

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E.A.P. DE LITERATURA

**La representación del cholo y el indio en el vals
peruano**

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciada en Literatura

AUTOR

Gina Moore Carranza

ASESOR

Rufino Gonzalo Espino Relucé

Lima - Perú

2012

A Alberto y Olive, mis padres,
quienes me educaron y guiaron con amor,
me dieron alas para volar y
valores para enfrentar con satisfacción el vuelo.

A mi asesor y maestro Gonzalo Espino Relucé,
por su paciencia y enseñanzas.

LA REPRESENTACIÓN DEL CHOLO Y EL INDIO EN EL VALS PERUANO

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO 1	
Historia del vals popular	8
1.1 Contexto sociocultural en el origen del vals criollo.....	11
1.2 La Guardia Vieja.....	16
1.3 Época de consolidación y modernización.....	24
1.3.1 Primer momento: generación Pinglo.....	24
1.3.2 Segundo momento: época de oro.....	32
1.4 Periodo de declinación del vals criollo.....	40
CAPÍTULO 2	
Identidad y representación del indio, cholo y criollo	46
2.1 La identidad y la representación.....	48
2.2 El indio, el cholo y el criollo.....	51
2.2.1 El indio.....	52
2.2.2 El cholo.....	60
2.2.3 El criollo.....	63
2.3 Hacia una nueva configuración de lo indio, cholo y criollo.....	67
CAPÍTULO 3	
Representación del cholo y del indio en el vals peruano	69
3.1 Relaciones de la poesía culta y la canción popular.....	69
3.2 La representación del cholo en el vals “Cholo soy” y “Provinciano”	73
3.3 La representación del indio en el vals “Indio” y “Cielo serrano”	82
CONCLUSIONES	87
BIBLIOGRAFÍA	90

Introducción

El vals criollo es un género musical identificado como peruano, que se originó a finales del siglo XIX, a partir de la apropiación y reelaboración de distintos géneros foráneos, en el que predomina el vals vienés. Sus composiciones tratan de un sin número de temas, que forman parte del imaginario de los habitantes no solo de la ciudad capital. En los valeses, cuyas letras asumimos como parte de la poesía popular, se destacan diversas imágenes de nuestra sociedad, como ocurre con la inclusión del indio y el cholo, que evidencian un discurso representativo de la sociedad, que consolida este género musical como distintivo de lo peruano.

La tesis desarrolla la hipótesis siguiente: la representación del cholo y el indio en el vals criollo (de los años cuarenta a los sesenta), las imágenes que de estos se presentan en la poesía popular cantada se originan por el fenómeno de la migración del campo a la ciudad, además del afán de presentar este género musical –propio de las ciudades costeñas del país– como un género de carácter nacional, capaz de sintetizar las diversidad cultural peruana.

El objetivo de nuestra investigación es analizar las formas de representación del cholo y el indio en el vals peruano, en composiciones que surgieron entre fines de los años cuarenta y de los sesenta, para evidenciar la dinámica de la migración, fenómeno social de importancia sustantiva. De otro lado, se problematizará la identidad del sujeto cholo e indio de los valeses de ese periodo, dando a conocer las diferencias y concomitancias de sus características.

El vals criollo es un género musical que se originó a finales del siglo XIX. El *waltz* vienés llegó a Lima a mediados del siglo XIX y se restringió a los bailes de salón. Los sectores populares de la ciudad replicaron este ritmo fusionándolo con otros como la zarzuela y la mazurca, así como de la retreta. Posteriormente, en las primeras décadas del siglo XX, Felipe Pinglo Alva (1899 - 1936) revolucionó este género, dándole otra dimensión y forjando una escuela que hasta el día de hoy tiene continuidad.

En la época de mayor desarrollo del vals, desde mediados de los años cuarenta hasta fines de los años sesenta, aparecen nuevos personajes en sus letras, situaciones que ilustran la condición del cholo y el indio, y que pasan por la migración y el desarraigo. En este periodo el vals es presentado como el género musical representativo de Perú; además de ser gustado y cultivado por los sectores populares de la ciudad, llega a ser apropiado por los otros sectores. Por eso el análisis de las imágenes del indio y cholo, cómo fueron representados; y la comparación con lo manifestado en otros tipos de discursos de la época, pone en evidencia la construcción de una identidad y del fenómeno de la migración.

Esta investigación se divide en tres capítulos. En el primer capítulo se explicará de manera sucinta el contexto en el cual surgió el vals criollo, a fines del siglo XIX, y su desarrollo a lo largo de la centuria pasada. Se identifican tres periodos¹: la Guardia vieja que abarca desde los años posteriores de la guerra con Chile hasta mediados de la segunda década del siglo XX; luego la Época de oro que se gesta desde la segunda década del siglo pasado, periodo en que se inicia la modernización de las ciudades, patrocinada por el gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930), hasta mediados de los años sesenta, los cuales están marcados por la crisis política; y, finalmente, la

¹ Estos tres periodos son definidos por varios estudios de este género musical: Lloréns y Chocano (2009); Lloréns (1983); Santa Cruz, César (1977); Zanutelli, Manuel (1999).

declinación que abarca desde la mitad de la década del 60 hasta la actualidad, periodo en que se presenta un cambio en la mediación del género.

Se verá cómo en más de un siglo de historia que comprende el desarrollo de este género musical, el vals recibió diferentes influencias. Primero, el influjo de los ritmos europeos; y, luego, de los norteamericanos (Cf. Lloréns y Chocano 2009; Lloréns 1983). En ambos casos, la moda vino precedida por la dependencia económica que Perú poseía con Inglaterra y Estados Unidos respectivamente. Sin embargo, debemos destacar que durante todo este proceso existieron momentos de resistencia y apertura frente a los géneros foráneos.

En el segundo capítulo se hará una revisión conceptual, se tratará acerca de la identidad y la representación, recogiendo las principales reflexiones en torno a la conceptualización de ambos términos que se han encontrado en una serie de debates desde el siglo pasado, especialmente en el campo de la sociología, antropología, lingüística y literatura. La estrecha relación entre la identidad y la representación se manifiesta en la imposibilidad de tratar a uno de ellos sin hacer referencia al otro. De otro lado, se expondrá los conceptos surgidos en torno a lo indio y lo cholo, por lo cual se hace necesario también referir a lo criollo, cuya manifestación cultural, por excelencia, es el vals y la comida.

En el capítulo tercero se analizará el uso del término cholo e indio, además de los fines por los que ambas figuras han sido representadas en las composiciones valsísticas de mediados del siglo pasado, años que están comprendidos dentro de la época de oro en la historia del vals criollo (Cf. Lloréns y Chocano 2009: 140; Bolaños 2007: 260). Se consideran los textos de las canciones en tanto poema, por lo que realizará un análisis textual, mas no musical de las composiciones, aunque de ser pertinente no se dejarán de

mencionar las cualidades musicales que estructuran la canción. Considerar las canciones como parte de la literatura popular no es casual, el carácter poético no se restringe a la poesía culta, que es muy posterior a la poesía para ser cantada², en la que está comprendida el vals criollo. Las composiciones analizadas son “Cholo soy” (1959) de Luis Abanto Morales, “Indio” (1966) de Alicia Maguiña, “El provinciano” (1943) de Laureano Martínez Smart, Cielo serrano (1966) grabado por Luis Abanto Morales (1966, año de registro en Apdayc). Se deja en claro que los documentos que vamos a analizar son testimonios de una forma de pensar “lo indio” y “lo cholo” que se inscribe en un periodo de tiempo específico, de fines de la década de los cuarenta hasta los sesenta.

² Cf. Jaramillo, Darío Agudelo *Poesía en la canción popular latinoamericana*. Valencia: Pre-textos, 2009; Buendía, Felipe. *Amor a Lima: Valses nobles y sentimentales*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú. 1995. Felipe Buendía en la recopilación de sus artículos reunidos bajo el título *Amor a Lima: Valses nobles y sentimentales*, señala su abierta simpatía por las letras de estas composiciones sobre los poemas cultos: “¡Oh si los poetas de hoy tuviesen el poder de decir las cosas como las dice el vals! Si pudieran afrontar el amor y sus misterios, si abordasen los temas fundamentales de la vida con el denuedo delicado, con la alegría, pues no gastarían palabras en dítirambos panfletarios comprometidos. Nuestros grandes poetas, Vallejo, Martín Adán, Eguren y César Moro son pasibles de valsificar. Todo Vallejo es un gran vals criollo que pide música de algún genio escondido” (Buendía 1995: 9). A pesar de su manifiesto gusto por el vals, como género musical, podemos notar que él concibe el vals como texto poético, superior a los poemas actuales (en este caso de los ochenta).

Capítulo 1

Historia del vals popular

En este capítulo se explicará de manera sucinta el contexto en el cual surgió el vals criollo, a fines del siglo XIX, y su desarrollo a lo largo de la centuria pasada. Este presenta tres periodos¹: la Guardia Vieja que abarca desde los años posteriores de la Guerra del Pacífico hasta mediados de la segunda década del siglo XX; luego la Época de oro que se gesta desde la segunda década del siglo pasado, periodo en donde se inicia la modernización de las ciudades, patrocinada por el gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930), hasta mediados de los años sesenta, los cuales estuvieron marcados por la crisis política; y, finalmente, la declinación que abarca desde el año 1965 hasta la actualidad.

Se debe considerar que, como todo proceso histórico, se presentan distintas etapas. Estas no se inician ni concluyen en un momento determinado, sino que se definen a partir de los cambios económicos y socioculturales, pues la historia lejos de presentar continuidad evolutiva, parece avanzar y retornar en su devenir. Además, como toda manifestación artística de naturaleza popular, el vals criollo tiene un carácter colectivo, pues aparece no como ejecución o invención de un individuo, a pesar de que como veremos existan intérpretes y compositores que destacaron más que otros, sino como elaboración de un conjunto de personas, la mayoría anónima. Este carácter se manifiesta tempranamente en los estilos particulares, tanto en el canto como en la ejecución del instrumento, mediante los cuales se podía discriminar la pertenencia de los intérpretes a los distintos callejones de la ciudad de Lima (Lloréns y Chocano: 91).

¹ Estos tres periodos son definidos por varios estudios de este género musical: Lloréns y Chocano (2009); Lloréns (1983); Santa Cruz, César (1977).

Se advertirá cómo en más de un siglo de historia que comprende el desarrollo de este género musical, el vals recibió diferentes influencias. Primero, el influjo de los ritmos europeos; y, luego, de los norteamericanos (Cf. Lloréns y Chocano 2009; Lloréns 1983).² En ambos casos, la moda vino precedida por la dependencia económica que Perú poseía con Inglaterra y Estados Unidos respectivamente. Es palmario cómo el cambio en el estilo musical de los intérpretes y compositores del vals criollo no es ajeno entonces a la coyuntura económica. Sin embargo, debemos destacar que durante todo este proceso existieron momentos de resistencia y apertura frente a los géneros musicales foráneos.

Las diferentes etapas del desenvolvimiento de este género también están marcadas por fenómenos sociales como la migración de los habitantes de zonas rurales a la urbe, surgida desde los años veinte y agudizada en la década de los cincuenta. La migración no solo transformó las dimensiones de las ciudades costeras, sino su estratificación: se incrementaron los sectores populares, aparecieron las barriadas e invasiones. Por ende, también las manifestaciones musicales traídas por pobladores andinos, como el huayno, ingresan al mercado musical de la urbe y se empieza a fusionar con otros ritmos.³ La presencia de los migrantes suscitará nuevos motivos en la composición del vals en los que destaca el carácter social, así personajes como “el provinciano”, “el indio” y “el cholo” ingresan a la escena criolla.

³ Al respecto véase José María Arguedas. *Indios, mestizos y señores*. (1985); Wilfredo Hurtado Suárez. *Chicha peruana, música de los nuevos migrantes*. (1995). José Antonio Lloréns Amico. *Música popular en Lima: criollos y andinos*. (1983); y Julio Mendívil. *Las locas ilusiones: Apuntes sobre la migración y sus repercusiones en la producción musical popular*, 28 de agosto 2010, 20: 40 h, <andinahttp://alhim.revues.org/document692.html.>; Victor Vich. “*Borrachos de amor*”: *las luchas por la ciudadanía en el cancionero popular peruano*, 29 de setiembre de 2010, 12: 17 h, <Documents\Downloads\Documents\jcas15_2.pdf>; dan cuenta de cómo el proceso de migración trajo consigo cambios socioculturales en las ciudades, en especial en Lima. De estos se destaca la transformación de la música popular andina, se explica cómo la fusión del huayno con la cumbia de origen tropical derivarían en la música la chicha.

Los cambios culturales también determinaron la difusión y el consumo del vals. El ingreso de las industrias culturales norteamericanas al Perú, a inicios de siglo XX, y su crecimiento después de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), modificó la mediación del género y suscitó la incorporación de nuevas melodías. El vals, además de ser escuchado directamente de los ejecutantes, podía ser oído desde los gramófonos a partir de la década del 30, y de la radio desde mediados de siglo XX. De otro lado, la radiodifusión permitió que nuevas melodías y giros provenientes de géneros musicales foráneos, como el tango argentino y el foxtrot americano, fueran asimilados por la música criolla. Así también, como lo hace notar Lloréns A. y Chocano P. (2009), con el ingreso del fonógrafo y el empleo del micrófono el tono de las composiciones se volvió más intimista.

1.1 Contexto sociocultural en el origen del vals criollo

En la segunda mitad del siglo XIX el consumo del vals vienés se extendió a las clases altas de las ciudades costeras. Johann Strauss, que en 1865 compuso el famoso vals *El Danubio Azul*, llegó a ser el compositor más popular del Perú a fines de ese siglo (Zanutelli 1999: 14-15). Tanto la clase aristocrática como la plutocracia enriquecida por la exportación del guano durante el segundo gobierno de Ramón Castilla (1858-1861)⁴ bailaban este ritmo europeo en las fiestas de salón. La adopción de las modas europeas se podía advertir no solo en la música y el baile, sino también en el vestir.⁵

Las opiniones con respecto al consumo y a la producción de la música popular en esta época eran diversas y hasta opuestas. Por un lado, estaban los que consideraban a los ritmos populares con desdén por ser expresión de la gente vulgar y sin decoro; y otros, que la juzgaban como expresión auténtica de lo nacional. Estas posturas eran incluso manifestadas por la misma literatura. Jorge Basadre, por ejemplo, hace referencia a la censura plasmada en la obra de Felipe Pardo, *Frutos de la educación* (1829), en la que se critica «la afición de las niñas llamadas “decentes” por los bailes típicos. No solo el londú, el mismis, el llanto. Sobre todo, la zamacueca» (Basadre 1981: 166). Este mismo autor menciona que Fernando Casós, escritor trujillano que publicó, en 1874, su novela *Los amigos de Elena*, hace referencia al

⁴ Con respecto a los ingresos de la explotación de guano, Carlos Contreras y Marco Cueto señalan que «el presupuesto estatal comenzó a crecer y a financiarse cada vez más con los ingresos del guano. Hasta 1850 los ingresos del Estado se habían mantenido estancados desde el tiempo de la independencia en unos cinco millones de pesos por año. En 1854, llegaron a bordear los diez millones de pesos, constituyendo la renta del guano un 43 %. En 1861, el último año de gobierno de Castilla, los ingresos totales ya sumaban veintiún millones de pesos, correspondiendo al guano el 79 %. Este se había convertido en sinónimo de presupuesto nacional. En adelante el guano [...] representó unas dos terceras partes de los ingresos fiscales». (Contreras y Cueto 2007: 117- 119).

⁵ Narciso Aréstegui describe en su novela, *El padre Horán*, publicada en 1848, como folletín, una fiesta realizada por una familia cuzqueña de la clase acomodada: «Todos los jóvenes se disponían a valzar. Inmediatamente se oyeron las acompasadas notas de un valse con pretensiones de marcha majestuosa» (Aréstegui 1970?: 23). Situación que es criticada en los artículos de costumbres de Abelardo Gamarra, *El Tunante*, publicados bajo el título *En la ciudad de pelagatos* (1973).

baile que tuvo lugar en el Palacio de Gobierno en la celebración del aniversario de la Batalla de Ayacucho en 1848, narra que (...) ya a las tres de la mañana, «todas las danzas serias estaban fuera de ocasión». «Sagastaveitia suplicó a Saona, a nombre de las niñas, una polkita de ocasión y la música comenzó una excitante mozamala que vino como pedrada en el ojo tuerto después del primer ambigú y las copas de jerez y de champagne.» (Basadre 1981: 169).

Éste manifiesta la velada estima de las clases altas hacia los bailes populares como la polca y la mazomala⁶, los cuales se disfrutaban a partir de muy avanzada la fiesta, «tres de la mañana», cuando los invitados experimentaban embriaguez.

En 1885, Nataniel Aguirre en su novela *Juan de la Rosa: memorias del último soldado de la Independencia*, considerada por la crítica como la mejor novela boliviana del siglo XIX, hace referencia a géneros de la música popular andina, como el yaraví:⁷

Me parece que la veo y la oigo, ahora mismo con embeleso, como acostumbraba al despertarme de mi tranquilo sueño. Limpia, aseada, después de haberlo ordenado todo en nuestra habitación, está sentada a la puerta, en su banquito, con la almohadilla de encajes por delante [...] canta a media voz para no interrumpir mi sueño, en la lengua más tierna y expresiva del mundo, el yaraví de la despedida del Inca Manco, tristísimo lamento dirigido al padre sol, de lo alto de las montañas del último refugio, demandando la muerte para no ver la eterna esclavitud de su raza; gotas del llanto que fluye sin sentirlo, ruedan una tras otra por sus pálidas mejillas [...] (Aguirre 1909: 146).

El narrador manifiesta aprecio por la lengua quechua «[la] más tierna y expresiva del mundo», y puntualiza el tema del yaraví, el lamento del Inca Manco ante la derrota del imperio a manos de los españoles; imagen que origina el llanto en quien lo canta. Más adelante, al referirse al *harawi* leemos:

Oí cantar a Ventura en la puerta de la choza, a la luz de la luna, un harahui imitado del de Ollanta.

⁶ A la Marinera también se denominó "mozamala".

⁷ El Yaraví es un género de canción de las regiones andinas del Perú, Bolivia, Ecuador y el norte de Argentina, derivado probablemente del *Harawi* quechua o del *harahui* de la época anterior a la conquista. El *yaraví* suele presentar un tempo lento, está a menudo en compás ternario, con textos tanto quechuas como españoles que se encuentran en muchas otras canciones y danzas andinas son también características del *yaraví*. (Randel 2001:1106).

Urpi huihuaita chincachicuni...

Pero ¿qué estoy haciendo? ¿Pueden acaso comprender mis jóvenes lectores esa lengua, tan extraña ya para ellos como el siríaco o el caldeo?

Mejor será que ponga aquí otra imitación pésima en castellano, que les dará a lo menos una remota idea de aquellos tiernísimos cantos populares, olvidados ya, cuando apenas comienza a nacer —harto enfermiza y afectada, por desgracia—, la nueva Musa lírica de nuestra literatura nacional. (Ibíd.)

Notamos aquí una opinión favorable con respecto a este canto quechua cuya belleza y emoción, según lo expresado, no pueden ser transmitidas en su traducción al castellano, al que el narrador recurre porque su narratario ignora la lengua quechua.

Ricardo Palma se refiere al yaraví en «El manchay puito», publicado en 1877 en la cuarta serie de las *Tradiciones peruanas* con las siguientes palabras:

He aquí dos de sus estrofas que traducimos del quichua, sin alcanzar, por supuesto, a darlas el sentimiento que las presta la índole de aquella lengua, en la que el poeta haravícu desconoce la música del consonante o asonante, hallando la armonía en solo el eufonismo de las palabras.

«Ábreme infierno tus puertas
para sepultar mi espíritu
en tus cavernas.
Aborrezco la existencia,
sin la que era la delicia
¡ay! de mi vida.
Sin mi dulce compañera,
mil serpientes me devoran
las entrañas.
No es Dios bueno el Dios que manda
al corazón estas penas
¡ay! del infierno».

El resto del Manchay Puito hampuy nihuay contiene versos nacidos de una alma desesperada hasta la impiedad, versos que estremecen por los arrebatos de la pasión y que escandalizan por la desnudez de las imágenes. Hay en ese yaraví todas las gradaciones del amor más delicado y todas las extravagancias del sensualismo más grosero (Palma 1962: T. II 337).

Palma reconoce, igual que Aguirre, que la traducción del quechua al castellano le resta a la composición el sentimiento y musicalidad con que es transmitido. Particularmente, el tradicionista destaca que en el yaraví «Manchay Puito hampuy nihuay» se encuentran matices del amor, que van de lo sublime a lo sensual.

