Lima de entonces, realmente reducido, es

²³⁷Carla Ulloa, Op. cit. p. 9.

²³⁸ “El Tajamar” en *Lima, unos cuantos barrios y unos cuantos tipos (al comenzar el siglo XX)*, Lima, Editor Pedro Berrio, 1907 p. 29.

extranjerizante: “son los parroquianos de Bates Stokes, de madama La Roche, Pigmalion, Broggi, Klein, etc”²³⁹. En cambio en la parte vieja de la ciudad nos aguarda otro público:

No hay sino que tomar el tranvía que va por el Capón, y desde que tuerce a Siete Jeringas, se nota cambio radical en tipos y edificios: las casas son del antiguo Lima, los almacenes raros, las tiendas de vendimia multiplicadas; por allí está el comercio al menudeo, por allí no hay teatros, ni circos, los espectáculos se reducen a la cancha de gallos de la Huaquilla, los títeres, que de vez en cuando hay en la misma calle, o algún solar desmantelado; la maroma y juegos acrobáticos de la Estrella Blanca o sea compañía nacional y las corridas de toros en Cocharcas o Barbones, con motivo de alguna fiesta.²⁴⁰

El concepto de “intimidad” también es distinto con respecto a cada clase social. Ángel Rama nos describe el hogar burgués:

Todos los que conviven el interior de la actividad productiva, incluido el burgués, serán sometidos a la expoliación del rendimiento económico para el mercado, que prescinde tanto de la subjetividad como de los valores superiores de la cultura. Pero mientras obreros y servidores sólo dispondrán de esta experiencia frustrante, al burgués le espera otro ambiente, simétrico y opuesto, el del interior familiar, donde la belleza, el lujo, el confort se despliegan sobre pisos y maderas componiendo decorados que parecen dictados por la agorafobia²⁴¹

Efectivamente, la vivienda burguesa es lo contrario al taller o la fabrica, espacios tan sórdidos y ajenos a cualquier posibilidad de belleza. Para fortalecer esa diferencia habrá una gran producción de artículos de decoración de interiores: cortinas, alfombras, muebles, espejos, cuadros, lámparas que no serán accesibles al trabajador. Los sectores populares adornaran sus salas con cuadros repetitivos, normalmente religiosos, que pueden encontrarse vez tras vez en cada una de las casas pobres.

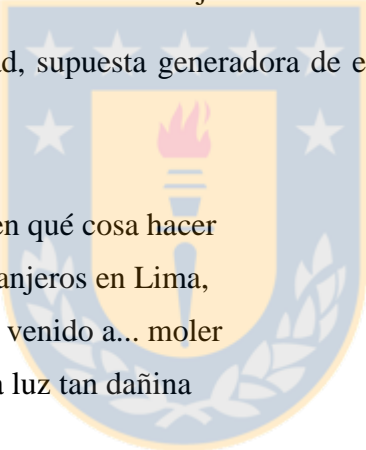
²³⁹ “Lima al vuelo” en *En la ciudad de pelagatos*, Lima, PEISA, 1973, p. 142.

²⁴⁰ Op. cit. pp. 142-143.

²⁴¹ Ángel Rama, Prologo a Rubén Darío, *Poesía*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, p. XXXVI.

Pero frente a esta “intimidad privada” del burgués se alza la “intimidad colectiva” del trabajador y el bajo pueblo ya sea sembrando plantas a la entrada de la fabrica como veremos más adelante en la experiencia de Vitarte, ya sea construyendo una colectividad en su barrio.

La ciudad no organizó a la población sólo en espacios de vivienda y esparcimiento, sino también por trabajo. Hubo quien se dedicó al comercio o quien supo explotar lo que Romero ha llamado “el ingenio de los buscavidas duchos en los secretos de la vida urbana”²⁴². Un caso emblemático es el de los gasfiteros de Lima. Cuando la ciudad cambia el alumbrado a gas por el eléctrico los encargados de mantener llenos los postes de alumbrado público se quedaron sin trabajo. Los conservadores de siempre sacaron coplas atacando la electricidad, supuesta generadora de enfermedades y defendiendo a estos posibles desocupados



No saben qué cosa hacer
los extranjeros en Lima,
nos han venido a... moler
con esta luz tan dañina

Le llaman la luz eléctrica,
la competencia del gas,
ella puede ser muy buena
pero causa enfermedad

¡Pobrecitos gasfiteros!
qué otro oficio aprenderán
serán sastres, carpinteros,
alcahuetes y nada más.

²⁴² Op. cit. p. 270.

No era necesario defenderlos mucho, casi inmediatamente encontraron ocupación arreglando caños y servicios higiénicos al punto que en la Lima de hoy se le dice “gasfitero” al fontanero sin que nadie se preocupe qué relación puede tener la ocupación con el nombre que la designa.

Hubo también quienes prefirieron la estabilidad de un sueldo y entraron a las nuevas manufacturas e industrias que empezaron a establecerse. Talleres de mecánica, fábricas textiles, cervecerías, dieron empleo a un nuevo sector de las clases populares: los obreros industriales, no muy numerosos pero que fueron forjando una cultura propia a partir de su encuentro con los anarquistas pero también a partir de sus propios espacios de diversión. Dos son los principales espacios que nacen desde el ser obrero: las organizaciones culturales, en las que destacan los Centros Musicales y la Fiesta de la Planta.

Las organizaciones culturales en verdad fueron de lo más variadas. En 1906 forman el grupo de teatro obrero “Teatro Artístico Apolo”; en 1908 fundan el Centro de Estudios Sociales 1º de Mayo, en Lima y Callao se fundan Centros Sociales. En 1914 aparece el Cuadro Filo Dramático Germinal y el Centro Femenino La Mujer Libertaria que significara la incorporación del tema de género en las luchas sociales. Si entendemos la clase obrera no sólo como el conjunto de trabajadores sino como una identidad, un reconocimiento de sí mismos como “comunidad imaginada” es en estas organizaciones que se va produciendo. En ellas debemos destacar la enorme vitalidad artística y literaria, el intento de crear una cultura popular realmente nueva. Aquí están los albores del vals algunos, como “La bandera del pueblo” de Delfín Lévano todavía recogen la música de vales alemanes, en este caso de “A orillas del Rhin” pero agregándole letra:

“Flote al viento la bandera/ roja enseña del ideal/ no más amos, gobernantes/ que al obrero causen mal”²⁴³

El término “comunidades imaginadas” nos viene de Benedict Anderson que lo uso para explicar el surgimiento de las naciones, a las que concibe como construcciones culturales (“imaginadas”) de miembros que quizá nunca se encuentren cara a cara pero que reconocen vínculos cohesión y sentimientos de identidad que se elaboran en un proceso histórico²⁴⁴. Identificarse con una clase, con una ciudad, con un equipo de fútbol produce hermandades con los que se guarda semejanza. En esto actúa una serie de significados culturales heredados pero también otros que se adquieren en las experiencias de socialización a las que nos exponemos día a día. El saber que existen otros a quienes no conozco pero que tienen actividades semejantes a las mías será una de las claves en este proceso. Por eso la importancia de los periódicos. Anderson ha estudiado cómo la prensa en las nacientes repúblicas latinoamericanas sirvió para crear la nación que luego lucharía por su independencia. Algo parecido podemos decir de la constitución de la clase obrera en la primera década del siglo XX: *El oprimido, Los parias, Humanidad*, son algunos de los títulos de esta prensa de clase. Pero la construcción del sujeto criollo será algo más que el sentimiento de clase para incorporar el de la ciudad y sus costumbres, entre ellas la canción y el fútbol. Esta vez más importante que la escritura será la voz.

Debemos decir que en el terreno de la clase obrera hay una direccionalidad definida en la construcción como clase. Evidentemente los periódicos existen porque alguien los produce. En la primera década del siglo XX ese “alguien” serán los anarquistas y libertarios. En la segunda década se sumaran apristas y socialistas. Vemos ahí la

²⁴³ Manuel y Delfín Lévano, *La utopía libertaria. Obras completas*. Lima, Fondo Editorial del Congreso, 2006, p. , 532

²⁴⁴ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas*, México, FCE, 2000.

intención de que los trabajadores sepan que se hace en distintos puntos de la ciudad: las fiestas, el surgimiento de los centros culturales, los fallecimientos. La idea que hay detrás de esto es que la revolución es, sobre todo, un acto cultural: “una perenne lucha del espíritu humano que pugna por abrirse paso entre las marañas ancestrales, en busca de nuevos y más amplios horizontes”²⁴⁵. En la velada del Centro Musical Obrero donde Delfín Lévano define así la revolución propone la idea de un arte comprometido con la lucha de los trabajadores. Al propósito de este Centro Musical debemos decir que no se trata de una institución como las que conocemos ahora con ese nombre sino de un grupo de músicos que recorría diversos ambientes culturales difundiendo su producción.

Un espacio privilegiado era la Fiesta de la Planta de Vitarte²⁴⁶, a la que Luís Alberto Sánchez llama “Fiesta de Árbol” y describe como “plantar árboles en señal de sosiego, fertilidad y paz”²⁴⁷. Con un claro contenido ecologista debemos pensar que en verdad era bastante más que eso. En el periódico *La Protesta* nos dan una descripción bastante completa: “se ha combinado un hermoso programa de arte, deporte físico, ciencia, educación e idealismo”²⁴⁸. Por otro lado en la revista *Amauta*²⁴⁹ nos hablan de la fiesta del año 1927 y mencionan entre los asistentes a importantes poetas: Magda Portal, Blanca Luz Brum, Serafín Delmar y Eloy Espinoza. Alguna relación tuvo con la fiesta el escritor judío Jacobo Hurwitz que fue quien propuso que se organice otra dedicada al niño. Por lo que vemos no sólo llegaban obreros o los dirigentes sociales y de las Universidades Populares sino poetas, artistas, intelectuales, sobre todo pero no necesariamente anarquistas y socialistas. Eran representantes de las nuevas clases

²⁴⁵ Delfín Lévano “Conferencia en la velada literario-musical y teatral organizada por el Centro Musical Obrero, en Manuel y Delfín Lévano op. cit. p. 506.

²⁴⁶ Daniel Mathews, "Si no hay baile no es mi lucha: la fiesta de la planta en Vitarte" en Osvaldo Fernández, Patricio Gutiérrez y Braulio Rojas (editores) *Amauta y Babel revistas de disidencia cultural*, Valparaíso, Universidad de Valparaíso, 2012, pp. 79-86

²⁴⁷ Luís Alberto Sánchez, *Los burgueses*, Lima, Editorial Mosca Azul, 1983.

²⁴⁸ Manuel y Delfín Lévano, op. cit. p. 504

²⁴⁹ *Amauta*, “La fiesta de la planta”, N° 6, 1927, pp.33-36.

medias que comenzaban a pugnar por su derecho a intervenir en la vida política del país y entendían que no lo lograrían sino junto a los trabajadores o el pueblo indígena. Surgió una literatura de combate que reflejaba estas luchas. En el mismo número de *Amauta* figura el acta del jurado de poesía de ese año. Fueron 13 los poemas presentados de los cuales 7 “tienen relieve singular. Representan interpretaciones originales e interesantes del tema del concurso, logradas dentro de formas nuevas y con señalada presencia de la personalidad de cada poeta”²⁵⁰.

Es significativo que la primera Fiesta de la Planta, el año 1921, se realizara el 24 de diciembre. Estamos frente a un pueblo obrero que está recién naciendo, Vitarte, que no tiene santo patrón y que en vez de festejar la pascua navideña siembra en el centro de su parque un símbolo positivista: una planta de laurel que alude al conocimiento. Hay una clara opción por la modernidad. Los trabajadores peruanos han sido los portadores de la renovación. No es extraño que hasta cine y deporte, elementos de cambio en ese entonces, estén presentes en la Fiesta de la Planta. Pero al mismo tiempo un cuestionamiento a los elementos de irracionalidad capitalista de esta misma modernidad que convierte en fábricas y viviendas lo que antes era espacio agrícola. Rafael Tapia nos dice:

Hasta ese momento los espacios reservados a parques en el campamento textil no eran sino terrales (...). Por vez primera, la forestación de los parques, seguida del campo deportivo, y, al final de la década del camino que conduce al cementerio del pueblo, cambia la fisonomía de Vitarte y lo reintegra al conjunto del ambiente rural del valle de Ate²⁵¹

Resulta interesante ver la opinión de los propios trabajadores de entonces sobre la Fiesta de la Planta. En el artículo ya citado de *La Protesta* del año 23 se la describe así: “La

²⁵⁰ Revista *Amauta*, “La fiesta de la planta”, N° 6, junio 1927, p. 10.

²⁵¹ Rafael Tapia, “La fiesta de la planta de Vitarte” en *Pretextos*, N° 3-4, Lima, DESCO, 1993, p. 200.

Fiesta de la Planta se ha traducido en Vitarte, en amor a la Naturaleza, amor a la Libertad, amor al semejante, amor a la Verdad y a la selección física, moral e intelectual del individuo”.

La cantina no era sólo un espacio para tomar, sino de diversión en común donde comenzó el baile con ritmos importados pero también con nuevos compases nacionales. Junto a ellos la trastienda de las bodegas, las panaderías, incluso las boticas fueron formando la comunidad más cercana a todo individuo: el barrio. Hay locales que conservan su fama hasta nuestros días como la bodega de don Domingo Giuffra en la esquina de 28 de Julio con Manco Capac en La Victoria, donde se reunían entre otros el afamado guitarrista Oscar Avilés con su hermano Carlos, jugadores de Alianza Lima como Alejandro Villanueva o Juan Rostaing, vecinos del barrio o incluso de otros lugares de Lima como Juan Álvarez Alarcón, Alfredo Leturia Almenara, Oscar Avilés Arcos, Alfredo "Chapita" Weston, Zoila Checa o Victoria Valdelomar que desde siempre fueron estos espacios mixtos donde se respeto mucho a la mujer como que en el Perú el primer espacio de luchas por los derechos de la mujer fue el movimiento obrero y popular.

Pablo Casas Padilla nos cuenta en una canción dedicada a la “esquina inolvidable” de Domingo Giuffra cómo eran las reuniones de entonces. En verdad no era sólo música sino conversación de los temas que reunían a la gente de entonces: los toros y el fútbol: “Se habló de maestrías / de tarde taurina / de una buena goleada / y para darle ritmo / vino la guitarra / y una buena voz” (Pablo Casas Padilla, "Esquina inolvidable"). Pronto estos espacios se convirtieron en una necesidad que ya no podía depender de la buena voluntad del dueño de una tienda y surgieron los Centros Musicales que institucionalizaron este ambiente. Cada barrio tenía el suyo y hasta ahora los

encontramos en Barrios Altos, el Rimac, La Victoria o Breña. No faltan tampoco en barrios más de clase media como Miraflores o Barranco.

Aunque los Centros Musicales brindan espectáculo solo un día a la semana es posible pasar la semana recorriéndolos, si el cuerpo resiste. El martes podemos empezar con el “Centro Cultural Musical Miraflores” en el distrito del mismo nombre, tomando prestado el local del restaurante El Sucho. El miércoles la “Peña en el Vallejos” en el Centro Social Deportivo del mismo nombre, en Lince. Los jueves uno puede elegir entre el distrito de San Miguel, donde funciona un Centro Musical en homenaje al compositor chalaco Pedro Pacheco Cuadros; o Barranco, donde funciona “La Oficina” en el restaurante de igual dominación. Los viernes son del Centro Musical Breña, que es quizá el más organizado de Lima. Pero antes es bueno pasar la tarde en la casa de Wendor Salgado donde funciona “La Catedral del Criollismo” de 5 a 8 de la tarde. Como la casa de Salgado es pequeña no es un espacio de baile y la concurrencia es básicamente masculina, pero a cambio de eso se puede gozar de la historia de la música criolla, es un espacio de investigación donde se pueden escuchar valeses que ya no se tocan en ningún otro lado. El sábado pasamos a almorzar a otra casa, la de Pepé Villalobos para, bien comidos, regresar a Centro Musical el domingo, en La Victoria, donde se recuerda al panadero Domingo Giuffra que reunía en su trastienda a lo mejor del criollismo y el deporte de hace un siglo. El lunes se reponen energías para seguir festejando.

Así hay un juego doble de identidades. Por un lado el mundo criollo, los aficionados a la música, el canto y el baile. Espacios como la “Catedral del criollismo” son muy apropiados para ellos porque además suponen la investigación de la tradición. Además pueden circular durante la semana de uno a otro Centro Musical. Por otro, se agrupan

los vecinos en su propio Centro y así se forjan una “cultura de barrio”. No basta ser de la ciudad sino que hay que identificarse con Malambo, Cocharcas, Chacaritas, La Victoria, Breña, con cierta autonomía e identidad que los distinguía de los demás. Antes “no era el barrio sino el tipo de domicilio lo que contribuía a marcar el estatus del habitante”²⁵². Era la casona para la “gente decente”, concepto que iba más allá de lo económico para referirse a costumbres, apellido, educación y el callejón como prototipo de vivienda popular. En él se desarrollaba lo que Luís Millones ha llamado “cultura de tugurio”²⁵³. Las condiciones de vida discurrían entre la pobreza y el hacinamiento pero al mismo tiempo se creaban fuertes lazos sociales y relaciones de cooperación.

Ahora la identidad pasara a otro nivel. El callejón se amplía para dar paso al barrio. Lima más que una ciudad integrada se nos muestra como una conjunción de espacios menores poco conocidos entre ellos. Las canciones y las danzas eran propias de cada uno. En ellos la jarana era el espacio de identidad ritual donde se formaba una comunidad superior a la suma de sus integrantes.

Pronto la integración será mayor todavía. Por un lado las vías de comunicación entre los barrios, las grandes avenidas y el transporte público ayudan a una interconexión. Por otro lado la canción de barrio va dar paso a una audición en común por la aparición del disco que permitía una comunidad de oyentes.

En 1912 aparecen los primeros discos de canción criolla, grabados por Montes y Manrique. Calificados en alguna canción como “padres del criollismo” en realidad no fueron grandes cantantes ni compositores, sino que fueron preferidos por la disquera por su amplio repertorio y capacidad de grabar diversidad de géneros. Esto “contribuyó a

²⁵² David Parker: “Los pobres de la clase media: estilo de vida, consumo e identidad en una ciudad tradicional” en Aldo Panfichi y Felipe Portocarrero (editores) *Mundos interiores: Lima 1850-1950*, Lima, Universidad del Pacífico, 1995, p. 163.

²⁵³ Luis Millones, *Tugurio*, Lima, INC, 1978

que las identidades barriales se fueran diluyendo, a la vez que los estilos de vales comenzaron a ser más identificados por sus autores que por su origen local”.²⁵⁴ Hay que dejar claro, sin embargo, que esta identidad barrial nunca se pierde por completo. Lo vemos en el vals de Felipe Pinglo “De vuelta al barrio” en que recuerda los picantes de doña Carmen y los picarones de “la buena Isabel” al tiempo que da cuenta del tiempo pasado: “La Guardia Vieja de hoy, son los muchachos de ayer”. Se produce así una dialéctica entre comunidad vivencial y comunidad imaginada en donde una es expresión de la otra.

Un caso claro es el barrio de La Victoria. Es el producto típico de la modernización de la ciudad que va destruyendo las viejas murallas y urbanizando los campos de cultivo. Surgió a partir de 1896 en los terrenos de la antigua huerta de doña Victoria Tristán de Echenique y se constituyó en uno de los centros industriales de la ciudad: “hasta 1913 existían en el Perú diez fábricas textiles, tres de las cuales estaban en el interior del país, tres estaban en La Victoria, una en Vitarte, una en el Rímac y dos en el Cercado de Lima”²⁵⁵. De ahí su identificación con la clase obrera que lo llevó a albergar al Barrio Obrero, al Hospital Obrero y al equipo de Alianza Lima.

A la identidad que genera el ser trabajador y de determinado barrio se suma la creada por el fútbol. Es también a principios del siglo XX que comienzan a aparecer clubes deportivos ligados a barrios populares (Atlético Chalaco, en el Callao), ramas laborales (Alianza Lima, de los obreros de construcción civil), centros laborales (Sport Tabaco) o centros de estudio (Universitario de deportes). Una creciente tendencia de las clases

²⁵⁴ José Antonio Llorens y Rodrigo Chocano, *Celajes, florestas y secretos. Una historia del vals popular limeño*, Lima, INC, 2009, p. 135

²⁵⁵ Carlos Ponce, *Gamarra, formación, estructura y perspectivas*, Lima, Fundación Friedrich Ebert, 1994, p. 43.

populares hacia la integración y la forja de una personalidad grupal distintiva fue uno de los cambios de la ciudad a nivel cultural.

Debemos señalar que el fútbol no fue lo único que practicó el mundo popular. En el one step “Callao for ever” Pinglo nos da cuenta de una muy nutrida vida deportiva en el puerto de principios de siglo: “En natación y cricket, water polo y atletismo / cuentan con elementos de gran figuración / en base-ball, basket, remo y también en pugilismo / se encuentra en los chalacos que hay madera de campeón”.

También queda claro que el fútbol no nace desde los sectores populares propiamente dichos. Son los ingleses ya sea los residentes aquí o los marineros que llegan y las capas medias y altas que han ido a estudiar a Inglaterra quienes practicaran por primera vez este deporte. Podemos seguir de la mano de José Gálvez²⁵⁶ la trayectoria que va del Lima Cricket fundado por la colonia inglesa que será quienes jueguen el primer partido un 7 de agosto de 1892 al fútbol ya popular de pocos años más tarde.

En la Fiesta de la Planta de Vitarte en 1923 el fútbol ya está instituido como parte de la cultura popular con asistencia de equipos de Santa Catalina, La Victoria, El Progreso, El Inca, La Unión, El Pacifico, San Jacinto, Vitarte y la hacienda Carapongo. Pero el fútbol no sólo moviliza a sus jugadores sino también a una afición. Lo importante es que no sólo surgen los clubes que ya hemos mencionado sino, junto a ellos, una afición, una comunidad de hinchas, que ira construyendo identidades. Aldo Panfichi ha aplicado el concepto ya visto anteriormente de “comunidades imaginadas” al desarrollo de los clubes²⁵⁷

²⁵⁶ José Gálvez, “El fútbol” en *Nuestra pequeña historia* (1930), Lima, UNMSM, 1966

²⁵⁷ Aldo Panfichi, “Fútbol e identidad: esa urgencia de decir nosotros”, en Aldo Panfichi (editor) *Fútbol, identidad, violencia y racionalidad*, Lima, PUC-Facultad de Ciencias Sociales, 1994, pp. 17-20

3. El surgimiento del vals

Como ya hemos dicho el vals será la expresión de estas identidades que se fueron tejiendo en la Lima de principios del siglo XX, así como en Argentina lo fue el tango. Además tenían una ventaja frente a la canción puramente proletaria: podían ser cantados igual a la salida de la fábrica o en las fiestas del callejón, podía unir a la clase tanto como a la familia.

En el surgimiento del vals tiene gran importancia la reproducción de los ritmos traídos de afuera. Si hasta entonces se mantuvo casi intacta la sociedad colonial y al decir de Ricardo Palma “sólo faltaba el virrey” ahora se desvanecía el pasado colonial con una increíble rapidez. Por el contrario, ahora la imitación se centraba en la Europa sajona más que en la hispánica. Los ingleses trajeron el *football* que pronto fue asumido por los jóvenes de los barrios populares y transformado en un deporte más corporal que técnico, donde el jueguito de cintura era más apreciado que la fuerza o la pericia. De Alemania o Austria vino el *waltz* puramente instrumental sin letra y con menos ritmo. El paso al fútbol y al vals es un proceso de transculturación que resultaría muy difícil documentar pero que resulta notorio a simple vista. Como vemos no se trató de una imitación de un “conjunto de recetas y formulas”²⁵⁸ como ocurrió en los sectores burgueses, sino de una verdadera apropiación transformativa.

El waltz surge en Europa como parte de la revolución burguesa de fines del siglo XVIII. Junto a los cambios económicos (revolución industrial inglesa) y políticos (revolución francesa) hay, como en todo cambio de época, un proceso cultural. Una de las expresiones de este proceso es el *waltz* como danza de sociedad. Durante mucho tiempo se le considero un baile indecoroso por el entrelazamiento de las parejas que no se

²⁵⁸José Luis Romero, Op. cit. p. 283

produce en el aristocrático *minué*. Su aceptación como baile decente hacia 1773 en Viena y hacia 1791 en las costas del Reino Unido señaló la entronización de la burguesía.

Al Perú lo trajo en agosto de 1850 el pianista alemán Enrique Herz. El propósito de Herz era crear un público para este nuevo producto cultural y lo logró con bastante éxito. Dio ocho conciertos pero para los cuatro últimos ya usó el Teatro Principal, el que luego fuera Teatro Municipal de Lima. Según Carlos Leyva no sólo difundió el nuevo ritmo sino un nuevo instrumento: “su papel más importante consistió en difundir el uso del piano”²⁵⁹

Su público al principio estaba restringido a las clases altas. Hemos visto como Abelardo Gamarra nos narra la presencia de la moda europea en el centro de Lima y el predominio de lo nacional conforme el tranvía se aleja. Ricardo Palma cuenta que en las fiestas populares había “poco de piano y mucho de guitarra; nada de vals, polcas, dancitas ni cuadrillas; baile de la tierra, baile criollo, nacional, purito”²⁶⁰.

Los nuevos bailes, el waltz entre ellos, necesitaban alguien que los enseñara, tanto en sociedad como en el bajo pueblo. Según muchos testimonios esta era función de los negros que pronto las trajeron a sus propios barrios. Pero al traerlo lo modificaron totalmente, no sólo lo hicieron más sincopado sino que al mezclarlo con la jota, la mazurca y otros bailes más populares resultó algo totalmente incomprensible para los viajeros que llegaban por entonces a nuestra capital. Tenemos el testimonio de De Sartiges:

comenzó el vals y quise valsar a la alemana, como se baila en todas partes en Europa. Mi compañera, después de tres o cuatro saltos fuera de compás, declaró

²⁵⁹ Carlos Alberto Leyva Arroyo, *De vuelta al barrio. Historia de la vida de Felipe Pinglo*, Lima, Biblioteca Nacional del Perú y Pontificia Universidad Católica, 1999.

²⁶⁰ Ricardo Palma “La Conga” en *Tradiciones peruanas completas*, Madrid, Aguilar, 1964, p. 1145

sin aliento que jamás había oído hablar de un movimiento de vals tan violento y que le era completamente imposible seguirme. A propósito de esto me hicieron muchas preguntas sobre el vals en Europa y me rogaron valsar como en París. Una señora más valerosa que las demás se decidió a servirme de pareja y empezamos. No habíamos recorrido la mitad del salón cuando mi compañera se detuvo de improviso y se sentó en una silla riendo a carcajadas. Los espectadores hicieron coro y yo con ellos de buena gana. Su vals es muy lento, con muchos contoneos y está enriquecido con toda clase de movimientos de los brazos y de los hombros²⁶¹.

El vals había ya tomado características nacionales en el Perú con una evidente influencia negra y popular. Al principio el uso del piano se mantuvo. En un artículo de su periódico *La Integridad* Abelardo Gamarra nos cuenta de la difusión que tuvo este instrumento en ese momento: “La afición cundió, los chapaleadores se multiplicaron y ya no hubo zambito guarangüero, ni familia de medio pelo que no tuviera su rangalio con unas teclas buenas y otras malas, como dentadura de vieja, para tocar en él valeses cuyos títulos inventaba el Diablo”²⁶² y nos da algunos de estos títulos: “Acércate para acá”, “Cada vez que te veo suspiro”, “No sé que tiene tu mamá” “¿Cuándo nos casamos?” y otros más por el estilo. Pronto se regresaría a la guitarra y aparecerían los autores de valeses. De ellos y de las letras que va teniendo la nueva canción trataremos en adelante.

4. Nuevos productores culturales.

Hemos visto al hablar de la Fiesta de la Planta como la clase trabajadora en el Perú es un factor de modernidad. De una modernidad alternativa que no destruye el medio ambiente y crea lazos democráticos entre los que pueblan un mismo espacio. Nuestras

²⁶¹ Raúl Porras Barrenechea (editor), *Dos viajeros franceses en el Perú republicano. Viajeros en el Perú. Primera serie, Volúmen II*, Lima, Editorial Cultura Antártica, 1947, p. 14

²⁶² Citado por Carlos Leyva en op. cit. p. 28.

clases dominantes fueron, por el contrario, factores de atraso y su apuesta por mantener una sociedad de castas es apreciable hasta nuestros días²⁶³. Esto tiene que ver con el hecho de que el crecimiento de nuestras ciudades tuvo una distorsión de base. En su desarrollo más que nuestras clases dominantes participó el capital extranjero, más que las necesidades nacionales lo que las impulsó fue las necesidades del mercado mundial. Los capitales vinieron en busca de productores de materias primas y consumidores virtuales de productos manufacturados. Las empresas eran casi siempre de capital extranjero y a decir de José Luís Romero “extranjeros fueron sus gerentes, sus ingenieros, sus mayordomos y a veces hasta sus capataces; la mano de obra en cambio era nacional”²⁶⁴.

Esto trajo un desbalance cultural: la literatura que se produjo en la ciudad letrada, ligada a la vieja aristocracia, daba más cuenta de la añoranza al pasado que de los cambios que la ciudad vivía. Cuando aborda estos cambios los describe como un peligro. Resulta interesante por ejemplo comparar el poema que se encuentra en la revista *Actualidades* sobre el automóvil: “Oh, qué bello adelanto moderno / registra la historia/ llegar a la gloria/ marchar al infierno/ sin más emociones: de un solo encontrón”²⁶⁵ con los vales que cantan al mismo objeto: “Acelerando a fondo el corazón/ la mano en el volante del amor/ la otra está pronta al acto de frenar/ si se desvía mi pasión” (“Amor a 120”, polca, Felipe Pinglo Alva).

No sólo son las revistas. En la América de esos años nos encontramos con textos llenos de nostalgia, como *Una Lima que se va* (1921) del peruano José Gálvez (1885-1957), o de rencor como *Santa* (1903) del mexicano Federico Gamboa en la que la prostituta

²⁶³ Cuando se discutía la posibilidad de un referéndum previo a la firma del TLC con los Estados Unidos Antero Florez Araoz dijo que no se podía dejar la política internacional bajo la opinión “de llamas y alpacas”

²⁶⁴ Op. cit. pp. 248-49

²⁶⁵ Recogido en Julio Ortega, *Cultura y modernización en la Lima del 900*, Lima, CEDEP, 1986.

protagonista simboliza la “ciudad corrompida”. Era necesaria una nueva literatura, ligada a esta mano de obra nacional, por lo tanto más para ser cantada que para ser leída ya que la mano de obra era la más de las veces analfabeta y eran necesarios productores de esta canción. Estos productores debían salir de oficios que los ligaran desde lo popular a las letras, como el periodismo, o la música, como los intérpretes de los nuevos ritmos. Ya hemos visto, cuando hablábamos de la Fiesta de la Planta que estas fiestas obreras tenían una buena compañía de poetas e intelectuales. No es raro que algunos de ellos incursionaran en formas poéticas con un público más amplio: la canción.

Es sugestivo hacer una comparación entre Gálvez por un lado y Gamarra (1850-1924) y Pinglo (1899-1936) por el otro. Gálvez y Pinglo estudiaron en el mismo colegio (Guadalupe) y tuvieron en él una formación liberal. Es conocido el debate entre Gálvez y José de la Riva Agüero sobre el carácter de nuestra literatura. Mientras Riva Agüero proponía el estudio de la literatura nacional como un capítulo más de la española. Gálvez publica *Posibilidad de una genuina literatura nacional*²⁶⁶ donde plantea la alternativa local, entendida como lo “criollo”, pero restringiendo el uso de esta palabra a lo limeño letrado²⁶⁷.

Gálvez está unido a Gamarra en la dedicación que tuvieron ambos al periodismo y en la afición por Lima. Pero recorrieron espacios distintos de la ciudad. El primero dedica *Calles de Lima y meses del año*²⁶⁸ a la historia de las casas de las “familias decentes”.

Desde comienzos del siglo XVII, la casa de la esquina de Arco y Castilla (...), nombre perviviente más de tres siglos, era de un gran personaje, sobrino del

²⁶⁶Lima, Casa editora M. Moral 1915.

²⁶⁷ El debate está recogido en Miguel Ángel Rodríguez Rea, *La literatura peruana en debate*, Lima, URP, 2002.

²⁶⁸ José Gálvez, *Calles de Lima y meses del año*, Lima, IPC, 1943. Los números de página van entre paréntesis.

Virrey don Luís de Velasco, después Márquez de Salinas, con quien vino de México (8).

Consta en el Cabildo del 22 de Octubre de 1557, la provisión del Márquez de Cañete para dar como Propios de la ciudad el frente de la huerta de María de Escobar, como dio, asimismo, la ribera de la Casa de Pizarro, desde entonces Palacio (33)

El segundo se da una vuelta por los barrios populares en *Lima unos cuantos barrios y unos cuantos tipos (al comenzar el siglo XX)*. Además su actitud dista mucho de la del historiador, prefiere ser testigo, por eso sitúa su escrito en el comenzar el siglo XX. Y para que quede claro, es un testigo que viaja a pie o en tranvía:

La calle de Mantas, es la calle de los bebedores, del 81 a esta fecha. La del Arzobispo, calle de las lozerías y ferreterías, calle de cristales. La de Palacio, de cambistas y relojeros.

La de Polvos azules, calle baúl, calle colchón, allí se fabrican.

La del Rastro, de cueros y zapatos.

La de las Manteras, de jergones, cordellatas, castillas, etc.

La del Chivato y Borricos, calle de la cumbianga, calle cuerda, jaleo, guasaquío, flor de anís, zarandeo, calle de pianitos ambulantes.

La del Capón, opio, chinos mantequeros, chicharroneros y encebados, calle mecha.

La Barranquita y la Calle de la Puerta de la Luna de Acho, calle de tendejones, en las que hay pequeñas cocinerías criollas, calle del rachirachi.

La del Correo Viejo, puede llamarse de escribanos, allí residen los notarios, calle legajos.

La del Palacio de Justicia, de abogados y papel sellado, calle pleitos”²⁶⁹.

