



PERÚ

Ministerio de Cultura

# *¿Habrá jarana en el cielo?*

*Tradición y cambio en la marinera limeña*



*Rodrigo Chocano Paredes*





***¿Habrá jarana en el cielo?***  
*Tradición y cambio en la marinera limeña*





*¿Habrá jarana en el cielo?*  
*Tradición y cambio en la marinera limeña*



PERÚ

Ministerio de Cultura



PERÚ Ministerio de Cultura



QhapaqÑan

Luis Peirano Falconí  
Ministro de Cultura

Rafael Varón Gabai  
Viceministro de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales

Soledad Mujica Bayly  
Dirección de Patrimonio Inmaterial Contemporáneo

*¿Habrà jarana en el cielo? Tradición y cambio en la marinera limeña*  
Colección: Música popular peruana; 2

**Ministerio de Cultura**  
Av. Javier Prado Este 2465, San Borja, Lima, Perú  
[www.mcultura.gob.pe](http://www.mcultura.gob.pe)

*Investigación y textos:*  
Rodrigo Chocano Paredes

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional  
del Perú N° 2012- 12209

ISBN 978- 612- 4126- 06- 2

*Diseño y diagramación:*  
Judith León Morales

*Fotografía de portada:*  
Revista *Mundial*, 28 de junio de 1928.

---

Ministerio de Cultura

*¿Habrà jarana en el cielo? Tradición y cambio en la marinera limeña* / Ministerio de Cultura [investigación y textos: Rodrigo Chocano Paredes]. -- Lima: Ministerio de Cultura, 2012

320 p; 16.5 x 23.5 cm (colección Música popular peruana; 2)

ISBN 978- 612- 4126- 06- 2

1. Música-Perú 2. Música-Perú-Historia-siglo XIX-XXI 3. Música folclórica-Perú I. Rodrigo Chocano Paredes

Dewey 780.985

---

# C O N T E N I D O

<b>Presentación</b>	<b>9</b>
<b>Prólogo: ¿Cómo se canta la marinera limeña?</b>	<b>13</b>
<b>Introducción</b>	<b>41</b>
<b>Capítulo 1</b>	
<b>La marinera limeña como práctica musical:</b>	
<b>Apuntes teóricos y metodológicos</b>	<b>47</b>
1. Música y sociedad	49
2. Transmisión, tradición y música popular	51
3. La marinera limeña: tradición popular de raigambre urbana	61
<b>Capítulo 2</b>	
<b>Historia y formación de la marinera limeña</b>	<b>73</b>
1. Hipótesis acerca del origen de la marinera limeña	75
2. Proceso de formación de la marinera limeña	83
3. Aparición de la marinera	101
4. Zamacueca y marinera	112
5. Conclusiones del capítulo	120
<b>Capítulo 3</b>	
<b>Trayectoria de la marinera limeña durante el siglo XX</b>	<b>123</b>
1. Lima durante el siglo XX	125
2. ¿Quiénes practican la marinera limeña?	130
3. Presencia de la marinera limeña en la capital	132
4. Fiesta de San Juan de Amancaes	140
5. Grabaciones de marinera limeña	145
6. La marinera limeña durante las últimas décadas del siglo XX	156
7. Algunos cultores de marinera limeña del siglo XX	159

<b>Capítulo 4</b>	
<b>Práctica popular de la marinera limeña</b>	<b>169</b>
1. La marinera limeña como práctica colectiva	172
2. La marinera limeña y su repertorio popular	207
3. Conclusiones del capítulo	217
<b>Capítulo 5</b>	
<b>Nuevas prácticas musicales de la marinera limeña: locales, academias y concursos</b>	<b>221</b>
1. Práctica de la marinera limeña en locales institucionales	224
2. Enseñanza formal de la marinera limeña y academias	238
3. Concursos de marinera limeña	251
4. Conclusiones del capítulo	268
<b>Conclusiones</b>	<b>271</b>
<b>Fuentes</b>	<b>281</b>
1. Lista de entrevistados	281
2. Referencias bibliográficas	282
<b>Anexo 1: Antología de estrofas de marinera limeña</b>	<b>293</b>

# Presentación

---

*¿Habrá jarana en el cielo? Tradición y cambio en la marinera limeña* forma parte de una serie de estudios sobre la música popular del Perú desarrollada en el marco del Programa Qhapaq Ñan como parte de sus esfuerzos por poner en valor las expresiones culturales de los pueblos y pobladores peruanos y hacer de ellas un argumento activo del desarrollo social. Se trata, en este caso, de un género musical representativo del patrimonio cultural vivo que aún activa redes de intercambio social, cultural y económico en la ciudad de Lima. Cabe destacar que esta publicación incluye una descripción de la forma tradicional en la que se desarrolla el contrapunto de canto de jarana, junto con una antología de estrofas y datos biográficos de sus más destacados ejecutantes. El Ministerio de Cultura se complace en poner a disposición del público este estudio sobre la marinera limeña, como un aporte a la salvaguardia, difusión y promoción del patrimonio cultural inmaterial peruano.