Posteriormente, en 1891, Ricardo Palma publica *La Conga*, ahí señala que «dice bien el que dijo que la gracia y originalidad de nuestros cantos populares ha muerto. La chispa criolla ha ido al osario, y nos hemos *zarzuelizado*. Cierto. La *conga* fue el último chisporroteo del criollismo» (énfasis en el original) (Palma 1962: T. IV 360).

Palma cuestiona la originalidad de los cantos populares de fines del siglo XIX, critica la influencia de la zarzuela a la música popular de la época, asimismo refiere que la conga es producto último de la inventiva criolla. Pero nuestro tradicionista no sería el único en desaprobare el influjo de géneros foráneos.

En la obra *En la ciudad de pelagatos* que reúne los artículos de costumbres escritos por Abelardo Gamarra a fines del siglo XIX, se critica además que la actitud de los que imitan el modo de cantar de intérpretes extranjeros:

Agréguese a esto que nos importaron las zarzuelas y las operetas bufas, que el pueblo invadió la cazuela y con este melón se llenó el cerrón: nuestras morenitas de linda voz, nuestros cantores populares se encariñaron con la Mascota y el Bocacho y el Cocacho y Mignon y la Fil de madama no sé cuantos, y dándoselas de primadonas las unas y los otros de tenores, aprendieron los libretos y en cada callejón tenemos artistas que cantan el credo (Gamarra 1973: 176).

Más adelante señala que en «[18]67 o [18]68 apareció el primer pianito ambulante y con él acabaron los buenos rasgueos de guitarra y finalizó el cajón, pues hoy el golpe del padre Chueca no se usa ya sino en tambarrias de ínfima clase» (Ibídem). Destaca, con cierto disgusto, que la clase popular ha dejado de emplear la guitarra y el cajón debido, en parte, a la aparición del pianito ambulante. Sin embargo, a pesar del uso creciente del piano ambulante en esa época, la guitarra y el cajón seguirían siendo empleados y se constituirían, en el siglo pasado, en los instrumentos emblemáticos de la música criolla.

Aunque lo señalado por los escritores no se refieren al vals criollo propiamente dicho, sino a otros géneros musicales de origen popular tanto de la costa (la conga, la polka, la zamacueca) como de la sierra sur del Perú (el *yaraví* y el *harawi*), las citas evidencian las opiniones o concepciones que se tenían con respecto a estos, que no se deben considerar como prueba del proceso firme de apertura de las clases altas hacia los ritmos populares, sino como manifestación de avances y retrocesos en el desarrollo de la música popular. En este vaivén de aceptación y rechazo a la música popular, se iría forjando el vals criollo. El beneplácito de los sectores no populares con respecto al vals criollo vendría mucho tiempo después.

En la década anterior a la guerra con Chile, la ciudad de Lima junto a otras ciudades costeras del país albergaba a menos de un sexto de la población peruana⁸. Lima era una ciudad pequeña, cuyas construcciones se reunían en torno a los edificios públicos y de gobierno. Los limeños se conocían unos a otros, se sabía incluso los lazos de parentesco que tenían unas familias con otras. Se podía definir el poder económico de la familia incluso por la ubicación de su casa con respecto al centro.

Refiriéndose al año 1881 Abelardo Gamarra (1973: 142) señala:

La fisonomía de Lima es sumamente original y sus tipos varían según sus barrios. En el centro, cuyo radio es pequeño, se halla la clase acomodada: el público que se quiere extranjerizar, el que fomenta conciertos, las tertulias, los bailes de fantasía, las veladas: es el público de los coches particulares, son los parroquianos de Bates Stokes, de madama La roche, Pigmalion, Broggi, Klein, etc.

⁸ Con respecto a la composición social del periodo anterior a la Guerra de Pacífico, Paul Gootenberg señala, tomando como referencia los datos arrojados por el censo realizado en 1876, «Esta información revela [...] la profunda diversidad de las estructuras sociales regionales peruanas: que 1,554,678 de 2,699,106 peruanos que eran considerados indios; que sólo el 15 por ciento de la población vivía en pueblos [...]; y que las cuatro mil cuatrocientas “haciendas” del país eran el hogar de un cuarto de la población rural» (2011: 13).

Con el inicio de la Guerra del Pacífico (1879) se presenta una serie de cambios políticos y sociales. Se origina una crisis política y económica con el surgimiento de un nuevo sector social: los esclavos libertos y los trabajadores, artesanos y obreros que estaban siendo insertados en el incipiente proceso de industrialización y que darían origen a la clase proletaria en las ciudades de la costa. La ciudad de Lima dejaría de ser la villa colonial, para forjarse poco a poco como el foco urbano más grande del país y constituirse como una ciudad moderna.

1.2 La Guardia Vieja

Durante la Guerra del Pacífico, según las referencias que hace Abelardo Gamarra, existió un tema muy popular compuesto por Walter Pease llamado *Recuerdos de Lima*: «Su acento eminentemente nacional, con sus ráfagas de yaraví, todo contribuyó a hacer de aquel vals uno de los más brillantes y populares» (Zanutelli Rosas 1999: 15). Debemos considerar que esta composición no era del tipo de vals criollo que escuchamos en la actualidad, pero podemos apreciar ya que a fines del siglo XIX se podía escuchar una variante popular del vals vienés.

Refiriéndose a esta situación César Santa Cruz señala «El vals europeo no cambió de fisonomía, sino al cabo de un tiempo sufrió todo un proceso. Quien escuche los primeros vales criollos, o los primeros vales limeños, notará que aún, en ellos, había mucho de sus viejos ancestros del otro lado del continente» (Santa Cruz Gamarra 1977:

71). Sea como sea, existe un consenso entre los estudiosos del tema, quienes señalan que los vales al estilo vienés presentan variantes populares ya a fines del siglo XIX.⁹

Una vez retiradas las tropas invasoras, Lima inició un proceso de reconstrucción. Sin embargo, a inicios del siglo XX, Según Lloréns (1983, 2009), Lima seguía siendo «un conglomerado de barrios». La clase alta tenía su residencia cercado a los edificios públicos y de gobierno, mientras las personas de menores ingresos en la capital vivían en callejones, «estos lugares, formados por hileras de pequeñas viviendas de una o dos habitaciones dispuestas a lo largo de un estrecho corredor descubierta y con una sola entrada desde el exterior, podían albergar entre 50 y 200 personas.» (Lloréns 1983: 25) Los que vivían ahí eran principalmente obreros: carpinteros, zapateros, sastres, etcétera.

En la ciudad «no existían aún los grandes espectáculos masivos. Las mayores atracciones públicas eran las funciones de zarzuela, el teatro popular, el circo y las corridas de toros» (Ibídem: 26), a los que podríamos agregar la retreta, concierto que ofrecía una banda militar en la plaza pública. Justamente, de las manifestaciones musicales, de esos espectáculos es que la música popular tomaría sus sonos. «El vals estaba adquiriendo características locales [...] bebiendo en diversas fuentes, tanto las europeas (*waltz vienés, jota española y mazurca polaca*) como mestizas de la costa central (*pregones, tristes*) y las afroperuanas de la misma región» (Ibídem: 28). A estos se suma la zarzuela que el mismo Palma acusó en su tradición “La conga” (1891) de haber acabado con el criollismo.¹⁰

⁹ Véase Lloréns Amico, José Antonio (1983), Basadre Ayulo, Jorge (1981); Santa Cruz, César (1977); Lloréns y Chocano (2009).

¹⁰ Tengamos en cuenta que cuando Palma se refiere al “criollismo”, no se refiere a los ritmos criollos de nuestros días, la polca y el vals, sino a otros ritmos criollos del siglo XIX, como la conga y la zamacueca.

Los sectores populares accedían principalmente a los espectáculos realizados al aire libre, se recreaban en la plaza. En este espacio público se reunían, los fines de semana, las familias de menos recursos de la ciudad para disfrutar del teatro callejero desde el mediodía y de las retretas por la tarde. La plaza se constituía como el principal espacio colectivo en la ciudad (Basadre 1981: 161-164).

Las celebraciones populares en la ciudad eran modestas, pero bastante comunes. Los moradores del callejón estaban vinculados no solo por el lugar de residencia sino también por sus costumbres y tradiciones: cada callejón tenía una fiesta patronal que era celebrada con una misa, la procesión del patrón y una verbena criolla, en la que se hacía gala de un estilo musical e interpretativo peculiar. Los ritmos europeos escuchados en los salones de baile de las clases altas y en las retretas eran reproducidos por las clases populares, la orquesta fue reemplazada por la voz, el laúd o mandolina y la guitarra que marcaban el compás (Lloréns y Chocano 2009: 88-91).

El canal de la música criolla era oral. El compositor y el intérprete podían ser los mismos. Tocaban en la fiesta patronal del callejón o en una fiesta familiar como un cumpleaños o un matrimonio. Era muy probable que tantos los invitados como los cantantes se conocieran y pertenecieran al mismo callejón. Esto estimulaba «a las clases populares limeñas cierto sentimiento de pertenencia e identidad con el lugar donde se vivía [...]. Se había llegado a desarrollar [...] un sentimiento de pertenencia y orgullo de barrio, que suscitaba muchas veces la competencia de estilos y contrapuntos de intérpretes representativos de cada lugar.» (Ibídem: 27).

Así, a inicios del siglo XX, el vals criollo se abriría camino a las clases populares. La primera generación de compositores e intérpretes que se denominó Guardia Vieja estuvo formado por: Romualdo Alva Reyes, Emilio Germán Amenzaga Llanos,

Alejandro Ayarza “Karamanduca”, José Ayarza Gómez Flores, Rosa Mercedes Ayarza, Nicanor Casas Aguayo, Juan Francisco Ezeta, Pedro Fernández, Luis A. Molina, Óscar Molina Peña, Eduardo Recavaren García Calderón, Alejandro Saenz, Fernando Soria, Guillermo Suarez Mandujano, José Benigno Ugarte.

La Guardia Vieja corresponde al momento inicial del surgimiento del vals popular limeño y se ubica entre el final de la guerra del Pacífico, después del retiro de tropas chilenas (1884) hasta fines de la Primera Guerra Mundial (1918), que daría una nueva configuración económica a América. Estos años se caracterizan por una relativa estabilidad económica; es la llamada República Aristocrática, donde miembros de la clase social alta gobernarían desde 1899 hasta 1919 en paz y con crecimiento económico. Por esos años la ciudad de Lima iniciaría con Nicolás de Piérola su verdadera reconstrucción que duraría hasta las remodelaciones que Augusto B. Leguía realizó como preparación para el centenario de la independencia en 1921.

En esta etapa la música criolla era vista con desdén por las clases altas, pues era considerada «expresión del pueblo o [...] [de gente de] ‘medio pelo’» (Basadre 1981: 170). A pesar de esto, ocurrirán dos hechos de singular importancia que acercarán a la larga el vals criollo a las clases altas.

Alejandro Ayarza, apodado “Karamanduka”, presenta en 1912 la revista musical titulada *Música peruana*. Esta representación teatral muestra diversas expresiones artísticas musicales criollas, entre las que se encuentra la cundía, el aguanieve, la zaña y la marinera (*Variedades* 1912: 1147). A juicio de Lloréns y Chocano,¹¹ esta es sobre todo una representación teatral (en la que los actores interpretan roles) dirigida a

¹¹Lloréns y Chocano (2009: 77) consideran que la Revista musical de Ayarza “no puede ser considerada parte del repertorio usual de las clases populares limeñas, ya que se trata de una representación teatral”.

personas aristocráticas y de un sector económico acomodado, para las que no le era muy frecuente la situación representada.¹²

Ayarza realiza una apropiación de formas, géneros e imagen “en la cual los propios sectores populares no participan directamente sino son objetos de una representación étnicamente estereotipada, estilizada [...] y elitizada, por un observador proveniente de un estamento social diferente y estimado “superior” a las clases populares y a los afroperuanos” (Lloréns y Chocano 2009: 77).

La apropiación de Ayarza de este género popular no sería única; durante el desarrollo de este y con diferentes propósitos la apropiación fue una constante. A mediados de los cuarenta, las clases aristocráticas menguadas económicamente tomarían el vals y elaborarían composiciones, incorporarían nuevos giros e incluirían nuevos temas. En la década posterior, el vals sería cultivado y gustado por las clases altas limeñas.

Pese a estas consideraciones, *Música Peruana* no deja de ser quizá el primer intento de acercar la música popular a la clase alta, muestra del interés de dicha clase por la música popular criolla, que presenta un compositor reconocible, todo esto independientemente de su representatividad. Basadre llama la atención acerca de una falta de la historia con respecto a la figura de Ayarza, originado quizá en su ejercicio tan detestable como gendarme.¹³

¹² Al respecto Basadre refiriéndose al público asistente a la presentación de la obra de Alejandro Ayarza señala que “aunque hubo personas finas que acudieron [lo hicieron] vergonzantes, el [al] Teatro Victoria donde presentaron hacia 1910 ó 1912, las obras teatrales de este autor espontáneo.” (Basadre 1981: 170).

¹³ Al respecto Jorge Basadre señala “Han surgido últimamente duras críticas contra Alejandro Ayarza porque, oficial de Gendarmes, se enfrentó hacia 1917 a los obreros anarco-sindicalistas en una o más huelga con ellos. Censurable como su actitud es, no borra lo que exaltaron sus sabrosas zarzuelas *Música peruana, Pilsen Lima, Pilsen Callao* y otras, aisladas y sin paralelo en la época en que fueron representadas”. (Basadre 1981: 170)

Otro hecho decisivo para el vals peruano ocurre en 1912.¹⁴ Se realiza la primera grabación de un disco con temas inscritos dentro del vals criollo. Eduardo Montes y César Augusto Manrique son llevados por la disquera Columbia a Nueva York para grabar un disco de música peruana. Según la clasificación hecha por Lloréns y Chocano, entre los temas grabados se encuentran veintitrés composiciones que tienen como género el vals criollo.¹⁵

La grabación de este álbum origina el incremento de la audiencia y una nueva forma de mediación del vals, pues al emplearse el fonógrafo ya no se requería la presencia de los músicos. La importancia del dúo Montes y Manrique se debe “a que fueron los primeros músicos populares peruanos que grabaron discos para la venta comercial a gran escala” (Lloréns y Chocano 2009: 105). Sin tener en cuenta su calidad, por primera vez el vals podía ser consumido por sectores como la clase alta de las ciudades que no accedían de forma directa a este. Tengamos en cuenta que en este periodo los sectores populares no contaban en casa con un radiófono.

En la segunda década del siglo XX las industrias culturales norteamericanas abrirían nuevos mercados. Con este objetivo «El dúo Montes y Manrique estuvo entre los muchos grupos de música popular que en esos años la industria del disco norteamericana reclutaba en otros países con el propósito de ampliar su venta de fonógrafos en los sectores populares de diversos países» (Ibídem: 110). Lloréns y

¹⁴ Algunos estudios del género señalan que la grabación del álbum del dúo Montes y Manrique se habría realizado en 1911, un año antes del estreno de la revista musical de Alejandro Ayarza. Véase al respecto Mazzini, Eduardo. *En Nombre de Dios comienzo*. Lima: Centro Peruano de Estudios Culturales, 2010, p. 36. Pese a esto, consideramos el año 1912 como el año de grabación, dejando abierta la posibilidad de que pudiera haber sido un año antes, ya que para el objetivo de nuestra investigación el establecimiento de la fecha no es determinante.

¹⁵ Estas son *Abarca, Al pie del Misti, Arica, Carmen, El abecedario, El acento divino, El mendigo, El sonámbulo, Hacia ti va mi alma, Jorge Chávez, La antarita, la mariposa, La palisada, La pasionaria, La sirena, Luzmila, Mis deseos, Noche de luna, Pasiona, Promesas de amor, Rosa Elvira, Tus ojos, Vivir muriendo* (Lloréns y Chocano 2009: 121).

Chocano señalan que, la inclusión mayoritaria de composiciones de yaravíes, marineras y tristes, que juntos hacen el 63% de los temas grabados, posiblemente haya tenido como propósito «construir audiencias identificando y tipologizando a sus potenciales usuarios como un grupo con gustos específicos y entendiendo que, como grupo, posee una mínima continuidad histórica (“peruanos”» (Ibídem: 113). Es decir, la grabación de estas composiciones tuvo como principal objetivo captar una nueva audiencia, considerada diversa tanto en costumbres como gustos, pero con una identidad construida en base a una misma historia, por lo que no es casual que el primer tema del disco sea el Himno Nacional y el álbum se denomine *Discos peruanos*.

Entre las principales características que presenta el consumo, difusión, producción y ejecución del vals en este periodo se encuentran:

La no profesionalización del músico: el cantante o compositor de esta época improvisaba la mayoría de las veces o reelaboraba canciones que había aprendido de oídas. No percibía ninguna remuneración por la realización de los temas, pues no existía ningún tipo de relación contractual, así que el músico tenía libertad en la ejecución de su arte.

No había un sentido de autoría de los temas, las canciones eran improvisadas y se podía interpretar temas de otros compositores, hacerles arreglos sin necesitar ninguna autorización. En esta libertad en el repertorio y en la ejecución se patentiza el sentido colectivo del género, el vals criollo se forja a partir de la manifestación artística de los sectores populares de la ciudad.

De otro lado, estas canciones populares eran interpretadas en fiestas familiares o patronales del callejón, entonces existía una cercanía entre el público y cantante, podían

tener relaciones de parentesco o simplemente amistad. De manera que el gusto de “la audiencia” por algún tema del repertorio musical era comunicado al músico de forma inmediata.

Sin embargo, muchas de estas características iniciales de la producción y consumo del vals irían cambiando con la llegada del cine sonoro y el gramófono, así como con la publicación de los cancioneros. Lloréns señala que de estos, el gramófono traería cambios sustanciales en la concepción musical artística, pues la libertad y espontaneidad terminarían y surgiría el carácter comercial de las primeras grabaciones. Se limitaba así, en cierta medida, el control que el compositor tenía de su obra.

En los años 20 empiezan a aparecer algunos cambios musicales en el vals criollo. Esto se produce por el ingreso de géneros foráneos, principalmente americanos como el fox-trot¹⁶ (que surgiría con el jazz) y el tango argentino, así como la diseminación del fonógrafo y, sobre todo, con la divulgación de los cancioneros entre el público popular limeño, que aprehenderían las canciones en otro espacio distinto al de la fiesta.¹⁷

1.3 Época de consolidación y modernización

En esta segunda etapa el vals criollo alcanzó su máximo desarrollo. Logró convocar a un mayor número de cultores y una audiencia que incluyó otro sector social

¹⁶ Una danza social americana en 3/4 que ha mostrado una gran vitalidad. Introducida en 1913, se convirtió en un género que admitía muchos tipos de pasos. Tomaba prestados libremente elementos de otros tipos de danza y dio lugar a nuevas variantes (e. g., el quickstep y el blues lento). Los músicos de las orquestas de baile aplicaron el nombre a miles de melodías populares en 4/4 en tempo moderado con líneas de bajo dos tiempos o caminantes. (Randel, Don (comp.). *Diccionario Harvard de música*. Madrid: Alianza Editorial, 2001. pp. 449-450.)

¹⁷ La extensión del fonógrafo y del disco es para Lloréns es el principal motivo que da por cancelada la guardia vieja “Sugerimos una nueva periodización que considere la grabación y subsiguiente llegada al Perú de los discos de Montes y Manrique como hito que desencadena los procesos conducentes al cierre del periodo de la Guardia vieja. (Lloréns y Chocano 2009: 115)

aparte del popular, consiguió su institucionalización y llegó a ser reconocido por el Estado. Para una mayor comprensión de este periodo que cubre cuatro décadas vamos a considerar dos momentos: un primer momento, marcado por la presencia de Felipe Pinglo Alva (1899- 1936), en el que se presenta un cambio en el estilo y se moderniza el género, que va aproximadamente desde los años veinte hasta los cuarenta. Y un segundo momento, considerado el de mayor esplendor y llamado “Época de oro del vals”, en el que el género se extiende más allá de los sectores populares, y va desde los años cuarenta hasta mediados de la década del 60.

1.3.1 Primer momento: Generación Pinglo

Durante el gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930) la ciudad de Lima inició un proceso inicial de modernización, se ejecutaron diversas obras públicas financiadas mediante empréstitos: la pavimentación de varias calles, la construcción de la Plaza San Martín, el Palacio Arzobispal, el Palacio de Justicia y el Palacio de Gobierno Lima, y la edificación de la avenida Leguía (actualmente la Av. Arequipa). Además surgirían algunos balnearios limeños, como Barranco y Chorrillos. No obstante este crecimiento, se mantuvo la misma disposición de los estratos sociales que se observaba en nuestra capital a fines del siglo XIX: en Lima se podía distinguir los espacios aristocráticos como el Paseo Colón, La Alameda de los Descalzos y el Jirón de la Unión, a este último también accedían los miembros de las clases populares, por ser una zona de comercio su ingreso a este espacio era como clientela (Ortega 1986: 113-114).