Por último mientras Pinglo le canta a la modernidad (el automóvil, la máquina de coser, el fútbol) Gálvez está anclado en el pasado: “El sortilegio de Lima desapareció, es verdad; muchos espíritus exageradamente modernistas contribuyeron y siguen

²⁶⁹ Abelardo Gamarra, *Lima unos cuantos barrios y unos cuantos tipos (al comenzar el siglo XX)*, Lima, Litografía y tipografía de Pedro Berrio, 1907, p. 5

contribuyendo para hacer de Lima una ciudad sin carácter, y mucho de la vieja y dulce personalidad limeña se ha ido tras el penacho arrebatador del progreso”²⁷⁰

Mariátegui crítica duramente a Gálvez por su pasatismo: “La Lima que se va no tiene ningún valor serio, ningún perfume poético, aunque Gálvez se esfuerce por demostrarnos, elocuentemente, lo contrario”. Pero el Amauta hace algo más: muestra toda una literatura que se nutre del pasado: “Una literatura decadente, artificiosa, se ha complacido de añorar, con inefable y huachafa ternura, ese pasado postizo y mediocre”²⁷¹. Es una corriente que podríamos llamar “criollismo letrado” para distinguirla de los compositores de vals

Este “criollismo letrado”, del que Mariátegui salva con justicia a Ricardo Palma²⁷², tiene un claro sentido de una clase que no se encuentra en los cambios que se están produciendo en la ciudad. “La nostalgia del pasado es la afirmación de los que repudian el presente”²⁷³. Por eso resulta incapaz de ver los procesos que afectan a la naciente clase trabajadora. Así, mientras que el cine era una parte importante de la Fiesta de la Planta que hemos reseñado en páginas anteriores, para Gálvez era opuesto a la forma privilegiada de socialización: la tertulia. “El cinema, los teatros, los paseos públicos, han asesinado vilmente a la tertulia” nos dice. Pero es más, esa tertulia, esos juegos de la Lima de antaño pierden valor para Gálvez cuando son conservados por las clases populares:

Donde se mantiene mucho la costumbre de las visitas es entre las *huachafas* y la verdad es que han retenido bastante de las costumbres de antaño, como la de

²⁷⁰ José Gálvez, *Una Lima que se va*, Lima, PTCM, 1947, 2ª edición, p. 198.

²⁷¹ José Carlos Mariátegui, “Pasadismo y futurismo”, publicado en *Mundial*, Lima, 31 de Octubre de 1924, recogido en *Peruanicemos al Perú*, Lima, Biblioteca Amauta, 1980, pp. 21-22

²⁷² “Los temas y los *dramatis personae* del virreinato no han sido abandonados a los humoristas a quienes pertenecían por antonomasia, sus motivos cómicos y sus motivos galantes y casanovescos. Don Ricardo Palma hizo un uso adecuado e inteligente, contándonos con su malicia y donaire limeños, las travesuras de los virreyes y de su clientela” José Carlos Mariátegui loc. cit.

²⁷³ José Carlos Mariátegui, loc. cit.

hacer la rueda y jugar a las prendas. Los *huachaferos* gozan inmensamente con estas tertulias en las que hay un movimiento y colorido semejante a las que hubo en las antiguas casas más encumbradas de Lima. La *huachafería* no es efectivamente en el fondo sino un atraso en las costumbres, un rezago y una dificultad de adaptación que engendra a mi modo de ver imitaciones exageradas o deficiente²⁷⁴

Resulta irónico el párrafo en un libro caracterizado por lamentar que no conservemos las costumbres y por mostrar en el autor “un rezago y una dificultad de adaptación”. Pero obviamente no se trata aquí de la supervivencia de un hábito sino de la supervivencia de una clase dominante capaz de legitimar cualquier hábito.

Como sospechara el lector si hemos hecho la comparación con Abelardo Gamarra y Felipe Pinglo no es gratuito. Se trata de dos personajes centrales en la historia de nuestra canción. Representan además las dos generaciones en que el vals tomaría las características que les son propias hasta hoy, más allá de los cambios propios de los distintos estilos que cada compositor pueda darle.

Los pocos estudios que hay sobre Gamarra se centran más en sus libros que sus canciones. Sin embargo me parece que hay un solo proceso en nuestro autor. Desde su juventud, Gamarra fue un crítico social. Participó en la protesta radical, con verdadera adhesión a su patriotismo revolucionario. Lo que en otros corifeos del radicalismo era sólo una actitud intelectual y literaria, en el Tunante era un sentimiento vital. Por eso nos dice Mariátegui:

Gamarra sentía hondamente, en su carne y en su espíritu, la repulsa de la aristocracia encomendera y de su corrompida e ignorante clientela. Comprendió siempre que esta gente no representaba al Perú; que el Perú era otra cosa. Este sentimiento, lo mantuvo en guardia contra el civilismo y sus expresiones intelectuales e ideológicas²⁷⁵.

²⁷⁴ op. cit. pp. 175-176

²⁷⁵ *Ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Biblioteca Amauta, Lima, 1928, p. 199.

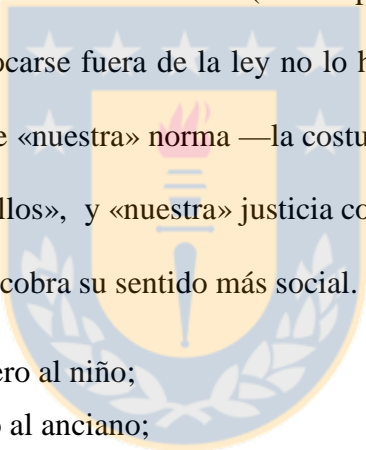
No se ilusionó tampoco con el desarrollismo de Piérola entendiéndolo en él que no era una revolución democrática sino una restauración civilista. Adhirió más bien al credo de González Prada, pero no su retórica. Entendía que los tiempos habían cambiado mucho desde el padre del anarquismo peruano hasta los de sus más próximos discípulos. Que la calle se había nutrido y más importante que el bello discurso era ahora el artículo periodístico. Incluso en sus retratos de tipos y costumbres se ve un idealismo, un proyecto político, que es mucho más que el cuadro de costumbres de un Segura por ejemplo. Pero no sólo se distingue de Segura por el ideal sino porque sus cuadros son mucho más vivos, "tiene calle". No es gratuito que Mariátegui primero y Tamayo Vargas después lo hayan comparado con Pancho Fierro.

No podemos tener una absoluta seguridad de que el vals "Andarita" sea de Abelardo Gamarra. Es una de las muestras de lo poco importante que resultaba la autoría en los tiempos de la "Guardia Vieja". Lo cierto es que se publicó por primera vez, sin firma, el 23 de septiembre de 1909 en el semanario *Integridad* que dirigía "El Tunante". Se trataba de un poema que constaba de once décimas, "El Canto de Luís Pardo". En ellas se contaban la vida de Luís Pardo, la muerte de sus padres y la de su "Andarita", y como sus pesares lo llevaron a rebelarse contra las autoridades.

El poema está escrito en primera persona por lo que algunos piensan que el poema puede ser del propio Luis Pardo. Yo creo que es necesario distinguir el yo poético del autor. En poesía el "yo" lírico es una construcción ficticia que no responde necesariamente a quien escribió el poema. Hay que tomar en cuenta que ya en el siglo XV las "baladas de Robín Hood" se escribieron o cantaron en primera persona, lo que ayuda a hacer más vivos los hechos. En ese sentido el vals que nos ocupa forma parte de toda una tradición de cantos a/de bandoleros en la que habría que poner en primer lugar

los poemas (John Keats), novelas (Walter Scott, Alejandro Dumas), películas y series de televisión que se han dedicado a Robín Hood.

El bandolero peruano comparte muchas características con el medieval. Una vida tranquila (“De aquella mi edad primera / que en el campo deslizada / junto a mi madre amada / y de mi padre querido/ era semejante al nido/ que hace el ave en la enramada”) que se ve forzada por acontecimientos ajenos a la voluntad del héroe. Apenas a los 11 años de edad se vio obligado a vengar la muerte de su padre, quien fuera emboscado por los hermanos Alvarado, cuando se dirigía en viaje vacacional a su hogar-hacienda. Los mató de dos certeros disparos de carabina; pero aquello no calmó su pesar. Muy pronto, la pena se llevó igualmente a su señora madre (“A mi padre lo mataron” “Mi madre murió de pena”). Pero el colocarse fuera de la ley no lo hace un criminal ante los ojos del pueblo, sino que “defiende «nuestra» norma —la costumbre, la enemistad de sangre o lo que sea— contra la de «ellos», y «nuestra» justicia contra la propia de los ricos”²⁷⁶. Aquí es donde “La Andarita” cobra su sentido más social. Es un vals de denuncia



Por eso yo quiero al niño;
por eso yo amo al anciano;
y al pobre indio, que es mi hermano,
le doy todo mi cariño.
No tengo el alma de armiño
cuando veo que se le explota;
toda mi cólera brota
para su opresor, me indigna
como la araña maligna
que sé aplastar con mi bota.

²⁷⁶Eric J. Hobsbawm, *Rebeldes primitivos*, Barcelona, Editorial Ariel, 1983, p. 32

Por último Luis Pardo acaba como la mayoría de los bandoleros: traicionado (“Y me persiguen traidores, / siempre fueron sin entrañas / les espantan mis hazañas / que no son sino rencores”). Hobsbawm nos recuerda que “Oleksa Dovbush, el bandido cárpata del siglo xviii, fue traicionado por su amante; Nikola Shuhaj, del que se dice que estuvo en su apogeo hacia 1918-1920, fue entregado por sus amigos. Angelo Duca (Angiolillo), de los tiempos de 1760-1784, acaso el ejemplo más puro del bandolerismo social, y del que Benedetto Croce nos ha brindado un análisis magistral, sufrió el mismo fin”²⁷⁷. Por cierto a Robín Hood le ocurrió lo mismo.

El canto de Luis Pardo se hizo muy popular. En cambio el mundo de las letras, “la ciudad letrada” diría Rama, lo rechazó. Tenía dos motivos para hacerlo: el temor a nuevos bandoleros y el disgusto que producía el nuevo ritmo. En la revista *Variedades* del 27 de febrero de 1912, su director, Clemente Palma, comenta la captura de un bandolero en el distrito de Paijan en los siguientes términos: “Era como la aurora de un nuevo Luis Pardo, aquel bandido de musical recordación, su espíritu vaga hoy por los versos de una **musiquita** popular diciendo sus hazañas y sus generosidades entre el vaivén de una tonada mezcla de vals **cursiy** de marinera **descocada**”²⁷⁸ (los subrayados son míos). Sobran comentarios ante adjetivos de tan claro desprecio.

La generación de Abelardo Gamarra es la que se llamo “Guardia vieja” y tiene algunos nombres importantes como Braulio Sancho Dávila, Manuel Covarrubias, Alejandro Sáenz y otros. Pero es en la generación siguiente y sobre todo gracias a Felipe Pinglo Alva que el vals tomará las formas más duraderas, abandonando la décima por el verso libre. En lo que a recepción se refiere ocurrió con Pinglo lo mismo que con Gamarra: aceptación popular pero rechazo de los intelectuales. Podemos describir el hecho con

²⁷⁷ op. cit. p. 29

²⁷⁸ Citado por Enrique Toledo B., *Felipe de los pobres. Vida y obra en tiempos de lucha y cambios sociales*, Lima, Editorial San Marcos, 2007, p. 31.

palabras de Sebastian Salazar Bondy: “Los grandes libros no lo citan, pero su memoria y su obra persisten en el pueblo. En las melodías que compuso (...) el hombre oscuro de la ciudad halló su alma”²⁷⁹.

Sólo muy recientemente, por el trabajo de periodistas, Pinglo ha encontrado comentaristas letrados de su vida y obra, casi todos luego del centenario de fallecimiento. El único anterior se lo debemos a Willy Pinto Gamboa²⁸⁰, faltando muy poco tiempo para la celebración del siglo. Luego vinieron los de Manuel Zanutelli Rosas²⁸¹ y los ya citados Carlos Alberto Leyva Arroyo y Ernesto Toledo Brückman. Tratándose de periodistas carentes de métodos de análisis literario a veces caen en errores graves como cuando Toledo discute a partir de “Sueños de opio” si el compositor consumió o no el derivado de la amapola olvidando, una vez más, la diferencia entre autor y yo poético. Nos falta un análisis literario serio de los textos de nuestras canciones de la costa. Tampoco ha sido incluido en antologías de poesía popular que siempre han mirado con más atención a la poesía que se canta al otro lado de la cordillera.

El bandolerismo es una forma más bien primitiva de protesta social organizada. Tiene que ver con sociedades campesinas con diferencias sociales (ricos/ pobres; poderosos/ débiles; dominadores/ dominados) muy fuertes pero en la que los pobres no han alcanzado conciencia política ni adquirido métodos más eficaces de agitación social. Entre el nacimiento de Gamarra y el de Pinglo transcurre medio siglo de cambios que llevarán no sólo a la consolidación del vals y a la influencia de nuevos ritmos como el *one step* y el *fox trot* sino a un cambio radical del tipo de héroe a quien rendir homenaje. El personaje de Pinglo será el canillita o la obrera que “con su Singer tiene en el banco

²⁷⁹ Sebastian Salazar Bondy, *Lima la horrible*, Lima, PEISA, 1973

²⁸⁰ Willy Pinto Gamboa, *Felipe Pinglo. El vals peruano, aproximaciones*, Lima, Editorial Cibeles, 1994.

²⁸¹ Manuel Zanutelli Rosas, *Felipe Pinglo... a un siglo de distancia*, Lima, Diario El Sol, 1999.

un millón” pero que no tiene nombre propio o si lo tiene, como Luis Enrique el plebeyo, no tiene apellido. No es nadie y por eso mismo somos todos.

Hay que poner algunas excepciones. Le canta también a algunos ídolos populares ya sea de la canción (Carlos Saco), el teatro (Leónidas Yerovi) y sobre todo el fútbol (los jugadores de Alianza Lima Alejandro Villanueva, Juan Rostaing, Juan Valdivieso, Arturo Fernández y Víctor Lavalle). Pero están más ligados a la forja de un espíritu colectivo, a la construcción de un “nosotros”. Ese “nosotros” que Pinglo encuentra expresado en su barrio, en los picantes de doña Cruz y los picarones de la “buena Isabel” (vals “De vuelta al barrio”).

Ángel Rama nos ha descrito al modernismo como un intento de superar el “orden natural” que había establecido la sociedad colonial:

Si pasamos a los cuentos y poemas de *Azul...* encontramos el mismo pensamiento: la pobreza sarcástica junto a la opulencia, el poeta al servicio del señor ignorante, la crueldad del poderoso en “Estival”, la injusticia del orden presuntamente natural en “Ananke”, poemas estos en que, a medida que Darío se distancia del dato concreto, se instauran parábolas que interpretan una sociedad o incluso un país a partir de un develamiento de la contradicción²⁸²

Esta abolición del “orden natural” que acompaña la modernización de América en esta “nueva hora, urbana y técnica, industrial y comercial, dependiente y desarrollista, desquiciadora y renovadora”²⁸³ en la poesía peruana está representado sobre todo por Pinglo. El principal vals de Pinglo, sobre el que volveremos más adelante en este estudio, “El Plebeyo”, es efectivamente una parábola para cuestionar “esa infamante ley/ de amar a una aristócrata siendo plebeyo él”. Vemos a Luis Enrique no sólo como un trabajador sino además como poeta que tiene “su canción” y elevado a la más alta condición, a la del “hombre que supo amar”. En ese sentido yo diría que es más

²⁸² Ángel Rama, Prologo a Rubén Darío, *Poesía*, Caracas, p. XX

²⁸³ Ángel Rama op. cit. p. XXIII.

modernista que Gálvez y Chocano, tan anclados en el pasado ambos. Es uno de los pocos artistas que en la entrada del siglo XX rebela las contradicciones del confuso y deshumanizado urbanismo.

Willy Pinto Gamboa también ha visto relación entre el modernismo y la figura femenina en Pinglo: “Con respecto a ideales femeninos, buen número de asuntos musicales en la literatura de Pinglo reivindican un inconfundible arquetipo que, concordante con la convención estética modernista, favorece una connotación metafóricamente estilizada”²⁸⁴. Y cita términos como “ángel de pureza” o “bella hurí”. Pero se equivoca cuando propone que la belleza de mujer para Pinglo está relacionada a lo rubio de ojos verdes. Por el contrario, en tanto está ligado a la realidad limeña canta a “la morena Rosa Luz que es mi beldad” (vals “Rosa Luz”).

Sólo escapa a esta visión morena de la mujer cuando, fiel al dictado modernista, realiza una aproximación a lo árabe en “Sueños de Opio”. Entonces nos habla de “primorosas odaliscas en mi torno” y nos cuenta que “Sobre regios almohadones recostada / incitante me sonrío bella hurí”. Definitivamente no parten estos versos de ninguna experiencia personal ni tienen que ver con los barrios y costumbres obreras que frecuentaba. Surgen de sus lecturas en las que no sería raro que estuviera Darío: “en el fondo de los carruajes, reclinadas como odaliscas, erguidas como reinas, las mujeres rubias de los ojos soñadores, las que tienen cabelleras negras y rostros pálidos, las rosadas adolescentes que ríen con alegría de pájaro primaveral, bellezas lánguidas, hermosuras audaces, castos lirios albos y tentaciones ardientes” (“Acuarela”).

²⁸⁴ op. cit. p. 22.

Pero también toma de la vanguardia y en otras canciones vemos la “musa mecánica”²⁸⁵ del futurismo. En alguna nos ofrece en el más puro vanguardismo una enumeración caótica de marcas de automóviles:

“En Chandler, Ford, Overland,
Chevrolet o Fiat
Willis, Night, Mercedes, Minerva o Durant,
Dodge, Lincoln, Pizarro o Rolls Royce,
Stultz, Buick y Lancia, Packard o Renault
en Hispano Suizo, Paige, Studebaker
Apperson y Crisley, Moon Reo y Premier
Isota Franchini, Cole, Alfa Romeo
Marmon o Delage Scribans o Spa
Oakland, Oldsmobile, Pathfinder o Cleveland
en King o en un Mercer siento yo el placer
que nos proporciona la grata emoción
de pasear en auto con bella mujer”
(polca “El volante”)

Pero estas canciones serán las menos, más que los objetos de la modernidad le interesa las personas que hay detrás de esos objetos. Más que la máquina de coser la obrera que la hace funcionar, más que la rotativa, el muchacho que vende los periódicos: “Anunciando los diarios que a la venta lleva / cruza el canillita sudoroso y fugaz”. Debemos señalar que en una Lima que aún tenía muchas áreas rurales tampoco estarán ausentes de sus canciones el labriego (“La oración del labriego”) o “Jacobo el leñador”, dos personajes que van a sobrevivir en el área de Cocharcas hasta entrados los años 50 y con los que nuestro autor establece un diálogo entre la gleba y la metrópoli. Y con la clara conciencia de que la modernidad en América es incompleta. Que, como dice “El Plebeyo”, la luz de nuestra modernidad es artificial y débil.

²⁸⁵ Mirko Lauer, *Musa mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana*, Lima, IEP, 2004.

En busca de esa modernidad esquiva, la canción de Pinglo llegó también al cine²⁸⁶. En junio de 1938, dos años después de muerto, empezó a proyectarse en Lima *El gallo de mi galpón*, producida por Amauta Films y dirigida por el chileno Sigfredo Salas. Tenía un coro de 100 voces y 40 guitarras. De ese mismo año es *Corazón de criollo*, basada en el vals “El plebeyo” con guión de Mario Cornejo. Y fuera de nuestras fronteras, en México, se filmó *El plebeyo*, producida por Jesús y Eduardo Galindo. Quizá si el Maestro hubiera vivido más de algunos privilegios sociales o económicos hubiera gozado. Murió pobre y tuberculoso el año 36.

Abelardo Gamarra y Felipe Pinglo representan dos generaciones: la creación y el desarrollo del vals hasta sus formas actuales. Representan también los orígenes de la mayoría de los compositores e intérpretes. Habrá los que, como Gamarra vienen del periodismo. Es el caso de César Miró que viene de una de las familias más importantes de la prensa peruana, los Miró-Quesada, dueños de *El Comercio* y en nuestros tiempos de *Canal N*, y que decidió simplificar su apellido para entrar al mundo popular componiendo valeses y escribiendo la primera historia de Alianza Lima. Como Gamarra también muchos serán provincianos: Abelardo Núñez es de Ferreñafe y Chabuca Granda cotabambina. Ya hemos visto que uno de los primeros valeses fue dedicado a un héroe ancashino. La provincia o el migrante no saldrán jamás de la temática del vals: “Las locas ilusiones me sacaron de mi pueblo / y abandoné mi casa para ver la capital” reza alguno. Como Pinglo también son muchos los nacidos en la capital y los que vienen de la música, directamente de lo criollo o que vienen de tocar otros ritmos. Recordemos que lo que primero tocó Pinglo fue *one steps* y *fox trots*.

²⁸⁶Violeta Nuñez Gorriti, *El cine en Lima, 1897-1929*, Lima, CONACINE, 2010.

En todo caso es la conjunción de letra y música lo que produce la canción. Por eso no es raro que en el resto de América la experiencia sea parecida. Entre periodista y músico estuvo en Argentina Discépolo, autor de importantes tangos como "¿Qué vachaché?", "Esta noche me emborracho", "Cambalache" "¡Yira, Yira!" y muchos otros. Cuando Perón entro al gobierno armó un programa radial para defender los triunfos populares del periodo. Prácticamente termino su vida en este programa porque la intensa agresión de derecha contra él lo deprimió fatalmente. Carlos Gardel en cambio siempre estuvo en la música. Como Pinglo está ligado a un barrio popular, el Abasto, donde funcionaba el Mercado Central que le da nombre al barrio. A muy temprana edad comienza a ser reconocido por su canto, y trasciende su fama como *el Morocho del Abasto*. Será bastante después que hará nacer el Tango-canción.

Ángel Rama ha narrado la historia de un grupo social "imbuido de la conciencia de ejercer un alto ministerio" y que era útil "para llevar adelante el sistema ordenado de la monarquía absoluta", al que llama "ciudad letrada"²⁸⁷. Vemos como los sectores populares son capaces de, en determinado nivel de desarrollo, crear un grupo parecido. La conciencia de importancia se muestra en "Guitarra de voces" de Juan Gonzalo Rose, donde explica por qué deja de escribir poesía académica, "artículo sin demanda", destinado a "las grandes minorías" y dedica sus últimos años a algo que él veía como más importante, la canción: "Quiero comunicarme, quiero hablar con mis semejantes. Quiero hacer algo bello. Quiero cantar"²⁸⁸. Volveremos sobre este caso casi de inmediato porque se trata de uno de los importantes poetas de la generación del 50 sobre la que algunas cosas debemos decir. En todo caso y volviendo a la comparación

²⁸⁷ Op. cit. p. 23

²⁸⁸ Juan Gonzalo Rose, "Guitarra de venas" en *Martín*, UPSMP, Lima, Año III, N° 6 abril del 2003. La primera edición fue en una plaqueta *Biografías breves de la vida breve*, Lima, Colección Gárgola, 1974. No fue recogida en su *Obra poética* publicada ese mismo año por el Instituto Nacional de Cultura.

con la propuesta de Rama la utilidad no será en este caso llevar adelante el sistema sino crear un sistema paralelo: ese tejido social que nos permite reconocernos a nosotros mismos como grupo social.

5. Las ciudades dialogan: la generación del 50

La comparación que hemos hecho entre José Gálvez por un lado y Gamarra y Pinglo por el otro nos puede llevar a una falsa conclusión: la ciudad letrada y la ciudad cantada estarían enfrentadas representando la primera los intereses más conservadores y la segunda los más progresivos y populares. Eso no es necesariamente una norma. De hecho son escritores como González Prada, Vallejo, Mariátegui, Arguedas los que formaran la conciencia colectiva nacional popular. No es raro que haya cuadros suyos en los locales sindicales y hasta en los Centros Musicales a pesar de que nunca se acercaron a la canción. No es raro que muchos barrios populares adopten su nombre como emblema.

Un caso especial de diálogo entre la letra y la voz se produce en la generación del 50, poetas que evocan de distinta manera el vals, o que renuncian a la poesía de transmisión escrita para componer canciones. Hacia el otro lado, compositores que hacen notoria la influencia de diversos poetas, sobre todo de Vallejo, en su producción. Revisar la generación del 50 desde esta perspectiva puede resultar más que interesante.

La primera poeta propuesta, Blanca Varela (1926-2009), tiene una relación muy personal con el vals. Es hija de una importante compositora y cantante, Esmeralda González Castro, conocida como Serafina Quinteras (1902-2003). El seudónimo “Serafina Quinteras”, lo adquiere por su admiración a los grandes autores teatrales españoles Hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quinteros. Su prima hermana Emma

Castro Pervuli, asume el seudónimo de “Joaquina Quinteras” y juntas inician una grata trayectoria dentro de la música criolla peruana, componiendo canciones como "El Ermitaño", "Todo y nada" y su más grande éxito, "La Muñeca Rota". Igualmente, en colaboración con otros compositores, crea otros tantos temas como “Hablemos del Pasado” con Pedro Pacheco; “Lima de Siempre” con Teresa Bolívar; “Decepción” con Laureano Martínez Smart; "Mi Primera Elegía", con Eduardo Márquez Talledo, tema dedicado a Felipe Pinglo Alva, con el que gana el concurso convocado por el Centro Musical Felipe Pinglo y muchas otras.

Blanca Varela nace entre los poemas de la abuela Delia Castro y las canciones de la madre. Ella misma lo recuerda en una entrevista: “Cuando a los siete años garabatee mis primeros versos mi madre y mi abuela reaccionaron como suelen reaccionar los seres que nos quieren: piensan que todos en la familia, entre comillas, son muy inteligentes. En realidad en casa era una costumbre hacer versos”²⁸⁹. Pero quienes piensen por eso que será la más cercana al vals en su generación se equivocan. En realidad su proyecto está más ligado a las críticas que, a partir de los vales de Chabuca Granda, hacia Sebastián Salazar Bondy a una canción que parecía comenzar a asomarse a ese pasatismo del “criollismo letrado” que hemos comentado en páginas anteriores²⁹⁰. Como bien señala David Sobrevilla, Varela ha hecho suya la idea que sostiene el citado ensayista en *Lima la horrible*: que el vals criollo es una forma inauténtica de expresión popular²⁹¹. Es más, parece compartir el mismo adjetivo para calificar la ciudad. La poeta ubicada en Nueva York recuerda una ciudad “horrible” teñida por las falsas confesiones de letras de vals.

²⁸⁹ Rosina Valcarcel “Esto es lo que me ha tocado vivir. Entrevista a Blanca Varela. *Casa de Cartón de Oxy*, II Epoca, N° 10, p. 4

²⁹⁰ Véase más adelante el acápite dedicado a Chabuca Granda.

²⁹¹ David Sobrevilla, “La poesía como experiencia. Una primera mirada a la poesía reunida de Blanca Varela” *Kuntur, Perú en la cultura* N° 2, Lima, setiembre-octubre 1986, pp 52-58

Como puede ser fácil reconocer para quienes conocen la poesía de Varela estamos hablando de su libro *Valses y otras falsas confesiones*. El libro va dividido en dos partes correspondientes a las dos partes del título. La primera se llama “Valses”, la segunda “Falsas confesiones”. Evidentemente no hay ninguna posibilidad de cantarlo. Hay poemas en prosa como el que recibe justamente el nombre de “Vals del ángelus”.

El primer poema es quizá el más importante. En la segunda edición de la poesía reunida de Blanca Varela del Fondo de Cultura Económica de 1986 lleva el título de *Valses* como queriendo indicar que es el poema que le da el nombre al conjunto. Tampoco en este caso debemos esperar posibilidad alguna de canto. Resulta, más bien, un montaje de varios elementos no necesariamente ordenados. Efectivamente el poema está dividido en trece fragmentos que no son necesariamente estrofas, sino partes de la composición, algunas en prosa otras en verso y algunos diálogos incluidos entre ellas. En los intervalos van apareciendo, entrecomillados, versos de valsos (“Mi noche ya no es noche por lo oscura”; “Juguete del destino”; “Tu débil hermosura”; “En tu recuerdo vivo”).

Nuevamente el vals y como contrapartida el jazz están usados para marcar los espacios urbanos en los que se mueve el poema. Camen Ollé nos dice que el poema se mueve

en dos primeros planos Lima-Nueva York; en dos referentes: el mundo de los negros y el jazz- el mundo sudamericano y los valsos; el cosmopolitismo y el provincialismo; la vida cotidiana y la tragedia; el mundo subjetivo y la realidad objetiva; la metrópolis que es Lima con la megalópolis que es Nueva York; las torres de Wall Street con las enredaderas de Barranco²⁹²

En realidad Lima no es mencionada sino sólo aludida en metonimia del todo por la parte al mencionar Barranco. Interesante está elección. No se trata de un distrito popular, como Breña o Barrios Altos donde el vals es pura expresión popular sino del distrito

²⁹² Carmen Ollé “Poetas peruanas ¿es lacerante la ironía”, en *Márgenes*, año VII, N° 12, Lima, pp. 14-15.
155

típico de la clase media bohemia donde prima el vals-espectáculo en su versión más comercializada. Con él hay una relación diseñada por el primer verso “No sé si te amo o te aborrezco” que pareciera dirigido a una persona pero se va dibujando en el texto como el espacio añorado pero sólo en tanto no se está en él, sólo mientras se sufre la incomunicación propia de Nueva York. Al acercarse a Lima el Yo lírico se da cuenta que en verdad está “hinchada de vacío” y es una “mendiga que me acosas con el corazón en los dientes”. El vals en la poesía de Blanca Varela es una metáfora que busca representar la ciudad. Aparece como un verso aislado que no significa por sí solo. Como bien sostiene Rocío Silva Santisteban “estamos ante un juego poético que busca expresamente crear una ruptura y desenmascarar la falsedad de lo criollo, pero la afectividad de lo criollo se cuele entre los significantes creando nuevas significaciones y el discurso de lo moderno, sobre lo cual se ha dudado, varía considerablemente salpicado por la afectividad”²⁹³

Washington Delgado (1927-2003), que alguna vez vivió en La Victoria y que fue hincha de Alianza Lima, tiene una relación con el vals más popular. No lo recibe de la familia pero sí del barrio y ese barrio no es un espacio comercial y de espectáculo sino de jarana. En su caso veremos cómo se inserta al interior de un poema un vals completo al punto que cuando uno lo lee se trae a la memoria la música que debiera acompañarlo. Se trata de “Artidoro camina hacia la muerte” que lleva por subtítulo “Elegía limeña”. Artidoro camina por el Jirón de la Unión y lo acompaña en una guitarra un conocido vals: “Guardián” que va, en cursivas, repartido en distintos versos del poema

²⁹³ Rocío Silva Santisteban “Una vuelta de tuerca al vals” en Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban *Nadie sabe mis cosas*, Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima, 2008, p.

Versos 15-17

...antes de marchitarse clama y pide:
yo te pido guardián, que cuando muera
borres los rastros de mi humilde fosa

Versos 31-33

asentara sus pies o su desdicha:
*no permitas que crezca enredadera
ni que coloquen funeraria losa*

Versos 46-48 (finales)

Artidoro camina hacia la muerte
*y si viene a llorar la amada mía
hazla salir del cementerio y cierra*

El poema es parte del libro *Historia de Artidoro*²⁹⁴. Dice el autor que “Artidoro nació como un nombre cuya sonoridad me atraía” sin que el autor supiera por qué y que en algún momento empezó “a vivir con carne y huesos propios, con recuerdos suyos, con esperanzas tuyas”. Es el personaje entonces el que escribe su historia “enderezaba mi pluma y corregía mis textos cuando me ponía a trabajar” insiste Delgado. Entonces el poeta descubre que la historia del personaje “se confundía con la historia peruana o la historia del mundo”.

Pero es la historia del mundo vista desde un espacio y un tiempo. Lima, 1988. Basta el título de algunos poemas para saber que se trata de la ciudad capital: “El encanto de Lima”, “Calle de Mercaderes”, “Vitrinas de Baquijano”, “Matavilela”²⁹⁵ y San

²⁹⁴ Washington Delgado *Historia de Artidoro*, Seglusa Editores, Editorial Colmillo Blanco, Lima 1988

²⁹⁵ Dice Ricardo Palma “Cuando Pizarro fundó Lima, dividióse el área de la ciudad en lotes o solares bastante espaciosos para que cada casa tuviera gran patio y huerta o jardín. Desde entonces casi la mitad de las calles fueron conocidas por el nombre del vecino más notable. Bastará en prueba que citemos las

Francisco”. Las calles y plazas de Lima van apareciendo de poema en poema. Artidoro es un callejero. Pero son calles de una ciudad en ruinas. En “Artidoro camina hacia la muerte” ese caminar se produce por lo que alguna vez fue la principal vía limeña, el Jirón de la Unión, pero se trata ahora de “...las ruinas/ del jirón de la Unión, clavel marchito/ de un Perú de metal y de melancolía”, en una ciudad que por lo demás nunca mereció la fama que tuvo: “Mi querido Artidoro/ los rosales de la Avenida Grau/ nunca existieron” (“Canción para Artidoro”). Hay que señalar que ese “clavel marchito” es también alusión a un vals de Armando González: “Clavel marchito del ensueño, /que me enseñaste a querer,/ dile al que fuera tu dueño/ que no puedo vivir sin él” (vals "Clavel marchito").

Lima se confunde entonces con la “historia peruana o la historia del mundo” porque es una historia de muerte. No hay que olvidar que la *Historia de Artidoro* es uno de los tantos poemarios que se escribieron en el tiempo de la guerra interna en el Perú. Es por tanto un libro lleno no sólo de muertos sino también de desaparecidos: “Es verdad, hubo mucha confusión, muchos muertos/ las balas que silbaban en las calles abiertas”; “Los desaparecidos eran innumerables” (“Última conversación sobre Artidoro”) Pero lo que se mueren no son sólo las personas sino también las ilusiones: “En la fosa común yacen los muertos/ Mas allá de las pampas y arenales/ su canción, su esperanza, sus amores/ ¿dónde yacerán?” (“Fosa común”).