Las prácticas musicales arrojan luz sobre las condiciones históricas únicas del devenir social y cultural del país. Distintas sensibilidades musicales se han desenvuelto en nuestro territorio, como lo atestiguan los restos arqueológicos de implementos musicales, junto con las representaciones pictóricas y escultóricas en objetos precolombinos, los mismos que patentizan la creatividad estética de los variados pueblos y sistemas sociales que ocuparon esta parte del continente.

La época colonial tuvo la presencia de nuevas prácticas musicales, muchas de las cuales fueron modificadas y asimiladas principalmente a la actividad ritual católica y a la de tipo ceremonial oficial. A su vez, el período republicano representó el desarrollo de nuevos géneros musicales como producto del sincretismo entre los diversos géneros tradicionales y las nuevas modas del exterior. La actividad creativa musical del Perú ha contribuido así con numerosos aportes propios y originales a la experiencia estética desarrollada por la humanidad.

Una de estas importantes contribuciones es la zamacueca, que surge entre fines del siglo XVIII y principios del siguiente. Aunque apenas se tiene información referencial de sus orígenes, sabemos que a fines de la época colonial este género se halla extendido en Iberoamérica y a principios de la época republicana adquiere características nacionales en cada país. Así, la zamacueca motiva la aparición de variantes de alcance local en distintos puntos del continente, tales como la samba argentina y la cueca chilena. En el Perú contemporáneo, este género musical tradicional se conoce como marinera, denominación surgida en el siglo XIX, durante la Guerra del Pacífico (1879-1884), como un símbolo de unidad peruana, gracias a la amplia difusión de esta danza en ese momento.

A partir de la base musical de la antigua zamacueca, distintas poblaciones del Perú han desarrollado variedades locales, tanto en las armonías como en los géneros métricos de sus versos, la coreografía y el acompañamiento musical. En la actualidad, la marinera en todas sus variantes es practicada en una amplia diversidad de formas, contextos y ocasiones; y siempre es considerada, por los propios portadores, como parte de las danzas t picas de la zona. Este género musical tiene, entonces, gran trascendencia para las prácticas artísticas nacionales, comparable a la de otros muy difundidos en tiempos contemporáneos, como el carnaval, el vals, y el huayno, constituyendo así uno de los principales géneros musicales “pan-peruanos”.

La marinera identifica a un vasto sector de los ciudadanos de nuestro país, y por lo tanto posee una importancia simbólica fundamental en el proceso de formación de la nacionalidad peruana. Esta intensa representatividad de lo nacional es posible gracias a su naturaleza de práctica musical reconocida, apropiada y recreada por diferentes colectividades a lo largo del territorio nacional, nutriéndose de los aportes musicales de los lugares donde se ha desarrollado. Su vigencia ha servido para renovar en todo el pueblo peruano la conciencia y la experiencia de la unidad en la diversidad. La marinera se puede comprender, así, como un género que integra diferentes prácticas musicales en una tradición común, que reconoce tanto la herencia de alcance nacional como las características locales de sus diversos portadores.

Entre la variedad de formas en que actualmente se manifiesta la marinera, se escogió estudiar la que se practica en la costa central del país con la modalidad de canto en contrapunto y bajo el nombre de marinera limeña o canto de jarana. Esta variante ha desarrollado el desafío en contrapunto

de canto bajo un sistema de reglas conocidas por los mejores practicantes y los expertos, junto con patrones coreográficos relativamente elaborados, sistema que ha sido colectivamente construido como eje de una tradición cultural transmitida oralmente entre sectores urbanos. A pesar de formar parte de un género muy difundido en el Perú contemporáneo, la marinera limeña tiene menor presencia en el ámbito artístico y casi nula visibilidad en el entorno mediático, lo cual hace indispensable su promoción como valor principal de la identidad nacional. Esperamos que este libro contribuya a dicho propósito.