La actividad urbanizadora del oncenio de Leguía incrementó los puestos de trabajo y originó el crecimiento de la clase media en la capital. Esta situación favorable

se anularía con la Crisis de Internacional de 1929, el crack bursátil que traería consigo una reducción radical de las exportaciones, la quiebra de bancos y el cierre de empresas, originando desempleo y pobreza en los sectores populares y la caída gradual de la oligarquía. Esto tendría como consecuencia también la aparición de levantamientos al interior del país (Contreras y Cueto 2007: 251-254).

La década siguiente estuvo marcada por fuertes conflictos políticos y sociales. El régimen de Leguía cayó poco después del levantamiento de Sánchez Cerro (1930). Se convocaron a elecciones al año siguiente, a la que se presentaron Víctor Raúl Haya de la Torre, que en 1924 había fundado en México el APRA, y Luis Miguel Sánchez Cerro. Al salir este último vencedor con la sospecha de un fraude, se inicia una guerra interna que va diezmando la estabilidad del régimen, y tendría como consecuencia el asesinato del presidente en Sánchez Cerro en 1933 (Ibídem: 254-259). Es así, que para evitar los desórdenes, el Congreso Constituyente confiere el mandato presidencial a Oscar Benavides, quien llegaría a gobernar hasta 1939. A pesar de la recuperación económica a mediados de la década de 30, esta no volvió a mostrar un incremento tan favorable como en las primeras décadas del siglo XX.

No obstante, las décadas del veinte y el treinta no solo están marcadas por la agitación social, sino también por un fuerte impulso intelectual y artístico. Se constituyeron los primeros partidos políticos de arraigo popular, el Apra (1924) y la Unión Revolucionaria (1931). La vanguardia literaria hace su ingreso a la escena local con la publicación de *Trilce* de César Vallejo (1922), en un momento en que nuestra literatura mantenía aún los efluvios postmodernistas. José Carlos Mariátegui funda la revista *Amauta* (1926) en la que publicarían muchos destacados intelectuales nacionales e internacionales de la época.

En lo relativo a la música, en las ciudades se popularizan ritmos foráneos como el one step¹⁸, el fox trot y el tango durante la segunda década del siglo pasado. En este contexto era común que el músico popular se desarrollara en diferentes ritmos extranjeros. Entre los cultores más conocidos del vals criollo que practicaron estos nuevos ritmos se encuentran Pablo Casas Padilla, compositor de vals *Anita*, Alcides Carreño Blas que interpretaba en sus inicios tangos, y Felipe Pinglo A., a. quien le gustaban los tangos y *fox-trots* (Lloréns 1983: 46 - 47).

Los ritmos extranjeros eran aprendidos por los mismos intérpretes criollos quienes, según Lloréns, se vieron presionados a asimilarlos para que la audiencia no se redujera. Sin embargo, el proceso era más complejo, se realizaba la apropiación de géneros foráneos, pero estos ritmos se iban sumando al vals criollo, de manera tal que a este género se iba incorporando nuevos matices rítmicos. Y a pesar, de que el vals criollo parecía estar siendo relegado, se estaba fortaleciendo, cambiando no solamente en consideración del gusto de la audiencia, sino también del mismo intérprete y compositor.

La figura de Felipe Pinglo Alva (1899-1936) es emblemática en esta etapa de consolidación de la música criolla¹⁹, tanto que algunos estudios consideran la cancelación de la Guardia vieja a partir de la popularización de sus primeras composiciones. Nacido en Lima, Pinglo era un músico de gran maestría en la ejecución de diferentes géneros, los que fue fusionando al vals criollo. Las letras de sus

¹⁸ Danza social rápida de la década 1910-20; también una pieza para este tipo de danza. Se bailaba con las canciones ragtime y populares en 2/4 a un promedio de una 132 negras por minuto. (Randel 2001: 724).

¹⁹ Acerca del aporte de este músico criollo se puede revisar Pinto Gamboa, Willy 1994; Brasade Ayulo, Jorge. 1988; Mazzini, Eduardo. 2010; Leyva Arroyo, Carlos Alberto, 1999.

composiciones retrataron problemas sociales y la emergencia de nuevos personajes en la escena local²⁰.

Una de las composiciones más representativas de Pinglo es *El Plebeyo*, estrenada en 1930 en el teatro Alfonso XIII del Callao por su amigo, el también compositor y cantante, Alcides Carreño. Sus versos muestran una conciencia acerca de las diferencias sociales y el deseo de las clases populares de un cambio en los valores del ordenamiento social.

El plebeyo

1 La noche cubre ya
 con su negro crespón
 de la ciudad las calles
 que cruza la gente
 5 con pausada acción.
 La luz artificial
 con débil proyección
 propicia la penumbra
 que esconde en su sombra
 10 venganza y traición.
 Después de laborar,
 vuelve a su humilde hogar
 Luis Enrique el plebeyo,
 el hijo del pueblo,
 15 el hombre que supo amar,
 y que sufriendo está
 esta infamante ley
 de amar a una aristócrata
 siendo plebeyo él.

²⁰ Con la modernización aparecieron nuevos oficios como el canillita, el chofer y la costurera a máquina, frente a otros que empezaban a desaparecer como el leñador. Este hecho se refleja en muchas de las composiciones de la época.

20 Trémulo de emoción,
dice así en su canción:
el amor, siendo humano
tiene algo de divino,
amar no es un delito
25 porque hasta Dios amó
y si el amor es puro y el deseo es sincero,
¿por qué robarnos quieren
la fe del corazón?
Mi sangre aunque plebeya
30 también tiñe de rojo
el alma en que se anida
mi incomparable amor.
Ella de noble cuna
y yo humilde plebeyo,
35 no es distinta la sangre
ni es otro el corazón.
Señor, ¿por qué los hombres
no son de igual valor?
Así en duelo mortal,
40 abolengo y pasión
en silenciosa lucha
condenarnos suelen
a grande dolor;
al ver que un querer
45 porque plebeyo es
delinque si pretende
la enguantada mano
de fina mujer.
El corazón que ve
50 destruido su ideal
reacciona y se refleja
en franca rebeldía

que cambia su humilde faz:
 el plebeyo de ayer
 55 es el rebelde de hoy
 que por doquier pregona
 la igualdad en el amor.

Esta composición trata de la imposibilidad de las relaciones amorosas entre individuos de diferentes estratos sociales: la plebeya y la aristócrata. En sus letras puede rastrearse, según Julio Ortega, “el amor trovadoresco” y un “naturalismo igualitarista” que tienen su origen en el discurso aristócrata, que considera una “transferencia ideológica”²¹. Es evidente que existe una influencia del discurso culto, de la ciudad letrada, hacía las clases populares para la elaboración de sus letras. Esta composición nos da cuenta de la asimilación de un discurso por parte del compositor, así como de una tensión social, originada por la “ley infame” impuesta por la sociedad capitalista que no permite el amor entre dos miembros de clases diferentes.

Según Victor Vich los versos de esta composición están impregnados por el lenguaje modernista y una estética decadente (Vich 2003: 7) observado sobre todo en sus primeros versos: «La noche cubre ya/ con su *negro crespón*/ de la ciudad las calles/ que cruza la gente con pausada acción./ La luz artificial/ con débil proyección/ propicia la *penumbra*/ que esconde en su sombra/ venganza y traición / (...) Así en *duelo mortal*».

Estos versos iniciales nos ubican en un tiempo y espacio, la calle y la noche. Este lugar típicamente ciudadano aparece presentado con rasgos de la modernidad, expresado en la alusión al alumbrado público. Para Vich, esto muestra un esfuerzo «por describir

²¹ Cf. Ortega, Julio. *Cultura y modernización en la Lima del 900*. Lima: Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación, 1986, p. 126-127.

un nuevo contexto social que aún no ha acabado de definirse y que se encuentra atrapada en dos movimientos: las “herencias coloniales” y los procesos de una modernización articulados tanto desde lo económico como dentro del campo de las subjetividades nacionales» (Ibídem: 7). “La luz artificial” es signo de estas herencias coloniales que favorece la “venganza y traición”. En este sentido la modernidad no se muestra favorable para los sectores populares, además ésta se manifiesta en la forma pero no en el fondo: las concepciones, los valores y los prejuicios oligárquicos perduran.

La figura de Luis Enrique corresponde, según Vich, a la de un proletario, un joven que cumple una jornada laboral después de la que, casi al anochecer regresa a su casa humilde. La dominación de la que es preso no es solo por su condición de obrero asalariado, sino porque hay una “infamante ley” que impide su unión a una mujer aristócrata por la diferencia entre clases sociales, pues «los oligarcas siempre se resistieron a imaginar el país como una “comunidad de iguales” y por lo general sus prácticas culturales estuvieron encaminadas a mantener una posición diferenciada del resto de la sociedad» (Ibídem: 8).

Seguimos a V. Vich al señalar que el plebeyo Luis Enrique, desea salir de la dinámica impuesta por la oligarquía. Esta liberación se puede dar a través del amor, por ser “puro” e incorruptible; porque no sigue ninguna ley, no puede ser un “delito”. Este tema se levanta como una protesta de los sectores populares ante los prejuicios y discriminación de la aristocracia. La frustración del amor imposible por diferencias sociales se conjuga con la injusticia laboral y explotación del proletario: “El plebeyo de ayer/ es el rebelde de hoy”. La propuesta de *El plebeyo* es la modernización social, romper con las reglas sociales, que atentan contra la igualdad ciudadana.

La modernización del vals que la nueva generación de músicos iba gestando, no fue simple, pues tuvo que hacer frente a la resistencia de parte de la generación anterior, quienes consideraban que se estaba desvirtuando el género. Debemos considerar que este primer momento se inicia en una crisis, originada por la asunción de nuevos ritmos que se hicieron muy populares y de preferencia de los jóvenes; y, de otro lado, la aspereza de la generación anterior hacia los nuevos influjos que iba tomando el vals criollo. Sin embargo, la modernización de este género “le permitió alcanzar una época de gran difusión, la cual a su vez llevó a una intensificación de la actividad musical criolla que llegó a su mayor apogeo entre fines de la década de 1940 y la de 1960.” (Lloréns y Chocano 2009: 140)

Entre las características principales de este primer momento está el hecho de que se empezó a registrar la autoría de las obras y se transcribieron las canciones a la notación musical para ser vendidas de modo impreso. Las letras de las canciones y el nombre de sus compositores se dieron a conocer con la publicación intensa de cancioneros. En consecuencia, las composiciones ya no fueron identificadas tanto por el estilo del barrio, sino por el autor o el intérprete. Esto facilitó el aprendizaje de las letras de las canciones de parte de la audiencia, que ya no requería la presencia del ejecutante para aprehenderlas. (Ibídem: 135)

Se aprecia un cambio en los motivos de las canciones del vals criollo. Se hace referencia a nuevas figuras de la ciudad “como el canillita, la obrera, y la costurera de máquina” (Ibídem: 137), quienes aparecen como producto del proceso de modernización. También se hace referencia al crecimiento de las ciudades.

Se desarrolla, a diferencia del periodo anterior, la profesionalización de los músicos, existe una especialización en la producción de los valeses, se diferencian las

tareas del intérprete, el compositor, el arreglista, el director de orquesta y el instrumentista. (Ibídem: 139) De esta forma, surgen figuras con nombre propio en la escena musical.

En este primer momento se comienza a emplear la radiodifusión. Se transmiten junto al tango, al fox trot y al one step, ritmos locales. La novedad será invitar a grupos criollos a presentar sus temas en vivo y darse a conocer. Sin embargo, hay que tener en consideración que la difusión para la radio tenía por lo general un carácter mercantil. (Lloréns y Chocano 2009: 140)

De manera sucinta, Basadre se referiría al “Resurgimiento” del vals en esta época como producto de «la aparición de compositores valiosos como el genial Felipe Pinglo, la propaganda en la radiodifusión y otros factores hicieron que el vals criollo, la polka y la marinera entrasen triunfalmente en los salones, más o menos, a partir de la década de los años [1]950(sic)». (Basadre 1981: 170)

1.3.2 Segundo momento: Época de oro

Basadre haciendo un balance de las características de la ciudad de Lima a inicios de la década del cuarenta con la Lima señorial del virreinato señala que

Lima no había cambiado desde los últimos días del virreinato. Carecía de nuevas calles, avenidas o plazas, salvo la plazuela, la calle y el portal del teatro o de 7 de setiembre mandadas a erigir en 1822 y constituidas recién en 1845. Tampoco había nuevos edificios públicos o particulares. La ciudad [...] seguía formada por 3, 380 casa, 56 iglesias y conventos, 34 plazas o áreas abiertas y 419 calles, la mayor parte de estas sin pavimento. (Basadre 1983, vol. II, 212)

Sin embargo durante la década del cuarenta la ciudad de Lima inicia un crecimiento gradual hacia el sur y hacia el este. Las familias de clase alta se mudan paulatinamente a los nuevos barrios: Miraflores y San Isidro. Sus casas ubicadas en el centro histórico son subdivididas y alquiladas, dando origen a las llamadas “casa de vecindad”. Aparece la invasión del cerro San Cosme, la primera barriada en 1946. En este contexto, se inicia el momento de mayor esplendor en la historia del vals criollo que va aproximadamente desde fines de la década de los cuarenta hasta mediados del sesenta (Lloréns y Chocano Op. Cit: 140; Bolaños 2007: 260). Este se distingue por alcanzar una gran difusión mediática, principalmente de la radio así como su institucionalización con la aparición de las Centros Musicales²² y la instauración del “Día de la Canción Criolla” (1944).

La presencia de los migrantes venidos de las zonas rurales del país a la ciudad trajo como consecuencia la incomodidad de los antiguos criollos, de los sectores populares “originarios” de la ciudad, por llamarlo de alguna manera (Lloréns y Chocano 2009: 172). Es así como, las elites limeñas que experimentaban una decadencia tras la caída de la oligarquía ocurrida a fines de los años 40 e inicios de los 50, adoptaron el vals criollo como género musical representativo, para posteriormente ser considerado como símbolo cultural y nacional a través del cual el Perú podría dar una cara oficial al resto del mundo.²³

El papel que los centros musicales desempeñaron en la década del 40 fue decisivo para que la música criolla alcance su institucionalización. Estos aparecieron desde

²²Leturia Chumpitazi, José Antonio. *Los centros criollos musicales*, 15 de octubre de 2010, 9: 40 h <<http://www.generacion.com/usuarios/9782/centros-musicales-criollos>>.

²³ Cf. Bolaños, César, et al. *La música en el Perú*. Lima: Fondo Editorial Filarmonía, 2007. p. 260; León, Javier Francisco *Ni inga, ni mandinga: Reflexiones sobre el nacionalismo criollo y la música popular de Lima*, 25 de julio de 2010, 20: 30 <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/javierleon.pdf> >

mediados de la década del 30. Eran entidades formadas por músicos, aficionados, bohemios y amigos que se reunían para cultivar el arte criollo, con los años se formalizaron y alcanzaron personería jurídica, fueron dirigidos por una junta y regidos por un estatuto (Leturia 2010, Llórens y Chocano 2009). Tanto Lloréns como Leturia coinciden en que los centros musicales surgieron principalmente con el objetivo de rescatar, preservar y difundir la cultura criolla, en especial su música (Lloréns 1983: 74-75; Leturia Chumpitazi, 2010). Algunos se fundaron en memoria de figuras destacadas dentro del criollismo (compositores o benefactores).

Entre los principales centros musicales —de los que Leturia (2010) hace un recuento— se encuentran Carlos Saco fundado en 1935; Felipe Pinglo Alva, en 1936; Centro Social Musical Tipuani, en 1940; Centro Musical Unión, en 1950; Pedro Bocanegra, en la década del 50; Centro Musical Domingo Giuffra, en la década del 70 y el Centro Social Cultural Musical Breña, a mediados de los 70²⁴. Buena parte de estos cerraron sus puertas en el siglo pasado, los aún vigentes se han transformado en centros de reunión accesibles a todos en donde se puede disfrutar de la música y comida criolla.

Lloréns y Chocano señalan que el surgimiento de los centros musicales parece deberse a «los cambios en la ciudad» así como a «las tensiones surgidas entre los autores, intérpretes y las audiencias a partir del uso de los sistemas de difusión masiva y su creciente comercialización» (2009: 169). Es decir, la comunidad de músicos criollos de Lima, quienes percibían con cierta incomodidad los cambios originados por la migración y la modernización, que trajo consigo nuevas formas de producción,

²⁴ Algunos de los centros musicales no tienen una fecha de creación definida, pues se fueron conformando de forma espontánea y esporádica, luego, con el paso del tiempo, se fueron formalizando y adquirieron personería jurídica.

consumo y difusión del vals, se agruparon para mantener viva la tradición musical criolla, por lo que funcionarían como una reserva surgida de la resistencia cultural.

La jarana, la fiesta criolla, que se realizaba exclusivamente en el callejón y cuyos temas eran ejecutados por músicos aficionados que se presentaban espontáneamente en las primeras décadas del siglo XX, estaba ingresando a nuevos escenarios: las fiestas de clase media que contrataban a conjuntos criollos y las cabinas de radio, por lo que se hacía necesario mantener un vínculo familiar entre el público y el auditorio, donde las composiciones de la Guardia Vieja se siguieran ejecutando y los músicos aficionados fueran escuchados.(Lloréns y Chocano 2009: 170)

Uno de los logros impulsados por el centro Carlos A. Saco fue la instauración del “Día de la canción criolla” en 1944 por el gobierno de Manuel Ignacio Prado, a ser festejado el 31 de octubre de cada año. De esta manera, la música criolla es considerada oficialmente patrimonio cultural del Perú.

Con respecto al contenido de las composiciones debemos destacar que en estas décadas la aparición de los primeros asentamientos humanos o pueblos jóvenes originados por la migración, motivó que los compositores criollos²⁵, principalmente de clase media, plasmaran en sus canciones una idealización de la “Lima antigua”, así los valeses más emblemáticos de este momento *La flor de la Canela* de Chabuca Granda (1950) y *Viva el Perú y sereno* de Alicia Maguiña (1961) harían referencia a atributos ideales de calles y costumbres de una ciudad a la que no se había visto (Lloréns y Chocano 2009: 173- 178).

²⁵ Hay que considerar que algunos compositores de la época no provenían de los sectores populares, sino de la clase media, como Chabuca Granda y Alicia Maguiña. Incluso Lloréns llega a decir que Chabuca Granda “representó la apropiación plena de la música criolla por los sectores medios y altos de la sociedad peruana” (Lloréns, 1983: 86).

En líneas generales se aprecia un esfuerzo por aristocratizar el vals criollo: en sus temas, se presenta a una Lima virreinal o tradicional; en cuanto su estilo, se hace menos jaranera; y además, se incluyen personajes aristocráticos, como en las composiciones *Fina estampa* de Chabuca Granda (década del 50) o *Callecitas de antaño* de María Delgado (1962)²⁶. Sin embargo, es importante destacar que en este periodo el vals llegó a tener una importante producción en otras ciudades costeñas, además de la capital, especialmente en el norte, que incorporarían nuevos giros melódicos, provenientes del tondero.

Entre los compositores de origen norteño que alcanzaron éxito se encuentran “Pancho” Jiménez y Luis Abanto Morales. Algunas composiciones de este último incluyen la quena, lo que le da matices de ritmos andinos, por ejemplo en la composición *Cholo soy* se hace un preámbulo con la quena y esta interviene además a lo largo de la ejecución. El género criollo, que se encontraba básicamente en Lima durante la guardia vieja, se irradia a otras provincias costeñas, sin dejar de ser el centro.

En este momento de gran desarrollo del vals criollo se consolidó el sistema radiofónico, que era por esos años el principal canal de difusión de este género, a través del que creó una nueva audiencia. Este encontraba apoyo en la industria editorial con la publicación de cancioneros semanales y mensuales que presentaban los temas criollos del momento (Lloréns y Chocano 2009: 145 – 146). En esta circunstancia numerosas figuras criollas fueron contratadas por las compañías radiodifusoras, así también muchos conjuntos criollos fueron invitados a interpretar en vivo tanto sus éxitos

²⁶ Aunque los motivos de estas composiciones parecen suscitarse sólo por el cambio de apariencia de la ciudad; así como la conformación de los centros musicales, como respuesta a la industria discográfica, es importante subrayar que tanto los temas costumbristas como los centros musicales se originan, en parte, como reacción a la cultura migrante. En el primer caso, cantar al pasado era una manera de afirmar su origen criollo, una forma de mantener vivo el pasado sin “andinos”; mientras en el segundo caso, la creación del estatuto (filtro que podía restringir el acceso a los migrantes andinos) manifestaba una declaración identitaria.

musicales como sus composiciones inéditas. De esta forma se hace cada vez más común la mediación de la radio: el vals llega a un mayor número de oyentes, en una circunstancia ajena a la de la fiesta popular. No obstante, las jaranas criollas eran prácticas muy comunes en barrios como San Isidro, Miraflores y Chorrillos²⁷; además del callejón. Así también los centros musicales realizaban una sólida labor en la difusión de la música criolla formando y descubriendo nuevos valores.