El vals entonces no sólo es más evidente que en los poemas de Blanca Varela sino que expresa más. Si en los de Varela están en contrapunto con el jazz para dibujar uno el plano de Lima y el otro el de Nueva York, en Delgado los valeses se encarnan en los sectores sencillos de la ciudad, en esos que no tendrán ninguna muerte heroica en la

siguientes: Argandoña, Aparicio, (...) Baquijano (...) Matavilela” (en “La Faltriquera del Diablo”, *Tradiciones peruanas*).

guerra, que ni siquiera serán desertores, que simplemente caminan por las calles de Lima sin saber que caminan hacia la muerte pero cantando “Guardián”, ese vals del que va a morir “solo y en una cama de hospital” (“Última conversación sobre Artidoro”).

Esto no es sólo un programa narrativo en Delgado, es también su lenguaje. Lo que hace el poeta es lo que Ferrari ha llamado “la poesía de todos los días”²⁹⁶. Se trata de un lenguaje original pero desde la palabra justa sin ningún rebuscamiento, que nos habla en voz baja, casi al oído y manteniendo los silencios necesarios. Juan Gonzalo Rose (1928-1983) da un paso más en esa misma dirección. Él entiende que ese hombre sencillo al que va dirigido su “simple canción” no lee. Y entonces Rose pasa de escribir poemas a componer canciones. Ya hemos hecho referencia a la renuncia que hace Rose de la poesía de transmisión escrita: “la poesía es un artículo sin demanda; una suerte de lujo destinado a las grandes minorías”²⁹⁷.

El resultado fue el esperado. Esther Espinoza nos cuenta en el prólogo de la *Obra poética* publicada por el Instituto Nacional de Cultura que su generación conoció al poeta primero por sus canciones, Esther recuerda el canto de Tania Libertad. Con sentido de justicia habría que recordar también a quien popularizó más el vals “Tu voz”: Lucha Reyes (1936-1973) cuyo verdadero nombre era Lucila Justina Sarcines Reyes de Henry, era también conocida como *La Morena de Oro del Perú*. Pareciera un canto dedicado a la intérprete. Habla de una voz que va más allá de la muerte y fue quizá lo último que se le escuchó a nuestra cantante, que murió a los 36 años.

²⁹⁶ Américo Ferrari *Washington Delgado la poesía de todos los días* en huesohumero.perucultural.org.pe/textos/45/453.doc

²⁹⁷ Juan Gonzalo Rose, loc. cit.

El prólogo de Esther Espinoza vuelve a ser una muestra de lo poco que entiende la academia peruana el fenómeno de la canción urbana. Acostumbrados al dogma que pone un signo igual entre poesía popular y anonimia, Esther sostiene que:

El puente que hacen Melgar y Juan Gonzalo desde la tradición culta a la popular, por medio de la música, nos explica el sentido último de su obra: nutrirse de una tradición y a la vez enriquecerla, una tradición que los engarza para siempre en la anónima memoria de los compositores populares en el corazón del pueblo sencillo²⁹⁸

Tal “anónima memoria” no existe ya que Juan Gonzalo Rose se insertara en una tradición que tiene más de medio siglo de autores conocidos, algunos de ellos amigos del poeta. No llega a ella tampoco con la actitud paternalista de quien cree que por su vínculo con la academia va a “enriquecer” lo popular sino cuestionando el carácter elitista de la escritura.

El primer vals de Rose fue tan temprano como el propio inicio de la década del 50: “Felipe de los pobres”²⁹⁹ dedicado a Pinglo; siguieron luego “Pescador de luz”, dedicado a José Olaya; “Si un rosal se muere”, “Tu voz” entre otros. Manuel Acosta Ojeda cuenta una anécdota acerca de “Felipe de los pobres”:

Queremos dejar bien en claro que la frase “Felipe de los pobres” fue creada por el poeta peruano Juan Gonzalo Rose por el año 1950, en la ciudad de México donde estuvo desterrado por la dictadura del general Manuel Odría. Fue el título de un valse que en el año mencionado escribiera nuestro poeta, el cual empezaba: “Felipe Pinglo Alva, tu voz es comunista...” pero Juan Gonzalo estaba lejos de su tierra con peruanos tanto o más revolucionarios que él, quienes eran de militancia aprista, por tanto cambió “comunista” por “socialista”. Y finalmente ya vuelto en nuestra patria la musa se convirtió en jaranista³⁰⁰

²⁹⁸ Esther Espinoza, “Prólogo” en Juan Gonzalo Rose, *Obra poética*, Lima, INC, 2007

²⁹⁹ En la ya citada *Obra poética* aparece como “Un vals para Pinglo”, incluyen también en canciones “Tu voz”, “La vida... mi vida”, “Como un velero”, “En esta noche” y “Si un rosal se muere”. No aparece “Pescador de luz”

³⁰⁰ Manuel Acosta Ojeda, “Prologo”, en Ernesto Toledo, op. cit. p. 12

Vemos en este cambio una necesidad de todo creador popular: necesita ampliar cada vez más su público. En ese sentido la canción es siempre un espacio de mediación entre autores, intérpretes y público.

Quiero detenerme un poco en el último, que fuera popularizado por Lucha Reyes. Como muchos otros vales, se trata de una canción al amor que fue: “Está mi corazón/ llorando su pasión, su pena/ y la antigua condena/ escrita por los dos”. Pero en este desamor llorado hay algo que queda de la otra persona: su voz. A la voz se le dan los atributos de existir/ persistir/ anidar en el jardín de lo soñado. Hay que tener en cuenta que la voz es el elemento central en la “memoria oral” en general y en nuestro caso en el vals. Según Ong³⁰¹, el paso de la oralidad a la imprenta está marcado –entre otras cosas- por el paso de la preponderancia del oído a la vista. El material escrito era secundario como pasa a serlo en el Rose posterior a “Tu voz”. La voz para Rose tiene una existencia que no llegará nunca a tener el escrito. Pero también una duración en el tiempo que está dada por la memoria.

Pero el vals, como toda expresión literaria, no es sólo un conjunto de canciones sino también instituciones que las mantienen. En este caso los Centros Musicales. Y Juan Gonzalo era un concurrente asiduo a estos espacios junto con amigos como el músico Víctor Merino junto a quien trabajo varias canciones, el periodista, poeta y compositor César Levano o el también compositor Manuel Acosta Ojeda. Levano cuenta varias anécdotas como aquella de la oportunidad en que ganó una estatuilla en el Festival de la Canción Peruana organizado por Canal 5 TV por el vals “La esquina” y a las pocas horas lo estaba regalando a una dama que elogió sus canciones en la peña de Piedad de la Jara.

³⁰¹ Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, FCE, 1987, p. 118.

Este es el mayor acercamiento posible de los poetas a la canción popular: ser parte de ella. Lo que nos queda es saber si esta relación es bilateral. Para eso debemos ir a un compositor de la misma generación y para el caso he elegido a Manuel Acosta Ojeda. Músico desde temprana edad, a los 18 años ya forma parte del trío Surquillo. Ha sido animador de la organización de autores y compositores SAYCOPE y periodista en varios medios. De sus muchas canciones tomo casi al azar “Canción de fe”

Lo primero que salta a la vista es su ubicación en lo que se ha dado en llamar la poesía social del 50, Acosta Ojeda tiene una visión lúcida y crítica de nuestra realidad social y del rol que el artista popular debería tener para ayudar a construir la conciencia nacional. Más que canción de protesta debemos hablar de propuesta, nos está presentando un mundo utópico. Para esto se basa en una serie ascendente de antítesis rosa/ espinas/ luz/ duda hambre/ pan para llegar a hombre/ dios. Si las primeras pueden ser relativamente simples está última parte de la herencia vallejana que carga a la generación del 50³⁰².

Detrás del vals de Acosta Ojeda podemos encontrar el poema de Vallejo “Los dados eternos”: “el hombre si te sufre: el Dios es él”. Sólo que ahora hemos superado el dolor, el dolor causado por las injusticias económicas (“el hambre se hará pan” “se hará la moneda de amor y de verdad”) y por las dolencias subjetivas (“la espinas se hará rosa”, “el odio arrepentido querrá volverse amor”). Entonces la separación entre lo humano y lo divino ya no tendrá razón de ser y se producirá una doble transformación: “el hombre será de color alma” y “Dios se volverá hombre y así se quedara”. Vemos así que el camino entre la letra y la voz tiene múltiples vías de acceso de las que sólo hemos transitado algunas.

³⁰² Estas líneas deben mucho a una comunicación personal con Omar C. Becerra V. sobre Vallejo

6. Nuevas migraciones, nuevos diálogos entre la letra y la voz.

En la década del 50 se produce una nueva oleada migratoria. A partir de ella habrá otros diálogos entre la ciudad cantada y la letrada. Por un lado Arguedas y Laureano Martínez hacen sendos poemas, uno para ser leído otro para escuchado en torno al migrante. Por otro lado Chabuca Granda convertirá en vals una conferencia de Raúl Porras Barrenechea: “El río, el puente y la alameda”.

El 17 de abril de 1953 en la Galería de Lima hubo una serie de conferencias organizada a nombre de la librería Juan Mejía Baca por Francisco Moncloa y Sebastián Salazar Bondy. Expusieron en ella José Gálvez, Luis Alayza y Paz Soldán y Raúl Porras. El tema ya lo hemos criticado antes: la Lima que se va. En realidad de la que se había ido hace tiempo ya que el tema era la “Lima irreparable”. El historiador hace un recorrido temporal por Lima: “de la aldea indígena a la ciudad española, a la capital barroca y a la urbe industrial”³⁰³ para encontrar lo más representativo en la capital barroca del siglo XVII y XVIII: el Puente de Piedra que el virrey de Montesclaros mandó construir sobre el Rímac en 1610 “es uno de los sitios más característicos de Lima y una de sus estampas mejores”³⁰⁴ ¿Por qué no colocar en este papel a las huacas de Taulichusco en Maranga? ¿O algún espacio de los barrios obreros como la Plaza Manco Capac en La Victoria? Podemos decir que es cuestión de gustos. Como hemos visto los del criollismo letrado son coloniales.

Hay que decir en defensa de Porras que, sin embargo, como buen historiador que fue, lleva el mito de la “destrucción de Lima”, de la “Lima que se va” a la propia fundación española. La primera Lima que se fue es la de Taulichusco. “Al entrar los españoles en

³⁰³Raúl Porras Barrenechea “El río, el puente y la alameda” en *Perspectiva y panorama de Lima*, Lima, Entre Nous, 1997, p. 40

³⁰⁴Op. cit. p. 70.

el valle de Lima había muchas chacras y heredades de los indios y en ellas muchas arboledas frutales: guayabos, lúcumas, pacaes y otros y que todos habían sido destruidos para construir casas de españoles”³⁰⁵. Será característico de Lima, hasta nuestros días, el avanzar destruyendo campos. La destrucción también es de espacios urbanos. Porras se queja de la destrucción de la iglesia de la Caridad, la antigua Universidad de San Marcos en la Plaza de la Inquisición y una serie de espacios más en lo que él llama “urbanicidio”. El río, el puente y la alameda son valiosos para Porras porque se conservan frente a la destrucción. En verdad lo que se conserva de ellos es la imaginación. Los tres son parte de un barrio populoso, de obreros y negros, donde ni Porras ni los asistentes a su conferencia aceptarían vivir.

Esta vez no habrá contradicción entre la ciudad letrada y la cantada. Lo que fue una distancia entre Pinglo y Gálvez será cercanía entre Granda y Porras. Chabuca Granda, en verdad María Isabel Granda y Larco fue nieta de José de la Granda y Esquivel, ministro del gobierno de Eduardo López de Romaña (1899-1903); hija de Eduardo Granda San Bartolomé, ingeniero minero en las minas de Ccochaysayhuay, Abancay, donde nace Chabuca y donde tenía derecho a usar látigo sobre sus trabajadores³⁰⁶. En la familia había algunos títulos nobiliarios como el Marqués de Torrebermeja, Fernando de Trasegniez. Por el lado materno estaba relacionada con Víctor y Rafael Larco Herrera, vicepresidente del Perú con Manuel Prado (1939-1945). Esta posición de clase obviamente no disminuye la calidad poética o musical de sus temas. Pero los hace partir de otros intereses y los acerca a la actitud que hemos descrito como criollismo escrito. Tan no disminuye su calidad que es uno de los vales más conocidos en el extranjero.

³⁰⁵Op. cit. p. 38.

³⁰⁶ Chabuca refiere que su padre arrojó el látigo porque no coincidía con su espíritu democrático, pero por lo menos el derecho al uso lo tenía, el optó por no usarlo. Entrevista realizada por Joaquín Soler Serrano a Chabuca, para el programa "A Fondo" de RTVE (Radio y Televisión Española) – 1977 Parte 2 <https://www.youtube.com/watch?v=tZzn515RMo>

Tan es ajena al criollismo popular que nunca he escuchado “La flor de la canela” en los centros musicales criollos. Si algún otro vals de la autora, de épocas posteriores al gobierno de Velasco, en que ella toma una posición más cercana a lo popular.

¿Qué es lo que había ocurrido para que surja el nuevo interés en los sectores aristocráticos por el vals? Esta canción se había convertido en un símbolo más de la vieja Lima frente a un wayno invasor que llenaba coliseos y expresaba a los nuevos migrantes, mirados con desprecio. Esto ha sido estudiado por el etnomusicólogo Javier León que nos dice: “la música popular de la ciudad de Lima durante las décadas de los 1950 y 1960, sobre todo el vals, fue apropiado por las clases dominantes de la ciudad como parte de un intento de contrarrestar este proceso de andinización de la ciudad”³⁰⁷

Hablando de su canción “La flor de la Alameda” nos dice Chabuca Granda que “esa trilogía del río, el puente y la alameda es la trilogía del Padre Cobo que yo escuche en una charla espléndida de nuestro historiador Raúl Porras Barrenechea”³⁰⁸. Eso se junto con el encuentro que tiene Chabuca con la señora Victoria Angulo, negra, del Rímac, que al momento de realizarse la entrevista tenía 85 años³⁰⁹. Por la brevedad de la canción frente al ensayo, pero también por los gustos del criollismo letrado, ahora no habrá ninguna referencia a la Lima prehispánica, ni a la industrial. Su espacio será la referida trilogía colonial, que ha sido muy bien cotizada como símbolo limeño por la ciudad letrada. Así Luis Benjamin Cisneros recuerda en un poema el convento franciscano de los Descalzos que da nombre a la Alameda y nos dice:

³⁰⁷ Javier León, “Ni inga ni mandinga, reflexiones sobre el nacionalismo criollo y la música popular en Lima”. En Internet: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/javierleon.pdf>

³⁰⁸ Entrevista realizada por Joaquín Soler Serrano a Chabuca, para el programa "A Fondo" de RTVE (Radio y Televisión Española) – 1977 Parte 1 Ver y escuchar en <https://www.youtube.com/watch?v=Nr1pN0JHB9c>.

³⁰⁹ Entrevista citada.

Pláceme en la Alameda solitaria,
cerca del templo; de quietud en pos,
escuchar de los monjes la plegaria
y al son de la campana funeraria
pensar en Dios

Y José Santos Chocano en su pomposo poema *Ciudad colonial* se refiere a la misma Alameda en estos términos:

Tu Alameda –anacrónica y solemne alameda-
Que luce su follaje de encarrujada seda
Como una dama antigua su encuchillado traje
A lo largo del río con su espuma de encaje

La relación con Victoria Angulo es distinta. El doble origen que tiene el vals según la narración de su autora estaría conciliando la imaginación de Porras con la realidad del barrio obrero. Pero esa conciliación se realiza desde el paternalismo aristocrático. Permítanme comparar en este nivel “El plebeyo” de Pinglo con “La flor de la canela” de Granda. Mientras que en el primero el poeta deja paso a que el ficticio personaje popular “diga así en su canción” en la segunda la dama mirafloresina pero instruida le pide a la negra de Abajo el Puente que le escuche la historia de su propio barrio: “Déjame que te cuente limeña”. Pero lo que cuenta no tiene relación alguna con la realidad, es el pasado de Lima si alguna vez existió realmente, o es una ilusión, fantasía, ensueño, el “ensueño que evoca la memoria/ del viejo puente, el río y la alameda”. La compositora sabe más del barrio que quien vive ahí³¹⁰.

Chabuca Granda tiene una serie de vals dedicados a lo colonial y aristocrático de Lima: al caballo de paso, a los “caballeros de fina estampa”, al puente de los suspiros.

³¹⁰Daniel Mathews "De congos a grones", pp 64-65

Pero además abrió el camino para el vals nostálgico colonial. Alicia Maguiña escribe “Viva el Perú y sereno”: “La flor de esta Lima virreinal/ fue la limeña de ingenio al hablar/ de traviesa mirada/ de fino corpiño/ y garbo al caminar”. Delgado “Callecitas de antaño”: “Virreyes encumbrados/ recuerdos del ayer/ claveles y jazmines/ perfuman el jardín/ de esta antañera tierra/ de Lima colonial”. Enfrentados a la rápida desaparición de la ciudad ordenada y homogénea que conocían y amaban, los miembros de las clases altas y medias de Lima expresaron un anhelo nostálgico por el pasado colonial imaginado por Ricardo Palma, por lo que aseguraron la hegemonía de la identidad criolla sobre las expresiones andinas en el ámbito de la cultura popular.

Hay quienes han sostenido a partir de esto la nostalgia como una característica inherente al vals. Así Llorens y Chocano dicen “Dado que la sensación de lo criollo se está perdiendo es una constante, la estrategia de recuperación de la tradición criolla parece ser precisamente el traer el pasado de vuelta a través de la evocación que construye la nostalgia criolla”³¹¹. Pero ya hemos visto que el vals popular es mucho menos nostálgico que la ciudad letrada. En todo caso cuando Pinglo se refiere al pasado, en “De vuelta al barrio”, no es al colonial sino al de la generación anterior a la presente (“la Guardia Vieja son los muchachos de ayer”) y para establecer una continuidad hacia el futuro (“a los nuevos criollos entrego mi pendón”). Difícil ver aquí alguna sensación de pérdida³¹².

Junto con lo colonial otro elemento que representa a la Lima “auténtica” anterior a la migración indígena es lo negro. En esta coyuntura crítica de la década de 1950, las mismas tradiciones específicamente “negras” que habían sido rechazadas como “cantigas obscenas” e “inmundos bailes” por Pardo y Aliaga repentinamente fueron

³¹¹ Op cit. p. 39.

³¹² La comparación entre la nostalgia de “La flor de la canela” y “De vuelta al barrio” también se la debemos a Llorens y Chocano, op. cit. p. 175.

reclamadas por los criollos blancos. El creciente interés se alimentó reivindicando la música y el baile negro como “raíces” criollas. En Lima, las tradiciones negras supuestamente habían sido absorbidas por la cultura popular criolla predominante, pero ahora los criollos blancos lamentaban la desaparición de esas tradiciones como entidades separadas. La reivindicación de los bailes negros coloniales

El gran investigador y productor del arte negro en la época fue José Durand profesor de folklore en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) en Lima, antes de dejar el Perú en 1968 para irse a enseñar en los Estados Unidos. Educado en México, poseía un vasto conocimiento de la literatura y de las costumbres de Latinoamérica colonial y de Europa. Sobre él he dicho en un estudio anterior:

"Durand tenía dos obsesiones, inspiradas por su amor hacia lo auténtico y lo antiguo: los libros y la música. Era un hombre con una pasión por el pasado. Combinó su pasión por los estudios académicos y por la música cuando utilizó sus habilidades como folklorista para recrear las tradiciones históricas de la música, la poesía y el baile y montar espectáculos para ser representados por su recién creada compañía Pancho Fierro. Aunque el proyecto solo duró dos cortos años, la agrupación perdura en la memoria popular como un hito en la invención de una tradición actuada de la música negra peruana"³¹³.

De hecho, muchos músicos peruanos se refieren a la compañía Pancho Fierro como el comienzo de toda la música negra peruana en el siglo XX, y su debut es generalmente reconocido como el catalizador para el renovado interés en las tradiciones. Pero había una gran diferencia entre los “inmundos bailes” que refiere Pardo y Aliaga y las presentaciones de la compañía Pancho Fierro. Mientras las primeras se hacían en el espacio público, como acto vivo, en el que todos participaban; las segundas eran un espectáculo teatral con clara división entre bailarín y público. El público podía estar seguro de que el erotismo tendría los límites de una danza decente. Solo años después

³¹³Daniel Mathews, "De congos a grones", p. 65.

los músicos negros que saca a la luz José Durand se independizaran y crearan un arte propio que acompañara en las fiestas al baile tradicional.

Hay que recordar que en este periodo aparecen también vales supuestamente antirracistas como “Cardo o ceniza” de la propia Chabuca Granda, en los que se plantea la posible relación amorosa entre un negro y una blanca. Pero basta un análisis superficial para percibir que el antirracismo no es más que aparente. En primer lugar no habla de sentimientos sino sólo de pieles (“¿Cómo será tu piel junto a mí piel?”). Es una prolongación del mito del negro como especialmente dotado en el terreno sexual. Pero además mientras la metáfora para la blanca es una flor (“cardo”) para el negro no es ni siquiera el carbón sino lo que queda de este una vez consumido: “ceniza”. En el terreno musical también hay una influencia de lo negro sobre los temas de Chabuca Granda, sobre todo por el reconocimiento de que esto la puede potenciar internacionalmente: “la autora explora aspectos musicales de la tradición afroperuana para combinarlos con el vals criollo (...) la citada autora tenía la intención de renovar la música criolla mediante estas fusiones para que se baile en las discotecas de Nueva York”³¹⁴

7. Voto en contra

Todo esto provocó diversas reacciones opuestas. Una es la de Sebastián Salazar Bondy que denuncia el carácter arcaizante del criollismo de entonces: “El mito colonial se esconde en el criollismo y por medio de sus valores negativos excita el sueño vano de la edad dorada de reyes, santos, tapadas, fantasmas, donjuanes y pícaros”³¹⁵

³¹⁴ Llorens y Chocano, op. cit. p. 193.

³¹⁵ Sebastián Salazar Bondy, *Lima la horrible*, Lima, PEISA, 1973, p. 29.

Desde el título de su libro: *Lima la horrible* es un texto imprecatorio. El proyecto de Salazar Bondy es deconstruir lo que él llama la “Arcadía Colonial” que atribuye a Ricardo Palma “afortunado fabricante de aquel estupefaciente literario” y señala que sus personajes son “cortesianos respetuosos y respetables”, “solo ocasionalmente son héroes, nunca rebeldes”³¹⁶. En verdad a Palma lo aprovecho mucho la visión colonialista de Lima, tan poco imaginativa siempre, pero no podemos estar de acuerdo con nuestro pensador. En las tradiciones de Palma hay más hombres de a pie que cortesianos y justamente por ese mismo motivo es que falta héroes. Cuando estos aparecen, como Manuelita Saenz por ejemplo, lo hacen no en tono épico sino cotidiano, el tradicionalista nos cuenta como la conoció y como vivió ella sus últimos días.

Este aparataje colonial contra el que Salazar Bondy se revela está hecho de papel de imprenta. Mientras Mariátegui quiso entender como estaba estructurada nuestra sociedad y Basadre se preocupó por nuestra historia, el proyecto de *Lima la horrible* es desentrañar los discursos, “desde Palma hasta Gálvez, desde el criollismo populista hasta el vals mitologizante”³¹⁷.

Uno de los pocos discursos que parece que salvarse es el de Pancho Fierro. El acuarelista rompió esa larga ausencia de lo nacional en la pintura peruana. Salazar Bondy hace un recuento crítico de la pintura colonial según el que, más allá de la calidad de los cuadros, el problema es que “el hombre de aquí, su paisaje, su vida, su espíritu, su cultura, debieron ser soslayados y, más que eso, negados para que prevaleciera en los cuadros los emblemas de la nueva fe y nuevos dueños”³¹⁸. No salva ni siquiera la Escuela Cusqueña, donde el pintor indígena o mestizo puso tanto de lo suyo, y que para nuestro crítico es sólo “un emblema de la casta” porque es ella quién lo

³¹⁶ Op. cit. p. 14

³¹⁷ Julio Ortega, *Cultura y modernización en la Lima del 900*, Lima, CEDEP, 1986, p. 89.

³¹⁸ Op. cit. p. 113.

colecciona³¹⁹ Evidentemente es una crítica que no se le puede hacer a Fierro, que puso en sus papeles “la ciudad y su trajín”³²⁰. Pero, cuando comienza a aparecer una sonrisa en nuestros labios por encontrar un discurso válido, nos encontramos con que “su trabajo sirvió para probar el cuento edénico”³²¹. Pancho Fierro no es criticado por lo que hizo sino por lo que hicieron los que coleccionaron sus cuadros, como si algún artista pudiera conocer de antemano a sus destinatarios.

El héroe de la calle de Palma o Fierro; los cuadros de la pintura cuzqueña, son objetos complejos de elaboración popular y como tales forman parte de las culturas subalternas, populares. Expresan más que lo que una mirada puramente académica puede ver. Y ese es el problema de Salazar Bondy. Militante del Social Progresismo, un partido de clase media educada, con algo de cultura de izquierda pero sin sentimiento popular, dirá que “una vital desgana, que médanos y nieblas enmarcan, priva a los actos de la humilde gente que acepta la fatalidad de su existencia”³²². Eso en años en que las luchas populares llenaban las calles limeñas hasta desembocar en el gobierno de Velasco Alvarado que no por militar y fruto de un golpe de Estado deja de ser el más democrático que ha tenido el Perú.

Esta visión desesperanzada nos explica la visión que tiene Salazar Bondy sobre el vals. Podemos compartir su crítica al vals que canta la Arcadia Colonial: “Cantamos y bailamos vales criollos que ahora se obstinan en evocar el puente y la alameda tradicionales”³²³. Pero no podemos aceptar que de Pinglo diga: “lo más auténtico de su música, de toda la música popular, es su inautenticidad”³²⁴. La gran pregunta es ¿cómo

³¹⁹Op. cit. p. 116.

³²⁰Op. cit. p. 115.

³²¹Loc. Cit.

³²²Op. cit. p. 51.

³²³Op. cit. p. 17.

³²⁴Op. cit. p. 106.

se mide la autenticidad de un texto? El argumento no puede ser más subjetivo. Para sustentarlo se tiene que apoyar en Borges: “Borges ha anotado certeramente que el poeta popular evita, porque quiere emular al poeta culto, el lenguaje tosco de los suyos”³²⁵. Ya hemos visto en páginas anteriores que Pinglo en verdad nada contracorriente con respecto a la ciudad letrada, que mientras esta evoca al pasado Pinglo construye la nueva ciudad. Pero al apoyarse en Borges, como en ningún otro momento del libro, Salazar Bondy universaliza su crítica a lo popular. La Lima aristocrática es colonialista y hay que votar en contra. La otra es popular y nada que venga del pueblo será auténtico. Julio Ortega responde a Borges:

Borges observo que el pueblo escribe tratando de imitar el lenguaje culto. No siempre, sin embargo. El vals, a veces, está como refrenado en su expresión por una suerte de conciencia del decir, por una sobriedad comunicativa. Los vales antiguos, sobre todo, tienen una cadencia más demorada, lo que los hace más sencillos (...) Nuestra percepción del vals está asociada al exceso, al bochorno metafórico, a la indulgencia figurativa pero, a veces, en esas voces del pueblo, resuena un timbre más lacónico³²⁶

8. Del amor y otros demonios

Aunque el vals es todo lo que he dicho antes también es poesía amorosa. Julio Ortega señala sus relaciones con el amor trovadoresco “aquel que se prueba como un orden superior del espíritu en su fidelidad, rendición e integridad”³²⁷. Quizá por eso mientras en otras prácticas verbales populares el engañado puede asesinar a la infiel, como en “La cárcel de Sing Sing” en el vals la rendición es una invitación al suicidio. Seguir vivo (“no matarme”) es una pena en “Idolo”. El hablante está condenado a seguir amando a una mujer que no le corresponde y la fidelidad se rompería con la muerte que

³²⁵ Loc. Cit.

³²⁶ Julio Ortega, op. cit. p. 124.

³²⁷ Op. cit. p. 126

se desea pero se evita para seguir amando, seguir sufriendo el amor no correspondido. Por otro lado si algo se le pide al ser amado es el no olvido, es preferible el odio: “Odiame sin piedad yo te lo pido/ ódiame sin medida ni clemencia/ pero ten presente de acuerdo a la experiencia/ que tan solo se odia lo querido”.

Los momentos de amor más comunes en la canción son el enamoramiento (“Anita”) y el final o el amor no realizado. Así se convierte en el escenario de un sujeto confesional que goza o se lamenta. En algún caso el lamento se convierte en desapego, como en “Desdén” de Miguel Paz: “No necesito amar, tengo vergüenza/ de volver a vivir lo que he vivido/ Toda repetición es una ofensa/ y toda supresión es un olvido”. El sujeto aparece revestido por la ganancia de su tragedia ahora que su renuncia lo hace invulnerable.

En estas dicotomías odio/amor, resignación/ desapego, una fundamental es vida/muerte. Hemos visto que no se desea la muerte porque nos impediría seguir siendo fiel al amor, incluso al amor no correspondido. Pero por otro lado la muerte es una continuación de la vida. En “El pirata” Augusto Polo Campos nos pinta tanto la vida como la muerte como un peregrinar: “Así como he vivido al azar, al azar quiero irme/ a otras playas mecido en la hamaca de la mar/ Quiero dejar anclado mi corazón vacío,/ en un lejano puerto y muerto aún viajar”.

Esta tendencia romántica del vals se fortalece más aún en la década del 60 cuando surge el “vals melódico” con compositores como José Escajadillo, Juan Mosto, Pedro Pacheco y Félix Pasache. La letra llega a un nivel de intimidad que hasta ese momento no se había visto en la música nacional: “Nadie sabrá que tu pecho/ juntito al mío ha latido/ que disfrutamos instantes/ de fascinante dulzura” (Ese secreto). La influencia de otros géneros es clave. Y es que el vals deja de ser un producto surgido desde la esquina del

barrio o la peña popular para confundirse con la industria cultural que ya no es motivo de la presente tesis. Aquí acaba mi recorrido.



Capítulo IV

Los lenguajes del tango

Por su configuración histórico-cultural los pueblos rioplatenses corresponden a lo que Darcy Ribeyro llama “pueblos trasplantados”³²⁸; es decir, poblaciones producto de migraciones europeas, que se establecen en espacios americanos donde no existieron altas culturas prehispánicas ni tampoco importantes virreinos; espacios relativamente vacíos, donde la tradición colonial no era muy fuerte. Recordemos que Buenos Aires, Misiones y todo lo que hoy es Argentina y Uruguay organizaron sus economías para satisfacer los requerimientos de Potosí. Cuando el poder del Alto Perú decae las tierras a las orillas del Río de la Plata comienzan a tener un desarrollo más autónomo. Buenos Aires se convierte entonces en el centro más importante del comercio ultramarino español con los confines del sur. Como nos dice Halperin Donghi “en los sentimientos de igualdad entre todos los blancos del área rioplatense, al margen de sus diferencias económicas; ha subrayado la ausencia de una aristocracia titulada y aún de una clase terrateniente dotada del viejo prestigio que hiciese sus veces”³²⁹.

Es después de la independencia, en lo que podemos llamar una “segunda conquista”, que aparecerá la clase terrateniente, principalmente ganadera, a partir de la “campana del desierto” encabezada por el general Roca, ministro de guerra del presidente Avellaneda. Los indígenas son aniquilados unos y perseguidos otros hasta el sur del Río Negro. Los territorios invadidos son distribuidos entre los expedicionarios con categoría mientras que aquellos que no la tienen y que fueron reclutados a la fuerza, los gauchos, se ven muchas veces sin casa y sin familia, como narra José Hernández en *Martín*

³²⁸Darcy Ribeiro, *Las Américas y la civilización*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1992.

³²⁹Tulio Halperin Donghi, *Revolución y guerra*, México, Siglo XXI, 1979, p. 64.

Fierro. Enrique Gutiérrez (1851-1899), uno de los iniciadores de la literatura nacional, nos ha dejado otras historias de gauchos. Su folletín "Juan Moreira" -basado en un personaje real- es sin duda el más popular. Juan Cuello, Pastor Luna, los hermanos Barrientos, Hormiga Negra y otros de similar contextura, lo ubican como un sagaz descubridor de tipos humanos que hubieran permanecido sepultados en el anonimato si su ojo penetrante y su frondosa imaginación no se hubieran ocupado de ellos. Por su parte Daniel Vidart define al gaucho diciendo que "no es producto de una geografía sino un detritus de la economía y la estratificación clasista coloniales; no es un señor sino un paria"³³⁰.

Mientras tanto las ciudades, principalmente Buenos Aires, recibían europeos. Luego de la dictadura de Rosas, se inicia una política liberal progresista de la cual es ejemplo la Constitución de 1853 que, en el artículo 25 dice: "El Gobierno Federal fomentara la inmigración europea y no podrá restringir, limitar, ni gravar con impuesto alguno la entrada en el territorio argentino de los extranjeros que traigan por objeto labrar la tierra, mejorar las industrias e introducir las ciencias y las artes". Pero ya antes de eso la inmigración se había producido como podemos deducir de las representaciones teatrales que producían las distintas compañías de aficionados ingleses y franceses. En 1826 con motivo de la derrota de las tropas luso brasileñas que habían ocupado la Provincia Oriental³³¹, una compañía inglesa representó, recaudando fondos para las víctimas de los combates navales, la comedia *The mountaineers* y la pieza musical *Hornpipe* mientras que una francesa hizo lo mismo con *Tartuffe*.³³² Además está decir que si podían darse estas representaciones no sólo era porque había actores capaces de

³³⁰Daniel Vidart, "El gaucho" en *Enciclopedia Uruguaya*, tomo 7, Montevideo, Editores Unidos y Editorial Arca del Uruguay, 1968, p. 130.

³³¹Derrota parcial en todo caso, el Brasil al final se impuso y la Provincia Oriental es el actual Uruguay.

³³²Mariano Bosch, *Historia del teatro argentino*, Buenos Aires, Imprenta El Comercio, 1910, p. 113.

realizarlas sino público que podía entenderlas en su propio idioma. Pero con el gobierno de Rosas hay un cambio notorio en esa migración. Enfrentado a Francia e Inglaterra los de estos países se retiran y llegan más italianos. Los sectores sociales de la migración también cambian. Viene más bajo pueblo y, como veremos más adelante, anarquistas y comunistas.