**Luis Peirano Falconí**  
Ministro de Cultura



# Prólogo

## ¿Cómo se canta la marinera limeña?

---

La marinera limeña es un género musical popular propio del habitante de la costa del Perú. También recibe el nombre de jarana, usado como sinónimo hasta hace poco tiempo. Una secuencia completa de este género popular consta de varias marineras, la mayor parte de las veces son tres, pero pueden ser solo dos o cuatro, o más; una resbalosa y luego las fugas, todas entonadas en el mismo modo: mayor o menor. Una de las principales características de este género es que se canta en forma de contrapunto, contestándose entre dúo de cantores, en primera y segunda voz. Otra característica es que fue cultivado, mayormente, por el grupo de la minoría étnica negra de la costa central, pese a que su origen es mestizo.<sup>1</sup>

El objetivo del presente prólogo es brindar el conjunto de pautas y normas de costumbre que han sido utilizadas para interpretar la marinera limeña a lo largo del siglo XX y la primera década del siglo XXI, señalando las diversas versiones y variantes de ser el caso. Estas reglas están basadas en la práctica musical de antiguos cultores de marinera de inicios del siglo XX y se mantienen a la fecha. La transmisión de estas normas ha sido fundamentalmente oral, y ha ido de la mano del recuerdo de estos viejos cultores. Esto evidencia el importante peso del pasado y la herencia sobre la práctica actual. De todas maneras, si bien estas reglas pueden ser muy antiguas, no contamos con evidencia que demuestre que eran vigentes antes de las últimas décadas del siglo XIX o que eran las mismas que las de la zamacueca —en caso las hubiese tenido—. Conviene entonces entender estas reglas como un estilo de interpretación que hacia inicios del siglo XX se consolidó como forma estándar de interpretar la marinera limeña y que se ha mantenido vigente hasta la actualidad.

---

<sup>1</sup> El presente prólogo se ha elaborado a partir de los conocimientos de Guillermo Durand Allison, y se ha respaldado en los trabajos de Hayre (1973), Vásquez y Lloréns (s/f) y Tompkins (1981).

## **1. Estructura de una marinera limeña**

Una marinera limeña completa tiene una serie de partes o piezas que se tocan de manera independiente y consecutiva. En una interpretación se ejecutan varias marineras, una resbalosa y un conjunto de fugas. A continuación ilustramos la estructura y la manera de cantar cada una de estas partes.

### ***Versos, estrofas y métrica silábica***

Cada marinera tiene tres estrofas o pies<sup>2</sup> en forma de cuartetos (estrofas de cuatro versos). Estas pueden tener rima consonante o asonante. La estructura de los versos y estrofas de una marinera limeña es la siguiente:

Marinera completa ejemplo 1

<b>Primer pie</b>	Esta noche nomás canto y mañana todo el día; Pasado mañana acaba de mi pecho la alegría
<b>Segundo pie</b>	Para qué me dijiste que me querías que solo con la muerte me olvidarías
<b>Tercer pie</b>	Que me querías, negra cómo me duele cuando siento un mal pago de las mujeres
<b>Remate</b>	Llor�, llor� mi suerte hasta la muerte

La primera estrofa siempre tiene cuatro versos de ocho sílabas (octosílabos). Estas conservan la forma de las cuartetos españolas copla o redondilla.

---

<sup>2</sup> Hay muchos cultores que llaman a las estrofas primera de jarana, segunda de jarana y tercera de jarana. Otros cultores utilizan la citada denominación no para nombrar a las estrofas sino a la primera, segunda y tercera marineras dentro de la marinera limeña completa. Para evitar confusiones, en el presente caso hemos optado arbitrariamente por utilizar la denominación "pie" para nombrar a las estrofas, lo que no desestima la vigencia de otras denominaciones.

Primer pie ejemplo 1

Versos	Métrica silábica							
	1	2	3	4	5	6	7	8
1º Esta noche nomás canto	Es	ta	no	che	no	más	can	to
2º y mañana todo el día;	y	ma	ña	na	to	do_el	dí	a
3º Pasado mañana acaba	Pa	sa	do	ma	ña	na_a	ca	ba
4º de mi pecho la alegría	de	mi	pe	cho	la_a	le	grí	a

Cada sílaba métrica equivale al sonido de una emisión de voz. Dos vocales juntas, no acentuadas, se pronuncian como un solo sonido. Es el caso de la sexta sílaba del segundo verso: el fragmento “todo el” se frasea to / do\_el.