El avance tecnológico en la grabación y captación del sonido afectó a la composición y ejecución vals criollo respectivamente. En relación a la extensión de las canciones, esta quedó establecida en dos estrofas después de las cuales iba el coro, puesto que estas no podían extenderse de los tres minutos y medio de grabación. De otro lado, Con el avance tecnológico en la captación del sonido por medio del micrófono hay una mayor preocupación de parte de los músicos por mejorar la ejecución de los instrumentos. El estilo de canto cambia con la aparición de voces más melodiosas y graves que las de la guardia vieja que se caracterizaban por su potencia y agudeza. (Lloréns y Chocano 2009: 141-166)

Durante estos años el vals criollo presenta algunas variaciones en su instrumentación, así como en el estilo de la ejecución. El conjunto criollo estaba formado por la primera y segunda guitarra, a la que se incorporó el cajón afroperuano. Las cuerdas de metal de la guitarra son reemplazadas a fines del cuarenta por las de nylon que producen un sonido más suave (Ibídem 2009: 167). El cajón se incorpora a mediados del siglo XX «proporcionando una contraparte rítmica que liberaba a la

²⁷ Como testimonio de esto, Manuel Villa García Lepiani publica el 2003 la recopilación de las glosas que con forma de verso fueron escritas en periodo de más de 50 años de vivencias de los miembros de la agrupación del “Gran Viernes Criollo” en un librito titulado *Gran viernes criollo (1953-2003)*. Esta agrupación inicialmente estaba formada por exalumnos del colegio Maristas Champagnat de Miraflores: los jóvenes se reunían los viernes en la noche en una casa de ese distrito para disfrutar de una jarana singular, cantar y tocar valeses criollos; buena parte de los integrantes tocaba un instrumento musical dentro de la agrupación y todos los demás cantaban.

primera guitarra de interpretar partes solas que son sincopadas» (Ibídem 2009: 180). Para Heidi C. Felman la guitarra y el cajón representan “la herencia europea y la africana” de la música criolla (2009: 26).

A la conformación establecida por esos años se le han sumando otros instrumentos; desde los 40 se ha experimentado una mayor instrumentalización en la búsqueda de nuevos sonidos, incluso se ha llegado a ejecutar vales con orquesta, guitarra eléctrica, instrumentos de viento y de percusión afro-caribeña, como el bongo y la conga (Lloréns 2009: 180).

El vals criollo toma algunas características de otros ritmos populares latinoamericanos como la ranchera, el bolero y la música tropical²⁸. La ranchera llega al país principalmente a través de las películas mejicanas de los años cuarenta, muchos conjuntos criollos incluyen en su repertorio las rancheras más populares. Posteriormente, llega el bolero que trae una conformación grupal (tríos) que fue adoptada por los artistas criollos, también influencia en el estilo de tocar la guitarra. Los ritmos caribeños llegados de Cuba y Puerto Rico (el bolero cubano, el son, la guaracha, el danzonete, entre otros) afectaron la ejecución de la percusión (Lloréns y Chocano, 2009: 153- 158) De estos ritmos, Lloréns y Chocano consideran que el bolero tuvo una mayor preponderancia.

Así como muchos ritmos populares latinoamericanos se hicieron conocidos en nuestro país, el vals criollo se hizo famoso en el extranjero, incluso llegó a ser

²⁸ Los músicos se vieron influidos por estos ritmos no sólo por afición a ellos, los ejecutaban porque incrementaba su empleabilidad y por ende sus ingresos. Un ejemplo de esto lo encontramos en la figura de Laureano Martínez y Lorenzo H. Sotomayor, quienes tenían su propia orquesta y su repertorio incluía ritmos extranjeros. Podemos notar en esto, el sentido de profesional que se empiezan a asumir los músicos del vals criollo, que varía totalmente a la del periodo anterior, la Guardia vieja, en que los músicos no se sustentaban necesariamente de la música (Lloréns y Chocano 2009: 150).

interpretado por el *Trío los Panchos*, Pedro Infantes, Pedro Vargas²⁹ y María Dolores Pradera³⁰, quienes lo interpretaban con estilos muy peculiares. Debemos destacar que el vals criollo como género musical se cultivó en otros países sudamericanos prueba de la popularidad de estas composiciones en nuestro país se encuentra en la colección de Ada Ampuero Cárdenas³¹ que reúne un total de cuarenta y ocho valeses extranjeros, principalmente argentinos y mexicanos, que se escucharon en el Perú durante la primera mitad del siglo XX.

Muchos de los cambios socio culturales presentes en este periodo se acentuarían durante la década del sesenta, afectando decisivamente la forma de producción, difusión y consumo del vals que ocasionaría una crisis que marca el inicio de la declinación del género.

Durante el gobierno golpista del general Odría (1948- 1956) se presentó un crecimiento demográfico inusitado, originado por la reducción de la tasa de mortalidad infantil y el control de las principales enfermedades infecciosas. Lima sobrepasó el millón de habitantes en 1950 y alcanzó dos millones doce años después; la costa ya reunía el 39 por ciento de la población, de acuerdo al censo de 1961. El crecimiento de la ciudad fue asociado al progreso. Lima, así como otras ciudades costeñas se presentaban como un lugar atractivo a las poblaciones rurales, quienes experimentaban con rigor la crisis de la agricultura y la minería; se inició de este modo los primeros movimientos migratorios (Adams y Golte 1990; Golte 2001; Mendivil 2002). «Es así que en pocas décadas la población de origen criollo en Lima se fue reduciendo en

²⁹ Serrano y Valverde (2000) señalan que este cantante mexicano internacionalizó el vals *Quisiera* de Alcides Carreño.

³⁰ Pradera popularizó en los años 60 algunos temas compuestos por Chabuca Granda en su natal España.

³¹ Ampuero Cárdenas, Adela. *Desandando el olvido y el tiempo, Cancionero de valeses extranjeros del recuerdo*. Lima: edición propia, 2003.

términos proporcionales con respecto a los de origen no limeño y a sus descendientes» (Lloréns y Chocano 2009: 139).

El crecimiento de la ciudad no sólo se manifiesta en la aparición de nuevos asentamientos urbanos, sino también en su composición social. La migración de los pobladores de las zonas rurales del país, mayoritariamente alto-andinos, a las principales ciudades costeras y a la capital, cambió la conformación de los sectores populares. Raúl Romero señala que “Los migrantes andinos [trajeron] consigo su propio bagaje cultural, y la música se [constituyó] en el símbolo más importante de su identidad y en la expresión central alrededor de la cual se [organizaron] y [articularon] los eventos de la vida comunitaria del migrante en la gran urbe.” (Bolaños Op. Cit.: 221)

1.4 Periodo de declinación del vals criollo

Aunque muchos estudiosos del tema coinciden que desde fines de 1960 se inicia una declinación del vals criollo (Romero 2007; Lloréns y Chocano 2009; Mendivil 2002.), este no debe ser entendido como su término, pues a pesar de perder presencia en los medios de comunicación masivo, el vals se sigue difundiendo en peñas; a pesar de no ser bailado por las nuevas generaciones, se sigue escuchando y cantando; a pesar de la disminución del número de cultores existen cantantes criollas de fama internacional como Eva Ayllón y Cecilia Bracamonte, también otros exponentes de amplio repertorio que interpretan ritmos criollos, como Susana Baca, Gianmarco Zignago y Tania Libertad. Incluso hay intérpretes extranjeros de música latinoamericana, que incluyen a

los valeses peruanos, como la argentina Soledad Pastorutti. Es decir, el vals criollo se está transformando.³²

Entre mediados de los años sesenta y 1990 la población peruana de Lima creció de dos a seis millones, extendiéndose en sus alrededores los cinturones de miseria, lo mismo sucedió en otras ciudades de la costa (Contreras y Cueto, Op. Cit.: 325). Tanto al norte como al sur de Lima aparecieron grandes asentamientos humanos de migrantes provenientes de la sierra que darían origen a los llamados conos. La cultura criolla de la capital y las ciudades costeras se van reduciendo originándose la andinización, el surgimiento de la “Lima andina” al lado de la “Lima criolla”³³. Como consecuencia natural, el vals criollo va perdiendo presencia en la radio desde fines de los setenta³⁴.

Con respecto al contenido de las composiciones valsísticas, este continúa presentando nostalgia pasadista, pero se complementa con matices neoindigenistas. Recordemos que el régimen militar del General Velasco Alvarado (1968 – 1975)³⁵ fue propulsor de la reivindicación del indio, así también se cantan a sucesos sociales, por

³² Por ejemplo, a pesar de que los centros musicales criollos en Lima han desaparecido para dar paso a las peñas existen centros musicales criollos en el extranjero, como la Asociación Felipe Pinglo Alva de Madrid, fundado en el 2008 y dirigido por José Leturia.

³³ Ya a mediados a inicios de los sesenta aparecen nuevos espacios, el coliseo, lugar de creación de nuevos ritmos andinos, los más famosos representantes en esta década serían Pastorcita Huaracina, Jilguero del Huascarán y Picaflor de los Andes (Victor Vich 2003: sp). El huayno llega a ser el sonido que rodea la ciudad. De forma paralela, el huayno es fusionado con la cumbia dando como resultado la *chicha*, manifestación cultural asumida por los hijos de los migrantes.

³⁴ En la actualidad no pocos los programas de música peruana en la que se difunde valeses, polcas y marineras: *Criollos a las doce* conducido por Cecilia Barraza al mediodía de 12 m. a 2 p. m. en Radio Felicidad, *Fiesta criolla* de 12m. a 3p. m. en Radio San Borja, *Jarana criolla* de 12m. a 2 p. m. en Radio Exitosa, *Arriba Perú* conducido por Juan Carlos Benites y Bartola de 12m. a 2 p. m. en Radio inolvidable. *Nuestra música se pasa* conducido por Zoraida Arias de 12 m. a 1 p.m. y *Oscar del criollismo* conducido por Óscar Avilés (solo los sábados) de 1 a 2 p. m. en Radio Nacional.

³⁵ En 1968 la oligarquía perdió el control del Estado con la irrupción de la las Fuerzas Armadas. El régimen militar devolvió la iniciativa política al Estado llegando a ejercerse un “capitalismo de estado” hasta 1975. Se aplicaron reformas socioeconómicas algunas propuestas por los partidos democráticos que hasta entonces no se habían llevado a cabo. Sin embargo muchas de estas no tendrían los resultados esperados: la reforma agraria aplicada significó un retroceso en la productividad agraria.

ejemplo Chabuca Granda compone los temas de contenido social: *Bello durmiente*, *Las flores buenas de Javier* y *La herida oscura*. Posteriormente, desde la década de 1970 a la fecha priman los contenidos intimistas y románticos, aparecen composiciones como *Que somos amantes* de José Escajadillo y *Nuestro secreto* de Felix Pasache.

En cuanto a los ritmos peruanos que influenciaron en el vals criollo se encuentra el tondero. La revalorización de los ritmos afroperuanos durante la década de 1960 fue compartida por la comunidad criolla. El vals se atondera, muchos de los temas compuestos por Chabuca Granda desde los 40 son relanzados con estos matices musicales³⁶. También hay ritmos extranjeros que influenciaron tanto en la musicalidad como en el contenido de las composiciones. Entre estos se encuentra la balada que se deriva del pop rock norteamericano; el *bossa-nova* brasileño y el *feeling* cubano (ambos fuertemente influenciados por el Jazz) y la cumbia y la salsa de origen afro-latino.

Durante los años 70 y 80 la balada fue el género musical que repercutió más en las letras del vals llamado “romántico”³⁷. También la voz y el fraseo de los cantantes tuvo una fuerte impresión en los intérpretes criollos, así las “voces más sensuales” son las más solicitadas para interpretar los nuevos temas. El ritmo se hace más lento y no se presta tanto al baile jaranero, sino a la escucha.

La popularidad del rock, cuyos temas fueron fuertemente difundidos por los artistas de la Nueva Ola, trajo consigo la novedad en la ejecución de la guitarra y el bajo

³⁶ “La última etapa creativa de Chabuca Granda se opera otra forma de asimilación de la música afroperuana por el vals limeño (...). Compone varios temas en los que fusiona la zamacueca y la marinera limeña con el vals” “se asoció con conocidos cajonistas y percusionistas afroperuanos quienes la acompañaron en sus últimas presentaciones públicas y en programas de televisión”(Lloréns y Chocano 2009: 193)

³⁷ Entre los más destacados compositores de “vals romántico” o “melódico” se encuentran José Escajadillo Farro, Juan Mosto Domeq, Pedro Pacheco, y Félix Pasache, Augusto Polo Campos y M. Cavagnaro. (Lloréns y Chocano 2009: 204). Entre las intérpretes más famosas de estos se encuentran Eva Ayllón, Lucía de la Cruz, Cecilia Bracamonte, Lucila Campos, Bartola y Cecilia Barraza.

eléctricos. Principalmente, el bajo eléctrico constituyó el refuerzo a una presencia que ya se había dado desde algunos lustros atrás, en forma de contrabajo acústico. El bajo sustituyó los bordones de una segunda guitarra. Esto hizo que las tres guitarras empleadas en el anterior periodo se redujeran a una guitarra y un bajo (Lloréns y Chocano 2009: 203- 204).

Los ritmos latinos derivados del jazz como *bossa-nova* brasileño y el *feeling* cubano eran gustados por los músicos de la época. Nuevos acordes serían asimilados por el vals: C. Hayre sería el principal renovador del vals³⁸ «En la década de 1960 (...) se consolida un nuevo estilo de tocar el vals limeño a través de la introducción de acordes de séptima y novena en la guitarra criolla». La primera guitarra pasó a tener papel protagónico y a llevar la línea melódica de la canción, mientras el cajón marcaba el ritmo; la segunda guitarra se hizo prescindible. Esto se puede observar en la música de Chabuca Granda (Lloréns y Chocano Op. cit: 197- 199).

De los ritmos tropicales como la cumbia y la salsa se toma la manera de tocar los instrumentos de percusión, así como se incluyen la conga y el bongó en el grupo criollo. “Ya hacia finales de los años 70, la música tropical influye nuevamente en el vals al ser tocado en 6/8 y fusionado con música afroperuana”.³⁹

Durante el primer decenio del siglo XXI, el vals peruano se siguió renovando combinándolo tanto con ritmos afroperuanos como extranjeros. Esta tendencia es la más frecuente, aunque también existen iniciativas más particulares por mantener características musicales anteriores, incluso de la Guardia Vieja (Lloréns y Chocano Op.

³⁸ Tuvo bastantes seguidores como Alberto Urquiza, Félix Casaverde y Lucho González. (Lloréns y Chocano 2009: 198).

³⁹ Lloréns y Chocano (2009: 213) destacan la figura de Óscar Avilés, quien fusiono ritmos afroperuanos al vals.

Cit.: 218-221). Sin embargo, el lanzamiento de composiciones nuevas es menos frecuente que en el periodo anterior. En algunos casos, las grabaciones de discos tienen propósito recopilatorio. Los temas de los vales nuevos presentan por lo común el amor, el desamor y dilemas sociales. Por ejemplo, los discos grabados por José Leturia *Barrio 1* (2005) y *Barrio 2* (2007) o Jaime Cuadra *Cholo Soy, Peruvian Waltz Chillout* (2005) recogen temas ya conocidos (este último está en estilo de música electrónica). Según los testimonios recogidos por Lloréns y Chocano, este es uno de los motivos por los cuales ha disminuido el consumo del vals, que junto con el desinterés de las disqueras y los medios de difusión (como la radio y la televisión regidos por intereses puramente económicos) han sido decisivos.

No se ha estudiado a profundidad las causas de la declinación del vals criollo, pero los musicólogos reconocen como una de estas la falta de identificación de las nuevas generaciones ciudadinas con este género musical, que se enfrentó a una competencia desigual a la cumbia, salsa, pop, rock y chicha en el alcance de audiencias. Debemos destacar que a diferencia de algunos de los géneros citados anteriormente el vals criollo no ingreso a la pantalla grande con fuerza (Romero 2007; Mendivil 2007; Lloréns y Chocano 2009).

Como lo hace notar Romero «las expresiones musicales no tienen valor en sí mismas sino en relación a la efectividad con que representan los valores y las aspiraciones de un determinado grupo social. Si esta relación entre música y sociedad deja de tener significado (...) no debe llamar a sorpresa que una expresión musical pierda su capacidad de representar o simbolizar con éxito los deseos comunitarios de sus creadores y público»⁴⁰. La música es pues un elemento de cohesión identitario, parte

⁴⁰ Bolaños, César, et al. *La música en el Perú*. Lima: Fondo Editorial Filarmonía, 2007. p. 261

fundamental de la cultura popular, los cambios que en esta se presenten son reflejo del cambio sociales ocurridos. Si el vals criollo tiene una menor presencia es a raíz de las transformaciones socioculturales ocurridas desde los años sesenta con la migración.

A pesar, de que el consumo dentro de los hogares, en circunstancias de la jarana, haya declinado; esto no significa la desaparición definitiva del vals. Pues el género se está fusionando a otros ritmos como a la música electrónica, en el álbum de Jaime Cuadra *Cholo Soy, Peruvian Waltz Chillout* (2005), y a la balada, como en *Señora, cuénteme* (1994) de Gianmarco Zignago. De esta manera el vals se renueva y se hace frecuente otro tipo de mediación, la multimedia a través de la Internet.

En resumen, a lo largo de ciento cuarenta años el vals criollo sintetizó melodías y ritmos de géneros musicales europeos, estadounidenses y latinoamericanos con otros de origen local. Este género musical se popularizó y llegó a su una época dorada con la radiodifusión. Actualmente, aunque su consumo ha disminuido el vals criollo se ha fusionado a ritmos modernos.

Capítulo 2

Identidad y representación del indio, cholo y criollo

En este capítulo trataremos acerca de la identidad y la representación. Recogeremos las principales reflexiones en torno a la conceptualización de ambos términos que se han encontrado en una serie de debates desde el siglo pasado, especialmente en el campo de la sociología, antropología, lingüística y literatura.

Luego iremos desentrañando algunos conceptos que estudiaremos en las composiciones criollas: el indio, el cholo y el criollo. Se hará referencia a los sentidos de estos términos, tanto a los surgidos en el periodo anterior como al contemporáneo a los vales que se analizarán en el capítulo tercero. Se hará especial referencia a las distinciones y coincidencias que estos tres términos presentaron.

Una manifestación cultural en el Perú, cualquiera que esta sea, desde la literatura al cine, da cuenta de un proceso de hibridación y de mestizaje, pues como señala Said “no existe nada en nuestro mundo que haya estado aislado y puro de influencias exteriores” (Said 2003), y nuestra cultura, mejor dicho, nuestras culturas se han forjado de múltiples encuentros: “luchas” entre la cultura indígena y la cultura europea, y posteriormente la norteamericana. Siguiendo esta idea, es inevitable que las prácticas culturales de estos grupos (indio, criollo y cholo) interactúen o confluyan en un momento en su desarrollo.

Al referirse a la tradición literaria, Antonio Cornejo Polar ha señalado que el contacto con los sistemas marginados, llámese popular o indígena, en muchos casos, «tiene que ver con la necesidad de representar, desde la perspectiva de la literatura hegemónica, o desde alguno de sus lados, al conjunto de la nacionalidad» (Cornejo

Polar 1989: 158). El acercamiento a las manifestaciones artísticas de los grupos marginados o minoritarios, no se dieron únicamente del grupo hegemónico, así también se dio el caso inverso, originándose una asimilación o apropiación del discurso.

Para conceptualizar los términos mencionados no solo se hará referencia a la historia o a estudios sociológicos, sino también a la literatura, pues a través de ella, en muchos casos fuente primera, se percibe en parte, la forma de concebir los actores de la realidad peruana. La revisión de estos términos tendrá el afán de articular las diversas fuentes escritas, para luego pasar al análisis de los textos de la poesía popular.

2.1 La identidad y la representación

La identidad y la representación son términos muy relacionados, al definir uno es difícil no hacer mención al otro, como lo comprobaremos al revisar las reflexiones surgidas en torno a estos desde los diferentes campos: antropológico y literario, y dentro de este desde diversas posturas teóricas como la constructivista, semiótica, los estudios culturales y el posmodernismo.

Miguel A. Bartolomé señala que «la identidad étnica se construye como resultante de una estructuración ideológica de las representaciones colectivas derivadas de la relación diádica y contrastativa entre un “nosotros” y un “los otros”» (Bartolomé, 2006: 63). Es decir, la identidad está esencialmente ligada a la representación que se expresa en los múltiples discursos que construyen una estructura ideológica, estos se originan de la relación y diferenciación de dos entidades, una propia “nosotros” frente a un “otro”.