Aunque se pretendía que los europeos fortalecieran los campos, lo real fue que la mayoría se instaló en las ciudades del litoral y principalmente en Buenos Aires, creando una situación no prevista por los gobernantes. Se formaron grandes grupos de barrios marginales y fue necesario un programa educativo para lograr la integración de los hijos de inmigrantes. Los suburbios coloniales de Buenos Aires estuvieron integrados por guaraníes, morenos y paisanos. A partir de 1860 comienza la conjunción con el *gringo*, como llamaban al extranjero sea de donde sea y más allá de sus rasgos fenotípicos. Estos nuevos grupos que se incorporaron a la sociedad urbana, le imprimieron un aire cosmopolita y autóctono a la vez, produciéndose una suerte de hibridación popular.

Las relaciones entre los viejos y los nuevos pobladores no siempre fueron agradables. Entre ambos se disputaban el mismo mercado de trabajo. Pero habrán dos elementos que los unirán: el movimiento obrero, fundamentalmente anarquista, y la forja de una nueva cultura.

Los inmigrantes no eran solamente una fuerza de trabajo, sino que también trajeron consigo ideas de reivindicación social que rompieron los esquemas tradicionales. Algunos traían preparación revolucionaria de sus países de origen. Desde la década del 70 del siglo XIX se manifiestan en Argentina y Uruguay las primeras organizaciones anarquistas como resultado de la formación de una sección de la I Internacional en Buenos Aires. En 1889 Errico Malatesta llega a la Argentina, donde vivirá diez años, y

forma el Círculo de Estudios Sociales. Otro italiano, Ettore Mattei, estará en la fundación del sindicato de panaderos. También estaban en la misma línea anarquistas holandeses y belgas como Emile Piette propietario de la Librería Internationale.

El anarquismo está presente en la poesía lunfarda, como se puede apreciar en la “Autobiografía rasposa” de Dante Linyera: “Fui al colegio, y un buen día campaniando el estofao/ de la vida mishia y triste, sentí bronca, protesté.../ ¡la abacanada maroma que recorre el asfaltao/ me dio bronca, y por las cayes del anarquismo dentré!”. Pero sus primeras expresiones son en italiano. Otro tanto ocurre con el marxismo, que tiene sus periódicos en alemán, publicado en Argentina desde 1890 bajo la dirección del ingeniero alemán Germán Ave Lallemand, miembro de la asociación Vorwarts fundada en Buenos Aires en 1882³³³. En 1883 José Martí rinde homenaje a Marx con motivo de su muerte pero *El Capital* no pudo ser leído en castellano hasta 1898 por la primera traducción realizada en España por Juan B. Justo.

La décima, una vez más, es la primera expresión literaria de la protesta social, quién la realiza se dará el título de “nuevo payador”:

Soy un nuevo payador
del territorio argentino
y voy buscando el camino
de nueva felicidad:
solamente la verdad
es el arpa que yo entono
y con mi canto pregonó
el Sol de la libertad³³⁴

³³³Néstor Kohan *Marx en su (tercer) mundo*, Buenos Aires, Biblos, 1998, p. 25.

³³⁴Clara Rey de Guido y Walter Guido (editores), *Cancionero rioplatense*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989, p. 141.

Las culturas populares, dice Ángel Rama, “si bien existían desde hace mucho tiempo y eran patrimonio de los más, no habían sido reconocidas como válidas”³³⁵ pero ahora se incorporan al universo urbano, no como una tradición rural y conservadora, sino con el dinamismo de una fuerza que es base para el desarrollo social y político. El modernismo influye, como en el vals, en algunos autores populares como Juan Braña pero también ve con buenos ojos la producción no académica. Rubén Darío escribió una décima al payador Arturo de Nava³³⁶.

Obviamente los dos elementos, el social y el cultural, estarán relacionados. Son muchos los autores de letras y compositores de música de tangos que simpatizaban con las ideas anarquistas: Luis Teissiere (1883-1951), Juan de Dios Filiberto (1885-1964), Enrique Santos Discepolo (1901-1951), Homero Manzi (1907-1951) entre otros.

1. Una nueva ciudad. El suburbio.

Horacio Ferrer dice que el “suburbio fue la gran necrópolis donde vino a guardarse para siempre” la energía del gaucho desarraigado³³⁷. Se va conformando así el proletariado urbano donde surge el tipo del “compadre”, descendiente semiurbano del gaucho pues conserva muchas de sus características como los desplantes y las provocaciones. Son un producto híbrido del campo y la ciudad: alegres, pendencieros, cantores, buenos bailarines con “firulete”³³⁸, acicalados en el vestir. Borges lo describe: “hombres de

³³⁵ Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Montevideo, Editorial área, 1998, p. 151.

³³⁶ Roberto Ibañez, *Páginas desconocidas de Rubén Darío*, Montevideo, Biblioteca de *Marcha*, 1970, pp 37-38.

³³⁷ Horacio Ferrer, *El tango, su biografía y evolución*, Buenos Aires, Editorial A. Peña Lillo, 1960, p. 18

³³⁸ “Firulete. Pop. Adorno, lo que se pone a una persona o cosa para hermosura o mejor parecer (“ya tiene listo el truseau con cada firulete en relieve, que parece un calentador a fuelle con patitas y todo (Lima, *Pedrín*)// Requitorio, formalidad o condición nimia e innecesaria (“Aquí lo que hay que hacer es proceder y dejarse de firuletes” Álvarez, *Cuentos*) // En el baile, pasos complicados que dan los bailarines para demostrar destreza. Del esp. *Floreta*, cierta bordadura, cierto movimiento de danza” José Gobello, 179

boca soez que se pasaban las horas detrás de un silbido o de un cigarrillo y cuyos distintivos eran la melena escarpada y el pañuelo de seda y los zapatos empinados y el caminar quebrándose y la mirada atropelladora”³³⁹. Lo que conserva el compadre del gaucho es la guitarra, el valor, la picardía. Armas contra la ciudad hostil. Queda en el compadre un fondo de nobleza, de honor hispánico. Así cuando mata lo hace defendiendo su hombría o la causa de un caudillo.

Buenos Aires queda entonces dividido entre un centro, donde está el gobierno, las leyes, los periódicos, los dueños del país, viviendo de cara a Europa y al otro, la gente anónima, los caseríos chatos, de la Tierra del Fuego, definida por Borges como “un barrio que demarcaron una cárcel, un río y un cementerio”³⁴⁰ o de las “villas miseria” como el Barrio de las Ranas con su laguna llena de dichos animales.

Seria falso y prejuicioso decir que quienes vivían en estos barrios eran delincuentes.

Pero la descripción que hace Eduardo Stilman es bastante aproximada:

Allá, en las orillas de la metrópoli orgullosa, ardía la vida de un heterogéneo mundo de desheredados. Eran hombres sin oficio ni trabajo, veteranos de todas las guerras de la patria, mujeres gastadas en la desesperanza y la prostitución, fugitivos de la justicia, gauchos de a pie que mezclaban en callejuelas y tugurios su sensación de derrota³⁴¹

Estos grupos sociales aplaudían y protegían al valiente que se situaba al margen de la ley en la conciencia de que era el Estado el causante de esta derrota. De ahí los epítetos que les aplicaban a estos héroes de abajo. Uno de los que más fama hizo, derivado de las películas norteamericanas, fue “Apache”. En la década del diez surgieron varios

Diccionario lunfardo y de otros términos antiguos y modernos usuales en Buenos Aires, Buenos Aires, A. Peña Lillo editor, 1982. p. 91

³³⁹Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994, p. 27.

³⁴⁰“Evaristo Carriego” en Jorge Luis Borges *Obras Completas*. Barcelona, Emecé editores, 1989, Tomo I, pp. 165-166.

³⁴¹Eduardo Stilman, *Historia del tango*, Buenos Aires, Brújula, 1965, p. 12

tangos que le rinden homenaje: "El apache" de Mauricio Mignot; "El apache porteño" de Luis Bernstein, de 1913, grabado por su hermano Arturo para discos Atlanta; "El rey de los apaches", de Alberto Bellomo, dedicado a los argentinos residentes en París; "Apache uruguayo" de Francisco Baldomir, que ganó el primer premio del Concurso de Tangos verificado por el Casino de Montevideo, en 1914; "El apache oriental" de Enrique Delfino, de 1912; "El apache rosarino" de Federico Gallo; "El apache argentino" de Celestino Reynoso Basavilbaso y su homónimo, y definitivamente el más conocido, de Manuel Aróztegui, de 1913. Que fue el único que perduró con textos agregados por Carlos Waiss, por haber sido incluido en la película "La cumparsita".

La inmigración europea no contribuyó a la solución de los problemas sino que los agravó. En un primer momento la afluencia de extranjeros fue mal vista, de ahí los dicterios que les aplican: "gringo" o "gallego". Poco a poco fueron integrándose hasta que en 1887 la población europea superaba la nativa. Italianos, españoles, franceses, turcos, polacos, rusos, compartían la vida en la orilla.

Es en este espacio donde se desarrolla la música popular, antes y después del nacimiento del tango. En la novela *Palomas y gaviñanes* de 1880 Ceferino de la Calle (Silverio Domínguez) describe las fiestas en el arrabal y el conventillo:

Ya eran pasadas las once de la noche y la casa alquilada por Roque esperaba a los invitados con una sorpresa. Había reclutado tres músicos para una orquesta de guitarra, acordeón y violín, seguro de causar el efecto consiguiente, entre los parroquianos, que estaban dispuestos a pasar un trueno gordo aquella noche.

Estos tres musicantes, acostumbrados a fiestas de ésta índole, habían hecho su aparte de botellas surtidas, en previsión de ser olvidados en medio de la farra. Eran tres tipos compadritos del Sud, que tocaban gatos y cielitos, polkas y cuadrillas con unos aires quebrados propios del peringundín y del baile criollo...³⁴²

³⁴²<http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/novela/palomas/b-268120.htm>

Borges dice que el arrabal o suburbio es “más económico que geográfico”³⁴³ y hace una enumeración de estos espacios donde incluye las orillas o afueras de la ciudad (Liniers, Saavedra, San Cristóbal Sur) pero también “todo conventillo del Centro”. Como probando que no se trata tampoco de un tema cultural enumera en su definición tanto a la “calmosa espera, ignoro si de la revolución social o de un organito” de los compadres junto al “rencor obrero en Parque Patricios”. Sin embargo creo que podemos ver en el mismo libro un reconocimiento de la dimensión cultural del suburbio cuando los autores nos describen Buenos Aires como “amistad en la esquina de barrio y nostalgia de esa amistad en las calles del centro”³⁴⁴

Esta dimensión cultural se dibujara, a fines del siglo XIX con nuevas manifestaciones como los payadores urbanos (los “nuevos payadores” que vimos hace un momento), el circo criollo, el sainete, el cocoliche, el lunfardo, el vesre, el tango, muestran una sociedad en proceso de cambio. Si vemos este listado podemos, para mejor estudiarlo, dividirlo en cuatro:

- lenguaje (vesre, lunfardo, cocoliche);
- poesía (payadores urbanos);
- teatro (circo criollo);
- música (tango).

Con todo ello se construye una nueva ciudad y una nueva identidad argentina. Los inmigrantes dejan de serlo porque todos construyen ahora un nuevo espacio. Pero sobre todo con un ánimo festivo y generoso. Revisaremos estos temas en las próximas páginas.

³⁴³Jorge Luis Borges “El lenguaje de Buenos Aires” en J. L. Borges y José Edmundo Clemente *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Emece, 1998, p. 13-14.

³⁴⁴Jorge Luis Borges y José Edmundo Clemente, en op. cit. p. 7.

1 a. Un nuevo lenguaje.

Si Latinoamérica es, toda ella, un gran proceso de transculturación como producto de la invasión hispana podemos decir que los pueblos trasplantados la tienen por partida doble. Una es la que se produce entre la cultura dominante (hispana) y las dominadas (originarias y afrodescendientes). La otra la que se produce al interior de los propios grupos subalternos por el impacto inmigratorio con su babel de dialectos, modismos, refranes y entonaciones. En este terreno el lunfardo es quizá paradigmático.

El habla popular se fue compaginando entre el habla del lunfardo y del cocoliche, sobre arcaísmos, vocablos y expresiones provenientes del habla del gaucho. Los saineteros, los poetas populares, los prosistas recogieron esta variedad y la difundieron en una serie de prácticas verbales. Se formó incorporando barbarismos, neologismos, modismos, expresiones populares y al mismo tiempo palabras derivadas de los distintos idiomas de estos países: el “gergo” italiano, el “argot” francés, el “caló” gitano y madrileño.

Hay un debate sobre la intencionalidad de la invención del lunfardo. El criminólogo Antonio Dellepiane publica en 1894 *Contribución al estudio de la psicología criminal. El idioma del delito* donde recoge más de 400 voces en las que están mezclados tanto el lenguaje críptico de los delincuentes como el habla popular en general. En esa misma posición de “lenguaje de ocultación” se coloca Jorge Luis Borges que define al lunfardo como un lenguaje gremial como “el dialecto de las matemáticas o el de la cerrajería”³⁴⁵ y por tanto no generalizable a todo argentino.

En el mismo libro que Borges, José Edmundo Clemente toma una posición distinta. Si bien reconoce que “No sería posible un trabajo sobre nuestro idioma sin la mención de Jorge Luis Borges” y acepta el origen delincencial del lunfardo se propone “precisar

³⁴⁵Jorge Luis Borges “El idioma de los argentinos” op. cit. p. 15.

una de sus inquietudes” y declara que “del fondo del pueblo salen las voces que han de prestigiar más tarde el diccionario metropolitano”³⁴⁶. El habla del delito se convierte en el de la calle cuando las circunstancias lo favorecen y luego llega hasta los más altos niveles de la lengua que es un cuerpo vivo. Coloca a continuación una serie de ejemplos: macana, truco, pava, cocoliche, guarango, y otros y explica el origen de varios como “atorrante” “de los vagos que dormían en los caños que la casa A. Torrent había depositado en terrenos baldíos adyacentes al puerto”³⁴⁷ sacando como conclusión que al pueblo le place el uso de metáforas o derivación de palabras: “Curioso fenómeno lingüístico por el cual una grafía, local físico, adquiere otro sentido, casi siempre antagónico del originario”³⁴⁸

José Gobello, por su parte, en la introducción al diccionario que estamos usando para los términos lunfardos, considera el lunfardo como el “repertorio de voces traídas por la inmigración, imitadas festivamente por el compadrito e incorporadas luego al lenguaje popular de Buenos Aires”³⁴⁹. Sería así tanto un producto de transculturación, relacionado con el contacto de dos culturas en el ámbito de lo popular, como un vocabulario lúdico que se asume festivamente y con ánimos más de imitación burlesca que de ocultamiento delincencial.

Otro diccionario lunfardo es el de Federico Cammarota. Tiene una introducción algo más larga en la que propone “un gesto de rebeldía” en la creación del lunfardo como “parte de esa dinámica de la sociedad en que opera el enfrentamiento de clases, y concurre, en el dominio de la lingüística, a informar un vínculo entre quienes carecen de

³⁴⁶ José Edmundo Clemente “El idioma de Buenos Aires” en op. cit. pp. 53-56

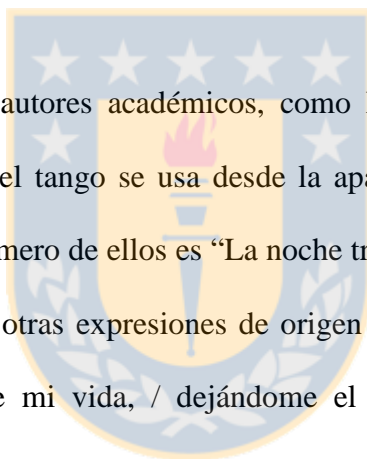
³⁴⁷ Loc. Cit. p. 56.

³⁴⁸ Op, cit. p.79.

³⁴⁹ Op. cit. p. 10

acceso a la cultura y la sociedad”³⁵⁰. En cuanto al origen de las palabras muestra que este vocabulario no es solo la imitación de palabras foráneas sino también de los pueblos originarios y hace resaltar ese espíritu metafórico de lo popular de la que ya hablaba Clemente

El lunfardo carece de sintaxis y es fundamentalmente metafórico, figurativo, convencional y alegórico, tanto como construido a expensas de grandes corrientes migratorias, según ya lo hemos consignado: españoles (con sus modismos jergales), italianos, portugueses; sajones (en menor escala), a tiempo que se apropia de vocablos pertenecientes a los primitivos pobladores: guaraníes, quichuas; o bien moderniza algunos elementos del lenguaje gaucho y del esclavo colonial. También la inventiva pura y llana juega preponderante papel, al lado de la mutilación, transformación o adición de letras y sílabas del idioma académico³⁵¹



Usaron del lunfardo varios autores académicos, como Dante Linyera, Roberto Arlt, Álvaro Yunque y otros. En el tango se usa desde la aparición del tango-canción que veremos más adelante. El primero de ellos es “La noche triste” (1917) y ya encontramos ahí uso de lunfardo, junto a otras expresiones de origen popular: “Percanta³⁵² que me amuraste³⁵³ /en lo mejor de mi vida, / dejándome el alma herida/ y espina en el corazón”.

Florencio Iriarte (1879-1919) fue de los primeros poetas en este nuevo “idioma”. Procedía de aquellos conjuntos criollos de aficionados que organizaban verseadas,

³⁵⁰Federico Cammarota, *Vocabulario familiar y del lunfardo*, Buenos Aires, A. Peña Lillo editor, 1970 (2ª edición) p. 9.

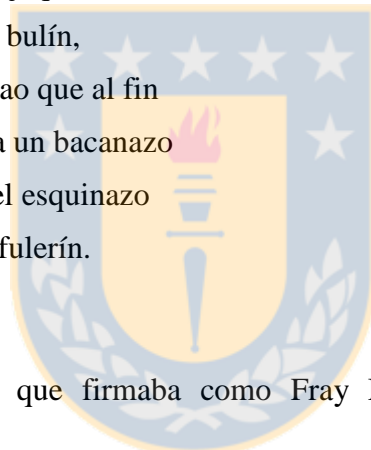
³⁵¹Op, cit. p. 8.

³⁵²“Percanta. Pop. Mujer considerada desde el punto de vista amoroso (“Hermano, la percanta viene en viaje”, Fontanella, *Juan*). Probablemente del esp. Percal: tela de algodón muy empleada en la indumentaria femenina. Admite el diminutivo percantina” Gobello, op. cit. p. 104

³⁵³“Amurar. Lunf. Empeñar, dar una cosa en prenda de un préstamo (“Amura alhajas y no me dice nada, García Velloso, *El tango*)// Aprisionar, encerrar en la cárcel (“la policía haría una batida por el Barrio de las Ranas y de allí, de los que ella amurara, no faltaría algún lengua larga”, Villamayor, *La muerte*)// Abandonar (“Percanta que me amuraste en lo mejor de mi vida” Contursi, *Mi noche*) (...) Del gen amurrá: encallar, varar y fig paralizar. Amuro: estafa, robo en general” Gobello, op. cit. p. 19

contrapuntos y bailes, allá por el 900 y pico; de centros gauchescos que obtenían en los carnavales de entonces envidiable fama actuando y haciendo conocer sus versos que luego reproducidos en los periódicos de la época el pueblo los decía y cantaba a su manera. Cantores como Gardel, Razzano, Martino, Bianco, etc., los recogían e incluían en sus respectivos repertorios. Así surgió, entre otros, "El cafiso" al que le puso música Juan Canavesi:

Ya me tiene más robreca
que canfli sin ventolina
y palpito que la mina
la liga por la buseca.
Ahura la va de jaqueca
y no cai por el bulín,
pero yo he junao que al fin
ha engrupido a un bacanazo
y me arranya el esquinazo
porque me ve fullerín.



Luego José Sixto Álvarez, que firmaba como Fray Mocho (1858-1903), escritor costumbrista, autor de *Salero criollo*, *Memorias de un vigilante*, *Cuentos de Fray Mocho* pero sobre todo escritor de revistas como *Caras y caretas* emplea también este lenguaje. Después de su muerte la mayoría de los caricaturistas y escritores de esta revista se retiraron de ella para realizar otra que, en su honor, llevaría el nombre de *Fray Mocho*. Juan Mallada compone para él un tango, sin letra.

El *vesre* es algo mucho más sencillo, un juego lingüístico español consistente en hablar invirtiendo las sílabas en los vocablos. Su función lingüística actual es la de lograr un mayor coloquialismo, que supone un fuerte grado de confianza. En el Río de la Plata el hablar al *vesre* comenzó en el último cuarto del siglo XIX y, como recurso jocoso, fue

utilizado por los sainetistas, autores teatrales y poetas populares, entre 1910 y 1940.

Como ejemplo de esto podemos poner el tango “Boleta” de Enrique Cadícamo

Fue mi gran amigo espianta-cartera,
que al darle confianza se pasó de rana:
me espiantó la nami (trompa de una timba)
y encima de ortiba me batió la cana

En este fragmento podemos encontrar, además de las palabras en lunfardo (espiantar, rana, timba, cana) otras en vesre, como *trompa*, por patrón; *nami*, por mina (mujer, muchacha en lunfardo) y ortiba (originalmente dortiba) por *batidor*, es decir soplón, delator.

Por su parte el *cocoliche* no es propiamente un lenguaje sino una imitación del habla que chapucea el italiano recién llegado. El término se origina, según José Podestá cuenta en sus *Memorias*, en un italiano de su compañía que cuando le preguntaban su nombre contestaba “*Ma quíame Franchisque Cocoliche, e songo cregollo gasta lo güese de la taba e la canilla de lo caracuse, amique*”. La idea de un italiano queriendo ser criollo es constante en el teatro popular argentino e incluso en la literatura académica. Ya lo encontramos en 1872 en el *Martín Fierro*: “Era un gringo tan bozal/ que nada se le entendía./ ¡Quién sabe de ande sería! / Tal vez no juera cristiano, / pues lo único que decía / es que era pa-po-litano”. Curioso el uso de “bozal” normalmente usado para negros y que se conjuga con el “no juera cristiano” que puede tener dos acepciones: 1) no tener determinada religión; 2) no ser persona. El Diccionario de la Real Academia nos da la definición: “5. m. coloq. Persona o alma viviente. *Por la calle no pasa un cristiano, o ni un cristiano*”. El mismo Podestá, en el sainete *Juan Moreira*, imita a otro italiano: “SARDETI: He verdá amigo Moreira yo he negao la deuda porque

nun tenía plata y si lo confesaba me iban a vender el negocio, má yo se que le debo he algún día le he de pagar”.

1 b Los payadores urbanos

La payada la hemos visto ya en el primer capítulo de esta tesis aunque dejamos para este momento el caso argentino. Tal como hemos dicho puede ser individual o de contrapunto. El payador es un personaje que entra al siglo XX con las mismas características que ha tenido siempre. Pero, mientras antes era campesino ahora es trabajador urbano. Como ya hemos dicho el gaucho campesino pasa a ser el compadrito suburbano. Según Clara Rey de Guido y Walter Guido: “Ese mundo del suburbio urbano, límite impreciso entre la ciudad y el campo, será el asiento y tumba de ilusiones, fantasías, evocaciones y frustraciones que darán origen al tipo de “canfinflero” y a su creación poético-musical-danzaria: el tango”³⁵⁴.

A partir del último tercio del siglo XIX aparece cada vez con más frecuencia la figura del payador en los circos ambulantes que recorrían Argentina y Uruguay. Como diría Francisco Pi y Suñer: “Se va el payador clásico, mejor dicho, ha desaparecido ya ante la acción niveladora de la civilización que unifica usos y costumbres. De gaucho errante se ha convertido en artista vestido a la moderna que recorre los pueblos, cantando en los circos, en los clubes, en los teatros”³⁵⁵. La procedencia ciudadana de los payadores se aprecia en el lenguaje que se va matizando con el habla arrabalera y extranjerismos. La primitiva espontaneidad es transformada por el oficio y los temas tienen una elaboración previa. Ya está listo el ambiente para que surjan autores conocidos: José Podestá, Juan y

³⁵⁴Op. cit. p. XLVI

³⁵⁵Citado por Ernesto Sábato, “Antología de opiniones y discusiones sobre el tango y su mundo” en *Tango. Discusión y clave*, Buenos Aires, Losada, 1965, p. 42.

Arturo de Nava (uruguayos), Gabino Ezeiza, José Betinotti, Nemesio Trejo, Pablo Vázquez (argentinos). Combinaban formación cultural con apego a la tradición y la tierra. Es el lapso entre 1890 y 1915, fecha de la muerte de Ezeiza.

Es el paso de la paya popular a la de autor. Aún queda la improvisación, sin la cual no puede darse el contrapunto. Es famosa el que se produjo en 1891 en el Teatro Politeama, entre Gabino Ezeiza y Pablo Vázquez, en una representación de la compañía Podestá-Scotti. Ezeiza gustaba también de improvisar con palabras que le diera el público. Una anécdota apunta a cierto encuentro en Lomas de Zamora, durante el cual alguien pidió como tema la metempsícosis (una doctrina religiosa según la cual las almas transmigran de un cuerpo a otro). Ezeiza lo resolvió de un modo genial: “Al que me mete metempsícosis / le contesto en estilo vario, / le contesto en estilo vario: / ¿por qué al mandarme la pregunta / no me mandó también el diccionario?”. Picardías como ésta serán su gran triunfo. Como todo payador, era consciente que su habilidad no consistía en lo florido del lenguaje o en una observación rigurosa de las reglas poéticas, sino que todo su éxito dependía de una respuesta rápida e ingeniosa. Pero, en medio de estas improvisaciones y competencias salieron los primeros poemas populares de autor. Así, cuando Ezeiza payó en el Uruguay con Juan de Nava; escribió su canción “Saludo a Paysandú” —también llamada “Heroico Paysandú”, por su verso inicial—, compuesta sólo para congraciarse con un público que venía predispuesto a favor de su paisano.

Con el correr del tiempo, los ambientes se diversifican. Las barriadas, los cafés, las peñas, eran los nuevos escenarios. Esto ha sido historiado por Ismael Moya:

Los viejos almacenes de San Telmo, San Cristóbal y San José de Flores, por no citar sino tres barrios, constituyen verdaderos ateneos de canto popular. Ningún payador de fines del siglo XIX y principios del actual, dejó de concurrir a las tertulias que se realizaban en un rincón de esos

almacenes, a la vera de pilas bordalesas de vino y frente a la botillería que se alineaba en los estantes³⁵⁶

La profesionalización del payador se acentúa en la medida en que es requerido por los escenarios teatrales importantes del centro de la ciudad y, luego, por la radio. Por su parte sus textos van siendo fijados en folletos, revistas populares, hojas sueltas.

1 c El teatro y circo criollos

Desde la época colonial el teatro argentino corrió por dos vías paralelas: el teatro oficial y el circo. Eva Golluscio de Montoya nos dice que este último “fue la distracción favorita de los públicos más simples, opuso una peligrosa competencia al teatro oficial y refinado y recogió las manifestaciones criollas excluidas del teatro culto”³⁵⁷. Así mientras el teatro oficial seguía los temas clásicos en el circo se presentaban obras en que los personajes eran gauchos y gente de campo. Además la propia ubicación del circo, en las afueras de la ciudad, al lado de los suburbios; los precios de las entradas; la imbricación del teatro y el circo, con un juego de pistas y escenarios donde se alternaban los dos espectáculos, lo que lo diferencia del circo europeo o norteamericano; todo ayudaba a que el espectáculo fuera realmente masivo.

El amor de la estanciera es la primera obra de teatro gauchesca. De autor anónimo, es también la pieza más antigua conocida del teatro argentino, data de 1792. La acción transcurre en el ambiente rural. Chepa, la hija de Pancha y Cancho, debe elegir con quien casarse; si con un pirata portugués llamado Marcos Figueira, que destila riqueza, o con el gaucho Juancho Perucho, que no acierta con sus comentarios. Cambiando de

³⁵⁶Ismael Moya, *El arte de los payadores*, Buenos Aires, Editorial Berruti, 1959, p. 160.

³⁵⁷Eva Golluscio de Montoya, “Del circo colonial a los teatros ciudadanos: proceso de urbanización de la actividad dramática rioplatense” en *Carevelle*, Université de Toulouse, N° 42, p. 141.

opinión por presunto interés, Chepa decide casarse con Juancho, despertando una reacción vengativa de Marcos, quien hace el ridículo al reclamar su amor. Marcos y Juancho se enfrentan en una pelea, en la cual Juancho sale victorioso. La obra termina con una fiesta en la cual Juancho y Chepa se casan, y Marcos Figueira termina siendo el cocinero. El espíritu criollo es claro y se acentúa en el momento en que “cazan” al portugués. Bosch lo describe así:

Cancho sale con un lazo, Juancho con bolas, Pancha con una picana y Chepa con la marca de herrar, i en un abrir y cerrar de ojos boleado y enlazado, cae el portugués i alguien propone ahorcarlo en el ombú; pero las suplicas del desvalido obtienen generoso perdón, aunque a costa de una enviada a la cocina a encender fuego i cocinar. Hay luego cantos con guitarra³⁵⁸.

Así pues ni una sola de las cosas que suceden, aparecen o se hacen ahí: los instrumentos que se emplean, las palabras que se usan, los sentimientos que se manifiestan dejan de ser criollos. El espíritu que anima acciones, hechos y cosas es el de la tierra.

Durante el gobierno de Rosas el circo se difunde aún más. Negros, mulatos, chinos, orilleros, compadres, asistían ya sea sentados en los escaños o parados en una galería espaciosa “para los que no tenían bolsillo para más”³⁵⁹. Santiago Spencer Wilde fue el constructor del Parque Argentino que tenía salones de baile, hotel, pequeño teatro y un circo para 1500 personas. Las entradas del Parque eran tres situadas en las calles Uruguay, Temple y Paraná. A partir de 1829 tuvo una compañía completa de circo ecuestre, saltos de trampolín y acrobacias, pero en sus primeros años sus funciones eran las de un teatro popular. Desde 1834 se conoció la figura del payaso, gracias a Pedro Sotora, que tenía el estilo de histrión mudo, más cándido que tonto.

³⁵⁸Marian Bosch, op. Cit. p. 468

³⁵⁹Op. cit. p. 132



José Podestá, que dirigió teatro popular pero también hizo de payaso cuenta que en este último papel, el célebre “Pepino el 88”, “me permitía poner en evidencia hasta donde era posible y discreto, los sucesos del momento, criticando en canciones y monólogos lo que el pueblo sabía y comentaba”³⁶⁰

En esta época el gran éxito gauchesco fue *Juan Moreira* de la pluma del mismo José Podestá sobre un relato folletinesco de Eduardo Gutiérrez. El casamiento del gaucho Juan Moreira con Vicenta sería el inicio de todos sus problemas ya que el Teniente Alcalde de la zona –conocido como Don Francisco- también estaba enamorado de ella y empezó a perseguirlo acusándolo de hechos injustificables. Moreira le había prestado a Sardetti, el almacenero del pueblo, unos 10.000 pesos que éste usaría para la compra de frutos del país; Sardetti no devolvía lo prestado por lo que Moreira –sin documentación que lo avalara- presentó la denuncia ante el Teniente Alcalde. No se sabe con certeza si Sardetti y Don Francisco se habían puesto en acuerdo, pero Sardetti negó la deuda y

³⁶⁰Citado por Ernesto Sábato, op. cit. p. 82.

Moreira fue castigado con 48 horas de "cepo" (detención) acusado de reclamar lo que no era suyo. Moreira, indignado por la situación, le juró a Sardetti una puñalada por cada mil pesos que le debía. Cumplió su promesa en un duelo a cuchillo en el propio almacén de Sardetti y a su regreso tuvo que pelear en su rancho contra Don Francisco y cuatro soldados que estaban allí para aprehenderlo. En el enfrentamiento Don Francisco y dos soldados resultaron muertos. Este es el primer acto. Fue a partir de este momento cuando empezó a ganar fama en la región. De este modo tuvo más peleas, las que siguió ganando, a ellas se dedica la segunda parte, pero al final es capturado y fusilado



Escena de Juan Moreira

Esta obra fue originalmente una pantomima. En el año 1886 se estrenó como pieza dialogada. Su éxito fue tal que le siguió una ola de "moreirismo". En 1890 se estrena *Juan Cuello*, adaptación teatral de una novela de Eduardo Gutiérrez; en 1891 *Julián Giménez* de Abdón Arosteguy, en 1893 *Juan Soldao* de Orasmán Moratorio (los dos últimos uruguayos). Pero el tema se fue agotando poco a poco y el circo evolucionando hacia la escena ciudadana. Eva Golluscio nos dice: "El circo dejaba su lugar al teatro ciudadano; el gaucho y el drama gauchesco dejaban pasar al compadrito y al sainete.

Del campo al suburbio, del suburbio a la ciudad, la escena del Río de la Plata sufría directamente los efectos del proceso de urbanización”³⁶¹.

El ambiente semiurbano, los conventillos con sus grandes patios, los nuevos habitantes: el tano, el malevo, el gallego (“yayego”), la mina, el lunfardo, el guapo, productos de los arrabales y de la inmigración, eran representados en escena. La estructura era del sainete español, que era lo que se conocía en el bajo pueblo, pero el contenido era rioplatense. Es más, se trataba del nuevo Río de la Plata en formación. En la escena, a ambos lados del río, vive y se transforma el habla característica del pueblo heterogéneo y ruidoso, una mentalidad y un mundo insólito que la burguesía miraba con curiosidad o desprecio. Nemesio Trejo introduce la jerga arrabalera en sus sainetes *8 de septiembre* (1890) y *Los óleos del chico*.

Ese es, para Podestá, el origen si no del tango, de lo que él llama la “tanguidad”, esto es la necesidad de una música urbana propia de Buenos Aires. El mismo público que acogió con vivas muestras de simpatía aquellas obras que aludían a sus asuntos ciudadanos, tuvo la predisposición para recibir una canción que le hable de lo mismo.

Un detalle importante es que el teatro argentino estuvo lleno de música y canto. No sólo en el circo sino incluso en el teatro, en el año 1830, tenían saltimbanquis, acróbatas, ilusionistas pero sobre todo bailarines. Entre ellos destacaban los Cañete que, según cuenta Bosch, “llegaron a ser un buen negocio de empresa pues ellos solos llenaban los números del programa, sin necesidad de contratar otros artistas”³⁶². Continuando con el tema Bosch relaciona esto con el auge del tango. Resulta interesante citar lo que el historiador teatral dice de lo que en el año en que se escribió el libro (1910) todavía era

³⁶¹Op. cit. p. 149.