Al tratar acerca de la “identificación”, como Lloréns y Chocano señalan, debe tenerse en cuenta quien la enuncia o la realiza, pues esta se sustentan tanto en el mundo de quien representa como en el de quién o qué es representado, de un lado se encuentra la colectividad que se identifica con una práctica cultural, pero por otro existen élites intelectuales, políticas y mediáticas (radio, televisión, prensa) que enuncian la idea de lo criollo y sus características y las difunden a una sociedad mayor (Lloréns y Chocano 2009: 38).

La producción literaria, en este caso la poesía popular, participa también de un proceso de construcción de identidades, tanto colectivas como personales. Se habla de un Día de la música criolla, se emplean frases como “lo nuestro” y “lo típicamente peruano” para referirse a los ritmos criollos como el vals y la polca —que como hemos

visto en el capítulo anterior tuvieron un origen extranjero y fueron reelaborados desde fines del siglo XIX y cuyo proceso continúa— que fungen, incluso en la actualidad, como emblema de la sociedad peruana.

Edward Said señala que “representar a alguien o incluso algo ha llegado a ser un esfuerzo tan complejo como problemático y sin resultados, con consecuencias en el campo de las verdades, tan lleno de dificultad como pueda imaginarse” (Said 1996: 24), ya que la realidad mimética es imposible al ser el lenguaje un instrumento opaco para llegar a reflejar esa realidad. Entendemos entonces que no hay representación perfecta o acabada. La poesía popular, como parte del discurso literario, aporta a la construcción de una identidad. Por ello, queremos dejar en claro que los discursos que se analizarán, son testimonios de una forma de pensar lo indio, lo cholo y lo criollo de un tiempo, por tanto no pretendemos llegar a una identificación plena de los sujetos.

Las representaciones se efectúan en los discursos y se asientan en relatos que todos compartimos. A veces, estas formas de representación han llegado a calar en quienes han sido representados, de manera tal que adquieran las actitudes, maneras de ser expresadas en los discursos. Seguimos a Benedict Anderson al señalar que la representación es una construcción social, simbólica y discursiva que construye la nación imaginada. Esta construcción discursiva es la que dota a una comunidad de memoria, historia, leyes para tender vínculos y promover acciones en sus miembros. Para realizar nuestro análisis, consideraremos la representación como producto discursivo, en los que los enunciados articulados estratégicamente están en lucha, llenos de identidades y relaciones de poder. (Anderson, 1993)

Al tratar acerca de los usos y conceptualizaciones de lo indio, lo cholo y lo criollo en los vales notaremos que existía el deseo de sintetizar a los diversos actores sociales

y su circunstancia para presentar al género criollo como el género musical peruano. En este sentido, Marcel Velázquez señala que en el siglo XIX el discurso de poder, tanto literario como político, tenía como objetivo la creación de la nacionalidad peruana, en la que no existía espacio para los indios (Marcel 2001: 27-51). No obstante, notaremos como la inclusión del cholo y el indio en el vals popular criollo consolidaría el carácter nacional del género.

2.2 El indio, el cholo y el criollo

La forma de clasificación del que surgen los términos *indio*, *cholo* y *criollo* en el periodo colonial se sustentaba, según Marisol de la Cadena, en la *limpieza de sangre*, principio social basado en la fe¹, por la que los linajes cristianos “puros” se sitúan por encima de los linajes “manchados” de los conversos, indios bautizados. El acceso a la fe cristiana por medio del bautizo, suponía abrazar un conjunto de creencias que tenían prácticas rituales específicas. Este sistema de castas, a decir de Aníbal Quijano, tenía por finalidad «impedir el acceso de la cultura dominada a las posiciones de poder dentro de la sociedad» (Ibídem: 54). De manera análoga, siguiendo el estudio realizado por Marisol de la Cadena acerca del término *mestizo*, podemos señalar que la construcción del significado de *indio*, *cholo* y *criollo* durante la colonia es una construcción que gira en dos órdenes conceptuales, estos son la religión y la razón ilustrada, por eso las significaciones basadas en el origen étnico –para cualquiera de los casos– son insuficientes (Ibídem: 90-97).

En el presente apartado trataremos de desentrañar de forma sucinta las imágenes discursivas del indio, cholo y criollo, que han surgido desde el siglo XIX hasta mediados del siglo pasado. Debemos tener en cuenta que estos términos se han desenvuelto en diferentes ámbitos y órdenes de pensamiento a lo largo de cinco siglos; por lo que encontrar una definición puntual y satisfactoria es una tarea además de infructuosa, vana, por su carácter fluctuante y porque supondría desdeñar otros

¹ Marisol de la Cadena (2007: 91) al tratar acerca de condición de hibridez de los mestizos en “¿Son los mestizos híbridos?” hace eco de diferentes estudios del mestizaje que consideran la pureza de sangre como el fundamento de la clasificación desde la colonia que con el pasar de los años permanece de forma consistente, pero menos consiente.

múltiples significados asumiendo una postura superior que jerarquice e invalide los conceptos que alrededor de estos términos han surgido y están surgiendo.

Debemos dejar en claro que los términos indio, cholo y criollo se utilizarán como categorías para efectos operativos, con la finalidad de realizar una mayor aproximación en nuestro trabajo.

2.2.1 El indio

El término *indio* surgió con la conquista americana para denominar al nativo del Nuevo Mundo. Desde ese primer encuentro, esta palabra ha sido recurrentemente escrutada desde diferentes enfoques: económico, político, religioso y racial. Ha sido tema de estudios de diferentes disciplinas desde mediados del siglo XX como la historia, la sociología y la antropología.

El indio vivió en la colonia en un estado de semiesclavitud, esto no cambió con la independencia; los indígenas fueron excluidos del proyecto de Nación. Vizcardo y Guzmán en su *Carta a los Españoles americanos* no incluyó a los indios como herederos naturales de las tierras de América, ni siquiera como habitantes (Millones 2004: 75 y ss). Después de lograr la soberanía, el estado social del indio empeora en muchos aspectos, pues a pesar de haberse promulgado decretos y leyes estos estaban lejos de materializarse fuera del papel².

² Manuel González Prada en su ensayo “Nuestros indios” se pregunta “Bajo la república ¿sufre menos el indio que bajo la dominación española? Si no existe corregimientos ni encomiendas quedan los trabajos forzosos y el reclutamiento. Lo que le hacemos sufrir basta para descargar sobre nosotros la execración de las personas humanas. Le conservamos en la ignorancia y la servidumbre, le envilecemos en el cuartel, le embrutecemos con el alcohol...” (1972: 184).

Jorge Basadre señala enfáticamente que «la condición social de los indios empeoró durante los primeros decenios republicanos, comparada con la que tuvieron durante el régimen virreinal» (Basadre, 1983. Vol. 2. Cap. XXXI: 207). El indio formaba la base de la pirámide social del país, realizaba trabajos como mitayo, era despojado de sus tierras y reclutado a la fuerza para ir a combatir en las batallas independentistas o sublevaciones.

La cuestión del indio ha sido un tema presente en el discurso literario. Los estudiosos del indigenismo encuentran su antecedente en *El padre Horán* de Narciso Arestegui, novela publicada en 1848 por entregas en el diario *El Comercio*; en *Aves sin nido* (1889) escrito por Clorinda Matto de Turner; y en los ensayos de Manuel Gonzales Prada (Tord 1978; Paz 2002).

El padre Horán muestra la dolorosa condición de los nativos cuzqueños, aunque visto desde fuera, el universo indígena es ajeno al narrador. Arésteguí, miembro de la Sociedad Amiga de los Indios de la que fue director (1867), da a conocer con su obra una serie de injusticias y abusos de las que son víctimas los indios del Cuzco, ahí leemos:

Parecerán triviales estos bosquejos de la vida de la gente pobre del Cuzco; pero no lo son, en verdad, para el que con ojo imparcial descubre en ella rasgos sublimes de amor y de resignación.

Las quejas de esta clase infeliz no han sido escuchadas jamás sino por ella misma; y sus tristes acentos se apagan, sin hallar otro eco que el que reflejan los negruscos [sic] ángulos de sus pobres moradas (Aréstegui 1970?: 233).

Más adelante el narrador explica la condición laboral que experimentan los indios en plena república.

En el reparto de la porción de terreno de un distrito, los indios que pertenecen a él, llegan a optar un trecho de escasas varas cuadradas: nada más que el que su cacique les ha señalado. Además de las *faenas* a que les obliga, como son el cultivo de las chacras del cacique, y de la *pertenencia* del alcalde, el de la Iglesia tal, la chacra señalada para dar

culto al Santo cual; tiene que ser para el quinceno de sus escasos productos, fuera de las *primicias*.

Aún están sujetos a mil otras cargas, ya concejiles y que les quitan el tiempo para cultivar la porción que les cupo en el repartimiento (Ibídem: 235).

Notamos un desprecio por las autoridades políticas y eclesiales, para las cuales el indio trabaja labrando sus tierras, y que son a fin de cuentas las que lo sumen en la pobreza.

Clorinda Matto de Turner se siente —al igual que Aréstegui— identificada con los indígenas, su novela pone en la mesa el abuso y corrupción de la iglesia y de las autoridades civiles. Esta obra causó revuelo en su época y fue prohibida pues tocaba temas delicados como la violación y el incesto. Sin embargo, su tratamiento es superficial, en cuanto los personajes no tienen matices. Los indios son descritos como seres inocentes que desconocen la maldad y son incapaces de realizar una acción incorrecta.

En el Discurso en el Politeama (1888) Manuel González Prada, identificado como uno de principales precursores del indigenismo, señala enfáticamente que la nación peruana la forman los indios: “no forman el Perú la agrupaciones de criollos i extranjeros que habitan en la faja de la tierra situada entre el Pacífico y los Andes; la nación está formada por las muchedumbres de indios diseminadas en la banda oriental de la Cordillera” (Prada 1987:62).

En ese mismo discurso Prada destaca el rol determinante de la educación para transformar la condición de explotación y abuzo que experimenta el indio, provenientes del juez de paz, el gobernador y el cura, señala:

“treientos años há que el indio rastrea en las capas inferiores de la civilización, siendo un hibrido con los vicios del bárbaro i sin las virtudes del europeo: enseñadle siquiera a leer i escribir, i vereis que en un cuarto de siglo se levanta o no a la dignidad del hombre. A vosotros, maestros de escuela, toca galvanizar una raza que

se adormece bajo la tiranía del juez de paz, del gobernador i del cura, esa trinidad embrutecedora del indio (Prada 1987:62).

Prada escribe en 1904 “Nuestros indios”, ensayo en el que hace una dura crítica a la práctica sociológica; acusa a muchos de sus cultores de convertir a la sociología en un cúmulo de divagaciones sin rigor científico. De otro lado, denuncia el abuso del que es víctima el indio por parte del gamonal y de los dominadores de la capital, sociedad coludida para realizar iniquidades: esclavizar al indio y despojarlo de sus tierras, y es que «cuando un individuo se eleva sobre el nivel de su clase social suele convertirse en el peor enemigo e ella» (Prada: 1972: 181). Condena además, la corrupción de las autoridades, el juez de paz y los gobernadores, quienes pertenecen a la servidumbre de la hacienda, por lo que recurrir a estas para pedir justicia resulta vano para el indio. En estas circunstancias señala que «(1)a población se divide en dos fracciones muy desiguales por la cantidad, los encastados o dominadores y los indígenas o dominados» (Op. Cit.: 182). Considerando como *encastado* «tanto al cholo de la sierra o mestizo como al mulato y al zambo de la costa» (Ibídem: 182) quienes –por mandato de los dominadores– oprimen a los indios.

Este gran ideólogo y poeta de espíritu positivista concluye que la problemática del indio encuentra solución no solamente en su educación, que le permitirá desarrollarse como persona, conocer sus derechos y las leyes (Prada: 1972: 49). Sino además a partir de un cambio social que lo haga empoderizarse y exigir lo que le corresponde, el respeto de sus derechos y su propiedad.

A pesar de las denuncias hechas por González Prada en sus ensayos y discursos, el desprecio por los indígenas y desinterés por mejorar sus condiciones primó en la clase política del país. Alejandro Deustua, diputado de Puno, hacia 1900 presentó un proyecto de ley para el exterminio de la raza aborígen. Se refiere a los indígenas en

estos términos: «El Perú debe su desgracia a esa raza indígena, que en su disolución psíquica no ha podido transmitir al mestizaje las virtudes de la razas en periodos de progreso...El indio no es ni puede ser sino una máquina.»³

En la década del veinte, el indigenismo elaboraría algunas de las ideas surgidas en el discurso literario. El indigenismo fue un movimiento republicano, cuyo desarrollo cubre parte del siglo XIX hasta mediados del siglo pasado. Llegó a su apogeo en la década del 20, y según señala José Tamayo, especialmente entre los años 1926 al 30 serían intelectualmente muy fecundos; se darían la publicación de obras fundamentales para el indigenismo, como *Tempestad en los Andes* (1927) de Luis E. Valcárcel, *El Nuevo Indio* (1930) de Uriel García (Tamayo 1981).

Fue hasta principios del siglo XX, con la aparición de las corrientes indigenistas que la imagen del indio comenzó a cambiar dentro de los discursos nacionales. Luis E. Valcárcel inicia este movimiento con la publicación de *Tempestad en los Andes*. El indigenismo se expresó como la idealización del pasado incaico y el rechazo a la dominación española y a las condiciones de vida de los comuneros (Millones 2004: 66 y ss). Tamayo Herrera define el indigenismo como vida de los comuneros

Un movimiento de ideas que representa la búsqueda de esa liberación y la huella de esa *auténtica identidad nacional*. Y todo el movimiento pictórico, cinematográfico, político, literario, jurídico, histórico y sociológico que reivindica la imagen del indio y lo andino no son sino el germen aún larvario de una conciencia nacional que se aproxima y que tenderá a crecer en la larga duración. (Tamayo 1980: 363) (Subrayado nuestro)

Con “auténtica identidad nacional” Tamayo Herrera se refiere a lo indígena, cuyo movimiento de liberación —a diferencia del criollo— se inició hace casi quinientos años y aún continúa. Para Herrera, en cierta forma, el indigenismo a pesar de tener su

³ Citado por: Carlos Iván Degregori, “Ocaso y replanteamiento de la discusión del problema indígena (1930-1977)”, en: *Indigenismo, clases sociales y problema nacional*. C. I. Degregori, M. Valderrama, A. Alfageme, M. Francke. Ediciones CELATS, Lima, p. 234.

máximo desarrollo en la segunda década del siglo pasado, sigue vigente, en la medida en que se lucha por reivindicar lo indio y andino.⁴

En el libro de Valcárcel el indio es ensalzado como heredero directo del Inca cuya perversión se había dado con la llegada de los españoles: «El hombre blanco, en buena cuenta, no ha sustituido al indígena sino a una clase social inkaika [sic]. A los que mandaban, a los que dominaban. (...) El hombre blanco sustituyó, pues, a los inkas, es decir, a la nobleza del imperio». Más adelante señala enfáticamente el carácter indio de nuestro país «[e]l Perú es indio y lo será mientras haya cuatro millones de hombres que así lo sientan, y mientras haya una brizna de ambiente andino, saturado de las leyendas de cien siglos» (Valcárcel s.f.: 120).

Uriel García, representante destacado del indigenismo cusqueño, señala en *El nuevo indio* que lo *indiano*, término que emplea para referirse a la cultura indígena, «se encarna en los grandes hombres representativos del espíritu americano – pensadores, artistas, héroes–, todos aquellos que con su genialidad han hecho de nuestro Continente una posibilidad de cultura elevada» (García 1930: 94). Señala que lo indiano tiene un recorrido histórico anterior al Imperio incaico y posterior a la colonización, subsistiendo hasta la actualidad.⁵

⁴ “El movimiento de liberación indígena fue derrotado, aplastado, abortó entre los siglos XVIII y XIX, con Túpac Amaru, los Angulo y Pumacahua. Pero su tendencia directriz, su elán esencial, sigue actuando en los siglos XIX y XX. Es el anhelo de liberación de las: ¿etnias? ¿nacionalidades? Indígenas que aún buscan su concreción. El indigenismo no es principalmente un movimiento de ideas que representa la búsqueda de esa liberación y la huella de esa auténtica identidad nacional. Y todo el movimiento pictórico, cinematográfico, político, literario, jurídico, histórico y sociológico que reivindica la imagen del indio y lo andino son sino el germen aún larvario de una conciencia nacional que se aproxima y que tenderá a crecer en la larga duración.” (Tamayo 1980: 363)

⁵ “Lo incaico es un momento de lo indiano, como si se dijera, la fracción de una unidad o la fase concreta y limitada de una vida histórica más larga. Mientras que lo indiano es sólo aptitud, posibilidad potencial, historia que se hace, susceptible de tomar ésta o aquella forma.” (García 1930: 88)

Reconociendo la existencia de conceptualizaciones de tipo racial del término indio, García señala que «el sentido más amplio de indianidad es aquel que comprende a todos los hombres ligados a la tierra por vínculos afectivos sin que sea preciso tener el pigmento bronceo ni el cabello grueso o lacio» (Ibídem: 93). Es decir, el indio es aquel que está ligado a la tierra, al ande, en este sentido se definen aspectos culturales, como su música y costumbres, y no en rasgos fenotípicos.

Tanto Luis E. Valcárcel como Uriel García identifican al indio por su vínculo con la cultura andina, es la condición espiritual y su sentimiento hacia el Ande lo hace al hombre indio. Aunque muchos estudiosos hayan juzgado exagerados algunos postulados del indigenismo cusqueño⁶ su discurso logra calar en la sociedad, incorporar al indio a la problemática nacional, e ingresar como un asunto principalísimo en agenda de las ciencias sociales.⁷

Se han hecho diferentes críticas al indigenismo, incluso François Bourricaud señaló que esta era una ideología del mestizo (Fuenzalida 1970: 184), ya que sus representantes no eran indígenas. No obstante, se debe reconocer que los postulados indigenistas traen a la escena intelectual la problemática del indio que había sido ignorada por siglos. José Martos Mar reconoce que «el indigenismo constituye [...] una posición en la dialéctica de la definición de la esencia de América Latina ante la cuestión indígena: si lo precolombino o lo latino-americano, considerado éste como

⁶ Bourricaud, François “¿Cholificación?”. En: *El indio y el poder en el Perú*. 1970.

⁷ En lo académico, Millones señala que diversos factores contribuyeron a consolidar el panorama de las ciencias sociales: Valcárcel dirige el Departamento Académico de arqueología y etnología, la fundación de una universidad en el departamento de Ayacucho, la Universidad San Antonio de Huamanga reabrió sus puertas en 1957. En el 1959 llega la primera misión de arqueólogos y antropólogos japoneses al Perú, de la Universidad de Tokio, la presencia de los profesores Jhon Murra y Reiner Tom Zuidema quienes impulsan desde la antropología el estudio de documentos.

cultura y como creación nueva»⁸. El indigenismo abrió un diálogo acerca de la existencia de una identidad propia y nueva en América Latina.

Las propuestas del indigenismo, contrastan con las de José de la Riva Agüero y Víctor Andrés Belaunde, cuya postura en relación al concepto de Nación era más hispanista, mostraban un rechazo a la idea de un “país indígena” y proponían que este era producto de un mestizaje (Millones 2004: 66 y ss).

El rechazo indígena se puede apreciar en la literatura, especialmente en la poesía. Felipe Pardo y Aliaga dedicaría los versos más racistas de nuestra historia literaria con el objetivo de criticar a Santa Cruz quien, según el poeta, no podía gobernar por su origen indígena. A inicios del siglo pasado, los poemas del modernista José Santos Chocano presentaba imágenes del indio caracterizado como pasivo y taciturno, asociado a la embriaguez y al atraso.⁹ Sin embargo, se exaltaba el pasado incaico, se comparaba al Imperio de los Incas con otras grandes civilizaciones milenarias. Rebeca Earle señala que esto se debía a que «[e]l pasado glorioso era un elemento valioso en la construcción de la mitología nacionalista, mientras que el presente [lo indígena] era más que una resaca arcaica, que se esperaba estuviese destinada a desaparecer» (Earle 2007: 23).

Durante el Gobierno de Velasco Alvarado (1968- 1975), fue cambiado en los documentos oficiales el término *indio* por el de *campesino*. Hecho por el que se asoció

⁸ José Martos Mar « El indigenismo en el Perú» En *El indio y el poder en el Perú*. Lima: Moncloa-Campodónico editores Asociados, 1970.

⁹ Rebeca Earle en su artículo «Algunos pensamientos sobre el “indio borracho” en el imaginario criollo», examina los discursos que mencionan a los “indios embriagados”, para revelar las actitudes de los criollos frente a los indios, a quienes los consideraban un problema para lograr el progreso durante la república.

al indio a la labor campesina y a la forma de vida rural, tomando un criterio geográfico en su definición.

2.2.2 El cholo

El término *cholo* presenta variaciones en su significado, que a diferencia de *indio* y *criollo* continúan generándose de forma dinámica. Aníbal Quijano indica que en la sociedad colonial peruana, cholo era «una palabra que servía para designar al grupo de mestizos cuyos rasgos físicos eran predominantemente indios» (Op. cit.: 56), este tipo de definición podía tener matices en cuanto al grado de racismo.

En el periodo republicano *cholo* «se usa con varias significaciones en el nivel popular. Pero la más generalizada de sus acepciones sirve para denominar a los mestizos de rasgos indígenas, al margen de su condición social» (Quijano 1980: 57), aunque de forma despectiva. A fines del siglo XIX, Juan de Arona define cholo como

una de las muchas castas que infestan el Perú, es el resultado del cruzamiento entre el blanco y el indio. El cholo es tan peculiar a la costa, como el indio a la sierra; y aunque y uno se suelen encontrar en una y otra, no están allí más que de paso, suspirando por alzar el vuelo; el indio por volverse a sus punas y a su llama, y el cholo por bajar a la costa, a ser diputado, magistrado o presidente de la República; porque, sin duda por exageración democrática, los primeros puestos de nuestro escenario político han estado ocupados con frecuencia por cholazos de tomo y lomo. Es pues un grandísimo error creer que con decir cholo está designado el pueblo peruano, como lo están en Mejico y Chile cuando se dice el lépero y el roto. El cholo aquí no es más que un individuo del pueblo, o de la sociedad, o de la política (Paz Soldán y Unuanue 1974).

Se puede constatar en su definición el desprecio por los individuos llamados cholos, considerado junto al indio como una casta, cuyo poder político alcanzado –a decir de Arona– es producto de “exageración democrática”, rechaza tajantemente la idea de

considerar a los peruanos como cholos. Es común encontrar este tipo de conceptualización racial, hijo de “blanco” y de “indio”, durante el siglo XIX y buena parte del siglo XX. En 1952 Francisco Mostajo, reconociendo el origen mestizo del criollo y el cholo, hacía una distinción en los siguientes términos:

Lo criollo parece confundirse con lo “cholo”, pero tienen su matiz propio y por ende diferencial. La característica de lo “cholo” es cierta bastedad, cierta ordinareiz, que no permite estetizarlo, como puede hacerse con lo criollo. “¡Hermosa criolla!” suele exclamarse ante una garrida moza de campo. “¡Qué cuerpo tan cholo!” suele también exclamarse ante el de alguna dama, que lo luce de volumen, pero tosco (Mostajo 1952: 11).

La distinción hecha por Mostajo se refiere a diferencias en los rasgos físicos, no hace alusión a aspectos de índole cultural, es una apreciación subjetiva que otorga la cualidad de bello y estético a la «mujer criolla» y de ordinario y tosco a la «mujer chola». A pesar de lo irrazonable de esta argumentación, esta idea persiste en la sociedad hasta la actualidad.

Sin embargo, como Aníbal Quijano señala, junto a la clasificación basada en la casta surgiría el criterio de “clase social” en la segunda parte del siglo pasado. Menciona las características del sector cholo en su libro titulado *Dominación y cultura: lo cholo y el conflicto cultural en el Perú* (1980). Estas toman en cuenta diferentes aspectos. En lo laboral, las principales ocupaciones son «obrero de minas, fabril, chofer, pequeño comerciante, artesano, albañil, mozo de café o restaurante, sirviente doméstico, jornalero agrícola» (Quijano. 1980: 64). En cuanto a su lengua e instrucción, el cholo es bilingüe, tiene como lengua materna el quechua, es alfabeto o semi-alfabeto. En la relación a su vestimenta y urbanización, señala que las ropas que visten son occidentales o han sido modificadas, los objetos que emplean tienen procedencia urbana, como los

aparatos eléctricos. La población chola tiene gran tendencia a la movilidad geográfica y está formada por grupos jóvenes.

Quijano sostiene que

El fenómeno contemporáneo de cholificación es un proceso en el cual determinadas capas de la población indígena campesina, van abandonando algunos elementos de la cultura indígena, adoptando algunos de los que tipifican la cultura occidental criolla, y van elaborando con ellos un estilo de vida que se diferencia al mismo tiempo de las dos culturas fundamentales de nuestra sociedad, sin perder por eso su vinculación original con ellas. (Op. Cit.: 63)

Esta adopción de elementos occidentales puede darse dentro de la experiencia migratoria, o sin ella, lo cierto es que converge con el proceso de “modernización” (Op. Cit.: 60). Lo singular y distintivo de este fenómeno es que los miembros de este estrato se encuentran desarrollando elementos de conciencia, que los lleva a percibirse como un grupo social aparte distinto a los indígenas y a los que participan de la cultura occidental criolla (Op. Cit.: 68).

El Perú es una “sociedad de transición”, una sociedad en la que el proceso de cambio de la estructura socio cultural no tenía como punto de llegada en polo opuesto de su origen, sino que existía múltiples posibilidades de dirigirse a una dirección diferente a cualquier polo sociocultural como lo señala Quijano. El fenómeno más relevante de esta sociedad es la emergencia de los sectores sociales intermedios, la emergencia del sector “cholo” en la población peruana.

Como es natural, esta sociedad de transición que tiene como llegada una nueva sociedad distinta a la española y a la indígena, surge de un proceso de transculturación, en la que se asumen características de una cultura ajena a la original integrando y transformando sus elementos, de forma tal que sea una forma nueva. Anibal Quijano postula que esta sociedad de transición que estaba estratificada según un sistema de castas (desde la colonia) está dejando ser tal para basarse según las clases sociales. Este

fenómeno se aprecia en el siglo XX, sociedad de transición «implica, por lo tanto, que en su seno coexisten, se superponen y se combinan esferas sociales y culturales bien diferenciadas, moviéndose en el proceso de cambio a lo largo de varias tendencias, sin que sea posible todavía – en nuestra opinión –, determinar con certeza cuál será, finalmente, la tendencia decisiva y por lo tanto la estructura socio-cultural resultante» (Op. Cit.: 60).

Con respecto a la conceptualización racial que se hace del término *cholo*, Quijano señala que este término no puede ser empleado como un calificativo racial, referir a la categoría de mestizo, pues esto supondría la existencia de un “sector de indios puros”, que es inexistente. Aclara que esta confusión se deriva de la concepción antigua de “castas” coloniales. Esta circunstancia evidencia la cultura de transición, pues supone la confusión de un orden social basado en lo racial y otro basado en lo cultural.

2.2.3 El criollo

Durante la colonia, el término *criollo* fue empleado por los conquistadores inicialmente para designar a los hijos de esclavos africanos nacidos fuera de África. «Hasta principios de siglo XIX se mantenía la distinción colonial de casta entre los criollos “blancos” y los criollos “negros”» (Lloréns y Chocano 2009: 35). En el caso de los criollos “blancos”, *criollo* fue empleado para denominar a los españoles que “no tuvieron la fortuna” de nacer en España, con el objetivo de marcar la primacía de los españoles peninsulares que los hacía merecedores de privilegios de la corona en el

Nuevo Mundo¹⁰. Su uso marcaba la posición superior de los que habían nacido en Europa,¹¹ surgido para marcar una distinción de carácter ideológico y político.

Durante la colonia se distinguía perfectamente al “criollo” del “mestizo”, hijo de un progenitor aborigen con uno español. En el siglo XVII, la mayoría de los miembros de la sociedad colonial habían nacido en el Perú, quienes exigían los mismos derechos de los españoles peninsulares, lo que originó «un discurso de exaltación de lo que entonces era el “componente más hispano” del virreinato, “esto es la ciudad”»¹². Motivo por lo que, después de la independencia, se empezó a considerar tanto a los mestizos como a los españoles americanos –que eran muy pocos– dentro de los criollos, siempre y cuando los primeros estuviesen asociados a un estilo de vida ciudadano: vivir en la capital limeña, o una ciudad grande.

Desde inicios del siglo XX, lo criollo se llegó a relacionar a la tradición popular del área costeña, principalmente de los centros urbanos, a la clase media y obrera. Un criollo era aquel que vivía en la costa, y tenía una actitud singular: era «el hombre alegre que baila bien, que sabe cortejar a las damas, contar chistes» (Mostajo 1952:11). El acento se pone en la vivacidad, la ligereza y el gusto por la vida. «La cultura dominante, los criollos, se caracteriza por su carácter burocrático y urbano. Esta cultura

¹⁰ Anibal Quijano (2000) indica que el término “raza” surgió a partir del descubrimiento de América. Posteriormente se relacionó “la raza blanca” con “lo civilizado”. La ilustración supo correlacionar ambos términos hasta hacerlos casi equiparables.

¹¹ Cf. Alberto Flores Galindo. *La ciudad sumergida: aristocracia y plebe en Lima, 1760 – 1830*. Lima: Editorial Horizonte, 1991; Gómez Acuña, Luis. “Lo criollo en el Perú republicano: breve aproximación a un término elusivo”, *Histórica*, XXXI (julio 2007); Lavallé, Bernard. “Del indio al criollo; evolución y transformación de una imagen colonial” en *Simposio Internacional “La imagen del indio en la Europa del siglo XVI y primera mitad del siglo XVII” La imagen del indio en la Europa Moderna*, Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas Fundación Europea de la Ciencia, 1990.

¹² Cito de Gómez Acuña, quien a su vez toma la idea de Lavallé, Bernard. «Americanidad exaltada/hispanidad exacerbada; contradicción y ambigüedades en el dicuso criollo del siglo XVII peruano». En Guerra, Margarita y otros. *Sobre el Perú. Homenaje a Agustín de la Puente Candamo*. Lima: PUCP, 2002, TII, p. 734.

se enraizaba en la tradición mediterránea» (Golte 2001: 107). Hay un sentimiento aristocrático en lo criollo como vivir de las rentas, ser profesionista o realizar trabajos como funcionario público o privado.

Es importante destacar que el término criollo se ha desenvuelto paralelamente en dos ámbitos, como lo indican Lloréns y Chocano (Lloréns y Chocano 2009: 37-38), uno referido a un movimiento político, una ideología nacionalista, que aspiraba representar a nuestra nación¹³ que se denominó nacionalismo criollo, evidenciado desde origen de nuestro periodo republicano, con el protagonismos de la oligarquía. Y de otro lado, en el campo sociocultural, en el que el criollo se asocia a los sectores populares de la ciudad a través de prácticas culturales tradicionales.

Estas corrientes han presentado entrecruzamientos, un ejemplo de esto es la instauración del “Día de la canción criolla” por el gobierno de Manuel Ignacio Prado (1944) que fue impulsado por los miembros del centro Carlos A. Saco. Es necesario precisar que las “dos maneras de asimilar y comprender lo criollo en el Perú: Una de tipo político y otra sociocultural” se aproximaron y funcionaron de manera conjunta en diferentes prácticas culturales, en la que se incluye el vals criollo, así como conceptualizaciones relativas a la constitución de la nación criolla.

En el periodo republicano, la categoría criollo es considerada dentro de lo mestizo (Mostajo 1952: 11). Sin embargo, a mediados de siglo XX era común que la distinción entre criollo y mestizo hiciera alusión al pigmento de la piel. Francisco Mostajo hacía esta aclaración:

¹³ Cf. Méndez, Cecilia. “Incas sí, indios no: Apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú”, 25 de julio de 2010, 16: 55 h, < <http://www.iep.org.pe>.>; León, Javier Francisco. Ni inga, ni mandinga: Reflexiones sobre el nacionalismo criollo y la música popular de Lima, 25 de julio de 2010, 20: 30 <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/javierleon.pdf> >.

Y aún en las personas hay diferenciación: se llama “mestizo” al que lo es, con predominio de la sangre india, revelador por el color bronceado, y se llama “criollo” al que es mestizo también, pero con predominio de la sangre blanca, revelado igualmente por el color. Para que lo segundo suceda, suele bastar que la tez trigueña se aclare hasta un tono mate, que se designa con el nombre “color perla” o “color peruano”, que no es propiamente el “amarcigado” de Lima, que tiende a la palidez. (Ibídem: 11)

Además de características físicas se incorporó aspectos de índole cultural.

Bourricaud señala que

[E]l criollo [...] se opone también al autóctono sobre todo al serrano, al hombre del interior. En ningún caso el indio y el cholo pueden considerados como criollos. Las costumbres alimenticias, la ropa, el folklore, el pensamiento espontáneo, todo contribuye a hacer del criollo una especie aparte. Preguntémoslos, en primer lugar, a qué conductas o actividades se da la calificación de criolla. Se habla de una cocina o de una música criolla [...] (Bourricaud 1970: 184-185).

Lo criollo para este autor se relacionó a prácticas culturales como el baile y la música, este grupo bailaba y cantaba el vals en la jarana y consumía comida criolla. Al tratar de rastrear el sentido de “lo criollo”, Luis Gómez Acuña señala que este aludía a “los oriundo de un lugar”, por lo que surgió una acepción que hacía referencia a lo nacional, a lo peruano (Gómez Acuña 2007: 121-122). A mediados del siglo pasado “lo criollo” se presentó como lo modélico de nuestra cultura, así la música criolla fue presentada y asumida como la música de la nación.

2.3 Hacia una nueva configuración de lo indio, cholo y criollo

Para desentrañar el sentido de los términos indio, cholo y criollo los diversos estudios han presentado consideraciones de índole física, como el pigmento de la piel; social como el tipo de trabajo que realiza y las costumbres que tienen; geográfico como el lugar de nacimiento y residencia. Estas ideas han ido revisándose y reelaborándose en el tiempo, de modo que en la actualidad en el ámbito académico se considere que el concepto de raza no tiene ningún asidero científico, originado por intereses políticos y económicos que legitimaron la dominación de los conquistadores sobre los conquistados.

A pesar de las diferencias conceptuales señaladas de lo criollo, lo cholo y lo indio, es evidente que existe una relación estrecha entre estos. Lo indio, durante la colonia se definió en relación a lo español y durante la república, en relación a lo criollo. La organización social durante la colonia presentaba a los indios en la base de la pirámide social; esto no cambió en la república, pero a inicios del siglo XX este se encontró seguido por el cholo y –sobre ellos– el criollo.

“El cholo” y “el indio” comparten muchas características, tienen semas comunes, intercambiables, se acercan o distancian dependiendo del contexto, pues las identidades suelen construirse a partir de la diferencia con un otro, en este caso lo criollo (De La Cadena 2007). Para Earle «el término “indio”, que durante muchos siglos en América tuvo un sentido peyorativo, se está convirtiendo, por lo tanto en un concepto cultural

adoptado por grupos de políticos e intelectuales latinoamericanos para afirmar su identidad frente a la tradición cultural europea». ¹⁴

De otro lado, para Jürgen Golte la jerarquía étnica se quebró en la segunda mitad del siglo XX «y en estos momentos estamos presenciando el desarrollo de un sistema multiétnico, que es básicamente urbano. La razón más importante de esta quiebra de la jerarquía étnica se encuentra en la migración masiva de los campesinos andinos a las cualidades criollas» (Golte 2001: 108).

En este capítulo hemos realizado una revisión breve de los conceptos lo indio, lo criollo y lo cholo. En resumen, estos surgieron en diferentes momentos de nuestra historia con un objetivo colonizador, para distinguir “lo español” de “otro”, para así mantener los privilegios del colonizador. Su empleo pervive en diferentes ámbitos (el político, el literario, el musical, antropológico, entre otros.) y se han ido incorporando diferentes matices, de modo que, como en cualquier proceso de construcción de identidad, son conceptualizaciones inestables.

¹⁴ EARLE, Rebeca. «Algunos pensamientos sobre el “indio borracho” en el imaginario criollo», Revista de Estudios Sociales, 29 (abril 2008): 23.

Capítulo 3

Representación del cholo y del indio en el vals peruano

En este capítulo analizaremos el uso que se hizo del término «cholo» e «indio», además de los fines por los que ambas figuras han sido representadas en las composiciones de mediados del siglo pasado, años que se consideran dentro de la época de oro en la historia del vals criollo (Lloréns y Chocano 2009: 140; Bolaños 2007: 260). Consideramos los textos de las canciones en tanto poema, por lo que se hará un análisis textual, mas no musical de las composiciones, aunque de ser pertinente no se dejarán de mencionar las cualidades musicales que estructuran la canción. Dejamos en claro que los documentos que vamos a analizar son testimonios de una forma de pensar “lo indio” y “lo cholo” que se inscribe en un periodo de tiempo específico, la década del cincuenta y sesenta.

3.1 Relaciones de la poesía culta y la canción popular

Considerar las canciones como parte de la literatura popular no es casual, el carácter poético no se restringe a la poesía culta. En nuestro estudio consideramos que estas composiciones se inscriben dentro de la literatura popular. Seguimos a Darío Jaramillo al señalar que la poesía culta se encuentra emparentada a las canciones, cuyas fronteras no se basan en la calidad literaria, sino en los usos y contextos en los que se encuentran. Jaramillo estudia el poema en la canción popular hispanoamericana, señala que existe una poesía para leer, inscrita en el canon literario, y una poesía para oír que denomina subcultural (Jaramillo 2009: 9-35).

Las composiciones valsísticas son comprendidas por su naturaleza estética dentro de la poesía popular¹, a la que se ha musicalizado para poder ser cantada. La peculiaridad del vals, como cualquier otro género musical cantado «está compuesto por tres elementos sustanciales que hacen de él lo que es: la poesía, la música y la danza. Si bien cada una de estas puede tener cierta independencia, su unidad le confiere características peculiares» (Huamán 2006: 38). Pues bien, en este caso se estudia el aspecto poético de los valeses que tratan del indio y el cholo.

La poesía culta influyó de múltiples maneras en las composiciones del vals criollo, entendidas como poesía popular; así también estas inspiraron temas y motivos en la poesía culta. Al estudiar las relaciones entre la literatura popular y la literatura culta², Antonio Cornejo Polar (1989) destaca que las intersecciones que ligan el sistema culto y el popular son muestra de la totalidad compleja y contradictoria de nuestra literatura.

Como lo ha señalado Emilio Bustamante (2007), la poesía popular adoptó “una manera de decir” culta, como en *Oración del labriego* de Felipe Pinglo Alva quien empleó términos como “labriego”, “presuroso”, “musita”, “lecho” y plegaria”, que al parecer de Bustamante funciona como una demostración de destreza en el uso del habla

¹ Cf. Jaramillo, Darío Agudelo *Poesía en la canción popular latinoamericana*. Valencia: Pre-textos, 2009; Buendía, Felipe. *Amor a Lima: Valses nobles y sentimentales*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú. 1995. Felipe Buendía en la recopilación de sus artículos reunidos bajo el título *Amor a Lima: Valses nobles y sentimentales*, señala su abierta simpatía por las letras de estas composiciones sobre los poemas cultos: “¡Oh si los poetas de hoy tuviesen el poder de decir las cosas como las dice el vals! Si pudieran afrontar el amor y sus misterios, si abordasen los temas fundamentales de la vida con el denuedo delicado, con la alegría, pues no gastarían palabras en dítirambos panfletarios comprometidos. Nuestros grandes poetas, Vallejo, Martín Adán, Eguren y César Moro son pasibles de valsificar. Todo Vallejo es un gran vals criollo que pide música de algún genio escondido” (Buendía 1995: 9). A pesar de su manifiesto gusto por el vals, como género musical, podemos notar que él se considera al vals, como texto, superior a los poemas actuales (en este caso de los ochenta).

² Cf. Cornejo Polar, Antonio. “Notas sobre las tradiciones marginales”. En *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones, 1989.

culta, que proviene de la literatura culta: el lenguaje modernista está impregnado en varias composiciones de la guardia vieja.

Así también, se realizó la apropiación de poemas conocidos que fueron musicalizados, popularizándose como canciones; incluso algunos se modificaron: su versión cantada podía cambiar algunas palabras, añadir nuevos versos o suprimir algunos. Tal es el caso del vals *Ódiame* que presenta algunas modificaciones del soneto *El último ruego* escrito por el poeta tacneño Federico Barreto (1862-1929)³. Este hecho es bastante común en todos los géneros musicales, la poesía popular reelabora las composiciones de la poesía culta para adaptarlas a una nueva manera de decir para hacerse oír mejor.

Pero la literatura culta también fue influenciada por la literatura popular. La poesía culta tomó temas y versos de los valeses. Así, Blanca Varela publica en 1968 un grupo de poemas por el Instituto Nacional de Cultura en Lima, que en 1972 toma el título de *Valeses y otras falsas confesiones*, en la primera edición de *Canto Villano*. La poeta no sólo emplea el término “vals” para titular algunos poemas, sino también cita versos de valeses⁴.