³⁶²Op. cit. p. 158

una práctica musical marginal. Aunque muy deficiente teóricamente y con notas racistas y machistas³⁶³ Bosch es bueno dando datos y refleja el espíritu de la época.

A través de los años se repiten los hechos históricos: la misma cosa ha sucedido con el tango en nuestros días: introducido por los actores Pablo Podesta y Lea Conti en una guaranga³⁶⁴ zarzuelita criolla que producía grandes entradas en el Apolo. Hoy no hay autorzuelo que no intercale en sus piezas el vulgarísimo y poco elegante baile de negros³⁶⁵

Aunque el lenguaje lleno de adjetivos, diminutivos y despectivos hace pesado a veces leer a Bosch tiene la ventaja de darnos el sentir de la aristocracia de la época. La anécdota de Podesta y Conti data de 1904 y ya en 1910 es costumbre difundida (“no hay autorzuelo que no intercale”) en el teatro popular a pesar del rechazo del público académico. Por otro lado nos da un dato relevante: no son los migrantes europeos los únicos que tienen relación con el tango. En los primeros años fue visto como baile de negros.

Por último Bosch da la lista de bailes que se realizaban en el teatro antes de imponerse el tango: “la cuadrilla francesa, el valse, el minueto, la gavota, la contradanza, todo adquiere el ritmo del teatro”³⁶⁶. No deja claro a que se refiere con ese “ritmo del teatro” pero supongo que alguna modificación rítmica debe ser la que sufren los bailes europeos. A partir de eso aparece, paralelo al de Lima, el vals argentino. Sin entrar a estudiar el fenómeno podemos citar algunas piezas como “Tu diagnostico” de José Bettinoti, “Recordándote” de Gerardo Metallo, “Lagrimas y sonrisas” de Pascual de Gullo.

³⁶³ "La educación artística de la plebe se haría solamente en muchos años, acaso más de un siglo, de constante, completo y general cuidado. Por lo pronto la mujer es un elemento contrario: no le gusta pensar hondo, no es su fuerte; no soportará un drama ibseniano" Op. cit.p. 257

³⁶⁴Termino argentino por grosero

³⁶⁵Op. cit. p. 159.

³⁶⁶Op. cit. p. 164

Sin embargo hay que considerar que esa lista es propia del teatro oficial. El propio Bosch lo aclara al decir que el teatro

verdaderamente nacional en que el espíritu criollo perfectamente independizado de la tiranía extranjera se manifestaba con caracteres propios, curiosos y admirables eran el sainete, el entremés, la petipieza, donde hasta con los bailes con los que terminaban estaban lanzando efluvios de patria argentina pura, los cielitos, los armonios, el pericón, el gato, la huella³⁶⁷

No entiendo como no puede comprender que al cambiar el baile nacional sea después el tango el que se incorpore como baile.

1 d El tango

En los primeros tiempos de su existencia la difusión del tango fue oral y de autor anónimo. Por eso resulta insuficiente la documentación para formular cualquier hipótesis sobre su origen. La antigua discusión sobre si nació de la habanera o de la milonga con las que comparte ritmo no me parece sustancial ya que este no es privativo de estas danzas. El primer uso del término “tango” estuvo sin embargo ligado a esas expresiones musicales. “Tango” se llamaba tanto a las habaneras que llegaban en barcos cubanos como a las milongas de la tierra.

En 1898 Podesta estrena una revista musical bajo el nombre de “Ensalada Criolla” en la que aparecen tres tangos compuestos por Eduardo García Lalanne: “Soy el rubio Pichinango”, “No me vengas con paradas”, “Zueco, que me voy de baile”. No han quedado registradas y bien podrían ser los primeros tangos o habaneras o milongas.

Pronto la milonga es desplazada por un baile que expresa la ciudad y la vida nocturna. No se pueden precisar sin embargo sus características definidas, es una práctica musical en formación Para Borges es este el verdadero origen del tango: “El instrumental

³⁶⁷Op. cit. p. 468

primitivo de las orquestas (...) confirma por el costo ese testimonio (...). Otras confirmaciones no faltan: la lascivia de las figuras, la connotación evidente de ciertos títulos (El choclo, El fierrazo)”³⁶⁸ Pero, si bien se ha insistido mucho en esto, hay que moderar la afirmación diciendo que en el baile no hay una excitación explícita sino que se centra en el proceso de seducción, una tensión de proximidades y alejamientos. Además hay que señalar que es un baile de hombre, es él quien muestra sus destrezas sin ninguna provocación de la mujer que se deja guiar³⁶⁹..

Borges señala como espacio alternativo del tango las esquinas, donde bailan hombres solos porque las mujeres se niegan a un baile prostibulario. Ferrer nos habla de los cafés, donde sólo se escucha la música. Stilman añade a estos espacios las “academias” que cumplen las mismas funciones socializadoras que los centros musicales en el caso del vals, pero teñidas por el espíritu marginal del orillero, tuvieron más de un problema policial y los “clandestinos” que eran espacios de baile frecuentados por jóvenes de sociedad³⁷⁰. Por su parte Clara Rey de Guido y Walter Guido nos mencionan las “Sociedades Recreativas”³⁷¹ integradas por inmigrantes, obreros y grupos con afinidades literarias que funcionaban los fines de semana con los conocidos “bailongos”. Los conjuntos instrumentales que actuaban en estas ocasiones eran conocidos como “rondallas” y los integraban bandurrias, violines y guitarras.

La música popular fue, como en toda América, la gran organizadora de los trabajadores. En cambio tenía el rechazo de los poderosos. Había dos grandes argumentos en contra del tango: no era argentino sino africano, era inmoral. El primer argumento resulta interesante. Ya hemos visto antes como Bosch dice que es “baile de negros”. Pero, en

³⁶⁸ Jorge Luis Borges “Evaristo Carriego”, p. 160.

³⁶⁹A eso se refiere Miguel Etchebarne, citado por Ernesto Sábato, op. cit. p. 47.

³⁷⁰Op. cit. p. 20

³⁷¹Op. cit. p. LVI

un proceso tendiente a negar la heterogeneidad argentina, habrá quienes vayan más allá y digan que es de africanos y por tanto ajeno a una “identidad nacional” más bien hispánica:

El tango no es tampoco nuestro, sólo nos pertenecen los nuevos cortes que se le da al bailarlo, pues bien sabe todo el mundo que este es baile de negros. En África se bailaba entre tribus de diferentes figuras (...). Al ritmo del tambor y de otros instrumentos iban adelante con requiebros y meneos los negros ejecutando al compás de esta música el tiempo del tango³⁷².

Algunos –tampoco tantos- años después Néstor Ortiz Oderigo insiste en el origen africano del tango³⁷³. Pero esta vez tiene un sentido contrario. Se trata de reivindicar el espacio que le ocupa al descendiente de esclavos en la construcción del país. Pero, algo más, de apreciar ese primitivismo musical. Me refiero a la acentuación del ritmo sincopado que se reconoce como proveniente de las músicas africanas. Este será uno de los rasgos más evidentes de las tendencias musicales del siglo XX y que va desde “La consagración de la primavera” de Stravinski hasta el jazz. Néstor Ortiz era un amante de esta última práctica musical³⁷⁴.

Las objeciones morales y su cambio en el tiempo pueden verse de manera bastante clara en la película “La cumparsita”³⁷⁵ dirigida por Antonio Momplet, en 1947 pero ambientada más bien en época de la Primera Guerra Mundial por las escenas en París, adonde Ricardo va como corresponsal de guerra en 1914 y los años en que Yrigoyen llega al gobierno en Argentina (1916) por las de Buenos Aires.

³⁷²Antonio Chiappe en un reportaje en el diario *La Razón* en 1919. Citado por Oscar Zucchi, *El tango, el bandoneón y sus intérpretes* (2 tomos), Buenos Aires, Corregidor, 1998 T. I. p. 111.

³⁷³Néstor Ortiz Oderigo, *Latitudes africanas del tango*; edición a cargo de Norberto Pablo Cirio, Caseros, Universidad Nacional Tres de Febrero, 2009.

³⁷⁴Era activo colaborador de la revista *Le Jazz Hot*. En agosto de 1933 presentó una serie de audiciones radiales –las primeras en Argentina sobre el tema- acerca de la historia y la estética del jazz. En el diario *El mundo* tuvo a su cargo la sección “Panorama del jazz” (1939) y en la revista *Ritmo* de Madrid la columna “En el mundo del jazz” (1948-1950).

³⁷⁵<http://www.youtube.com/watch?v=pj475iWj9XA>

En los diálogos iniciales vemos la reacción de una familia adinerada, marcada por los grandes sombreros de las damas y los viajes a París, llega invitada por un par de jóvenes a uno de estos espacios. A las mujeres y obviamente a los jóvenes les gusta el ambiente. Pero a Don Martín, encargado de resguardar el honor familiar, francamente le desagrada. “Me parece sencillamente grosero, procaz e inmoral”. Ricardo, que además es cantante (Hugo del Carril), le reprocha “Quizá usted no lo sienta Don Martín, pero esta es la verdadera música del pueblo, no tiene artificios ni pretensiones pero habla directamente al corazón”. Luisa, la hija de Don Martín, lo secunda pero es reprendida inmediatamente por su padre: “Ya estoy lamentando haberte permitido que vengas, no hagas que me arrepienta del todo”. Las contradicciones con la hija se verán también ante la elección de Hipólito Yrigoyen, político radical, populista, que sería luego reivindicado por el peronismo.

Luego nos enteramos que Ricardo trabaja en el diario que Don Martín dirige, *El faro*. Ahí se producirá un debate entre un artículo de Ricardo y otro de Felipe. Veamos que dice cada cual:

Felipe: “el tango, música inferior y desnaturalizada”

Ricardo: “el tango, limpia expresión del sentimiento popular”

Felipe: “letras canallescás con historias de mal gusto”

Ricardo: “canta la vida humilde de los barrios”

Felipe: “amenaza envilecer nuestros hogares y pisotear la moral”

Publicado el artículo de Ricardo, por intervención de Luisa, muchos escritores retiran su firma de *El faro* y los grandes almacenes retiran la publicidad.

Pero la película muestra también otra cara del tema. Luisa, que obviamente pertenece a la misma clase social de su padre, no sólo acepta el tango sino que también al gobierno

de Yrigoyen. Hay una burguesía modernizadora que apunta hacia un cambio de la sociedad Argentina. Esta es la que se va a imponer a fin de cuentas y vemos a Ricardo, al final de la película, cantando en un espectáculo teatral en el centro de la ciudad, en el festival que con el nombre de “La fiesta del tango” se sigue produciendo hasta hoy en el teatro Colón y que es anunciado en *El faro*. Triunfo total.

El Teatro Colón es uno de los más lujosos del mundo. Sus 12 metros de luz en la boca del escenario lo equipara a los grandes teatros de Burdeos, Marsella o Estrasburgo en Francia. Mayor es la *Scala* de Milán que tiene 14 metros. Muchas de sus partes, el techo por ejemplo, fueron traídas de Europa. Se inauguró en el carnaval de 1857 con unos bailes de máscaras, pero su apertura definitiva y en su carácter de Gran Teatro fue el 25 de abril de ese mismo año, con compañía de ópera, dándose “La Traviata”. En esos años nadie en su sano juicio hubiera pensado poner un festival de tangos en el Colón.

Pero, volvamos a la película. Hay una parte que no he contado. Antes de triunfar en el teatro Colón Ricardo lo había hecho en Europa. Según la película enviado ahí por el propio periódico, como corresponsal de guerra. La verdad de la llegada del tango a Europa es bastante distinta. En 1907 la casa Gath & Chaves de Buenos Aires decidió emprender la producción de fonogramas, y envió a Alfredo Gobbi y a su esposa, la cantante chilena Flora Rodríguez, para que grabasen unos discos en compañía de Angel Villoldo. Los esposos Gobbi permanecieron siete inviernos en París, impartieron cursos de tango y hasta fundaron una casa de edición³⁷⁶. El tango triunfó en esa ciudad y de ahí regresó al Teatro Colón.

Es el momento de internacionalización del tango que tiene su cúspide en el *music hall* por obra de Mistinguett, nombre artístico de Jeanne Bourgeois. La élite rioplatense,

³⁷⁶Eduardo Bertí, “Primer tango en París” en *La Nación, Suplemento Cultura*, 9 de diciembre del 2001. En internet <http://www.lanacion.com.ar/212378-primer-tango-en-paris>

atenta a la “moda de París” lo adopta en sus salones en la versión francesa. El tango completa así un curioso recorrido: de los arrabales y prostíbulos a París y de ahí a los salones de Río de la Plata. Esto y su relación con el cine argentino lo convertirán en el canto nacional que vincula a todo el país más allá de las clases sociales. Algo semejante ocurre con la habanera, que llega a los salones cubanos desde los madrileños.

Es por lo menos curioso ese ocultamiento del origen comercial del triunfo europeo del tango en la película. En general el arte tiene un doble juego con las reglas del mercado. Por un lado lo niega airado; por otro, sabe que lo necesita. Los viajes del tango comienzan como los de escritores y artistas, para aprender. Pero en este caso se trata no de un aprendizaje de formas artísticas sino de técnicas de reproducción (discos). Pronto se convierte el propio tango en una mercancía exportable. Viajan a Francia Celestino Ferrer, Eduardo Monelas, Vicente Loduca, Bernabé Simarra, Juan Carlos Herrera, Francisco Ducasse y un largo etcétera en el que no faltan Gardel y Piazzolla. En 1920 el bandoneonista Manuel Pizarro puso a funcionar, en el mismo lugar donde quedaba el Princesse, un cabaret ciento por ciento tanguero: El Garrón. Se invadió la ciudad luz. Muchos tangos han quedado como recuerdo de esa época: “Madame Ivonne” y “Anclao en París”, de Enrique Cadícamo; “Siempre París”, de los hermanos Expósito; “Francesita”, de Alberto Vacarezza; "Place Pigalle" de Eduardo Arolas y varias más. Enrique Cadícamo publicó un libro de memorias: *La historia del tango en París*. Como si fuera poco es París donde el tango se vincula con la ciudad letrada argentina, estaban ahí Ricardo Güiraldes y varios escritores más.

Hacia 1900 comenzó a comentarse en la prensa, como novedad, la inclusión del tango en los bailes de carnaval que se realizaban en los teatros y salones del centro de la ciudad. Su auge como danza, en la que destaca la improvisación y la facultad de

creación coreográfica, se produce entre 1903 y 1905. Sin embargo el tango ya se ejecutaba y bailaba en prostíbulos clandestinos desde fines del siglo XIX. En los autorizados estaba prohibido el consumo de bebidas alcohólicas y el baile por lo que sólo se practicaba la ejecución. En la película “La cumparsita” ya comentada se ve también un debate entre quienes proponen que el tango es sólo para bailar y por lo tanto no debe tener canción sino sólo instrumentos (guitarra y piano) y los que proponen también un acto de escucha que supone cantante. Es evidente que será la segunda opción la que prevalecerá, incluso en la película donde el público pide a gritos que Ricardo siga cantando, pero sobre todo en la realidad cultural. Desde principios de siglo se cantaba el tango en obras teatrales ya sea del circo estudiado antes o del “género chico criollo” como en *Julián Jiménez* (1891) de Abdón Arósteguy³⁷⁷. La cantidad de compositores que vendrá después es una clara muestra de que fue la opción cantada la que prevaleció.

2. El tango canción: Gardel y Contursi.

El tango comienza como baile sin letra. En esto es legítimo heredero de la habanera que se bailaba con diversas gracias. El tango enlazó más a la pareja y desarrolló una serie de pasos: paseo, corte, media luna, ocho, volteo, tijera, rueda, medio corte, marcha, cruzado, resbalada. En fin. Los bailarines se complacían en encontrar otras formas de las que son una vulgar copia las que ahora vemos en televisión. Cuando el tango entró en las casas decentes esto comenzó a morir. Al declinar la coreografía aumento el papel

³⁷⁷Raúl Héctor Castagnino, *Circo, teatro gauchesco y tango*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, s/f

de la letra. Las razones son varias. Una que da la vida es que todo lo prohibido prospera. La calle es el principal vehículo de comunicación. Pero hay una razón social más profunda: las clases populares adquirieron conciencia de propiedad sobre su música.

A partir de ese cambio comienzan otros más que irán convirtiendo el tango de música prostibularia a canción popular y de ahí a nacional. En el terreno propiamente musical fue decisiva la industria discográfica. Son una serie de pequeñas compañías: Atanta, Tocasolo sin rival, Pathe, Tirasso, Artigas, Orophon, Homofón, Cabezas, Era y varias más que por la dinámica capitalista luego serán absorbidas por las transnacionales Columbia Records, Odeón y Víctor. Como hemos visto es esta pequeña industria la que lleva el tango a Europa y de rebote lo instauro en el centro de Buenos Aires. De ahí la necesidad de conjuntos orquestales más coherentes y refinados, músicos más sólidos en su arte, letras que lleguen al pueblo.

Para esto el terreno estaba preparado por las anteriores expresiones poéticas y musicales. Un antiguo payador, Pascual Contursi, será el nuevo compositor de tango-canción. Un cantante de música campera, Carlos Gardel, será el que la interprete. Cuando Contursi aparece en el panorama del tango su estructura cambia fundamentalmente. La influencia que decide esa transformación es la payada. De ahí la relación entre el reciente tango y la poesía popular hispánica. Para comenzar el verso octosílabo que vemos desde el primer tango canción, “La noche triste”: “La guitarra en el ropero/ todavía está colgada/ nadie en ella canta nada/ ni hace su cuerda vibrar”. En Contursi el propio lunfardo cambia, de un lenguaje travieso en uno triste, nuevamente un tono tomado de lo romántico.

Carlos Gardel nació en la ciudad de Toulouse, Francia, el 11 de diciembre de 1890. Hijo de padre desconocido y Berta Gardes, quien le dio su apellido, fue bautizado Charles

Romuald Gardes. En 1893 su madre llegó a la Argentina con su pequeño hijo de poco más de dos años. Su infancia transcurrió en los alrededores del Mercado de Abasto, su barrio por adopción, a partir de ese momento nace "El Morocho del Abasto". Su vocación era el canto y animado por el payador José Betinotti, quien lo bautizara "El Zorzal Criollo", comenzó a cantar en ruedas de comités (centros políticos) y fondas del Abasto.

Así comenzó su vida artística como payador. Pero siguiendo la evolución cultural de su ciudad en 1917 comienza a producir música de tango. Y es aquí donde se da el gran salto tanto del tango como del propio músico. Acostumbrado como estaba a la poesía por su oficio de payador le da vida al tango canción. Horacio Ferrer es claro al darle a Gardel la importancia que tiene:

A él corresponde, con absoluta exclusividad, fijar todas las normas que en materia de canto se han de adoptar para esta especialidad dentro del tango: su manera de encarar la letra argumentada –desde sus primeras intervenciones como solista- el modo que él impuso para frasearla, su manera de decir música y letra siguen perfectamente vigentes³⁷⁸

Es necesario hacer varias aclaraciones al hablar de Gardel y el tango canción. La primera es que esta expresión no se refiere a todo tango con letra. El tango con letra es anterior como hemos visto al hablar de los circos y otras manifestaciones afines. Pero su estructura es muysimple y diferente, donde se relataba el perfil de algún personaje, en tono festivo la mayoría de las veces: “Yo soy la morocha, / la más agraciada, / la más renombrada / de esta población”. El tango canción en cambio cuenta una historia de principio a fin y con un desarrollo coherente.

Otra aclaración es que Gardel, siendo músico pero no letrista, no es el creador de este tipo de tango. Es si el que lo difundió con más fuerza. El primer disco de tango canción

³⁷⁸Op. cit. p. 56

es de 1917, en el sello Odeón, y se trata de “Mi noche triste” de Pascual Contursi con música de Samuel Castriota. No tuvo mucho éxito hasta que se incluyó en una obra teatral: "Los dientes del perro", sainete de José González Castillo y Alberto Weisbach, representado por la compañía Muiño-Alippi en el Teatro Buenos Aires. Los ensayos no convencían a Alippi. La obra constaba de dos cuadros, el primero transcurría íntegramente en un cabaret y faltaba algo para realzarlo. Entonces se le ocurrió incluir un tango. Gardel, cuando se entera le canta "Mi noche triste" y lo convence. El público también quedara convencido.

La letra de “Mi noche triste” refleja la soledad del hombre cuando se le termina el amor. Comienza con “Percanta que me amuraste en lo mejor de mi vida” una frase en lunfardo que aprovecha el significado múltiple de “Amurar” (ver nota a pie de página 25). El término designa tanto al encadenado como al abandonado. En realidad las dos cosas: encadenado a un pasado que ya no existe pero que él sigue repitiendo: “Siempre llevo bizcochitos / pa tomar con matecitos / como si estuvieras vos”. La solución es embriagarse. Pero tampoco lo es porque en algún momento se llegara a casa y se verá que el orden anterior ya no existe:

Cuando voy a mi cotorro
y lo veo desarreglado,
todo triste, abandonado,
me dan ganas de llorar;
me detengo largo rato
campaneando³⁷⁹ tu retrato
pa poderme consolar.

³⁷⁹“Campana. Lunf. Ayudante de ladrón que se coloca en acecho o sigue a alguien con el propósito de dar la alarma del caso (“el campana, cómplice o auxiliar de todos estos sujetos, Veyga, *Los lunfardos*). Del ital jergal *campane*: orejas, por vía del gen *stá de campann-a*: hacer la guardia (...) observar, mirar y examinar atentamente y con disimulo (“un buen día campaniando el stofao/ de la vida mishia y triste, sentí bronce, proteste” Linyera, *Semos*)” Gobello, op. cit. p. 41.

Hasta los objetos sienten la ausencia de la amada. El espejo ha llorado “por la ausencia de tu amor”; la guitarra “todavía está colgada: / nadie en ella canta nada / ni hace sus cuerdas vibrar”; por su parte la lámpara ya no quiere alumbrar.

José Sebastián Tallón apunta con ironía que con la letra de “La noche triste” inaugura Contursi “el tema repelente del *canfinflero* que llora abandonado por su querida prostituta”³⁸⁰. Lo cierto es que la receta fue exitosa: desde entonces el matón engañado constituye en el tango una infatigable y agobiante presencia. En algunos casos la mujer termina perdiendo la buena vida que el hombre le hubiera sabido dar. Pasa de perdida a perdedora: “Los amigos te engrupieron / Y ellos mismos te perdieron/ Noche a noche en el festín” dice el propio Contursi en “Flor de fango”. El carácter prostibulario del tango había pasado del baile a la letra.

Además de "Mi Noche Triste", Gardel llevó al disco muchas otras canciones de Pascual Contursi: "Ivette", "Flor de Fango", "El Motivo" ("Pobre Paica"), "De Vuelta al Bulín", "¡Qué Querés con esa Cara!", "Desdichas", "Pobre Corazón Mío", "Caferata", "La Mina del Ford", "La He Visto con Otro", "Ventanita de Arrabal", "Puentecito de Plata", "La Cumparsita", y "Bandoneón Arrabalero", tangos que tienen música de celebrados compositores como lo fueron Augusto Berto, Augusto Gentile, Eduardo Arolas, José Martínez, Juan C. Cobián, Antonio Scatasso, Fidel del Negro, Francisco Canaro, Matos Rodríguez y Juan de Ambrogio (Bachicha).

En lo que se refiere a los poetas del tango hay que destacar a Celedonio Flores, Homero Manzi, Enrique Cadícamo y Enrique Santos Discepolo que fue quizá el más profundo de los letristas. Es esta presencia de la letra lo que definirá el tango, separando la

³⁸⁰José Sebastián Tallón, *El tango en sus épocas de música prohibida*, Buenos Aires, Instituto de amigos del libro argentino, 1964 (2ª edición) p. 43

Guardia Vieja de la Nueva. En la primera tenemos improvisaciones, primacía de la danza, ausencia del cantor, amateurismo. En la segunda letras fijas, primacía de la canción, advenimiento del cantor, uso de los medios de comunicación (cine, radio), profesionalismo. Elementos que hemos llamado ciudad cantada³⁸¹.

Esto no supone una ruptura inmediata. La Vieja Guardia no se acaba en el momento en que Gardel canta “La noche triste”. Ernesto Ponzio, representante de ésta, seguirá tocando aún en 1930. Pero lo mismo ocurre en la literatura académica: el emerger de una forma no supone el desaparecer de las formas anteriores. Además por la importancia que toma el autor sólo a partir de la Guardia Nueva se puede hablar realmente de estilos personales. En la primera etapa del tango se hace imposible reconocer estilos, ni en la construcción de las canciones ni en las formas de interpretarlas.

Cada uno de los letristas tendrá su propio estilo. Enrique Cadícamo será quien incorpore al tango el modernismo, ya conocido en Argentina por la presencia de Rubén Darío que publica *Los raros* logrando así la difusión de la nueva poesía. Cadícamo es tanto compositor de tangos como poeta de la academia. Su primer libro, *Canciones grises*, es absolutamente modernista: “La luna es un alfanje suspendido en lo alto/ que vuelca cataratas de albor en las callejas/ y las mugrientas casas, misteriosas y viejas/ disimulan sus frentes con tintas de basalto”. En sus tangos el modernismo da esa devoción por el brillo, la suntuosidad, el refinamiento. El tango “Ella se reía” tiene desde el título una notable influencia de Darío quien en *Prosas profanas* tiene un verso: “pérfida Eulalia que ríe, ríe y ríe”. Pero es un modernismo teñido de lenguaje popular, donde el vesre y el lunfardo tienen su parte: “Ella era una hermosa nami del arroyo/ él era un troesma

³⁸¹En el terreno de la musicalización también se darán algunas variantes pero no corresponde a esta tesis, de literatura, incidir sobre el tema. Para más información véase Horacio Ferrer, op. cit. pp. 31-36

pa'usar la ganzua/ por eso es que cuando de afanar volvía/ ella en la catrera contenta reía”.

Aunque Celedonio Flores no se llegó a animar a escribir poesía “seria” y su mundo fue siempre el suburbio. Sin embargo de él dice Sábato algo parecido: “Es un Darío traducido al habla orillera”³⁸². Su “Sonatina” es un homenaje evidente al padre del modernismo:

La bacana está triste, ¿qué tendrá la bacana?
Ha perdido la risa su carita de rana
y en sus ojos se nota yo no sé qué penar;
la bacana está sola en su silla sentada,
el fonógrafo calla y la viola colgada
aburrida parece de no verse tocar.

Flores no es el único que imita a poetas modernistas. Así, si Amado Nervo había escrito “El día que me quieras será de plenilunio” Alfredo Le Pera ofrece un “El día que me quieras, la rosa que engalana”.

Discepolo, a quien veremos con más profundidad más adelante, es considerado el filósofo del tango y el mismo lo dice en “Cafetín de Buenos Aires”: “En tu mezcla milagrosa/ de sabihondos y suicidas/ yo aprendí filosofía... dados... timba.../ y la poesía cruel/ de no pensar más en mí”. Tiene una concepción desencantada de la vida, despiadada resignación al fracaso.

Homero Manzi es un pintor de la ciudad en sus letras, influenciado en esto por Evaristo Carriego, como en “Viejo ciego”, donde cita al poeta: “Parecés un verso/ del loco Carriego/ parecés el alma/ del mismo violín”. Así como el violinista ciego toda la ciudad de Buenos Aires será dibujada por Manzi, es el gran dibujante del tango. Es

³⁸²Op. cit. p. 140.

también, por esta influencia de Carriego, quien rompe con el modernismo en el tango para trabajar desde un lenguaje popular más depurado, que coincide con el de los postmodernistas. Al igual que Cadícamo tendrá relaciones con los poetas letrados, pero esta vez con el grupo *Martín Fierro*.

Además con Homero Manzi el tango debe cambiar porque la ciudad también ha cambiado. La realidad ya no era la de los compadritos y las mujeres bravías. Era una ciudad más heterogénea y compleja, la gran urbe que estrangula todos los sueños, sofoca al hombre y encanalla a la mujer. Borges nos dice “Yo atravieso las calles desalmado/ por la insolencia de las luces falsas” (“Ciudad” en *Fervor en Buenos Aires*) mientras que Manzi canta: “Ya nunca alumbraré con las estrellas (...)/ las calles y las lunas suburbanas/ y mi amor y tu ventana/ todo ha muerto, ya lo sé”. (“Malena”). La ciudad ha cambiado, la literatura y el tango la siguen simplemente.

Sin embargo también hay cosas en común. En muchos la letra argumentada es en resumen lo que podría llegar un sainete de teatro popular. Lo vemos en “Milonguita” de Samuel Linning, “Griseta” de José González Castillo, “Tiempos Viejos” de Manuel Romero o en la ya comentada “La noche triste”. La letra argumental se construye, en diversos grados, con el uso del lenguaje popular. No es exactamente lunfardo sino las palabras de éste que han atravesado las fronteras sociales. Pero tampoco es solamente lunfardo sino que contribuciones del italiano, préstamos de la germanía, voces indígenas, inversión de palabras, etcétera.

Estos elementos van combinados con otros: el tango deja de ser parte de los márgenes para ser oído en toda la ciudad, incluido el Teatro Colón; su conversión en espectáculo comerciable y profesional; el teatro popular va desapareciendo o perdiendo importancia para ocupar su lugar el cine, lo que internacionaliza el tango a punto que en un

momento eclipsa otras músicas nacionales como el vals por ejemplo; la capacitación musical de los oficiantes.

Así tenemos que en el tango se conjugan dos elementos aparentemente contradictorios. Por un lado se va extendiendo hasta dejar de ser una música exclusivamente popular y convertirse en una expresión nacional; por el otro el lenguaje que adopta es cada vez más notoriamente popular. Es una combinación de sentidos de lo primitivo y lo moderno que ha llevado a Florencia Garrumaño a hablar de “modernidades primitivas” y proponer que las vías de modernización de nuestra América no pasan por la europeización sino por lo popular, que estamos ante una modernidad alternativa³⁸³. En América Latina los procesos modernizadores más o menos eficaces han coincidido y se han identificado con momentos de nacionalización de las culturas y de construcción de lo popular.

El tango reforzará este primitivismo con una crítica implícita al presente. La tan mentada nostalgia del tango si bien en lo explícito es una referencia al “compadrito”, la “milonga” y otros bienes perdidos, tiene una tácita crítica a la situación actual donde esos bienes ya no están, donde las clases populares andan más perdidas que antes: “¿Qué te pasa Buenos Aires/ quien cometi6 la herejía/ de cambiar por pizzerías/ donde el tango se acun6” (“¿Qué te pasa Buenos Aires/?” de Juan José Correia).

Los grupos sociales que crearon el tango no se conforman con que este se haya vuelto música nacional, quieren ellos mismos ser integrados en la modernidad y la democratización del país. De ahí la relación entre Discepolo y Per6n. De ahí también que la reivindicaci6n de lo popular y el tango aparezcan junto con la apuesta por Yrigoyen en la pel6cula “La cumparsita” que hemos visto en p6ginas anteriores. A

³⁸³Florencia Garrumaño, *Modernidades primitivas. Tango, samba y naci6n*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Econ6mica, 2007

diferencia del vals limeño el tango tendrá muchas menos referencias político sociales, pero al construir un imaginario nacional esas narraciones serán en sí mismas un cuestionamiento a la realidad.

También la ciudad letrada construirá, desde su aceptación o su rechazo al tango, un proyecto país. Así Lugones piensa en una Argentina campesina y gaucha cuando privilegia al payador y censura el tango: “ese reptil de lupanar, tan injustamente llamado argentino en los momentos de su boga desvergonzada”. Él prefiere el baile separado y rítmico de la danza tradicional a cualquier abrazo de tango:

La desunión corporal de la pareja, resulta posible y gallarda gracias al ritmo que así gobierna la pantomima, en vez de ser su rufián, como sucede con la “música” del tango, destinada solamente a acompañar el meneo provocativo, las reticencias equivocadas del abrazo cuya estrechez exige la danza, así definida bajo su verdadero carácter³⁸⁴

Borges, en cambio, apuesta por lo que él llama “historia viva” que, además, sólo es posible para él en los países nuevos como Argentina: “Yo afirmo –sin remilgado temor ni novelero amor por la paradoja- que solamente los países nuevos tienen pasado; es decir recuerdo autobiográfico de él; es decir historia viva (...). Aquí somos del mismo tiempo que el tiempo, somos hermanos de él”³⁸⁵

3. Tango, “filosofía” y política: Enrique Santos Discepolo

De los mencionados el que tuvo una militancia más clara fue Enrique Santos Discepolo. No que militara en ningún partido, que su espíritu era más rebelde que revolucionario y difícilmente hubiera aceptado una disciplina. Pero sus canciones hacen evidente su disgusto con una sociedad injusta.

³⁸⁴ Leopoldo Lugones, *El payador*, Tomo primero: “Hijo de la pampa”, Buenos Aires, Otero & Cia. Impresores, 1916, p. 91.

³⁸⁵ “Evaristo Carriego” en *Obras Completas*. Barcelona, Emecé editores, 1989, Tomo I, p. 107.

Era un poeta de excepcional talento. Era un tipo frágil, con un sentido trágico de la existencia. Se podría decir que era un pesimista, pero un escritor que escribe, aunque escriba acerca de la falta absoluta de sentido de todo lo que existe, aunque sienta que Dios es una ausencia y que el amor se ahogó en la sopa, no es pesimista. Si lo fuera, no escribiría. No escriben los desesperados. Escriben los que creen en decirles a los demás las cosas en que creen, lo que les pasa, sus desengaños, o hacerles saber que todavía hay rendijas por las que se filtra una alegría inesperada, sorpresiva, que da aliento y permite seguir. Sobre su supuesto pesimismo hay un diálogo entre Discépolo y Gardel. Se trata de su primera incursión cinematográfica. La realizó junto a Carlos Gardel en 1930, en los cortos donde el gran Carlitos incluye su mejor tango, "¡Yira, Yira!", y mantiene con él un diálogo interesante cuyo texto es recogido en la hoja web Todo Tango

- "Decíme Enrique. ¿Qué has querido hacer con el tango "¡Yira, Yira!"?, pregunta Gardel.

- El contesta: "¿Con "¡Yira, Yira!"? Una canción de soledad y esperanza".

- Gardel: "Hombre... Así lo he comprendido yo".

- Discépolo: "Por eso es que lo cantás de una manera admirable".