El acercamiento entre la poesía culta y la poesía popular –entiéndase valeses criollos–, fue tal, que algunos poetas inscritos dentro de la tradición culta crearon las letras de las más famosas y bellas composiciones valsísticas. César Miró (1907 - 1999), escribió los versos de una canción a la que Alcides Carreño pondría la música y, en

³ Al respecto puede revisarse Mazzini (2010) quien también identifica otros casos: *El guardián*, vals de la guardia vieja cuyos versos son del poeta colombiano Julio Flores y el vals *Alondra* que toma letra de la tragedia *Romeo y Julieta* de William Shakespeare.

⁴ C. f. Huamán Andía, Bethsabé. *Esa flor roja sin inocencia: una lectura de Valeses y otras falsas confesiones de Blanca Varela*. Tesis de licenciatura. Lima, 2003.

1943, Jesús Vásquez estrenó: «Todos vuelven». Juan Gonzalo Rose (1928 - 1983) fue autor de las letras de «Felipe de los Pobres», «Pescador de Luz», «Si un rosal se muere» y «Tu Voz». Al respecto, Daniel Mathews señala que “con Miro, Rose, Calvo y otros más vemos como el muro que separa nuestras dos expresiones culturales limeñas: lo académico y lo popular no es difícil de superar. En el caso de Miro la canción fue el espacio elegido para desarrollar su poesía una vez acabada la experiencia vanguardista en el Perú.”⁵

La cercanía y encuentros entre la poesía culta y música popular hacen compleja la clasificación de algunas composiciones populares, que por su calidad y naturaleza son poesía. Los versos de los vales surgidos en la tradición popular pueden ser calificados de poéticos y estar en las antologías de poesía peruana del siglo XX. Si aún no ha sucedido esto es porque se concibe la tradición culta y la tradición popular como dos causas paralelos que no tienen punto de encuentro.

Los vales que tendremos en cuenta en nuestro estudio serán: *Cholo soy* (1959) y *Cielo serrano* de Luis Abanto M., *Indio* (1966) de Alicia Maguiña y *El provinciano* (1943) de Laureano Martínez Smart. Este capítulo tendrá dos apartados, el primero que tratará de la representación del cholo, en las cuales se considerarán las composiciones *Cholo soy* y *El provinciano*; y en el segundo, la representación del indio en las canciones *Indio* y *Cielo Serrano*.

⁵ Mathews, Daniel. César Miro y la ciudad cantada, 29 de setiembre de 2010, 11: 00 h, <<http://valesydecimas.blogspot.com/2010/02/cesar-miro-y-la-ciudad-cantada-daniel.html> >

3.2 La representación del cholo en el vals “Cholo soy” y “Provinciano”

La autoría del vals “Cholo soy” es controversial. El autor de la letra del poema original “No me compadezcas” es Boris Elkin (1905-1952), poeta nacido en Buenos Aires, Argentina, y quien es considerado uno de los principales exponentes de la poesía gauchesca. Algunos versos del poema – como sucedió con otras composiciones valsísticas de la época – fueron modificados por Luis Abanto Morales, quien además le dio la música. Dejando a un lado la controversia de su autoría, asumiremos para la investigación que el autor de “Cholo soy” es Luis Abanto Morales, quien está formalmente inscrito en el APDAYC y cuya versión forma parte del imaginario popular.

Las composiciones de Abanto Morales se caracterizaron por expresar un descontento social, la marginación de los migrantes mestizos e indígenas que llegaban a la capital en busca de mejores oportunidades, pero solamente encuentran explotación. “Cholo soy” y “Cielo Serrano” son claro ejemplo de esto.

Demos lectura al vals “Cholo soy” para pasar luego al análisis.

1 Cholo soy y no me compadezcas,
 esas son monedas que no valen nada
 y que dan los blancos como quien da plata,
 nosotros los cholos no pedimos nada,
 5 pues faltando todo, todo nos alcanza.

Déjame en la Puna, vivir a mis anchas,
 trepar por los cerros detrás de mis cabras,
 arando la tierra, tejiendo los ponchos, pastando mis llamas,

y echar a los vientos la voz de mi quena
 10 dices que soy triste, ¿qué quieres que haga?

No dicen ustedes que el cholo es sin alma
 y que es como piedra, sin voz ni palabra
 y llora por dentro, sin mostrar las lágrimas.

Acaso no fueron los blancos venidos de España
 15 que nos dieron muerte por oro y por plata,
 no hubo un tal Pizarro que mató a Atahualpa,
 tras muchas promesas, bonitas y falsas.

(Recitado)

Entonces que quieres, que quieres que haga,
 que me ponga alegre como día de fiesta,
 20 mientras mis hermanos doblan las espaldas
 por cuatro centavos que el patrón les paga.
 Quieres que me ría,
 mientras mis hermanos son bestias de carga
 llevando riquezas que otros se guardan.
 25 Quieres que la risa me ensanche la cara,
 mientras mis hermanos viven en las montañas como topos,
 escarba y escarba, mientras se enriquecen los que no trabajan.
 Quieres que me alegre,
 mientras mis hermanas van a casas de ricos
 30 lo mismo que esclavas.
 Cholo soy y no me compadezcas.

Los primeros cinco versos presentan al enunciador, al yo poético, quien se autodenomina “cholo”. Para él la condición de cholo no supone motivo de compasión, asume que el discurso del colonizador –el “blanco”– en acompañado de una actitud

compasiva por su condición de “cholo”, compasión que es rechazada por este: “Cholo soy y no me compadezcas,/ esas son monedas que no valen nada”.

El sentimiento de compasión es comparado con el dinero aunque sin valor. Los versos 2 y 3 resemantizan la “plata” que alude a algo valioso, con el que pueden ser comprados bienes y servicios, pasa a ser tal al no tener ningún valor “no valen nada”, que ocurriría en el caso de que la moneda fuera falsa, como la compasión fingida del blanco. El símil entre la moneda sin valor y la compasión del blanco caracteriza a ese sentimiento como frío, fingido e inútil.

La moneda alude a la mendicidad en la que aparenta vivir el “cholo”. La idea de la primera estrofa parece sintetizarse en “la compasión es una limosna sin valor”, esto vuelve trágica la situación, pues el dinero –que en el momento de necesidad representa más para el pobre que para un rico– carece de valor, es totalmente inútil, no sirve para nada como la compasión. Los “cholos” (nosotros) y “los blancos” (ustedes) presentan posiciones opuestas. El “cholo” es el mendigo o limosnero y el “blanco” es adinerado, quien finge sentir compasión.

La descripción inicial que hace de sí mismo en la segunda estrofa (v. 6 al 10) se centra en sus costumbres, su personalidad y sus sentimientos, es básicamente una etopeya. Se caracteriza como una persona que vive en la Puna, ahí realiza diversas actividades: pastar a las cabras y llamas, arar la tierra, tejer ponchos y tocar la quena. Todo esto, como parte del estado ideal de un pasado al que le gustaría volver. Esta estrofa termina con una pregunta “dices que soy triste, ¿qué quieres que haga?” Con este verso se anuncia el carácter de las siguientes estrofas en las que la tristeza del cholo queda plenamente justificada, acaso podría ser de otra manera frente a las injusticias que experimenta.

En la tercera estrofa el yo poético continúa respondiendo al otro “ustedes”, “los blancos”. Esta vez cita el discurso del colonizador: “no dicen ustedes que...”. Esto hace que la denuncia y demandas del yo poético sean descarnadas. El yo poético es consciente de lo que se piensa o se dice de él: “el cholo es sin alma/ y que es como piedra, sin voz ni palabra/ y llora por dentro, sin mostrar las lágrimas.”

Esta conciencia de la imagen que “el otro” tiene de “sí mismo” afecta la forma de enunciar el discurso. Hace que su posición sea más cerrada, con prejuicios, y se cuestione si hay certeza en lo que se piensa de él.⁶

El dolor y pena del cholo que parece tener una correspondencia con el “dolor cósmico” del que trata José María Arguedas, “¿dices que soy triste? ¿qué quieres que haga? Acaso no fueron los blancos....No hubo un tal Pizarro que mató a Atahualpa...”

Al referirse al poema quechua “Apu Inca Atahualpama” Arguedas señala:

«El “dolor indio”[...] se trata, por supuesto, del “impasible rostro que los indios muestran a los observadores extraños; en cuanto al dolor llamado “cósmico”, porque en sus formas se expresión se percibe como el lamento de la propia naturaleza silente y terriblemente quebrada de los Antes peruano, este “dolor” existe y el adjetivo que lleva no es gratuito. Pero es un sentimiento de origen poscolombino que no ha secado todas las fuentes de la alegría, como suele afirmarse, y que deja de ser dominante en cuanto desaparecen las más crudas formas de opresión social.» (Arguedas 1994: 94)

La referencia a la figura de Pizarro es deslucida “no hubo un tal Pizarro que mató a Atahualpa...”, manifiesta el deseo de desmitificar la figura del conquistador español, para presentarlo como el asesino de Atahualpa, que tras las promesas falsas hechas por este cayó en un ardid.

⁶ Lavallé señala que “las visiones europeas del indio en parte se proyectan sobre los mismos afectados y hasta los hacen adoptar estas visiones en el tratado con los europeos” (Lavalle 1990: 5).

En la cuarta estrofa (v. 14 al 17) hay una síntesis del tiempo pasado y presente que hace que este “dolor”, llamado cósmico por Arguedas, emerja ante el dolor de la inequidad social: “Acaso no fueron los blancos venidos de España/ que nos dieron muerte por oro y por plata,/ no hubo un tal Pizarro que mató a Atahualpa,/ tras muchas promesas, bonitas y falsas.” Para el yo poético, los blancos de ahora, de mediados del siglo XX, son los españoles que dieron muerte a Atahualpa. Pero este dolor ante la pérdida de un bien, de una soberanía, del la muerte del Inca, se transforma en denuncia social, viene al presente y se materializa en un reclamo.

De los versos 18 al 31 la canción es recitada, se mencionan las formas de injusticia social más comunes en que vive la “clase chola”: Estado de servidumbre o semi-esclavitud como trabajadoras del hogar “doblan las espaldas por cuatro centavos que el patrón les paga”, “mis hermanas van a casas de ricos, lo mismo que esclavas”; como mineros “mis hermanos son bestias de carga”, “viven en las montañas como topos,/ escarba y escarba, mientras se enriquece el que no trabaja”.

A lo largo de toda la composición se puede percibir la existencia de dos estados: el estado real y actual que es sombrío, ya que el cholo vive explotado, laborando en condiciones infrahumanas, realizando diversos trabajos (empleada doméstica, minero, etc.), exponiendo su vida por una baja remuneración; y el estado ideal que se ubica en un tiempo remoto, alejado de la ciudad, en las montañas, la puna. El “yo poético” denuncia todas estas inequidades y contesta a quienes lo tildan de triste y taciturno, “sin voz ni palabra”, pues su estado se encuentra justificado ante la rapacidad del “blanco-español”. Esta situación es comúnmente evocada por diferentes composiciones como veremos más adelante, pero el tono contestatario de *Cholo soy* es singular.

Una de las primeras composiciones valsísticas que presenta el tema de la migración del campo a la ciudad de forma explícita es “El provinciano”, cuya letra se halla consignada ya en el cancionero de Lima a inicios del año 1943. Este tema, compuesto por Laureano Martínez Smart, fue hecho a decir de Darío Mejía a sugerencia de un allegado suyo de origen provinciano⁷.

A continuación presentamos la letra del vals “El provinciano”.

1 Las locas ilusiones
me sacaron de mi pueblo
y abandoné mi casa
para ver la capital.

5 ¡cómo recuerdo el día
feliz de mi partida,
sin reparar en nada
de mi tierra me alejé.
y mientras que mi madre,

10 muy triste y sollozando
decíame: “Hijo mío,
llévate mi bendición”!

Ahora que conozco la ciudad
de mis dorados sueños

15 y veo realizada la ambición
que en mi querer forjé,
es cuando el desengaño
de esta vida me entristece
y añoro con dolor

20 mi dulce hogar!...
Luché como varón para vencer

⁷ Cf. Mejía, Darío. “Laureano Martínez Smart”, 12 de junio del 2011, 20:10 h, <<http://www.peruanita.org/personaggi/dario/laureanoms.htm>> Darío Mejía señala que: “fue su compadre Manuel Araujo, comerciante de Yauyos, quien en una fiesta le pidió a Laureano Martínez Smart que se acuerde también de los provincianos y les dedique alguna canción.”

y pude conseguirlo,
 alcanzando mi anhelo de vivir
 con todo esplendor;
 25 y en medio de esta dicha
 me atormenta la nostalgia
 del pueblo en que dejé
 mi corazón!...⁸

“El provinciano” trata acerca de la migración interna del campo a la ciudad, fenómeno social que se experimenta en la década del cuarenta y que se agudizaría en la década del sesenta en nuestro país. El migrante es quien sale de la tierra de origen, incluso aun sin llegar a su destino y encontrarse en pleno tránsito⁹. Refiere la experiencia de miles de personas que por esos años llegaba a la capital o a una gran ciudad para progresar y pese a lograr dicho objetivo, experimentaba la tristeza y nostalgia por el lugar y familiares dejados.¹⁰ Hay que destacar que en la década de los 40 los medios de comunicación eran limitados, las personas se trasladaban a caballo o a pie por caminos no afirmados durante semanas y meses a las grandes ciudades; es decir, quien dejaba el pueblo tenía pocas posibilidades de retornar prontamente.

En esta composición se aprecian dos espacios: el pueblo y la ciudad (la capital), espacios que se encuentran distantes y cuyas características son disímiles; por un lado

⁸ La versión que aquí se consigna es la que aparece en “El cancionero de Lima Semanario Festivo de Gran circulación”, número 1488, publicado en 1943.

⁹ “En la actualidad, el clásico concepto de migrante basado en el modelo de las migraciones transoceánicas da paso a un concepto mucho más dinámico e inasible que incluye un universo de diferentes movimientos territoriales (migraciones internas y transnacionales, migraciones voluntarias y forzadas –económicas o políticas–), no sólo entre sociedades de origen y destino, sino en los espacios, lugares y países por los cuales se transita en el acto de migrar, entendidos como procesos vinculantes en diversas regiones de América Latina: orígenes, destino, tránsito, retorno, movilidades circulares; migraciones definitivas; migraciones laborales; fuga de cerebros; programas de contratación de trabajadores; migrantes climáticos; etcétera.” (Novick 2008: 250- 251).

¹⁰ Según las estadísticas de habitantes de Lima, en 1940 la población era 540, 100 (según el Anuario Estadístico del Perú, 1955; pp 49-50); en 1950, 835 488 y en 1961 era 1’ 623 370; es decir la población se duplicó en menos de diez años (según Lima en cifras. Lima: Municipalidad de Lima, 1982).

está la ciudad que simboliza el progreso económico y la modernidad; y por otro, el pueblo que simboliza el “dulce hogar” y los lazos de familia “donde dej[ó] el corazón”.

En los primeros versos el yo poético describe las motivaciones que lo llevaron a emigrar, cuando era joven, y el momento de su partida. Señala que el deseo de alcanzar solvencia económica lo llevó a tomar la decisión de dejar su pueblo y familia; sin embargo, a pesar de tener la ilusión y decisión para realizar ese sacrificio, en ese momento, ignoraba cuánto extrañaría a su madre y su hogar; por lo considera que fue una decisión tomada a la ligera, “a las loca”: “sin reparar en nada [para ir a la capital] de mi tierra me alejé”, “las locas ilusiones/me sacaron de mi pueblo”. Esa felicidad de dejar el pueblo para ir a la gran ciudad contrasta con la pena de su madre: «¡cómo recuerdo el día/ feliz de mi partida, sin reparar en nada/ de mi tierra me alejé. / Y mientras que mi madre, / muy triste y sollozando decíame: “Hijo mío, / llévate mi bendición”!».

En la segunda parte (v. 13 al 28) el yo poético refiere al tiempo y situación actual, en la que ha conseguido realizar sus anhelos: “veo realizada la ambición/ que en mi querer forjé”, tiene la solvencia económica deseada cuando era joven: “alcanzando mi anhelo de vivir/ con todo esplendor”. Sin embargo, a pesar de sus logros y posición, la tristeza y la nostalgia no se han ido: “añoro con dolor/ mi dulce hogar”, “me atormenta la nostalgia/ del pueblo en que dejé mi corazón”.

La capital es un lugar hostil, en el que se debe luchar, trabajar arduamente. Progresar no le ha sido sencillo: “luché como varón para vencer”; ha sido una experiencia llena de sacrificios y penurias; porque además de serle un lugar ajeno, en el

que es visto como “forastero”, “provinciano”, ahí no tiene familia.¹¹ Esta sensación del sujeto migrante es descrita por Antonio Cornejo Polar:

migrar es algo así como nostalgia desde un presente que es o debería ser 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 fragmentada y el ahora tanto corre como se ahonda, verticalmente, en un tiempo espeso que acumula sin sintetizar las experiencias de ayer y de los espacios que se dejaron atrás y que siguen perturbando con rabia o con ternura.¹²

La satisfacción, “la dicha” de haber conseguido su objetivo está empañada por la pena de haber dejado a su madre y familia, “su corazón” en el pueblo. El dolor que experimenta parece originarse en esta imposibilidad de regresar a su hogar, a pesar de tener los medios, ya que ese hogar evocado pertenece a su infancia. El desengaño que experimenta se produce justamente en la imposibilidad de volver a ver a su madre y vivir en su casa después de haber logrado su sueño. El sentimiento de desarraigo no se ha desvanecido a pesar de haber conquistado la capital, “en medio de la dicha/ me atormenta la nostalgia” señala con cierta resignación al no poder reconstruir los vínculos con su madre. Aunque discursivamente no se aprecie la condición migrante,¹³ el yo poético es un sujeto heterogéneo y fragmentario, no pertenece ni al allá (pasado), ni al aquí (ahora). Esta experiencia es incesante y dolorosa.

Este vals muestra una situación muy común, surgida en los años cuarenta y considerada como un fenómeno social en los setenta. Como lo han destacado Lloréns y

¹¹ Recordemos que es recién a partir de la década del 50 se crearon asociaciones provinciales que reunían a migrantes del mismo origen, espacio en el que se celebraba las fiestas del santo patrón, se recibían noticias del pueblo de origen, sin perderse el vínculo con la provincia. Para más detalle puede revisarse Escárzaga, Fabiola, Abanto Llaque, Julio Chamorro G., Anderson. “Migración, guerra interna e identidad andina en Perú”, *Red Política y Cultura*, n° 18 (otoño 2006): 278-298.

¹² Cornejo Polar, Antonio. “Tradición migrante e intertextualidad multicultural”. En *Zorros al fin del milenio, actas y ensayos del seminario sobre la última novela de José María Arguedas*. Lima: Centro de investigación Universidad Ricardo Palma. 2004. p.44.

¹³ Antonio Cornejo Polar señala que “el discurso del migrante normalmente yuxtapone lenguas o sociolectos diversos sin operar ninguna síntesis (...) repitiendo la condición viajera del sujeto que la dice. (Op. Cit.: 48)

Chocano el origen de esta composición “refleja [...] una emergente conciencia entre ciertos sectores emergentes de reivindicación y autoafirmación de su origen provinciano en el ámbito capitalino.” (Lloréns y Chocano 2009: 182)

3.3 La representación del indio en el vals “Indio” y “Cielo serrano”

En 1966, Alicia Maguiña Málaga aparece actuando en la película *La Venus Maldita*, dirigida por Alfredo Crevenna, cantando el tema “Indio” con acompañamiento de orquesta. En la contratapa de su álbum *Alicia Maguiña Canta a...*, en donde se encuentra este vals, Nicomedes Santa Cruz señala que Alicia Maguiña logra “plena madurez conceptual [...] en un flamante vals “Indio”, con las (sic) sinceridad de siempre y con la madurez de ahora, son sus versos un mensaje de fe en la reivindicación (sic) de nuestros hermanos de los Andes,” En las líneas siguiente presentamos el vals “Indio”:

- 1 La luz se hizo sombra
 y nació el indio.
 La puna se hizo hombre
 y nació el indio.

- 5 Prisionero en tu suelo,
 indio cautivo.
 Sin luz en la mirada,
 indio sombrío.
 Ayer montañas

10 hoy solo escombros.
 Hierve mi entraña cuando lo nombro.
 Serás otra vez montaña
 y habrá fulgor en tus ojos.
 Tu risa oiré
 15 y feliz serás y feliz seré.

En los primeros versos se revela el origen mítico del indio: “la luz se hizo sombra/
 Y nació el indio/ La puna se hizo hombre/ y nació el indio”. Sin embargo, este origen
 mítico se opone a la condición actual del indio: “Prisionero en tu suelo,/ indio cautivo./
 Sin luz en la mirada,/ indio sombrío.” El indio es descrito como cautivo y sombrío, sin
 la alegría y la libertad de que gozaba en un tiempo remoto. Aunque no se menciona el
 porqué se presenta esta situación de injusta para el indio, se puede deducir que se trata
 de la conquista, en la que vivió en estado de esclavitud, esta condición de servidumbre
 se expresan en los versos: “prisionero en tu suelo,/ indio cautivo” .