- Gardel: "Pero el personaje es un hombre bueno. ¿Verdad?"

- Discépolo: "Sí; es un hombre que ha vivido la bella esperanza de la fraternidad durante 40 años y de pronto un día ¡a los 40!, se desayuna con que los hombres son unas fieras".

- Gardel: "Pero dice cosas amargas".

- Discépolo: "Carlos, no pretenderás que diga cosas divertidas, un hombre que ha esperado 40 años para desayunarse"³⁸⁶.

La profundidad de su pensamiento siempre llamó la atención. Al punto que los poetas del lunfardo Dante Linyera y Carlos de la Púa definieron a Discépolo como un autor con filosofía³⁸⁷. Oscar Conde en su libro *Poéticas del Tango* dice que Discépolo es mucho más que un poeta, que fue actor, autor de teatro, libretista y director de cine; y

³⁸⁶ <http://www.todotango.com/spanish/creadores/semblanza.aspx?id=41&ag=>

³⁸⁷ Sergio Pujol, "La filosofía en moneditas" en <http://www.todotango.com/spanish/creadores/sdiscepolo.asp>

que ha sido también un pensador. Menciona además que fue alguien que ha reflexionado acerca de la creación y también acerca del mundo y la realidad del hombre contemporáneo³⁸⁸. En la presentación de un libro que compila los tangos de Discépolo, Jorge Telerman califica su obra diciendo que más que revolucionarias letras de tango, o que el humor de un filósofo en clave poética, un cancionero de Discépolo es una radiografía del colectivo fantasma porteño. De la multitudinaria alma en pena que deambula, sabia, ávida e insaciable³⁸⁹.

La preocupación de Discépolo por el hombre, será lo que se nos presenta como el acercamiento de su pensamiento al de los temas que aborda la filosofía. Particularmente, la atención puesta en las verdades del hombre, sobre su condición presente y su destino. Pero su mirada es concreta e histórica. Por poner un solo ejemplo quiero analizar el tango “Esta noche me emborracho” de 1928. En él se plantea el paso del tiempo como destrucción de los sueños. Y el tiempo como camino ineludible hacia la muerte a través de la decadencia física, que expresa también la muerte del amor. El tipo ve a su “dulce metedura”, a la mujer que lo volvió loco diez años atrás, salir de un cabaret. La ve hecha “un cascajo”. Un cascajo, para mayor desdicha, patético, ridículo. La ve “chueca, vestida de pebeta, teñida y coqueteando su desnudez”. La ve como “un gallo desplumao”. La ve con “el cuero picoteao”. Raja “pa’no llorar”. Recuerda las cosas que hizo por ella. Porque ella era hermosa. Lo era diez años atrás. El tipo se “chifló por su belleza”. Entra, entonces, el tema recurrente de la madre. La máxima deshonra es haberle quitado “el pan a la vieja”. Aquí radica el mayor dolor. Le hizo pasar hambre a la vieja para darle a este cascajo lo que sus caprichos pedían. Pero es la estrofa final la que revela lo que podríamos llamar “el revés de la trama”. Lo no dicho

³⁸⁸ Oscar Conde, *Poéticas del Tango*, Marcelo Héctor Olivieri Editor, Bs. As. 2003. Pág.57

³⁸⁹ Jorge Telerman, “Presentación” en Enrique Santos Discépolo *¿Qué “sapa”, Señor?*, Clásicos de la Ciudad, Corregidor – Secretaria de Cultura Gobierno de Buenos Aires, 2001, pág.5

en el poema. El tipo dice: “Fiera venganza la del tiempo/ que nos hace ver deshecho/ lo que uno amó”.

Sin embargo, ¿sólo en ella ve la fiera venganza del tiempo? ¿Y si la imagen de la mina vencida lo remite a sí mismo? Él, ¿cómo está, cómo se ve, es o no es otro cascajo? La fiereza del tiempo los tiene que haber atrapado a los dos. Acaso el terror del tipo es haber visto en ella lo que no quería ver en él. Que el tiempo pasa, destruye, se venga. ¿De qué se venga el tiempo? De lo que uno amó. Es como si el tiempo disfrutara destrozando lo que uno se permitió amar porque no se está en el mundo para amar o porque el amor es imposible. Quien se atrevió a hacerlo verá destruido su sueño. “Este encuentro me ha hecho tanto mal/ que si lo pienso más/ termino envenenao”. El encuentro es un encuentro-espejo. Ve en ella lo que también es él. ¿Qué hace él solo? Porque es evidente que está solo, a la salida del cabaret, de madrugada? ¿Qué buscaba ahí? ¿Entraba o salía del cabaret? Raro que pasara de casualidad. No se anda de casualidad por esas geografías. Además, lo confiesa: “¡Mire, si no es pa’suicidarse/ que por este cachivache/ sea lo que soy...!” No sabemos qué es. Pero es muy posible que sea una ruina como ella. Que el tiempo les haya cobrado a los dos la insolencia de amarse.

El tango termina reiterando que es una “Fiera venganza la del tiempo”. Se trata de uno de los versos más excepcionales de Discépolo. El tiempo se venga de todo. El tiempo nos quiebra. El tiempo nos mata. El tiempo es la Muerte que nos llama. Por eso es fiero. Es feroz, encarnizado, es violento. Nada se puede hacer contra eso. “Este encuentro”, dice el tipo, “me ha hecho tanto mal”. ¿Cómo no lo va a trastornar ese encuentro si en él vio el sinsentido de la vida aquello en que se transforman las cosas que se amaron, que se creyeron eternas, eternamente bellas, eternamente jóvenes, como él, como el tipo? No quiere pensar más. ¿De qué sirve pensar? Pensar es envenenarse. “Si lo pienso más,

termino envenenao”. Sólo queda la negación, el olvido momentáneo del alcohol, que será el olvido de una noche, la esperanza de que no pase al día siguiente, que se quede atrás, en la madrugada, en ese cabaret. Quién sabe, por ahí ocurre eso. El alcohol todo lo puede. Y el poema termina proponiendo la curda, último refugio del tanguero: “Esta noche me emborracho bien/ me mamo bien mamao/ pa’no pensar”.

Excepcional es la identificación del “pensar” con la obsesión. No hay que pensar. Pensar es torturarse. Pensar llevará a ver la verdad y verla será intolerable. El dolor supremo. Se trata de calmar ese dolor. O mejor: de sofocarlo, de tornarlo imposible. Por eso se va a emborrachar “bien”. Se va a mamar “bien mamao”. O sea, no como cualquier otro día, sino con una eficacia trabajada, profesional. Pondrá toda su sabiduría de curda para frenar con el alcohol todo cuanto pueda filtrarse de la realidad. Que nada entre. Que nada me obligue a pensar. Porque no quiero saber lo que sé, lo que descubrí: ese cascajo, ese gallo desplumao, ese cachivache, que hoy vi en la madrugada, a la salida del cabaret, soy yo.

En tangos posteriores avanza hacia una visión de la historia. Me estoy refiriendo a “Cambalache” y “Qué vachaché”. “Qué vachaché” es una abreviación argentina de la pregunta “¿Qué le vas a hacer?” Se trata del reproche de una mujer interesada a su marido idealista. Pero es algo más, es una crítica a la mercantilización de la vida:

Lo que hace falta es empacar mucha moneda
vender el alma, rifar el corazón
tirar la poca decencia que te queda
plata, plata y plata... plata otra vez...
Así es posible que morfés todos los días
tengas amigos, casa, nombre... lo que quieras vos.
El verdadero amor se ahogó en la sopa,
la panza es reina y el dinero Dios

Hay pocos textos que definan mejor la dinámica capitalista que este de Discepolo: “la razón la tiene el de más guita” y “la honradez la venden al contado”. Y si es así entonces podemos decir con igual fuerza que todo es mentira, el tema de “Yira, yira”³⁹⁰. Todo es mentira porque el que te dice que tiene razón la tiene porque la compró, compró la razón, compró la verdad. Todo es mentira. Niega toda posible solidaridad: “No esperes nunca una ayuda, ni una mano, ni un favor”.

Al principio de su vida artística Discepolo fue muy influenciado por el anarquismo. Pero en 1951 encuentra otro movimiento político en el que la razón no siempre la tiene el de más guita: el peronismo. La relación de Discépolo con Perón dio origen a la audición radial "Pienso y digo lo que pienso", en la que dialogaba con "Mordisquito", un imaginario opositor al gobierno, y que fue un extraordinario suceso radial. Perón manifestó que su reelección en las elecciones del 11 de noviembre de 1951 se debió al voto de las mujeres y a "Mordisquito":

¡Ah, no hay té de Ceilán! Eso es tremendo. Mirá qué problema. Leche hay, leche sobra; tus hijos, que alguna vez miraban la nata por turno, ahora pueden irse a la escuela con la vaca puesta. ¡Pero no hay té de Ceilán! Y, según vos, no se puede vivir sin té de Ceilán. Te pasaste la vida tomando mate cocido, pero ahora me planteás un problema de Estado porque no hay té de Ceilán³⁹¹.

³⁹⁰ “Yirar. Lunf. Callejear, andar vagando de calle en calle (“como hombre que la ha yirado de un coten a otro coten, Linyera *Semos*) // Callejear la buscona en procura de clientes (“Recuerdo la primera vez que levanté a una mujer. La encontré yirando por la calle Alsina y la lleve al hotel, Kordon, *Domingo*) Del ital *girare*: caminar alrededor de un lugar. Yiro: transito que se obligaba a hacer a los ladrones por las comisarias, donde se los retenía un cierto tiempo para que los agentes los conocieran (...)” José Gobello op. cit. p. 231

³⁹¹ <http://www.valsesydecimas.blogspot.com/2013/02/discepolo-contra-la-derecha-argentina.html>

En sus charlas no mencionaba ni a Perón ni a Evita. Sólo en la última los menciona: “Yo no lo inventé a Perón ni a Eva Perón ni a su doctrina. Los trajo, en su defensa, un pueblo a quien vos y los tuyos habían enterrado de un largo camino de miseria”³⁹².

Como consecuencia de su voluntaria e incondicional adhesión a Perón, Discépolo sufrió el odio y el desprecio de la derecha argentina. Pero sobre todo el de los propios artistas. Podemos decir que lo mató la falta de amigos. Según Tania, su compañera de toda la vida, “Él pensaba que lo querían y lo despreciaron. Sintió mucho la falta de compañeros, de amigos que le dieran la mano. En fin, murió porque quiso morir”³⁹³. No estoy de acuerdo. Lo mataron. Orestes Caviglia, que había sufrido lo suyo, lo escupió en plena calle. Arturo García Bhur, actor oligarca, lo insultó. Le llegaban infinidad de anónimos agraviantes. Le llegaban paquetes con excrementos³⁹⁴. Enrique era un flaco sensible, frágil, charlatán, jodón, pero chiquito y pura sensibilidad. No pudo aguantarlo. Entró en un profundo cuadro depresivo, llegó a pesar treinta y siete kilos. Lo liquidaron en unos pocos meses.

Pero si tenía amigos. Uno de ellos Homero Manzi le escribió un tango. Otro, Horacio Troilo le puso la música:

La gente se te arrima con su montón de penas
y tú las acaricias casi con un temblor...
Te duele como propia la cicatriz ajena:
aquél no tuvo suerte y ésta no tuvo amor.
La pista se ha poblado al ruido de la orquesta
se abrazan bajo el foco muñecos de aserrín...
¿No ves que están bailando?
¿No ves que están de fiesta?
Vamos, que todo duele, viejo Discepolín.

³⁹² <http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/mordisquito.asp>

³⁹³ <http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/tania2.asp>

³⁹⁴ Sergio Pujol, *Discépolo*, Buenos Aires, Emecé, 1996.

4. Entre las dos ciudades: De Carriego a la vanguardia

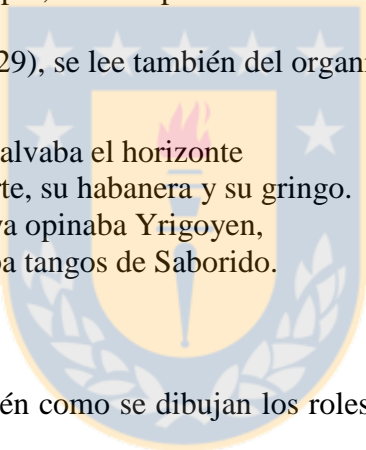
Durante el lapso de dos décadas comprendido entre 1896, fecha de la publicación de *Prosas profanas* y *Los raros* por Rubén Darío en Buenos Aires, y 1916, el año en que acaece la muerte del gran escritor nicaragüense, ven la luz a lo largo y ancho de Hispanoamérica los grandes exponentes de la poesía modernista: Ricardo Jaimes Freyre (Bolivia), Leopoldo Lugones (Argentina), Amado Nervo y Enrique González Martínez (México), Guillermo Valencia (Colombia), Julio Herrera y Reissig (Uruguay), José Santos Chocano (Perú). Evaristo Carriego, que había nacido en 1883, publica en 1908 un único libro todavía parcialmente influido por los dictados de la escuela de Darío, *Misas herejes*. Frente a los autores citados aparece como un poeta menor. A pesar de lo atrevido del oxímoron que le da título se trata de un libro que deja mucho que desear.

Pero poco después de su temprana muerte, apenas con 29 años, en 1912, ve la luz *El alma del suburbio* (1913). Seguramente el autor no les dio ninguna importancia pero serán las que resultan más interesantes de toda su obra. Ellas descubren las posibilidades líricas de un escenario novedoso -el suburbio de una ciudad en proceso de expansión- y unos personajes prácticamente inéditos -los tipos característicos de esa realidad suburbana-. De modo tal, puede ser resumido el aporte fundamental de la literatura de Carriego en el hecho de haber acometido, quizá por vez primera en el ámbito de la poesía, la codificación de un ambiente y unos perfiles humanos que por esos momentos recién hacían su ingreso en el campo de la literatura. Y lo hizo de tal manera que Borges llega a afirmar que “arrabal y Carriego son ya sinónimos de una misma visión”³⁹⁵

³⁹⁵Jorge Luis Borges, “Carriego y el sentido del arrabal” en *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994.

Nos centraremos en este estudio en el poema que da título al poemario, aunque vinculándolo con otros del mismo libro cuando sea conveniente. La intención es ser un lienzo de lo que ocurre en el suburbio. Va dibujando diferentes oficios, el canillita, el organillero, etcétera. Del músico ambulante nos dice al comenzar el poema: “El gringo ‘musicante’ ya desafina /en la suave habanera provocadora”. Al tema vuelve en “Has vuelto” regresa sobre el mismo tema: “Has vuelto, organillo. En la acera/ hay rosas. Has vuelto llorón y cansado”

Borges fue el primero en darse cuenta de la importancia de Carriego, al que dedica un estudio, y podemos ver como repite personajes populares que han estado ya en la lírica del poeta modernista. Por ejemplo, en el poema “Fundación mítica de Buenos Aires” (de *Cuaderno San Martín*, 1929), se lee también del organillero:



El primer organito salvaba el horizonte
con su achacoso porte, su habanera y su gringo.
El corralón seguro ya opinaba Yrigoyen,
algún piano mandaba tangos de Saborido.

Es interesante observar también como se dibujan los roles de género en un espacio donde por lo menos en apariencia los hombres deben ser fuertes. En el tango “Tomo y obligo” con letra de Manuel Romero y música de Gardel hay una crítica a la hipocresía que a veces tiene el machismo. Cuando dice “Beba conmigo, y si se empaña / de vez en cuando mi voz al cantar, / no es que la llore porque me engaña, / yo sé que un hombre no debe llorar” está simplemente negando lo evidente, peor aún: lo está haciendo más evidente al negarlo. En la película *Luces de Buenos Aires* lo siguiente que hace Gardel después de cantar “Tomo y obligo” es justamente llorar.

Carriego prefiere mostrar la relación varón/mujer en el terreno de su doble relación frente a la noticia de un crimen pasional. Esto le permite introducir un objeto de la modernidad,

el periódico y su expresión en la cotidianeidad del barrio, el canillita, al que simplemente le llama “chiquillo”. Ante un femicidio las mujeres toman una actitud más neutral “hacen filosofía sobre el destino”, mientras los varones, a los que califica de testarudos, “intentan/ defender al amante que fue asesino”

.Sigue dibujando el espacio de juego y diversión, en el que las copas no pueden faltar: “La cantina desborda de parroquianos,/ y como las ‘trucadas’ van a empezarse,/ la mugrienta baraja cruje en las manos/ que dejaron las copas que han de jugarse”. Y sigue con los diversos personajes del barrio hablando del “guapo” que “narra sus aventuras en el presidio” al que ha ido a parar por estar a las órdenes de algún caudillo electoral, tema al que volverá en un poema dedicado a este tipo de personajes, llamado justamente “El guapo”

Acerca de este poema dirá Borges que

refiere un atardecer en la esquina. La calle popular hecha patio, es su descripción, la consoladora posesión de lo elemental que les queda a los pobres: la magia servicial de los naipes, el trato humano, el organito con su habanera y su gringo, la espaciada frescura de la oración, el discutidero eterno sin rumbo, los temas de la carne y la muerte³⁹⁶

Y, continúa más adelante: “No se olvidó Evaristo Carriego del tango, que se quebraba con diablura y bochinche por las veredas”³⁹⁷. Efectivamente menciona específicamente “La morocha”, tango con el que “En la calle, la buena gente derrocha/ sus guarangos decires más lisonjeros”

Un motivo que parecería ser de los preferidos de Carriego es la mujer enferma y soltera pues lo retomó en numerosas composiciones: “De invierno”, “Como aquella otra”, “La muchacha que siempre anda triste”, “La que se quedó para vestir santos”, etc. Como dice

³⁹⁶Jorge Luis Borges, "Evaristo Carriego", p. 124

³⁹⁷Loc. cit.

Borges, “ninguna de las chicas que hay en su libro consigue novio”³⁹⁸. En algunos casos es un tema puramente sentimental, en otros, como en el poema “Residuo de fábrica”, encierra una denuncia social: “El taller la enfermó, y así, vencida/ en plena juventud, quizá no sabe/ de una hermosa esperanza que acaricie /sus largos sufrimientos de incurable”. Un tema que merecería un estudio más profundo es el de las relaciones de género en Carriego. A diferencia del tango³⁹⁹ prima una actitud de comprensión incluso ante aquellas que la sociedad toma por “pecadoras” como vemos en el poema “La costurerita que dio aquel mal paso”. En el poema que comentamos se referirá a “La mujer del obrero, sucia y cansada” que asume todas las tareas del hogar mientras “piensa, como otras veces, desconsolada,/ que tal vez el marido vendrá borracho”.

Así podemos decir que, Carriego sale del modernismo por la vía de darle estatuto literario a una modesta geografía -los barrios de extramuros, el patio del conventillo, la habitación pobre, las calles suburbanas-, a un compendio de rituales de honda significación social en las capas más humildes de la población y a una galería de perfiles típicos vale decir, de entablar un diálogo entre la ciudad letrada y la cantada, dialogo que continuara luego el primer Borges, sobre todo en *Fervor de Buenos Aires*, en el González Tuñón de *La calle del agujero en la media* o Juan Gelman en *Violín y otras cuestiones*.

El primer Borges, en su libro sobre Evaristo Carriego, llegará a decir que el “tango antiguo, como música, suele directamente transmitir esa belicosa alegría cuya expresión verbal ensayaron, en edades remotas, rapsodas griegos y romanos”⁴⁰⁰. Sábato ni siquiera ve necesario hacer alguna comparación con alguna otra expresión. Para él el

³⁹⁸“Carriego y el sentido del arrabal” p. 30.

³⁹⁹Quizá uno en el que se puede encontrar alguna comprensión hacia la trabajadora sexual es “Flor de fango” de Pascual Contursi: Te hiciste tonadillera, /pasaste ratos extraños /y a fuerza de desengaños / quedaste sin corazón”.

⁴⁰⁰Op. cit. p. 161

tango es simplemente “el fenómeno más asombroso que se haya dado en el baile popular”⁴⁰¹ y lo encuentra metafísico en tanto “el hombre del tango es un ser profundo que medita en el paso del tiempo”⁴⁰².

Así podemos decir que no sólo ya el posmodernismo (Carriego) sino que la vanguardia (Borges) y expresiones posteriores a ésta (Sábato) nacen desde la reivindicación de lo nacional popular. Es significativo que los dos escritores representativos de Argentina, Borges y Sábato se hayan interesado genuina y profundamente del tango. El primero por sus orígenes orilleros, el segundo en toda su extensión. Además de los ensayos el tango está presente también en las ficciones. Al sabatino Juan Pablo Castel, gran pintor y auténtico intelectual, se le puede encontrar en el café Marzotto, templo del tango. Y es lógico ya que como dice Florencia Garramuño “Si la copia de Europa era en la Argentina un gesto corriente, repetirlo hubiera de alguna manera significado continuar y no romper con las convenciones”⁴⁰³. Esta opción vanguardista de Borges queda clara cuando señala que “la verdadera poesía de nuestro tiempo no está en *La urna* de Banchs o en *Luz de provincia* de Mastronardi, sino en las piezas imperfectas que se atesoran en *El alma que canta*”⁴⁰⁴. Así quedan enfrentados tanto el clasicismo como la poesía criollista (que no criolla) con el tango como expresión popular. Sobre todo si, a reglón seguido, revela que no ha leído el cancionero que recomienda.

Esta relación entre vanguardia y tango es más explícita aún en la pintura. Es el caso de Emilio Pettoruti (1894-1971) que usa como referente el baile nacional para explorar en el cubismo y las expresiones de la vanguardia de la época como vemos en su cuadro “Bailarines”. En el cuadro las figuras que dibuja la pareja de baile corresponden a los

⁴⁰¹Ernesto Sábato, *Tango. Discusión y clave*, Buenos Aires, Losada, 1965, p. 16

⁴⁰²Op. cit. p. 22

⁴⁰³Op. cit. p. 120

⁴⁰⁴Jorge Luis Borges, "Evaristo Carriego", p. 163.

cuadrados que dibuja el pintor cubista. El propio pintor cuenta que le fue inspirada en Florencia viendo bailar a Xul Solar un tango argentino. En ese contraste de movimientos el pintor vio una forma de representar a partir del choque de perspectivas. Esto marcó toda su obra⁴⁰⁵.



El cuadro fue publicado por la revista *Martín Fierro* en la portada de octubre de 1924. Y el nombre mismo de la revista, como *Amauta* en el Perú o *Antropofagia* en Brasil nos habla de lo mismo: el rescate de lo nacional como paso previo a la construcción de la vanguardia.

⁴⁰⁵Emilio Pettoruti, *Un pintor frente al espejo*, Buenos Aires, Librería Histórica, 2004, p. 116.

Por cierto, si el tango influyó en la literatura y la pintura no podía dejar de hacerlo en la música. La modernidad musical en Argentina está también marcada por la influencia del tango. Particularmente a través de Astor Piazzolla: *Tres movimientos sinfónicos Buenos Aires*, obra ganadora del festival de Nueva York en 1953. En la misma línea y del mismo compositor son *Sinfonietta* y *Contemplación y danzas*.

Pero si algún arte hizo conocido el tango a nivel internacional a punto de opacar otras músicas nacionales fue el cine, a él dedicaremos el siguiente acápite.

5. El tango en la pantalla

El tango, que nació emparentado al sainete, tenía que desarrollarse en el cine ¿Cuál fue la primera película que lo acogió? Difícil saberlo. Era el tiempo del cine mudo y ya había tangos en la pantalla. Claro que mientras la cantante movía la boca en las imágenes proyectadas, sin capacidad de convertirlas en sonido, músicos más bohemios y menos conocidos repetían en los bajos del escenario la canción. Noël Burch señala que la tecnología primitiva del cine no permitía más que una suerte de potpurri muy cercana a las formas populares⁴⁰⁶. Asistían sobre todo quienes, interesados en la modernidad, no querían dejar de conocer el cine y las muchachas que querían escuchar tango pero no malograr su reputación.

Con la llegada del cine sonoro, y antes de las técnicas del subtítulo o doblaje, fue necesario un cine en español. Los países mejor preparados para ofrecerlo fueron Argentina y México. El tango y la ranchera se convirtieron en música latinoamericana. El tango dio lugar al film tanguero. Este fenómeno tiene un doble origen. Por un lado el hecho de que estas expresiones se habían convertido ya en “música nacional y no sólo

⁴⁰⁶Noël Burch, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 62.

voces populares. Por otro el interés de los productores discográficos en promover determinadas canciones y convertir a sus cantantes en estrellas de cine. En la Argentina son Enrique Susini, César José Guerrico y Luis Romero Carranza quienes realizan la primera transmisión radial y luego fundan la compañía “Radio Cinematográfica Lumiton”. Se les conocía como “los locos de la azotea” porque esa primera transmisión se realizó desde la terraza del teatro Coliseo.

¡Tango!, dirigida por Luis Moglia Barth es el primer largometraje argentino. Mientras aparecen los créditos Libertad Lamarque canta “La canción de Buenos Aires”. Es la historia de un cantor que está lejos de su patria, seguramente París, viviendo de la añoranza: “Buenos Aires, suspirando por ti / bajo el sol de otro cielo, /cuanto lloró mi corazón/ escuchando tu nostálgica canción”. Mientras tanto hay una sucesión de imágenes de fondo en las que alternan el barrio más tradicional de la ciudad Buenos Aires y el río lleno de barcos. En la propia película La Boca que será el arrabal donde se desarrollan buenas partes de las escenas, pero, como anticipa la canción, el protagonista terminara viajando a Europa en esos barcos que circulan por Río de la Plata luego de un desengaño amoroso.

La trama es bastante simple, casi un pretexto para desplegar canciones y bailes. Se organizó como un desfile de figuras populares provenientes de la radio y teatro popular. Por primera y única vez se verían juntos a Libertad Lamarque, Tita Merello, Luis Sandrini, Pepe Arias, Azucena Maizani y Mercedes Simone. Contaría con una serie de orquestas como las de Juan de Dios Filiberto, Pedro Maffia, Osvaldo Fresedo, Juan D’Arienzo, Edgardo Donato y la conocida Orquesta de la Guardia Vieja de Ernesto Ponzio y Juan Carlos Bazán. Sin embargo más que varios tangos podemos ver en el argumento de la película la visión de la mujer en el imaginario argentino de la época.

Como una señal de que aún no se sabe construir ficciones no verbales recurrirá a una táctica propia del cine mudo: permanentemente saldrán letreros que van armando la trama.

La película puede dividirse en tres momentos. El primero es la disputa entre Alberto (Alberto Gómez), un muchacho del barrio, y Malandra (Juan Sarcione), un canfinflero, por el amor de Tita (Tita Merello). Obsérvese que mientras los personajes honestos conservan el nombre con el que los conoce el público el perverso tiene un nombre que lo marca como tal además que deja claro que es parte de una ficción. Si bien Tita se va en un primer momento con el Malandra luego, en un cafetín, hay un duelo entre los dos y gana Alberto dejándolo mal herido y escondido de la policía a su rival.

Como vemos este largometraje participa en este momento de las características típicas del melodrama y del musical hollywoodense, que este tomo de formas preexistentes. Se trata de una estructura binaria de oposiciones entre el vicio (Malandra, el cafetín, la prostitución) y la virtud (Alberto, el barrio, la mujer de su casa) que supone la confrontación final y la expulsión de uno de ellos. Esta parte está marcada por una moraleja que se expresa en la canción “No salgas de tu barrio”: “No abandones tu costura/ muchachita arrabalera, /a la luz de la modesta/ lamparita a kerosene” que propicia la inmovilidad social de la mujer y la búsqueda de dos protectores, el marido (“No salgas de tu barrio, sé buena muchachita / cástate con un hombre que sea como vos”) y Dios (“y aún en la miseria sabrás vencer tu pena/ y ya llegará un día en que te ayude Dios”).

Una segunda parte es la búsqueda que Alberto, recién salido de la cárcel por la pelea con Malandra, hace de Tita. Búsqueda infructuosa que en realidad prepara el camino a la tercera parte: el viaje a París. La Ciudad Luz está definida en uno de los tantos

carteles de la película como “la vieja ciudad que conoce todos los placeres y a quienes los argentinos le enseñaron uno nuevo: el tango”. Paradójica inversión de roles. Los viajes que hicieron poetas modernistas y vanguardistas fueron de aprendizaje. Los que hacen los músicos argentinos es para enseñar un placer más a la ciudad que creía conocerlos todos.

En París Alberto tiene un nuevo idilio, Elena (Libertad Lamarque) con quien viaja de regreso a Buenos Aires con propósito de casarse. Pero de regreso a su ciudad vuelve a encontrar a Tita y rompe el compromiso. Una suerte que acompañara a Lamarque en muchas películas.

Esta película inaugura una tradición de tipologías genéricas sociales que con pocas modificaciones ira procesándose durante largo tiempo en la filmografía argentina. Al decir de Fernanda Gil Lozano “Allí se definieron y prescribieron territorios, sujetos y mujeres. Retomando la idea de la cultura como máquina clasificatoria pienso que las diferentes realizaciones cinematográficas ayudaron a imponer un modelo de vida “decente” relacionado con la sumisión y la obediencia femenina”. Basta una relectura del tango “No salgas de tu barrio”⁴⁰⁷ para darse cuenta de toda la razón que lleva esta observación. Es, desde el título una invitación al encierro, a sufrir todas las consecuencias de haber nacido en un espacio sin movilidad social. Si bien es cierto que hay mujeres como Elena que no comparten ese paradigma se señala en la película que “su papá tiene más plata que la Caja de Conversión” de modo tal que puede darse lujos a otras vedados pero igual al final queda de perdedora porque Alberto la abandona.

⁴⁰⁷Fernanda Gil Lozano, “Las mujeres, el tango y el cine” en *Nuestra América*, revista de CELA, Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Fernando Pessoa, Porto, N° 2, Agosto-Diciembre 2006, (198-210) p. 207. En <http://ufpbdigital.ufp.pt/dspace/bitstream/10284/351/1/NuestraAmerica2.pdf>

La película se estrenó comercialmente el 27 de abril de 1933 y podemos poner esa fecha como el inicio de las películas tangueras. Pero además del cine mudo ya referido hay que aclarar que el propio Moglia Barth había filmado *Consejo de tango* con María Esther Gamas y Carlos Viván. De todas maneras antes hubo algunos intentos como el del corto *Mosaico criollo*, o los intentos de José A. Ferreira como *La canción del gaucho*, *El cantar de mi ciudad* y *Muñequitas porteñas* que ya se anunciaba como el primer film argentino totalmente hablado. No podemos dejar de lado los cortos filmados por Carlos Gardel y dirigidos por Eduardo Morera en 1930 pioneros de esa época.

El estreno se produjo aquel día de abril en el Cine Real y luego fue pasando a otras salas, lo que permitía que el gran público pudiera ver, por primera vez, a sus ídolos, hasta ahora escuchados en la radio. En la película se invirtieron \$20.000 pesos de esa época y las ganancias multiplicaron varias veces esa inversión.

Siguiendo la línea inaugurada por *¡Tango!* dos grandes temas se repetirán en el cine argentino: los viajes a Francia llevando el tango y las mujeres que sufren el haber abandonado su espacio natural. En el primer largometraje de Gardel no será la relación barrio/cafetín la que arme la trama sino una anterior aún: campo/ciudad. La protagonista (Sofía Bozán) no se verá arrastrada a la mala vida porque llega de frente al gran teatro bonaerense, en la época del triunfo del tango y las revistas musicales. Pero la ciudad es un ambiente hostil, que se ríe de ella y sus primitivismos y se enfrenta al acoso sexual de los financistas del teatro a las que ella cede fácilmente. Si bien la película pareciera mantener la dualidad música campera / tango y la inmoralidad de este último lo que hace es negociar estas imágenes. El enamorado campesino de la protagonista (Carlos Gardel) canta tanto unas expresiones como las otras. Tanto “El Rosal” campero como el tango “Tomo y olvido” y es con este último que denuncia la inmoralidad, ya no del

tango sino de la mujer (Tomo y obligo, mándese un trago; / de las mujeres mejor no hay que hablar,/ todas, amigo, dan muy mal pago) y del empresariado. Los intentos del tango por apropiarse del mundo campesino han sido incluso anteriores a la película como vemos en “Trago amargo” de Julio Navarrine: “Arrímese al fogón, viejita, aquí a mi lado/ y ensille un cimarrón para que dure largo; /atráquele esa astilla, que el fuego se ha apagado, /revuelva aquellas brasas y cebe bien amargo”

Así el tango completo su recorrido a la modernidad en una ruta que otras expresiones latinoamericanas intentaron (hubo películas de vals por ejemplo) pero no pudieron. Según Florencia Garrumaño: “El tango, producto urbano de la cultura moderna, encuentra en el cine el mejor escenario para la exhibición de sus rasgos modernos”⁴⁰⁸



⁴⁰⁸Op. cit. p. 226.

CONCLUSIONES

La teoría literaria latinoamericana ha tenido tres aportes fundamentales en los estudios literarios de nuestro continente: ampliar el corpus hacia los bordes, repensar la historia de nuestras literaturas y formular metodologías y categorías de investigación. En ese marco la presente tesis propone la existencia de una poesía popular urbana distinta tanto a la poesía popular tradicional como a la culta. Propone también una metodología de estudio que no es solo una secuencia de textos y autores sino que supone la relación entre la producción y el consumo de los textos en un determinado contexto socio histórico.

Si la poesía popular tradicional es oral, la urbana tiene varias formas de registro: cancioneros, periódicos, discos, películas, van fijando las letras que ya no permitirán variaciones y permitirán la existencia de una autoría. Sin embargo, a diferencia de la poesía culta, el canal de transmisión seguirá siendo la voz: es una poesía que se canta. En diálogo, a veces tenso y otras veces amigable con la ciudad letrada, aparece una ciudad cantada.

Esta diferenciación no nace con la ciudad. Durante mucho tiempo tanto en la ciudad como en el campo las formas de expresión popular son las tradicionales. Desde la propia llegada de los españoles comienza la creación anónima, en muchos casos contestataria, tanto en español como en idiomas africanos u originarios. Las coplas y décimas, que fueron formas populares en España, pasan al Nuevo Continente cumpliendo la misma función. La ciudad colonial es una fiesta permanente donde se festeja tanto los acontecimientos propios como los de la metrópoli. En estos festejos la poesía popular cumple un papel importante. Una de sus formas es la improvisación que

incluso deriva en competencia. En la fiesta religiosa rural nos encontramos también con la décima, a lo divino, acompañando rituales de origen prehispánico.