En esta composición (explícitamente en v. 9 y 10) observamos dos momentos-
 estados diferentes: el primero, un pasado mítico, al contacto con la tierra, en que el
 “indio” era feliz; el segundo, un tiempo presente, en el que está sojuzgado por el blanco-
 español que lo ha convertido en “prisionero”. A estos dos momentos se adiciona un
 tercero, un tiempo futuro en el que se restablecerá su estado primero “serás otra vez
 montaña”.

El tiempo es cíclico, el futuro avanza a un pasado, en donde se restablecerá la
 condición en la que vivía el indio. La condición del presente se opone al pasado y, por
 ende, al futuro: el presente está lleno de calamidades “hoy sólo escombros”, mientras el

pasado fue glorioso. Frente a esto el yo poético, que puede ser “blanco” “mestizo” observa con repudio la condición del indio “hierva mi entraña...” y se conmueve. Lo alienta, aunque el yo poético no menciona el hecho que provocará el retorno restaurador al pasado, este puede ser de naturaleza mítica.

Otro de los vales que aluden a la serranía es “Cielo Serrano”, vals de Luis Abanto Morales. A continuación transcribimos la letra de esta composición:

- 1 Cielo serrano cómo te añoro,
 cómo recuerdo tu limpio tul.
 Te siento lejos, muy lejos
 y extraño triste tu claro azul.
- 5 Cielo serrano, testigo hermano
 de mis ensueños de la niñez,
 volver quisiera a contemplarte
 sereno, humilde, sin altivez.
- 10 Tú eres bello porque eres bueno,
 porque no sabes de distinción
 como consciente, bajos tus plantas,
 que la injusticia siembre el dolor.
- 15 Tú que cobijas bajo tu manto
 al pobre humilde y al gran señor,
 por qué es que dejas indiferente
 que el vil explote al trabajador.
- 20 Por qué no lanzas contra el cobarde,
 que explota al indio, tu maldición
 y con tus rayos terminas todo,
 vicios, riquezas y explotación.

Cielo serrano sereno y claro,
 mudo testigo de eternidad
 ¡Ay! Quién pudiera llegar al fondo
 de tu insondable inmensidad.

25 Tú eres bello porque eres bueno,
 porque no sabes de distinción
 como consciente, bajos tus plantas,
 que la injusticia siembre el dolor.

El verso inicial anuncia el tema de esta canción: la añoranza. Se instaura dos momentos: el pasado, en el que el yo poético era niño y vivía en la sierra, y de otro el lado el presente en el que es adulto y está lejos, “muy lejos” de su terruño, la sierra. El yo poético es un provinciano que extraña con tristeza su pueblo anclado en la sierra: “extraño triste tu claro azul”.

El cielo es capaz de reflejar el estado de ánimo de lo que es testigo: “testigo hermano/ de mis ensueños de la niñez”, por eso es que es calificado de “bueno”, “tolerante”, “sin prejuicios” (“no sabes de distinción”) cuando lo veía en su pueblo, en el que no existía explotación. El “cielo serrano” funciona así como una metonimia de su pueblo, su lugar de origen, en el que vivía feliz en su infancia.

A su vez, también hace un llamado al cielo, metáfora de Dios, para que se haga justicia frente a la explotación del indio: en la quinta estrofa (v. 17 y 18): “por qué no lanzas contra el cobarde [...] tu maldición. Su clamor continúa “y con tus rayos terminas todo”, su pedido de justicia se vuelve ajusticiamiento, reclama el exterminio del explotador, del “vil [que] explot[a] al trabajador”, así como del sistema capitalista:

“vicios, riquezas y explotación”, en el que se sostiene los atropellos a los migrantes en la ciudad.

En la tercera, cuarta y sexta estrofa se señalan las cualidades del cielo: omnipresente; eterno e infinito cualidades atribuidas a la deidad. En los v. 12 y 13: “Tú que cobijas bajo tu manto/ al pobre humilde y al gran señor” se expresa la totalidad de la realidad que la deidad resguarda bajo su manto, porque está en todas partes. La eternidad esta expresado en “Cielo serrano sereno y claro,/mudo *testigo de eternidad*!; mientras la infinitud se evidencia en su admirable bastedad: “¡Ay! Quién pudiera llegar al fondo/ de tu *insondable inmensidad*”.

No obstante las cualidades (belleza, serenidad, humildad, etc.) que poseen el cielo que para el yo poético, la añoranza parece radicar en el estado de equilibrio y equidad en el que el yo poético vivía en su pueblo serrano. Lo que reivindica el sistema económico no capitalista, el incaico, en el que se procuraba el bienestar del ayllu, su abastecimiento, no por la acumulación de riqueza.

En resumen, las composiciones estudiadas (*Cholo soy* (1959) y *Cielo serrano* de Luis Abanto M., *Indio* (1966) de Alicia Maguiña y *El provinciano* (1943) de Laureano Martínez Smart) incorporan temas y actores nuevos al cancionero del vals criollo: el indio, el cholo y el provinciano, en el periodo de mayor popularidad del género y durante en proceso de migración del campo a la ciudad. Además, los conceptos que se relacionan a las identidades del indio y del cholo son reconocidos como producto de la herencia colonial: esto es claramente identificado en *Cholo soy*.

Conclusiones

1. La incorporación de temas como la migración, el indio, el cholo y, de manera genérica, el provinciano se originó en múltiples factores, de carácter social y económico, además de un afán integrista que presenta al vals criollo como manifestación de carácter nacional. En este sentido, el afán de ampliar el mercado musical con temas acorde con los fenómenos sociales responde, en alguna medida, a un fin económico.
2. El sentido de los términos cholo, provinciano e indio han variado a lo largo del siglo pasado, de ningún modo permanecen estáticos. Esto se puede evidenciar en las composiciones criollas analizadas. Las imágenes del «cholo», «provinciano» e «indio» ahí recogidas aparecen como testimonio de un tiempo en que se enuncian los textos, momento que coincide con la eclosión de la ciudad por la migración, en tal sentido se pueden encontrar similitud entre la condición del cholo, el provinciano y el indio.
3. El desarrollo del vals criollo demuestra que este género musical sirvió en un primer periodo (primera mitad del siglo XX) para identificar y distinguir a una comunidad que vivía en la ciudad, en las zonas costeñas. Luego, su llegada a los medios de comunicación masivos (mediados de la década del sesenta) y la presencia de masiva de pobladores rurales en la ciudad (el surgimiento de la “Lima andina” junto a “la Lima criolla”) provocaría su adopción de parte de la clase aristocrática; y haría que adquiriera, poco a poco, un carácter nacional. Se constituiría en parte del cancionero popular.
4. *Cholo soy, Provinciano, Indio y Cielo serrano* se ubican en un periodo de transición entre la distinción del vals como propio de una minoría citadina, especialmente limeña, y la de una expresión de carácter global, peruano. Por eso se considera que la inclusión

de estos temas reforzaría el deseo de equiparar lo peruano a lo criollo. La inclusión de estos temas es alentado por una vocación integracionista del vals como parte del carácter popular, pues se asimilaría estos temas a lo peruano, lo criollo. Reconfigurándose, las concepciones que del vals se tenía en la primera mitad del siglo XX.

5. Los valeses estudiados coinciden también con el inicio del gran fenómeno migratorio iniciado en la década del cuarenta, intensificado en los dos decenios posteriores. *Cholo soy*, *Provinciano* e *Indio* y *Cielo serrano* tienen como personaje central al migrante, un joven que ha dejado su pueblo para instalarse en la ciudad, realizar diferentes oficios y progresar. En consecuencia, es común que temas como la nostalgia y añoranza al pueblo de origen estén presentes.
6. El cancionero popular ha recogido los términos cholo, provinciano e indio de manera paralela a la literatura culta. Tanto en el vals, como en el huaino y posteriormente la chicha, es común encontrar temas que aludan a la condición del migrante, su experiencia en la ciudad, así como la injusta situación en que viven.
7. Las composiciones criollas examinadas se solidarizan frente a la condición de vida del provinciano, indio y cholo que considera injusta. Incluso, estas llegan a denunciar la explotación del migrante desde y en la ciudad a manos de “el señor”, “los blancos”, o “el patrón”. Se reivindica también la imagen del “indio”, “el cholo” y “el provinciano”.
8. Las composiciones del cancionero popular, como los valeses, forman parte de la literatura popular. Su existencia ilustra la pluralidad de nuestra literatura, las intersecciones que ligan los sistemas culto y popular son consideradas muestra de la

su totalidad compleja y contradictoria. La poesía culta influyó de múltiples maneras en las composiciones criollas –entendidas como poesía popular–; así también estas inspiraron temas y motivos en la poesía culta.

Bibliografía

ADAMS, Normas y Jürgen GOLTE. *Los caballos de troya de los invasores. Estrategias campesinas en la conquista de la gran Lima*. Lima: IEP, 1990.

AMPUERO CÁRDENAS, Adela. *Desandando el olvido y el tiempo Cancionero de vales extranjeros del recuerdo*. Lima: 2003

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

ARÉSTEGUI, Narciso. *El padre Horán, escenas de la vida del Cuzco*. Lima: Editorial Universo, 1970?

ARGUEDAS, José María. “La soledad en la poesía quechua”, en *La literatura de ideas en América Latina*, Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1994, 94-101

-----. *Indios, mestizos y señores*. Lima: Editorial Horizonte, 1985.

BARTOLOMÉ, Miguel Alberto. *Procesos interculturales, antropología política del pluralismo cultural en América Latina*. México: Siglo XXI Editores, 2006.

BASADRE AYULO, Jorge. *La vida y la historia: Ensayos sobre personas, lugares y problemas*. Lima: Industrial Gráfica, 1981.

-----. *Historia de la República del Perú*. Lima: Editorial Universitaria, 1983. Vol. 2.

-----. *Peruanos del siglo XX*. Lima: Ediciones Richay Perú, 1988

BUENDÍA, Felipe. *Amor a Lima: Vales nobles y sentimentales*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú. 1995.

BOLAÑOS, César, et. al. *La música en el Perú*. Lima: Fondo Editorial Filarmonía, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba, 2007.

CONTRERAS, Carlos y Marco, CUETO. *Historia del Perú contemporáneo*, Lima: Instituto de estudios Peruanos, 2007.

CORNEJO POLAR, Antonio. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones, 1989. [Apéndice: *La Literatura Peruana: Totalidad Contradictoria*]

-----. "Tradición migrante e intertextualidad multicultural: El caso de Arguedas". En: Wilfredo Kapsoli (comp.) *Zorros al fin del milenio*, Actas y ensayos del seminario sobre la última novela de José María Arguedas. Lima: Centro de investigación Universidad Ricardo Palma, 2004.

DE LA CADENA, Marisol, (comp.) *Formaciones de indianidad*. Popayán: Enviñon Editores, 2007.

DEGREGORI, Carlos Iván. *Indigenismo, clases sociales y problema indígena en el Perú*. Lima: CELATS, 1977.

FELDMAN, Heidi Carolyn. *Ritmos negros del Perú: Reconstruyendo la herencia africana*. Lima: IEP, 2009.

FLORES GALINDO, Alberto *Obras completas*. Lima: Sur, Casa de Estudios del Socialismo, 1997. Tomo V En: *Años decisivos. La clase obrera entre 1919 y 1930*.

-----. *Obras completas*. Lima: Sur, Casa de Estudios del Socialismo, 1997. Tomo V En: *Ideología y lucha campesina en los Andes*, ss XVI- XX. (escrito en conjunto con Manuel Burga)

-----. *La ciudad sumergida: aristocracia y plebe en Lima, 1760 – 1830*. Lima: Editorial Horizonte, 1991

FUENZALIDA, Fernando, et. al. *El indio y el poder en el Perú*. Lima: Moncloa-Campodónico editores Asociados, 1970.

GAMARRA, Abelardo M. *En la ciudad de pelagatos*. Lima: Ediciones Peisa, 1973. 2ª edición.

GARCÍA, J. Uriel. *El nuevo indio*. Cusco: Editorial H. G. Rozas, Sucesores., 1930.

GOLTE, Jürgen. *Cultura, racionalidad y migración andina*. Lima: IEP, 2001.

GONZÁLEZ PADRA, Manuel. "Nuestros Indios", en: *Horas de Lucha*. Lima: Editorial Universo, 1972.

-----. *Páginas libres*. Lima: Librería Studium ediciones, 1987.

HUAMÁN, Carlos. *Atuqkunapa Pachan. Estación de los zorros. Aproximaciones a la cosmovisión andina a través del wayno*. México D. F.: Ediciones Altazor, 2006.

HURTADO SUÁREZ, Wilfredo. *Chicha peruana, música de los nuevos migrantes*. Lima: ECO, Grupo de Investigaciones Económicas, 1995.

JARAMILLO AGUDELO, Darío. *Poesía en la canción popular latinoamericana*. Valencia: Pre-textos, 2009.

JAUREGUÍ, Eloy. *El pirata. Historias de la música criolla*. Lima: Mesa Redonda, 2011.

LAVALLÉ, Bernard. "Del indio al criollo; evolución y transformación de una imagen colonial" en Simposio Internacional "La imagen del indio en la Europa del siglo XVI y primera mitad del siglo XVII" *La imagen del indio en la Europa Moderna*, Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas Fundación Europea de la Ciencia, 1990.

LEYVA ARROYO, Carlos Alberto. *De vuelta al barrio. Historia de la vida de Felipe Pinglo Alva*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 1999.

LLORENS AMICO, José Antonio. *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1983.

LLORENS AMICO, José Antonio y Rodrigo, CHOCANO PAREDES. *Celajes, florestas y secretos Una historia del vals popular limeño*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 2009.

MAZZINI, Eduardo. *En Nombre de Dios comienzo*. Lima: Centro Peruano de Estudios Culturales, 2010.

MILLONES, Luis. *Ser indio en el Perú: La fuerza del pasado. Las poblaciones indígenas del Perú (costa y sierra)*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

NOVICK, Susana. *Las migraciones en América Latina: políticas culturales y estrategias*. Argentina: CLACSO, 2008.

ORTEGA, Julio. *Cultura y modernización en la Lima del 900*. Lima: Centro de estudios para el desarrollo y la participación, 1986.

PAZ SOLDÁN Y UNANUE, Pedro Manuel Nicolás (Juan de Arona). *Diccionario de Peruanismos*. Lima: Peisa, 1974.

PALMA, Ricardo. *Tradiciones peruanas*. Madrid: Espasa Calpe, 1962.

PINTO GAMBOA, Willy F. *Felipe Pinglo*. Lima: Editorial Cibeles, 1994.

QUIJANO, Aníbal. *Dominación y cultura: lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Lima: Mosca Azul, 1980.

-----."Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". En: E. Lander, *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericana*. Buenos Aires: Clacso, 2000.

RANDEL, Don (comp.). *Diccionario Harvard de música*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

SAID, Edward W. "Representar al colonizado. Los interlocutores de la antropología". En B. González Stephan. (ed.). *Cultura y Tercer Mundo. Cambios en el saber académico*. Caracas: Editorial Nueva Sociedad, 1996.

SANTA CRUZ GAMARRA, César. *El Waltz y el valse criollo*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1977.

SERRANO, Raúl y Eleazar VALVERDE, Eleazar. *El libro de oro del vals peruano*. Lima: Tans Perú, 2000.

TAMAYO HERRERA, José. *Historia del indigenismo cuzqueño. Siglos XVI-XX*. Lima: Instituto Nacional de Cultura. 1980

-----. *El pensamiento indigenista*. Lima: Mosca Azul editores. 1981.

TORD, Luis Enrique. *El indio en los ensayistas peruanos, 1848-1948*. Lima: Editoriales Unidas, 1978.

VALCARCEL, Luis E. *Tempestad en los andes*. Lima: Populibros, s.f.

VELÁSQUEZ CASTRO, Marcel. *El Revés del Marfil*. Lima: Universidad Federico Villarreal, 2001.

VALVERDE CHALE, Eleazar. *500 valeses peruanos inolvidables*. Lima: Eleazar Valverde Chale, 2003.

VILLA GARCÍA LEPIANI, Manuel, *Gran viernes criollo*. Lima: Edición propia, 2003.

ZANUTELLI ROSAS, Manuel. *Canción criolla. Memoria de lo nuestro*. Lima: Editora La Gaceta S.A., 1999.

Hemerografía

BUSTAMANTE, Emilio. “Apropiaciones y usos de la canción criolla (1900-1939)”, *Contratexto, Revista de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima*, n°15 (febrero 2007): 165-188

EARLE, Rebeca. «Algunos pensamientos sobre el “indio borracho” en el imaginario criollo», *Revista de Estudios Sociales*, 29 (abril 2008): 18-27.

ESCÁRZAGA, Fabiola, Abanto Llaque, Julio Chamorro G., Anderson. “Migración, guerra interna e identidad andina en Perú”, *Red Política y Cultura*, n° 18(otoño 2006): 278-298.

GÓMEZ ACUÑA, Luis. “Lo criollo en el Perú republicano: breve aproximación a un término elusivo”, *Histórica*, XXXI (julio 2007): 115-166

MOSTAJO MIRANDA, Francisco. «La voz “criollo”». *La Prensa*, 28 de julio de 1952: 11.

PAZ DELGADO, José Angel. “El indigenismo cusqueño: 1920-1950”, *Revista Escritura y Pensamiento*, 11 (2002): 59-71.

QUIJANO, Aníbal. “El movimiento indígena y las cuestiones pendientes en América Latina”. *El Cotidiano - Revista de la Realidad Mexicana*; (September 2008): p107-120.

Variedades, De teatros. Lima 7 de diciembre, 1912.

Tesis

HUAMÁN ANDÍA, Bethsabé. *Esa flor roja sin inocencia: una lectura de Valses y otras falsas confesiones de Blanca Varela*. Tesis de licenciatura. Lima, 2003.

Sitios en red

AGUIRRE, Nataniel. *Juan de la Rosa: memorias del último soldado de la Independencia*, 5 de octubre de 2010, 9: 45 h, <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/04701652100436162979079/index.htm>>

FUENZALIDA, Fernando, et. al. *El indio y el poder en el Perú*. Lima: Moncloa-Campodónico editores Asociados, 1970.<www.iep.org.pe/textos/DDT/ddtlibro7.pdf>

GOOTENBERG, Paul. *Población y etnicidad en el Perú Republicano (siglo XIX)* Lima 25 de julio, 20: 40 h, <<http://www.iep.org.pe/textos/DDT/ddt71.pdf>>

LEÓN, Javier Francisco. *Ni inga, ni mandinga: Reflexiones sobre el nacionalismo criollo y la música popular de Lima*, 25 de julio de 2010, 20: 30 <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/javierleon.pdf> >

LETURIA CHUMPITAZI, José Antonio. *Los centros criollos musicales*, 15 de octubre de 2010, 9: 40 h < <http://www.generacion.com/usuarios/9782/centros-musicales-criollos>>

LLORÉNS AMICO, José Antonio. *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1983, 22 de agosto de 2010, 20: 30 h, <<http://www.iep.org.pe/textos/DDT/musicapopular.pdf> >

QUIJANO, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. En libro: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Edgardo Lander (comp.) CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires: CLACSO, 2000, 12 de septiembre de 2011, 10: 00 h, <bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf >

MATHEWS, Daniel. *César Miro y la ciudad cantada*, 29 de setiembre de 2010, 11: 00 h,

<<http://valesydecimas.blogspot.com/2010/02/cesar-miro-y-la-ciudad-cantada-daniel.html> >

MEJIA, Darío. “Laureano Martínez Smart”, 12 de junio del 2011, 20:10 h, <<http://www.peruan-ita.org/personaggi/dario/laureanoms.htm>>

MÉNDEZ, Cecilia. “Incas sí, indios no: Apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú”, 25 de julio de 2010, 16: 55 h, < <http://www.iep.org.pe.>>

MENDÍVIL, Julio. *Las locas ilusiones: Apuntes sobre la migración y sus repercusiones en la producción musical popular*, 28 de agosto de 2010, 20: 40 h, <[andinahttp://alhim.revues.org/document692.html](http://alhim.revues.org/document692.html). >

PANFICHI, Aldo. *Africana, barrios populares y cultura criolla a inicios del siglo XX*, 2 de octubre de 2010, 12:30 h, <[Documents\Downloads\Documents\20071029-AfricanaBarriosPopulares.pdf](#)>

SAID, Edward “*Orientalismo*”: 25 años después, 2 de noviembre de 2011, 21: 30 h, <http://www.mundoarabe.org/orientalismo_edward_said.htm>

VICH, Victor. “*Borrachos de amor*”: las luchas por la ciudadanía en el cancionero popular peruano, 29 de setiembre de 2010, 12: 17 h, <<http://lanic.utexas.edu/project/laoap/iep/jcas15.pdf> >