Es a fines del siglo XIX o comienzos del XX, con el desarrollo de nuevos sectores urbanos, que aparecen autores de textos que dan cuenta de nuevas inquietudes y conciencias. Si las clases sociales son algo más que una suma de individuos dedicados a labores similares y las podemos definir como comunidades imaginadas, podemos decir que en verdad el proletariado nace en la canción y que estos autores que superan la anonimidad son sus intelectuales orgánicos (Gramsci). Debo hacer notar que el término “proletariado” es mucho más amplio que la estricta “clase obrera” y se refiere en general a quien vive exclusivamente de su trabajo. Diversos autores han propuesto que inclusive la dueña de hogar, encargada de los cuidados y la reproducción y que tiene que compartir el sueldo del esposo, tiene este carácter de clase.

Los nuevos textos que se fijan en la escritura o en otros soportes pero que conservan rasgos de oralidad en una literatura alternativa (Lienhard). En el caso de Chile incluso llegan a la imprenta. Aunque sigue siendo la décima la forma poética que se emplea la difusión en periódicos de la misma supone una serie de cambios. Se altera la relación entre lo oral y lo escrito y entre esta escritura popular y los periódicos oficiales. Si antes el productor y el consumidor de los textos tenían papeles intercambiables ahora tenemos poetas profesionales. Cambian también las funciones del propio poema que deja de ser un transmisor de la tradición para proponer nuevas formas de ver el mundo.

En las décadas del 40 y 50 la producción de décimas populares llega incluso al libro de la mano del desarrollo de nuevos sectores subalternos como la población afrodescendiente (Nicomedes Santa Cruz) o el sujeto migrante (Violeta Parra). El papel de expresión del sujeto migrante (Cornejo Polar), que en Perú o México cumple la

novela con Arguedas o Rulfo, en el cono sur del continente lo cumple la canción con Violeta Parra o Atahualpa Yupanqui. A ellos no se les puede entender sin esa especial relación entre el campo y la ciudad que la migración forja. Por un lado son recopiladores de textos y estudiosos de la canción campesina, por el otro son creadores que asimilan los aportes urbanos.

Pero pronto la décima hispánica será abandonada a favor de una canción que toma los ritmos europeos para, en un rico proceso de transculturación en el que el aporte negro es fundamental, crear expresiones totalmente nuevas como el vals y el tango. Es un proceso transformador que vemos también en otros campos culturales. Así como se toma el waltz austro alemán para convertirlo en el vals peruano, igualmente el foot ball inglés es transformado en el fútbol americano. En ambos casos la presencia negra se ve en un ritmo más movido y pasos más ágiles. Es anecdótico que a la fecha el Brasil tiene más copas mundiales que Inglaterra, la cuna del fútbol. En el caso del vals resulta importante la incorporación de la letra. Mientras que el waltz es una expresión puramente musical el vals supone un texto poético que va a crear identidades de clase, barrio, etnia. Si en el mundo oficial la belleza es potestad de la raza blanca en el mundo de la canción lo negro es hermoso. Felipe Pinglo le canta al trabajador privado de la luz del día que sale de la fábrica cuando la noche cubre la ciudad, a la obrera que hace trabajos textiles en su domicilio, al niño vendedor de diarios. Los barrios populares son espacios reivindicados por la canción.

En el tango vemos este mismo proceso transculturador entre elementos negros, gauchos desplazados del campo hacia el arrabal y una fuerte migración europea que construirá una clase obrera con fuertes elementos marxistas y anarquistas. Nace ligado al teatro popular y a la diversión prostibularia más como danza que como canción pero con

Gardel y Contursi se llega a desarrollar la letra que luego con Enrique Santos Discépolo tomara profundidades que algunos han considerado “filosóficas”. En la tesis hemos visto como esta “filosofía” se desarrolla no sólo en las canciones más ligadas al tema social (“Cambalache” por ejemplo) sino incluso en las de amor y se ha analizado para ello el tango “Esta noche me emborracho”.

Nacidos de la ciudad estos poemas suponen un proceso social. Para solo citar el caso de Lima hemos visto las diferencias entre la ciudad colonial (que se extiende hacia los primeros años de la República), los inicios del vals, los años 50 y, en apéndice a la tesis, las diferentes expresiones que se dan al día de hoy. Hemos visto, por ejemplo, cómo mientras para Abelardo Gamarra la rebeldía se expresa en el bandolerismo de Luis Pardo, Felipe Pinglo ya tiene una crítica más de clase.

La ciudad supone también un sistema que integra sus diversas expresiones. La “ciudad letrada” (Rama) y la “cantada” no marchan por separado sino que tienen una serie de diálogos y tensiones. Estos pueden ser adversos, sobre todo en los momentos de mayor conservadorismo de la literatura oficial. Pero pueden ser también de colaboración. En un continente en que la imitación de lo extranjero es norma, la vanguardia se expresa en la reivindicación de lo propio. Eso es lo que lleva a las revistas innovadoras a tomar nombres como *Amauta* o *Martín Fierro*. Lo que lleva a autores como Washington Delgado a tomar préstamos del vals, a Rose a abandonar totalmente el libro para preferir la guitarra o a Borges y Sabato a investigar el tango. En el caso del tango su influencia llega hasta las artes plásticas y el cine. Es en las películas donde vemos la historia de una expresión popular que se convierte en nacional luego de su triunfo en Europa. Por su parte los poetas populares beben también de la poesía que la letra les ofrece. Pueden ser desde guiños directos como el “la bacana está triste ¿qué tendrá la bacana?”

(Celedonio Flores) hasta influencias más ideológicas como el tratamiento que de Manuel Acosta Ojeda al tema de Dios, heredado en gran parte de César Vallejo. Por último hay espacios donde lo letrado y lo cantado se unen en la celebración como la Fiesta de la Planta de Vitarte. Esto último lleva relación con el hecho de que la intelectualidad se plantea a sí misma tareas ligadas a la transformación social.



Bibliografía

1. General

- Adorno, Th. W. 2007 *Dialéctica de la ilustración*, Madrid, Akal.
- Anderson, Benedict 1993 *Comunidades imaginarias, reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Avellaneda, Andrés. “Desde las entrañas: Revistas de y sobre Latinoamérica en los Estados Unidos” en Saúl Sosnowski (ed.). *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1999 pp 549-566.
- Bajtín, Mijaíl 1987, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial,
- Boulet Elasa “Entrevista Con David Harvey. El neoliberalismo como proyecto de clase” en Viento Sur, España. <http://vientosur.info/spip.php?article7843>
- Brecht, Bertolt. 1975. “Preguntas de un obrero que lee” en *Poemas de almanaque*, Madrid, Alianza editorial
- Bueno Chávez, Raúl 2004 *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*, Lima, Fondo Editorial UNMSM.
- Burch, Noël 1987 *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra.
- Chakrabarty, Dipesh. *Al margen de Europa*, en <http://www.ramwan.net/restrepo/teorias-soc-contem/al%20margen%20de%20la%20historia-chakrabarty.pdf>
- Cordero, Verónica; G. Pujol; M. J. Ressa y C. Trillini, *Vírgenes y diosas en América Latina*, Montevideo, Colectivo Con-spirando, 2004
- Cornejo Polar, Antonio. 1964 *Estudio y edición del Discurso en loor a la poesía*, Lima : [UNMSM, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Instituto de Literatura](#)
- . 1982. *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación.
- . 1994 “Condición migrante e intertextualidad multicultural: El caso de Arguedas”. Conferencia en el III Encuentro Latinoamericano en Berkeley, 22 de abril. En *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Lima, Editorial Horizonte, 1997.
- . 1997. “Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas.” *Revista Iberoamericana* University of Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana Volumen LXIII, N° 180, pp. 341-344.
- Davis, Natalie. 1965. *Society and culture in early modern France*, Stanford, Stanford University Press.
- De Vega, Lope. 1917. “Con su pan se lo coma” en *Obras*, Madrid, Real Academia Española, Tomo IV.

Dorson, Richard. 1969. *The British folklorist history*, Chicago, University of Chicago Press.

Eco, Umberto 1968. *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Editorial Lumen.

Fernández Retamar, Roberto. 1973 “Para una teoría de la literatura hispanoamericana”, La Habana, *Casa de las Américas*, Septiembre-Octubre, Año 14, N° 80

----- . 1975“Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana” en *Casa de las Américas* Marzo- Abril, Año 15, N°89

Finnegan, Ruth “¿Por qué estudiar la música?” en *Revista transcultural de música*, versión en <http://www.metro.inter.edu/facultad/esthumanisticos/ceimp/articles/Por%20que%20estudiar%20la%20musica-Reflexiones%20Ruth%20Finnegan.pdf>

Franco, Jean 1992 “Si me permiten hablar: la lucha por el poder interpretativo” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Pittsburgh-Lima, N° 36.

García Canclini, Néstor. 2001 *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Editorial Paidós.

Gramsci, Antonio. 1975 *Los intelectuales y la organización de la cultura*, México, Juan Pablos editor.

Hobsbawm, Eric 1983 *Rebeldes primitivos*, Barcelona, Editorial Ariel.

Hobsbawm, Eric y Terence Ranger (editores).2002 *La invención de la tradición*. Barcelona, Editorial Crítica.

Kohan, Néstor 1998, *Marx en su (tercer) mundo*, Buenos Aires, Biblos.

Kokotovic, Misha “Híbridez y desigualdad: García Canclini ante el neoliberalismo” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* Año XXVI, N° 52. Lima-Hanover, 2do. Semestre del 2000, pp. 289-300.

Lienhard, Martín 1990. *La voz y su huella*, La Habana, Ediciones Casa de las Américas.

George Lipsitz 1994 *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*. Londres y Nueva York: Verso ed.

Machado, Manuel. “La copla” en *Antología*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952.

Manrique, Nelson 1999 “*La piel y la pluma. Escritos sobre literatura, etnicidad y racismo*”, Lima, SUR.

Mariátegui, José Carlos 1928 *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Amauta.

Martí, Jose. 1946 “Carta a María Mantilla”, en *Obras Completas*, La Habana, Editorial Lex

----- . 1977 *Nuestra América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho

Menéndez Pidal, Ramón.1949 *Poesíajuglaresca y juglares*, Buenos Aires, Espasa Calpe

----- . 1953 *Romancero hispánico (hispánico-portugués, americano y sefardí) Teoría e historia*. Espasa Calpe, Madrid, Tomo I

----- . 1954 *Como vive un romance*, Madrid, Concejo Superior de Investigaciones Científicas

Monson, Ingrid "The problem with White Hipness: race, gender, and cultural conceptions in jazz historical discourse" en *Journal of the American Musicological Society*, University of California Press, Volumen 48, N° 3, pp. 396-422.

Paz, Octavio 2010, *El laberinto de la soledad*, México, FCE.

Pizarro, Ana, 2004 *El sur y los trópicos*, Alicante, Universidad de Alicante.

Pizarro Ana y Antonio Candido (compiladores) 1985 *La literatura latinoamericana como proceso*, Buenos Aires, Bibliotecas Universitarias.

Quijano, Aníbal. 1992 "'Raza', 'etnia', 'nación' en Mariátegui: cuestiones abiertas", en Roland Forgues (editor), *José Carlos Mariátegui y Europa. La otra cara del descubrimiento*, Lima, Amauta.

----- . 2000 "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina" en Edgardo Lander (comp.) *La colonialidad del saber, eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, CLACSO, Buenos Aires, pp. 246-276

Rama, Ángel. 1977 "Prólogo" en Rubén Darío *Poesía*, Caracas, Biblioteca Ayacucho

----- . 1984, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del norte.

Ribeiro, Darcy 1992, *Las Américas y la civilización*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Romero, José Luis, 2011 *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, tercera edición.

Edward Sapir, 1984 *El lenguaje*, México, FCE.

Smith, Sidonie 1991 "Hacia una poética de la autobiografía de mujeres" en *Anthropos*, N° 29. Diciembre pp 93-105

Sosnowski, Saúl (ed.). 1999 *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Buenos Aires, Alianza.

Tabet, Paola "Las manos, los instrumentos y las armas" en Colette Guillaumin et. al. 2012 *Tres feministas materialistas*, Concepción, Editorial Escaparate.

Thompson, E. P. 1989 *La formación de la clase obrera en Inglaterra* (2 vols.), Barcelona, Crítica.

----- 1991 *Costumbres en común*, Barcelona, Crítica.

Waldman M Gilda "Imaginaciones autobiográficas. Voces, tiempos y espejos en dos autobiografías de mujeres" en *Acta Sociologica*, México, UNAM, N° 53, 2010 pp. 100-121.

Williams, Raymond 1988 *Marxismo y literatura*, Barcelona, Ediciones Península.

2. Teoría e historia de la décima.

Barrios, Manuel. 1982 *Modismos y coplas de ida y vuelta*, Madrid, Ediciones cultura hispánica

Beiro, Luis. 1990. *Panorama de la décima*, La Vega, Universidad Técnica del Cibao.

Clotelle Clarke, Dorothy 1936 "Sobre la espinela" en *Revista de Filología Española*, Madrid, Tomo XXIII Cuaderno 3° julio-septiembre, pp. 293-304.

Coluccio, Félix. 1948, *Folklore de las Américas, primera antología*, Buenos Aires, Librería El Ateneo

1953, *Antología ibérica y americana del folklore*, Buenos Aires, Guillermo Kraft Limitada, Sociedad Anónima de Impresiones Generales.

1954 *Diccionario del folklore americano*, Buenos Aires, Librería El Ateneo

1962. *Guía de folkloristas*, Buenos Aires, Dirección general de cultura, Comisión internacional permanente de folklore.

1966. *Enciclopedia folklórica americana e ibérica*, Buenos Aires, Luis Lasserre y Cía.

Hernández, José. 2009. *Martín Fierro*, Buenos Aires, RTM.

Jorda, Miguel. 1976. *La Biblia del pueblo. La fe de ayer, de hoy y de siempre en el Canto a lo divino*, Santiago, Instituto Nacional de Pastoral Rural.

López Lemus, Virgilio. 2000 *La décima constante, las tradiciones oral y escrita*. La Habana, Fundación Fernando Ortiz, Colección La fuente viva.

Marco, Joaquín. 1977. *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX Una aproximación a los pliegos de cordel*, Madrid, Taurus

Mercado Muñoz, Claudio y Víctor Rondón Sepúlveda, 2003. *Con mi humilde devoción. Bailes chinos en Chile central*, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago

3. Lira popular chilena

Acevedo Hernández, Antonio. 1933. *Los cantores populares chilenos*, Santiago, Editorial Nascimento.

Dannemann, Manuel. 1995 *Tipos humanos en la poesía folklórica chilena*, Santiago, Editorial Universitaria.

-----, 2004 *Poetas populares en la sociedad chilena del siglo XIX*, Santiago, Universidad de Chile.

Gilard, Jacques. 2007. "Marcela Orellana *Lira popular. Pueblo, poesía, ciudad en Chile (1860-1976)*" en *Caravelle* N° 88, pp. 337-341.

Lenz, Rodolfo. 1919 "Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile. Contribución al folklore chileno" en *Anales de la Universidad de Chile*, tomo CXLIII, Santiago, 1919

-----, 2003 *Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile. Siglo XX. Selección de 30 pliegos de la lira popular*, Santiago, Centro Cultural de España.

Lizana, Desiderio 1912 *Cómo se canta la poesía popular*, Santiago, Imprenta Universitaria.

Muñoz, Diego 1972 *Poesía popular chilena*, Santiago, Quimantú, 1972

Navarrete, Micaela. 1993. *Balmaceda en la poesía popular 1886-1896*, Santiago, Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

- , 1998 *Aunque no soy literata. Rosa Araneda en la poesía popular del siglo XIX*. Santiago, Biblioteca Nacional, Archivo de Literatura oral y Tradiciones Populares
- Navarrete, Micaela y Tomás Cornejo (compilación y estudio) 2006 *Por historia y travesura. La Lira Popular del poeta Juan Bautista Peralta*, Santiago, Biblioteca Nacional, Archivo de Literatura oral y Tradiciones Populares.
- Navarrete, Micaela y Daniel Palma, 2008 *Los diablos son los mortales. La obra del poeta popular Daniel Meneses*, Santiago, Biblioteca Nacional, Archivo de Literatura oral y Tradiciones Populares.
- Navarrete, Micaela y Karen Donoso (Compilación) 2010 *Y se va la primera. Conversaciones sobre la cueca. Las cuecas de la lira popular*, Santiago, Archivo de Literatura oral y Tradiciones Populares-LOM.
- , (Compilación y estudios). 2011. *Si a tanta altura te subes. "Contrapunto" entre los poetas populares Nicasio García y Adolfo Reyes*", Santiago, Archivo de Literatura oral y Tradiciones Populares.
- Orellana, Marcela. 1996. "Poesía tradicional y ciudad en Chile: cambios y adaptaciones" en *Mapocho*, Biblioteca Nacional, N° 39, 1er semestre pp. 79-90
- , 1996. "Lira popular: un discurso entre la oralidad y la escritura" en *Revista Chilena de Literatura*, N° 48, abril.
- , 1998. "Lira popular y prensa", en *Acta Literaria*, Universidad de Concepción, Facultad de Humanidades y Arte, N° 23.
- , 2005. *Lira popular. Pueblo, poesía y ciudad en Chile (1860-1976)*, Santiago, Editorial Universidad de Santiago,
- Ossandón, Carlos y Eduardo Santa Cruz. 1993. *Entre las alas y el plomo. La gestación de la prensa moderna en Chile*, Santiago, Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1993.
- Pérez Eyzaguirre, Ignacio. 2003. "Los fusilamientos en la literatura popular de Santiago de Chile, c. 1880-1930" en *Pensamiento crítico, revista electrónica de historia*, N° 3. En http://pensamientocritico.imd.cl/attachments/092_i-perez-num-3.pdf
- Salinas, Maximiliano. 1991 *Canto a lo divino y religión del oprimido en Chile*, Ediciones Rehue.
- , 1993 *Versos por fusilamiento. El descontento popular contra la pena de muerte en el siglo XIX*, Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes, Santiago.
- , 2010 "La vida amorosa del pueblo de Chile: las cuecas y las zamacuecas de la Lira Popular" en *Y se va la primera Y se va la primera. Conversaciones sobre la cueca. Las cuecas de la lira popular*, Santiago, Archivo de Literatura oral y Tradiciones Populares-LOM, pp. 125-137.

Salinas, Maximiliano, Elisabet Prudent, Tomás Cornejo, Catalina Saldaña, 2007 *¡Vamos remoliando mi alma! La vida festiva popular en Santiago de Chile 1870-1910*, LOM Ediciones.

Sepulveda Llanos, Fidel. 1995. *De la raíz a los frutos*, Santiago, Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

----- . 2006. *Arte, identidad y cultura chilena 1900-1930*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile.

Uribe Echeverría, Juan. 1962. *Canto a lo humano y lo divino en Aculeo*, Santiago, Editorial Universitaria.

----- . 1974b. *Flor de canto a lo humano*, Santiago, Editora nacional Gabriela Mistral Arguedas, José María. “Aná

4. Violeta Parra

Agosín, Marjorie e Ines Dölz Blackburn. 1992. *Violeta Parra o la expresión inefable*. Santiago, Planeta/Biblioteca del Sur, 1992.

Alcalde, Alfonso. 1971. *Gente de carne y hueso: biografías*. Santiago de Chile: Valores literarios.

----- 1974. *Toda Violeta Parra*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor

Arguedas, José María. 1968. “Análisis de un genio popular: Violeta Parra, hacen artistas escritores” en *Revista de Educación*, N° 13, Diciembre, pp.67-76

Barraza, Fernando. 1972. *La nueva canción chilena*. Santiago de Chile: Editorial Quimantu.

Canales Cabezas, Reiner. 2005 *De los cantos folklóricos chilenos a las décimas: trayectoria de una utopía en Violeta Parra*. Tesis para optar el grado de magister en literatura, Universidad de Chile.

----- 2005a “Carnaval y utopía en las cartas de Violeta Parra” en *Anuario de postgrado*, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades.

Castillo de Berchenko, Adriana. 1988. *Modos de autorreferencia en décimas de Violeta Parra*. Perpeignan: Universidad de Persignan.

Contreras- Budge, Eduardo. 1991. *Violeta Parra, el origen del canto*. México: Casa de Chile en México.

Lindstrom, Naomi. 1995. *Discursofemenino actual*. San Juan: Universidad de Puerto Rico.

Manns, Patricio. 1978 *Violeta Parra*, Barcelona, Ediciones Jucar

----- . 1986. *Violeta Parra, la guitarra indócil*. Concepción: LAR.

Martínez Reverte, Jaime. 1976. *Violeta del pueblo*. Madrid: Visor

- Millares, Selena, 2000. “Geografías del Edén: la poesía trovadoresca de Violeta Parra”, *Anales de Literatura Chilena*, año 1, N° 1, pp. 167-179.
- Miranda, Paula. 2001. *Las décimas de Violeta Parra: autobiografía y el uso de la tradición discursiva*, Tesis de magister en literatura, mención hispanoamericana y chilena, Santiago, Universidad de Chile.
- Morales, Leonidas. 1993. “Violeta Parra: la génesis de su arte” en *Figuras literarias, rupturas culturales (modernidad e identidades culturales tradicionales)*, Santiago de Chile, Pehuen editores pp. 125-144.
- Münnich, Susana. 2004 “El dolor y la risa en las *Décimas* de Violeta Parra” en *Anales de Literatura Chilena*, año 5, N° 5, pp 111-133
- 2006 *Casa de hacienda/ carpa de circo (María Luisa Bombal, Violeta Parra)*, Santiago de Chile: Lom.
- Oviedo, Carmen. 1990. *Mentira todo lo cierto. Tras la huella de Violeta Parra*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Parra, Ángel. 2006. *Violeta se fue a los cielos*. Santiago de Chile: Catalonia.
- Parra, Eduardo. 1998. *Mi hermana Violeta Parra. Su vida y obra en décimas*. Santiago de Chile: Lom Ediciones.
- Parra, Isabel. 1985. *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid: Ediciones Michay.
- Parra, Violeta. 2012. *Décimas. Autobiografía en verso*, Santiago, Editorial Sudamericana. 6ª.
- Pinochet Cobos, Carla 2007 *Violeta Parra. Hacia un imaginario del mundo subalterno*. Tesis para optar el título de antropóloga social. Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales, departamento de Antropología.
- Sáez, Fernando. 1999. *Violeta Parra. La vida intranquila. Biografía esencial*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana.
- Stambuk Patricia y Patricia Bravo, 2011 *Violeta Parra el canto de todos*, Santiago de Chile, Pehuen editores.

5. Cultura negra del Perú. Nicomedes Santa Cruz

- Carazas, Milagros. 2011. en *Estudios afroperuanos*, Lima, CEDET.
- Feldman, Heidi Carolyn. 2009. *Ritmos negros del Perú: reconstruyendo la herencia cultural africana*, Lima, IEP
- González Vigil, Ricardo. 2004. *Literatura en Enciclopedia temática sobre el Perú*, Tomo XIV, Lima, El Comercio.
- Mariñez, Pablo. 2000. *Nicomedes Santa Cruz: Decimista, poeta, y folclorista afroperuano*. Lima, Municipalidad metropolitana.
- Mathews, Daniel. 2003. “Poemas en azul” en Espino Relucé, Gonzalo (compilador). *Tradición oral, culturas peruanas, una invitación al debate*, Lima, Fondo Editorial UNMSM, pp. 235-244.

- . 2004. “Victoria Santa Cruz: voz y rebeldía de la negritud” en *Identidades* suplemento cultural del diario *El Peruano*, Lima, lunes 20-12-2004, pp 8-9
- . 2005. “Rastros y logros de la oralidad popular. Nicomedes transformó la décima” en *Identidades* suplemento cultural del diario *El Peruano*, Lima, lunes 6-6-2005, pp. 6-7
- . 2006. “Género y esclavitud en un cuadro musical criollo” *Revista del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Varsovia*, Varsovia, N° 9 pp. 159-164.
- . 2013 “De Congos a grones” en Lilia Mayorga Balcazar y Margarita Ramírez Mazzetti *Presencia y persistencia. Paradigmas culturales de los afrodescendientes*, Lima, CEDET, 2013 pp. 61-67
- Mayorga Balcazar, Lilia y Margarita Ramírez Mazzetti *Presencia y persistencia. Paradigmas culturales de los afrodescendientes*, Lima, CEDET, 2013
- Ojada, Martha. 2003. *Nicomedes Santa Cruz: Ecos de África en Perú*. Rochester, NY: Tamesis.
- Romualdo, Alejandro. 1984 *Poesía peruana antología general: Tomo I: Poesía aborígen y tradición popular*. Lima, Ediciones Edubanco.
- Salas, Teresa C. y Henry J. Richards. 1982 *Asedios a la poesía de Nicomedes Santa Cruz*. Quito, Editorial Andina.
- Santa Cruz, Nicomedes. 1959. *Décimas*, Lima, Editorial Juan Mejía Baca
- . 1960. *Décimas*, Lima, Editorial Juan Mejía Baca
- . 1964. *Cumanana*, Lima, Editorial Juan Mejía Baca.
- . 1966. *Canto a mi Perú*, Lima, Librería Studium.
- . 1971. *Décimas y canciones*, Lima, Campodonico ediciones.
- . 1971. *Ritmos negros del Perú*, Buenos Aires, Editorial Losada.
- . 1972 *Rimactampu: Rimas al Rímac*, Lima Ciba-Geigy Peruana S. A.
- . 1982. *La décima en el Perú*, Lima, IEP.
- . 2004. *Canto negro*, Editorial libros en red.
- . 2004. *Obras completas I Poesía (1949-1989)*, Editorial libros en red.
- . 2004. *Obras completas II Investigación (1958-1991)* Editorial libros en red
- Toro Montalvo, César 1994 *Historia de la literatura peruana*, tomo IV (Costumbrismo y literatura negra del Perú), Lima, A.F.A Editores,

6. Vals y cultura limeña

- Amauta*. 1927. “La fiesta de la planta”, N° 6, pp.33-36.
- Basadre, Jorge. 1968. *Historia de la República*, Lima, Editorial Universitaria, 1968.
- Bolaños, César; J. Quesada; E. Iturriaga; J. Estenssoro; E. Pinilla; R. Romero. 1985. *La música en el Perú*, Lima, Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.
- Collantes, Aurelio. 1977. *Pinglo inmortal*, Lima, Imprenta La Cotera.

Comisión del Sesquicentenario de la Independencia del Perú. 1971.*La poesía de la emancipación*, en Colección documental de la independencia del Perú, Lima T. 24.

De Arona, Juan. 1938.*Diccionario de peruanismos*, Paris, Desclée de Brouwer.

Delgado, Washington. 1988.*Historia de Artidoro*, Lima, Seglusa Editores-Editorial Colmillo Blanco.

Flores Galindo, Alberto. 1991.*La ciudad sumergida. Aristocracia y plebe en Lima 1760-1830*, Lima, Editorial Horizonte.

Gálvez, José. 1915 *Posibilidad de una genuina literatura nacional*, Lima, Casa editora M Moral.

----- . 1943.*Calles de Lima y meses del año*, Lima, IPC

----- . 1965.*Una Lima que se va*, Editorial Universitaria

----- . 1966.*Nuestra pequeña historia (1930)* Lima, UNMSM,

Gamarra, Abelardo. 1907.*Lima, unos cuantos barrios y unos cuantos tipos (al comenzar el siglo XX)*, Lima, Editor Pedro Berrio.

----- . 1973.*En la ciudad de pelagatos*, Lima, PEISA.

----- . Haya de la Torre, Víctor Raúl. 1927.*Por la Emancipación de la América Latina*, Buenos Aires

Lara, Alejandro. 2013.*Vida, pasión y suerte de la música criolla*, Lima

Lauer, Mirko. 2004.*Musa mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana*, Lima, IEP.

León, Javier. 2012. “Ni inga ni mandinga, reflexiones sobre el nacionalismo criollo y la música popular en Lima”. En Internet:

<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/javierleon.pdf>

Lévano, Manuel y Delfín Lévano. 2006.*La utopía libertaria. Obras completas*. Lima, Fondo Editorial del Congreso.

Leyva, Carlos. 1999.*De vuelta al barrio: historia de la vida de Felipe Pinglo*, Lima, PUC-Biblioteca Nacional

Llorens, José Antonio y Rodrigo Chocano. 2009.*Celajes, florestas y secretos. Una historia del vals popular limeño*, Lima, INC.

Mariátegui, José Carlos. 1924. “Pasadismo y futurismo”, publicado en *Mundial*, Lima, 31 de Octubre de 1924, recogido en *Peruanicemos al Perú*, Lima, Biblioteca Amauta, 1980

----- . 1928 *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Amauta.

Martínez, Marino. 2008. *Manuel Acosta Ojeda, arte y sabiduría del criollismo*, Lima, Escuela Nacional Superior de Folklore.

Mathews, Daniel 2012 “¿Quién le canta a Lima hoy?” en Teresa Cabrera (editora) *Lo urbano en el Perú*, Lima, Desco, pp. 131-146

----- 2013 “Si no hay canto no es mi lucha: La fiesta de la planta en Vitarte” en Osvaldo Fernández, Patricio Gutiérrez y Braulio Rojas (editores), *Amauta y Babel revistas de disidencia cultural*, Valparaíso, Universidad de Valparaíso, pp. 79-85

- Millones, Jorge. 2012. *Cascabel*, Lima, Kskbel producciones.
- Millones, Luis. 1978. *Tugurio*, Lima, INC.
- Núñez Gorriti, Violeta. 2010 *El cine en Lima 1897-1929*, Lima, CONACINE
- Ortega, Julio. 1986. *Cultura y modernización en la Lima del 900*, Lima, CEDEP.
- Palma, Ricardo. 1957. (1890-96), *Tradiciones peruanas*, Madrid, Aguilar.
- Aldo Panfichi. 1992. *Formas de sobrevivencia y cambio cultural en barrios tradicionales de Lima*. Tesis para optar el grado de Magister en Sociología en la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Aldo Panfichi (editor). 1994. *Fútbol, identidad, violencia y racionalidad*, Lima, Pontificia Universidad Católica. Facultad de Ciencias Sociales
- . 2008 *Ese gol existe: una mirada al Perú a través del fútbol*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica.
- Panfichi Aldo y Felipe Portocarrero (editores) 1995 *Mundos interiores: Lima 1850-1950*, Lima, Universidad del Pacifico.
- Pinto Gamboa, Willy, 1994. *Felipe Pinglo. El vals peruano, aproximaciones*, Lima, Editorial Cibeles.
- Porras Barrenechea, Raúl. 1959. *Pancho Fierro*, Lima, Ediciones del Instituto de Arte Contemporáneo.
- . 1997. *Perspectiva y panorama de Lima*, Lima, Entre Nous.
- Porras Barrenechea, Raúl (editor). 1947. *Dos viajeros franceses en el Perú republicano. Viajeros en el Perú. Primera serie, Volúmen II*, Lima, Editorial Cultura Antártica.
- Pardo y Aliaga, Felipe. 1869. “El Paseo de Amancaes” en *Poesías y escritos en prosa*, Paris, Imprenta de los Caminos de Hierro A CHAIX & Cie, pp 327-336
- Ponce, Carlos. 1994. *Gamarra, formación, estructura y perspectivas*, Lima, Fundación Friedrich Ebert.
- Rose, Juan Gonzalo. 1974. *Obra poética*, Lima, INC.
- . 1974. *Biografías breves de la vida breve*, Lima, Colección Gárgola. Publicada como “Guitarra de venas” en *Martín*, UPSMP, Lima, Año III, N° 6 abril del 2003. La primera edición fue en una plaqueta
- Salazar Bondy, Sebastián. 2002. *Lima la horrible*, Concepción, Universidad de Concepción
- Sánchez, Luís Alberto. 1983. *Los burgueses*, Lima, Editorial Mosca Azul.
- Santa Cruz, César. 1977. *El waltz y el valse criollo*, Lima, INC
- Serrano, Raúl y Oscar Avilés, 1994. *Confesiones en tono menor. Sesenta años de peruanidad*, Lima, Editorial Gráfica Labor
- Tapia, Rafael. 1993. “La fiesta de la planta de Vitarte” en *Pretextos*, N° 3-4, Lima, DESCO.
- Toledo, Enrique. 2007. *Felipe de los pobres. Vida y obra en tiempos de lucha y cambios sociales*, Lima, Editorial San Marcos.

Valverde, Eleazar y Raúl Serrano. 2000 *El libro de oro del vals peruano*, Lima, Tans Perú

Varela, Blanca. 1972. *Valses y otras falsas confesiones*, Lima, INC

Yep, Virginia. 1998. *El valse peruano*, Lima, Juan Brito editor.

Zanutelli Rosas, Manuel. 1999. *Felipe Pinglo... a un siglo de distancia*, Lima, Diario El Sol.

7. Tango y cultura argentina

Bertí, Eduardo. 2001. "Primer tango en París" en *La Nación, Suplemento Cultura*, 9 de diciembre. En internet <http://www.lanacion.com.ar/212378-primer-tango-en-paris>

Borges, Jorge Luis. 1969. *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires, Emecé.

----- . 1994. *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Seix Barral.

----- . 1997. *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.

Borges, Jorge Luis y José Edmundo Clemente. 1998. *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Emecé.

Mariano Bosch. 1910. *Historia del teatro argentino*, Buenos Aires, Imprenta El Comercio.

Cadicamo, Enrique. 1995. *Mis memorias*, Buenos Aires, Corregidor

Cammarota, Federico. 1970. *Vocabulario familiar y del lunfardo*, Buenos Aires, A. Peña Lillo editor, (2ª edición).

Canaro, Francisco. 1999. *Mis memorias. Mis bodas de oro con el tango*, Buenos Aires, Corregidor

Castagnino, Raúl Héctor. 1981 *Circo, teatro gauchesco y tango*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

Conde, Oscar. 2003. *Poéticas del Tango*, Buenos Aires, Marcelo Héctor Olivieri Editor.

De la Calle, Ceferino. 1880. *Palomas y gaviñanes*. En Internet: <http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/novela/palomas/b-268120.htm>

Dellepiane, Antonio. 1967. *El idioma del delito*, Buenos Aires, Mirasol.

Di Nubila, Domingo. 1998. *La época de oro. Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero.

Discepolo, Enrique Santos. 2001. *¿Qué sapa señor? Clásicos de la Ciudad*, Corregidor – Secretaria de Cultura Gobierno de Buenos Aires.

Ferrer, Horacio. 1960. *El tango, su biografía y evolución*, Buenos Aires, Editorial A. Peña Lillo.

----- . 1965. *Discepolín, el poeta del hombre de Corrientes y Esmeralda*, Buenos Aires, Ediciones del Tiempo.

----- . 1977. *El libro del tango. Crónica y diccionario 1950-1977*, Buenos Aires, Galerna.

Ferrer, Horacio y Oscar del Priore. 1999, *El inventario del tango*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Garrumaño, Florencia, 2007. *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Gelman, Juan. 1956. *Violín y otros poemas*, Buenos Aires, Gleizer.

----- . 1962 *Gotan*. Buenos Aires, Horizonte.

Gil Lozano, Fernanda. 2006. “Las mujeres, el tango y el cine” en *Nuestra América*, revista de CELA, Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Fernando Pessoa, Porto, N° 2, Agosto-Diciembre pp. 198-210 p. 207. En Internet:

<http://ufpbdigital.ufp.pt/dspace/bitstream/10284/351/1/NuestraAmerica2.pdf>

Gobello, José. 1982. *Diccionario lunfardo y de otros términos antiguos y modernos usuales en Buenos Aires*, Buenos Aires, A. Peña Lillo editor.

Golluscio de Montoya, Eva. 1984. “Del circo colonial a los teatros ciudadanos: proceso de urbanización de la actividad dramática rioplatense” en *Carevelle*, Université de Toulouse, N° 42, p. 141.

González Tuñón, Raúl. 2005. *La calle del agujero en la media. Todos bailan*, Buenos Aires, Seix Barral.

Halperin Donghi, Tulio. 1979. *Revolución y guerra*, México, Siglo XXI.

Lugones, Leopoldo. 1916. *El payador*, Buenos Aires, Otero & Cia. Impresores.

Matamoro, Blas. 1982. *La ciudad del tango. Tango histórico y sociedad*, Buenos Aires, Galerna.

Moya, Ismael. 1959. *El arte de los payadores*, Buenos Aires, Editorial P. Berruti.

Ortiz Oderigo, Néstor. 2009. *Latitudes africanas del tango*; edición a cargo de Norberto Pablo Cirio, Caseros, Universidad Nacional Tres de Febrero.

Pettoruti, Emilio. 2004. *Un pintor frente al espejo*, Buenos Aires, Librería Histórica.

Pujol, Sergio. 1996. *Discépolo*, Buenos Aires, Emecé,

----- . “La filosofía en moneditas” en Internet:

<http://www.todotango.com/spanish/creadores/sdiscepolo.asp>

Rey de Guido, Clara y Walter Guido (editores). 1989. *Cancionero rioplatense*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Sábato, Ernesto. 1965. *Tango. Discusión y clave*, Buenos Aires, Losada.

Stilman, Eduardo. 1965. *Historia del tango*, Buenos Aires, Brújula.

Tallón, José Sebastián. 1964. *El tango en sus épocas de música prohibida*, Buenos Aires, Instituto de amigos del libro argentino, 2ª edición.

Todo tango. Enrique Santos Discepolo. En Internet:

<http://www.todotango.com/spanish/creadores/semblanza.aspx?id=41&ag=>

Ulloa, Carla. 2007. *Letras de Tango: Ficciones, Imágenes y Representaciones de un discurso sobre el espacio urbano. Buenos Aires, 1890-1935*. Tesis de Licenciatura en Educación, Universidad Católica de Valparaíso.

Zucchi, Oscar. 1998. *El tango, el bandoneón y sus intérpretes* Buenos Aires, Corregidor

8. Entrevistas en Internet

Entrevista a Carlota Pereira sobre la piedra horadada

<https://www.youtube.com/watch?v=o9HviFzYgqM>

Entrevista a Chabuca Granda Radio Televisión Española

Parte 1: <https://www.youtube.com/watch?v=Nr1pN0JHB9c&list=UUqrlokeEWyGsEabhjbp2hA>

Parte 2 <https://www.youtube.com/watch?v=tZnzn515RMo&list=UUqrlokeEWyGsEabhjbp2hA>

Parte 3 <https://www.youtube.com/watch?v=wsLEUcq69e8&list=UUqrlokeEWyGsEabhjbp2hA>

Parte 4 https://www.youtube.com/watch?v=vU_ShUsLNs4&list=UUqrlokeEWyGsEabhjbp2hA

Parte 5 <https://www.youtube.com/watch?v=2dD52uWYbbI&list=UUqrlokeEWyGsEabhjbp2hA>

Parte 6 <https://www.youtube.com/watch?v=mLjfspeut2k&list=UUqrlokeEWyGsEabhjbp2hA>

Parte 7 <https://www.youtube.com/watch?v=O02-Xel3ZZc&list=UUqrlokeEWyGsEabhjbp2hA>

9. Poemas en Internet

Victoria Santa Cruz “Me gritaron negra” <http://www.youtube.com/watch?v=IN5M0jehU7s>

10. Películas comentadas

Miguel Littin “El chacal de Nahueltoro”

<http://www.youtube.com/watch?v=fkndgURMT2A>

La historia oficial http://www.youtube.com/watch?v=Ebrj_bYYJ2k

La cumparsita <http://www.youtube.com/watch?v=pj475iWj9XA>

Luces de Buenos Aires <http://www.youtube.com/watch?v=N-l0HHjsiqo>

¡Tango! <http://www.youtube.com/watch?v=BQ2n-fdMVs>

Apéndice

¿Quién le canta a Lima hoy?

(Ensayo publicado en *Lo urbano en el Perú*, Lima: Desco 2012)



Cuando se fundó Lima no había ninguna casa. Había un acta de fundación que la ponía bajo la tutela de los Reyes Católicos; había un plano que situaba la calle central efectivamente en el centro, a cuatro cuadras de cada uno de las fronteras; había un reparto de las calles entre los distintos oficios: una para los botoneros, otra para los espaderos, la tercera para los escribanos y por supuesto una destinada al teatro. Era una ciudad de letras, no de quincha. La quincha vendría después. La ciudad letrada⁴⁰⁹, expresión del poder, justificaba previamente a la ciudad real. La justificaba en tanto le daba razón de ser en justicia y en tanto la ordenaba como cuando «justificamos» textos en la computadora.

Pero la ciudad letrada convivía con otra, situada más allá de las fronteras. El cerco que le dio nombre de «cercado» al centro de Lima lo separaba de otra ciudad, la ciudad

⁴⁰⁹Rama, Ángel. *La Ciudad Letrada*. Hanover: Editorial del Norte, 1984.

sumergida⁴¹⁰. El Rímac, los Barrios Altos, Pachacamilla, no se expresaban por la letra sino por la música, el baile y la religión. En muchos casos la religión era el pretexto de la música. Esa es quizá la principal diferencia entre el Señor de los Milagros y la Virgen del Carmen. Si escuchamos el vals que César Miró dedica a la fiesta de la virgen, percibimos que había algo más interesante que el culto: «Vamos a la fiesta del Carmen negrita / vamos que se acaba ya la procesión / estoy encantado con tu cinturita / y con tus ojazos que son un primor».

La fiesta del Rímac, aunque dedicada a San Juan, es quizá la más pagana de todas. En primer lugar por la fecha. En verdad es una fiesta que viene del ciclo agrario prehispánico. El 24 de junio es al hemisferio sur lo que el 24 de diciembre al norte: el inicio del invierno. En segundo lugar por las actividades que se realizaban. Felipe Pardo y Aliaga comentaba lo que era para alguien del Cercado asistir a la fiesta de Amancaes:

«Nuestras inocentes escenas de cordial jovialidad habían sido perturbadas por las cantigas obscenas con que la plebe acompañaba sus inmundos bailes en los grupos circunvecinos: cantigas que, al paso que se apuraban las botellas, iban realizando el contenido de la indecencia que las distinguía desde el principio»⁴¹¹.

Aunque es clara la postura hispanista y colonial de Pardo y Aliaga, hay que decir dos cosas en su defensa. La primera es que esa misma postura la tendrá años después una ciudad letrada ya en ruptura con el poder. Las «cantigas obscenas» de Pardo y Aliaga serán después la «sensualidad, superstición y primitivismo» de la que acusaba Mariátegui a los negros, para declarar a reglón seguido que el negro «no estaba en condiciones de contribuir a la creación de una cultura sino más bien de estorbarla con el

⁴¹⁰Flores Galindo, Alberto. *La ciudad sumergida. Aristocracia y plebe en Lima, 1760-1830*. Lima: Editorial Horizonte, 1991.

⁴¹¹Pardo y Aliaga, Felipe. «El paseo de Amancaes» En: *Poesías y escritos en prosa*. París: Los caminos del hierro, 1869.

crudo y viviente influjo de su barbarie»⁴¹². Esta idea se repetirá en varios espacios americanos, como por ejemplo en Chile, donde se prohibieron las fiestas religiosas negras. Según cuenta Ricardo Donoso, en el gobierno de O'Higgins se prohibió la procesión de la bula de cruzada, que se verificaba desde la iglesia de Santo Domingo hasta la catedral y que describe así: «participaban algunos negros, vestidos con trajes extravagantes que llevaban pífanos y tambores que hacían sonar sin concierto alguno, en medio de grandes gritos y grotescas contorsiones»⁴¹³.

Sin embargo, de lo que nos cuenta Pardo y Aliaga para el caso limeño, sacamos como primera información que aunque no les gustaban las cantigas ni los bailes, los letrados y poderosos igual iban a oírlos y verlos; y que si en algún espacio la ciudad letrada y la sumergida se encontraban en igualdad de condiciones, ese era en la segunda, pues en esa fiesta el pueblo tomaba el control. En ese sentido, el disgusto de las élites estaba relacionado a una actitud distinta, de apertura, frente al cuerpo y la sexualidad, donde las botellas eran una buena ayuda.

Esta descripción muy rápida de la Lima virreinal se mantiene hasta bastante entrado el siglo XIX. Ricardo Palma, su mejor cronista, dice que «solo faltaba el virrey». En 1901 Federico Elguera, alcalde de Lima, comenzará una serie de cambios tendientes a la modernización: saca los urinarios de la Plaza de Armas, cambia el alumbrado a gas por la luz eléctrica y autoriza que los automóviles circulen en Semana Santa. Por supuesto que estos cambios supusieron adhesiones y críticas. La autorización a los automóviles es muy criticada por los y las fieles, pero muy aplaudida por los médicos que no podían llegar a las emergencias o porque una vez en ellas sentían que recetar un remedio era un chiste de mal gusto pues las familias no podrían llegar a la farmacia.

⁴¹²Mariátegui, José Carlos. *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta, 1928.

⁴¹³Donoso, Ricardo. *Las ideas políticas en Chile*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1946.

La luz eléctrica también es criticada pues se decía que dejaría a los gasfiteros sin trabajo. Lo cierto es que no fue así. Quienes se dedicaban antes a llenar los postes de gas ahora componen servicios higiénicos sin que nadie se dé cuenta de que el nombre «gasfitero» no tiene mucho que ver con la nueva ocupación. La nueva ciudad y sobre todo la inversión extranjera, que llegó por la misma época con bancos, empresas mineras, inversión agrícola, nuevas avenidas en la ciudad y vías de comunicación en el país, no le quitaron trabajo a nadie sino que, por el contrario, creó una clase trabajadora que forjaría nuevas expresiones además de las ya reseñadas. En cambio la aristocracia, y con ella la ciudad letrada, se sentirá incómoda con los recién llegados, pues siente que los trabajadores nacionales y los capitales extranjeros les están quitando poder.

Estas diferencias quedan claras si comparamos las canciones de Felipe Pinglo Alva con el libro de José Gálvez, *Una Lima que se va*. Mientras el libro es una añoranza por el bien perdido, las canciones van modelando la nueva ciudad. Si hay alguna queja frente a las novedades es que tienen, como la luz artificial, muy «débil proyección» y que la modernización no ha sido democratizadora. Pero estas no son críticas que busquen regresar a un pasado que nunca existió, sino que pretende ir más allá del presente: «el plebeyo de ayer es el rebelde de hoy». Y si bien el propio vals es un producto de esta adecuación popular a lo moderno, pues ya no se toma lo español como modelo, sino lo germano (el vals) y lo inglés (el fútbol), que también son una adecuación de lo moderno a lo popular. Quien quiera buscar algún parecido entre *El Danubio azul* y *Sueños de opio* quedará totalmente perdido.

Resulta interesante darle una mirada a los valeses de Pinglo, pues estos son, efectivamente, un retrato de la ciudad. Los automóviles y los *cabarets* están presentes. Pero en muchos casos este retrato se hace no desde los objetos sino desde las personas.

Pinglo no le canta, como los futuristas, a la turbina o a la fábrica, sino al obrero que «después de trabajar vuelve a su humilde hogar». No le canta a la máquina de coser sino a la obrerita «que con su *Singer* tiene, en el banco un millón». No le canta al periódico sino al niño que, entre otros periódicos, vocea *La Tribuna* de un APRA⁴¹⁴ que todavía le daba sentido a la R de su sigla.

La fiesta popular había cambiado. Ahora las canciones eran verdaderos poemas y además tenían autor. A diferencia de la oralidad tradicional los textos quedaban fijos, ya sea porque el autor los escribía o porque los llevaban al disco. Los «padres del criollismo», Montes y Manrique, no fueron grandes cantantes, sino que fueron los primeros en grabar. Así comienza lo que podemos llamar «ciudad cantada», en diálogo con la letrada.

La ciudad letrada también cambia. Esa pérdida de poder que lleva a Gálvez a escribir *Una Lima que se va* también lleva a Mariátegui, Haya de la Torre, Basadre y Pesce, a situarse al otro lado del poder. Es una nueva generación crítica que hará coincidir muchos de los intereses de la ciudad letrada y la cantada, produciéndose también espacios de encuentro entre ambas. La fiesta de la planta en Vitarte reúne poetas y cantantes, además de funciones de cine y partidos de fútbol. Jorge Millones nos cuenta del encuentro entre Mariátegui y Pinglo⁴¹⁵. En los Centros Musicales nace la clase obrera como comunidad imaginada y los músicos más conocidos se convierten en líderes sindicales. Esa es la historia de Delfín Lévano que de saxofonista pasa a ser el dirigente de la lucha por las 8 horas.

Por otro lado se ha producido una proletarización del letrado, al convertirse este en profesor de colegio. No podemos saber si se conocieron o cuánta amistad hicieron, pero

⁴¹⁴Alianza Popular Revolucionaria Americana

⁴¹⁵Millones, Jorge. *Cascabel*. Lima: kskbel producciones, 2012.

el profesor Vallejo debe haber visto alguna vez al alumno Pinglo en el colegio Guadalupe. No es raro tampoco que cantantes y escritores compartan algunos oficios como el periodismo o tomen en el mismo bar. Lo propio ocurre con los futbolistas. No es una casualidad que tanto Pinglo como Nicomedes Santa Cruz dedicaran sus letras al Alianza Lima, equipo relacionado con los trabajadores, los negros y el barrio de La Victoria. En ese populoso distrito, la trastienda de la panadería de Domingo Giuffra era un punto de encuentro entre periodistas, cantantes y futbolistas. La ciudad se va convirtiendo así en un sistema cultural.

Ya lo popular no está en extramuros y, como diría Ana Pizarro, las ciudades funcionan como «puntos y momentos de confluencia, de condensación, en donde es posible focalizar el espesor cultural»⁴¹⁶.

No solo hay una voluntad de encuentro sino que hay una espacialidad común que no solo lo permite sino que lo exige. Pero Lima siguió creciendo y gran parte de su crecimiento se debió a la migración. Entre los años 40 y 50 este es un fenómeno que recorre toda América y que en todo el continente tiene expresiones verbales. Es el caso de José María Arguedas y Juan Rulfo en la literatura escrita, el de Violeta Parra y Atahualpa Yupanqui en la cantada. Ninguno de ellos podría ser entendido sin una fuerte comprensión, esa que solo puede dar la vida, del mundo rural. Tampoco podrían ser entendidos sin una incorporación a la ciudad, de la que toman técnicas verbales y musicales.

Arguedas da cuenta de los cambios que se producen en la conciencia del migrante al encontrarse con Lima⁴¹⁷. En la novela *Yawar Fiesta* está comenzando la migración y los

⁴¹⁶Pizarro, Ana. *El sur y los trópicos*. Alicante: Universidad de Alicante, 2004.

⁴¹⁷Sobre las relaciones entre Arguedas y Lima puede verse mi ponencia del mismo título en el Congreso Internacional Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales, organizado por la Pontificia

253

migrantes quieren parecerse lo más posible a los limeños. El escritor comienza dando datos:

Dos mil lucaninos vivían en Lima. Más de quinientos eran de Puquio, capital de la provincia. Los lucaninos llegaron a Lima cuando en todas las provincias cundió, casi de repente, como una fiebre, el ansia de conocer la capital. ¡Llegar a Lima, ver, aunque fuera por un día, el Palacio, las tiendas de comercio, los autos que se lanzaban por las calles, los tranvías que hacían temblar el suelo, y después regresar! Esa era la mayor ambición de los lucaninos⁴¹⁸.

Luego Arguedas incorpora a los migrantes al relato pero en una posición incómoda. Por un lado son rechazados por la sociedad a la que quieren incorporarse, pues son «los serranos» (título el capítulo VII que habla del tema). Como dice Cotler, esta migración «agudizó los sentimientos ambivalentes de desprecio y temor de los tradicionales sectores medios urbanos y de la clase dominante hacia los sectores populares campesinos»⁴¹⁹. Por otro lado, los mismos migrantes viven un proceso de aculturación que no supone la ruptura con la tierra materna sino, por el contrario, en un amor al terruño pero desde otra escala de valores y una incomprensión total de los temas culturales que han abandonado. Incapaces de comprender las costumbres indígenas, resultan en la contradicción de pactar con los gamonales en contra de ellas, aunque lo hacen en nombre de la reivindicación del indio.

El proceso se completa en la poesía arguediana, que es lo último que escribe. Lo primero que debemos decir de esta poesía es que está escrita en quechua. Aun cuando al lado ponga la traducción, es evidente un cambio de actitud hacia el idioma. Antes declaraba la necesidad de escribir en español porque nuestro idioma originario no tenía lectores. Evidentemente la nueva escritura no es producto de un cambio en el autor sino

Universidad Católica del Perú el 2011. Últimamente ha salido un libro que recoge sin citarme muchas de las propuestas.

⁴¹⁸Arguedas, José María. *Yawar fiesta*. Lima: Editorial Horizonte, 2011.

⁴¹⁹Cotler, Julio. *Clases, estado y nación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP)1978.

en el público. La migración y la escolarización han sido tan importantes que ya no hay motivo para negar la escritura.

El cambio en el idioma también resulta ser un cambio de significados. Ya no es Lima la que se apodera de los provincianos sino que ellos «cercan» la ciudad: «Al inmenso pueblo de los señores hemos llegado y lo estamos removiendo. Con nuestro corazón lo alcanzamos, lo penetramos; con nuestro regocijo no extinguido, con la relampagueante alegría del hombre sufriente que tiene el poder de todos los cielos, con nuestros himnos antiguos y nuevos, lo estamos envolviendo»⁴²⁰. Es la mirada utópica de cambiar la sociedad de odio por una de amor a partir de la presencia activa del hombre andino en la capital. Quizá la expresión más clara de la alegría andina en esos tiempos era el coliseo, lugar de encuentro de todos los provincianos para escuchar su música y que de alguna manera se continúa con los grandes locales de la carretera central, en Ate Vitarte, algunos de los cuales superan largamente los 15 000 espectadores.

Ese es el camino que hemos hecho para llegar hasta donde estamos. Ahora intentare escribir como veo la situación actual, ya que de lo que trata este libro es del «Perú hoy». En este terreno creo que podemos ver por lo menos tres espacios: los continuadores del criollismo; la música andina o neoandina; y las expresiones más modernas.

En los distritos que ya existían en la colonia o en los que se crearon entrando el siglo XX –como Breña o La Victoria–, la música criolla sigue siendo importante. Los Centros Musicales se han mantenido –es el caso del Pinglo, que tras muchas mudanzas ha recalado en el Pasaje Olaya, en el centro mismo de la ciudad– o se han creado nuevos. En ellos hay un claro interés por mantener una tradición y la preocupación por la

⁴²⁰Arguedas, José María. «Tupac Amaru kamaq taytanchisman. A nuestro padre creador Túpac Amaru». En: Julio Noriega Bernuy, comp. *Poesía quechua escrita en el Perú. Antología*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones (CEP), 1993.

historia de la cultura popular, que se manifiesta desde las propias paredes llenas de fotos y recordatorios. Sin embargo, también hay un nuevo criollismo que no se mantiene necesariamente en el vals tradicional, sino que incorpora nuevos ritmos. Me refiero a trovadores como Fernando Renteria, Daniel «Kiri» Escobar, Juan Luis Dammert, Daniel Ochoa o Jorge Millones.

El nuevo criollismo ha incorporado la contingencia. *El canto a Luis Pardo*, el primer vals de autor (Abelardo Gamarra) ya nos habla de sucesos reales (la historia de Luis Pardo «el famoso bandolero»), por lo que podía esperarse que se convirtiera en un personaje mítico. Prueba de ello es que un siglo después de compuesta es una canción que se sigue escuchando. Pero, ¿se podrá convertir en mítica Keiko Fujimori y seguirse escuchando la canción del Kiri⁴²¹ de acá a 100 años? Los ejemplos igual a este se pueden multiplicar. Parece evidente que a ninguno de ellos les preocupa ser conocidos en el futuro, pero si alguna mirada tienen hacia adelante, es más social, pues ambas quieren ayudar a construir un país diferente.

El descontento con el presente es también una mirada hacia el pasado. Su relación con Lima es la de la añoranza. Jorge Millones nos habla del encuentro entre Pinglo y Mariátegui «en una noche estrellada»⁴²². Renteria se declara «celoso del tiempo» por no haber gozado del Barrios Altos del ayer⁴²³. En realidad siguen una vieja tradición. La canción criolla siempre sirvió para revalorar los barrios populares. Ese es el sentido de *Mis Barrios Altos* de Amador Paredes «Parrita» o *Barrio bajopontino* de Luciano Huambachano. Pero hay una diferencia entre Paredes y Renteria. El primero habla en presente, de su barrio y sus vivencias, el segundo habla en pasado, un pasado glorioso pero cerrado.

⁴²¹Ver y escuchar de Daniel «Kiri» Escobar, *Candidosita*, en: <http://goo.gl/6WK8M>

⁴²²Ver y escuchar de Jorge Millones, *En una noche estrellada*, en: <http://goo.gl/P6AmC>

⁴²³Ver y escuchar de Fernando Renteria, *A Barrios Altos*, en: <http://goo.gl/qBIvE>

Si el mundo criollo habla del pasado de la ciudad, la música andina de Lima nos sitúa en la condición del sujeto migrante. La categoría de sujeto migrante ha sido planteada por Antonio Cornejo Polar a partir de la obra de Arguedas. El crítico literario afirma que:

migrar es algo así como nostalgia desde un presente que eso debería ser pleno las muchas instancias y estancias que se dejaron allá y entonces, un allá y un entonces que de pronto se descubre que son el acá de la memoria insomne pero fragmentaria⁴²⁴.

El sujeto migrante habla desde un presente y un aquí para reconstruir el allá y el pasado. Además, su memoria evidencia una profunda fragmentación. La homogeneidad queda de lado y aparece, como contra parte, el conjunto de pedazos del rompecabezas que debiera ser ordenado a partir del eje de la memoria «que está trozada en geografías, historias y experiencias diversas». Esta situación del sujeto migrante ha caracterizado desde siempre el crecimiento de las ciudades de nuestra América, sobre todo de las capitales macrocefálicas, al punto que el propio Cornejo Polar lo considera, junto con la violencia, «el fenómeno de mayor relieve en el Perú»⁴²⁵.

Esto supone que el migrante a la vez tiene una pertenencia doble y se encuentra en situación de marginal en ambas. No está ya más en su propio espacio pero tampoco está del todo en el nuevo. Se encuentra siempre en vilo, como ave de paso, enajenado en ambos espacios. Trashumantes, tráfugas y transculturados, no solo han producido una traslación geográfica sino un proceso cultural en el que se han convertido en un sujeto que Cornejo califica de «disgregado, difuso y heterogéneo». El migrante estratifica sus

⁴²⁴Cornejo Polar, Antonio. *Condición migrante e intertextualidad multicultural: El caso de Arguedas*. Conferencia en el III Encuentro Latinoamericano en Berkeley, el 22 de abril de 1994. También del mismo autor ver: *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima: Editorial Horizonte, 1997.

⁴²⁵Cornejo Polar, Antonio. *Condición migrante e intertextualidad multicultural: El caso de Arguedas*. Conferencia en el III Encuentro Latinoamericano en Berkeley, el 22 de abril de 1994. También del mismo autor ver: *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima: Editorial Horizonte, 1997.

experiencias de vida y ni puede ni quiere fundirlas porque es en ese doble estatus de tiempo y espacio donde desarrolla su subjetividad, en la que está tan vigente su aquí-ahora como su allá-ayer.

Quizá la mejor representante de este lado de Lima sea Dina Páucar. Cuando ella ante miles de espectadores canta «Volveré»⁴²⁶: «Hoy / me siento lejos / extraño mi pueblo / donde nací», son todos ellos los que están cantando. Pero también cantan con ella cuando sigue: «Yo quisiera regresar / pero no puedo / tengo metas / que cumplir». El migrante se siente ajeno al sitio en el que vive, pero siente que es en ese sitio y no en su terruño donde puede /debe cumplir sus metas.

La propia cantante es una expresión de esto. Gusta de difundir su pasado sufrido. Lo encontramos así en Wikipedia: «Llegó a Lima cuando tenía once años, casi como una aventurera, pero su edad no le impidió vencer la dureza de la capital, que siempre es hostil con sus nuevos habitantes. Aquí fue vendedora ambulante, emolientera y empleada doméstica, pero siempre tuvo el firme deseo de llegar lejos con la música»⁴²⁷. Pero, frente a ese pasado, ahora es una mujer exitosa, que algunos días llega a cantar hasta en cuatro conciertos y a todos asisten multitudes. Por otro lado, el éxito también es un apoderarse de la modernidad. Canta el huayno con instrumentos propios de la música andina pero combinados con otros modernos o costeños. «Los Superelegantes del Perú», nombre de su grupo, utilizan arpa, timbal, batería, güiro y bajo eléctrico. El nombre del grupo es parte también de esa apropiación de lo occidental para andianizarlo.

Debemos decir que no es la primera vez que se le canta a la migración desde Lima. En el vals *El provinciano*, Laureano Martínez Smart le cantó a las «locas ilusiones», a los

⁴²⁶Ver y escuchar de Dina Páucar, *Volveré*, en: <http://goo.gl/NE14F>

⁴²⁷En: http://es.wikipedia.org/wiki/Dina_P%C3%A1ucar

triunfos en la capital y al recuerdo de la madre. Pero en esos años la migración comenzaba, por lo que todavía era necesario que un limeño (Martínez), con un ritmo limeño (el vals), cante las dichas e infortunios de los recién llegados.

Pero la canción de Dina Páucar tampoco es la última que trata el tema migrante. Con otros ritmos, totalmente heterogéneos, fusión de lo andino con lo que les da la ciudad, los hijos de migrantes comienzan a expresar una nueva situación. Me refiero a dos manifestaciones modernas: la chicha y el *rock* popular.

El término «chicha» ha llegado incluso al Diccionario de la Real Academia, con el significado de «manifestación cultural de origen occidental interpretada y desarrollada por inmigrantes andinos en ciudades grandes como Lima»⁴²⁸. Como de costumbre, algunas aclaraciones es necesario hacerle a la Academia. No es que los «inmigrantes andinos» «interpreten» manifestaciones «occidentales». En una sola frase encontramos tres errores: no son los inmigrantes sino los limeños de primera generación, no interpretan sino que crean nuevos ritmos y expresiones culturales, y no lo hacen sobre la base de manifestaciones occidentales sino a partir de ritmos y expresiones culturales de la costa americana como por ejemplo la salsa. De este modo, los limeños de primera generación fusionan las dos herencias culturales que reciben: la de sus padres y la del medio en que nacieron y viven. Es el caso de Lorenzo Palacios Quispe (1950-1994), más conocido como Chacalón. Nacido en Lima, podemos suponer que la primera música que escucho fue la que interpretaba su padre, el danzante de tijeras⁴²⁹ Lorenzo Palacios Huaypacusi. Chacalón fue el mayor responsable de la difusión de la música chicha que ahora se escucha incluso fuera del Perú.

⁴²⁸Ver: <http://lema.rae.es/drae/>

⁴²⁹La danza de las tijeras es una danza indígena de competencia, originaria de la región de Ayacucho y extendida a Huancavelica y Apurímac, en la que dos *danzaks* muestran sus habilidades corporales acompañados de violín y arpa. Esta danza fue muy comentada por José María Arguedas.

En lo que se refiere al *rock* las expresiones son variadas. Estas van desde las reuniones masivas pero espontáneas de jóvenes de clase media en el Parque Lennon⁴³⁰, de San Miguel, todos los 8 de diciembre (fecha de la muerte de John Lennon), la pequeña y mediática escena barranquina, hasta los multitudinarios festivales de variado cartel rockero que tienen lugar en Los Olivos, en locales que, originalmente destinados a las orquestas de cumbia, abren paso los fines de semana al *hardcore* y al *punk* melódico. Entre las expresiones con vocación masiva destaca una fuertemente afincada en la identidad barrial de sus promotores: el Agustirock y su posterior encarnación El Agustino, festivales característicos de uno de los barrios más populares de Lima, El Agustino. El Agustirock se definió a sí mismo como:

«un festival cuyo principio es incentivar el Arte y la Música con Libertad, desde hace 20 años hemos creado un escenario propio para dar oportunidad a los artistas de nuestro distrito a expresarse»⁴³¹.

En esta definición encuentro tres elementos a resaltar: el artístico, que nos habla de incentivar el arte y la música; el político, que nos habla de libertad; y el escenario propio, vale decir un espacio del que los jóvenes se han hecho dueños y sobre el que se construye poder popular. El espacio urbano reivindica ese lugar para el distrito y sus expresiones. Desde su origen en la década de los noventa, hasta su última emisión regular en 2004, el evento se sustentó, efectivamente, en grupos que tienen su vida en El Agustino, acompañados de bandas con mayor presencia en el circuito no-comercial nacional. En 2009 se realizó una re-edición del festival, que dio lugar a una escisión entre sus fundadores, de la que nace el festival Agustino, que desde entonces continua

⁴³⁰El nombre no es oficial y tiene que ver con un mural que se pinto en 1989 con la participación del artista plástico Herbert Rodríguez.

⁴³¹Ver: <http://www.agustirock.com/>

anualmente con creciente éxito e igual reconocimiento como una fecha «clásica» en el calendario rockero peruano.

No podemos aludir al proceso de El Agustino sin dar unas líneas a Kachuca y Los Mojarras, el grupo que inició la experiencia en junio de 1992 y que se sitúa con orgullo como gestor de una cultura de barrio: «Los Mojarras ejecutan un rock para los pobres, pues recogen sus experiencias para convertirlas en sonidos que narren su rica cotidianidad, el *rock* es capaz de generar un color musical, la idea es evocar nuestras raíces»⁴³².

Tanto Chacalón en la chicha como Los Mojarras en el *rock* le han cantado también al migrante. Pero en ambos casos ya no se trata de un «volveré», pues ¿adónde volver si se nació en Lima? Ellos se saben hechura de Lima tanto como de sus padres. En *Nostalgia provinciana* Los Mojarras nos dicen: «Ellos forjaron aquí otras generaciones / del cual salimos muy orgullosos / de esta nuestra tierra /y de nuestros padres»⁴³³.

Eso les permite moverse con facilidad por los diversos temas de la ciudad, a la que están construyendo. Si la Lima con que se inició el siglo XX fue dibujada por las canciones de Pinglo, en las de Los Mojarras tenemos un dibujo nuevo: «Los micros están repletos la gente se apresta a trabajar / obreros empleados doctor enfermera y hasta un capitán / van mirando sus relojes mientras el microbusero / impulsa estos pistones llamados Perú»⁴³⁴.

Nota a pie de ensayo

Al terminar quiero hacer un par de precisiones metodológicas. El análisis hecho no tiene necesariamente que ver con mis gustos o disgustos. Hay cantantes que son mis amigos y

⁴³²Ver *Historia de Kachuca y los Mojarras* en: <http://goo.gl/oEf5Y>

⁴³³Ver y escuchar de Los Mojarras, *Nostalgia provinciana*, en: <http://goo.gl/gOF0v>

⁴³⁴Ver y escuchar de Los Mojarras, *Triciclo Perú*, en: <http://goo.gl/zVvGP>

a los que quiero; hay otros que no los son pero admiro; y unos terceros que definitivamente no me gustan. Pero ni el cariño, ni la admiración, ni el disgusto, tienen que ver con el trabajo analítico. No soy yo el objeto de estudio a pesar de que seguramente resulto ubicable en alguno de los tres espacios culturales que he reseñado. Mis amigos me sabrán colocar.

Desde que dejé Lima, hace ya tres años, la escena puede haber cambiado. Este estudio necesita tanto de bares como de bibliografía. Puede ser que no este del todo actualizado⁴³⁵. Pero hay algo que creo a pie juntillas: la ciudad no es solo un conjunto de edificios y personas. La ciudad tiene que ver con cómo hablamos de ella y con cómo nos sentimos en ella. Ciudad letrada, ciudad sumergida, ciudad cantada, tantas ciudades en un mismo espacio, solo es cuestión de saberlas escuchar. Usualmente le damos mucha importancia, a veces hasta exageramos, a la ciudad letrada. No debe sorprendernos que la ciudad cantada comience a suscitar el interés de quienes pensamos que la literatura es algo más que los escritos de la academia, que la historia algo más que los hechos de gobierno, que los que parecen mudos tienen voces muy potentes.

⁴³⁵No obstante, agradezco el aporte de Teresa Cabrera para actualizar algunas informaciones que contiene este artículo, en particular las referidas a la escena rockera.