Primer pie ejemplo 2

Versos	Métrica silábica							
	1	2	3	4	5	6	7	8
1º Se rompió la jarra de oro	Se	rom	pió	la	ja	rra	de_o	ro
2º que costó tanto dinero.	que	cos	tó	tan	to	di	ne	ro
3º Aunque la suelde el platero	Aun	que	la	suel	de_el	pla	te	ro
4º no queda del mismo modo	no	que	da	del	mis	mo	mo	do

Primer pie ejemplo 3

Versos	Métrica silábica							
	1	2	3	4	5	6	7	8
1º No quiero que a misa vayas	No	quie	ro	que_a	mi	sa	va	yas
2º ni a la ventana te asomes	ni_a	la	ven	ta	na	te_a	so	mes
3º ni tomes agua bendita	ni	to	mes	a	gua	ben	di	ta
4º donde la toman los hombres	don	de	la	to	man	los	hom	bres

La segunda estrofa (segundo pie) está conformada por cuatro versos de siete y cinco sílabas (heptasílabos y pentasílabos, respectivamente) alternados, de manera similar a la seguidilla tetrásica andaluza:

Segundo pie ejemplo 1

Versos	Métrica silábica						
	1	2	3	4	5	6	7
1º Para qué me dijiste	Pa	ra	qué	me	di	jis	te
2º que me querías	que	me	que	rí	as		
3º que solo con la muerte	que	so	lo	con	la	muer	te
4º me olvidarías	me_ol	vi	da	rí	as		

Segundo pie ejemplo 2

Versos	Métrica silábica						
	1	2	3	4	5	6	7
1º Amores y dinero	A	mo	res	y	di	ne	ro
2º quitan el sueño	qui	tan	el	sue	ño		
3º yo, como no los tengo,	Yo	co	mo	no	los	ten	go
4º qué bien que duermo	qué	bien	que	duer	mo		

Segundo pie ejemplo 3

Versos	Métrica silábica						
	1	2	3	4	5	6	7
1º Cuatro nombres con erre	Cua	tro	nom	bres	con	e	rre
2º tiene mi prenda	tie	ne	mi	pren	da		
3º Rosalía, Rosaura,	Ro	sa	lí	a	Ro	sau	ra
4º Rosa, Rosenda	Ro	sa	Ro	sen	da		

La tercera estrofa también está conformada por cuatro versos de siete y cinco sílabas (heptasílabos y pentasílabos respectivamente) alternados, con la particularidad de que su primer verso está formado por el segundo verso del segundo pie (pentasílabo) más una partícula bisílaba, por ejemplo “negra” (ejemplo 1), “madre” (ejemplo 2) o “niña” (ejemplo 3). A esta particularidad se le llama amarre.

Tercer pie ejemplo 1

Versos	Métrica silábica							
	1	2	3	4	5	6	7	
1º que me querías, negra	<i>que</i>	<i>me</i>	<i>que</i>	<i>rí</i>	<i>as</i>	ne	gra	<b>Amarre</b>
2º cómo me duele	có	mo	me	due	le			
3º cuando siento un mal pago	cuan	do	sien	to_un	mal	pa	go	
4º de las mujeres	de	las	mu	je	res			

Tercer pie ejemplo 2

Versos	Métrica silábica							
	1	2	3	4	5	6	7	
1º Quitan el sueño, madre,	<i>Qui</i>	<i>tan</i>	<i>el</i>	<i>sue</i>	<i>ño</i>	ma	dre	<b>Amarre</b>
2º no te atolondres	no	te_a	to	lon	dres			
3º Borricos como tú	Bo	rri	cos	co	mo	tú... <sup>3</sup>		
4º hay hasta en Londres	hay	has	ta_en	Lon	dres			

Tercer pie ejemplo 3

Versos	Métrica silábica							
	1	2	3	4	5	6	7	
1º Tiene mi prenda, niña,	<i>Tie</i>	<i>ne</i>	<i>mi</i>	<i>pren</i>	<i>da</i>	ni	ña	<b>Amarre</b>
2º qué te parece	qué	te	pa	re	ce			
3º Que el que se echa con hambre	Que_el	que	se_e	cha	con	ham	bre	
4º lleno amanece	lle	no_a	ma	ne	ce			

Finalmente, los remates o cierres son dos versos, uno heptasílabo y otro bisílabo, que se agregan al final del tercer pie, complementándolo durante el canto. Se utilizan para cerrar la marinera, y no es necesario que rimen con los versos anteriores. Por lo general se usan como remates, combinaciones ya conocidas de versos comúnmente utilizadas para este propósito.

<sup>3</sup> Cuando un verso está acentuado en la última sílaba, se cuenta como si tuviese una sílaba más. Por ejemplo, si tiene seis sílabas, como en este caso, se cuentan siete.

Remate ejemplo 1

	Versos	Métrica silábica						
		1	2	3	4	5	6	7
1º	Lloré, lloré mi suerte	Llo	ré	llo	ré	mi	suer	te
2º	hasta la muerte	has	ta	la	muer	te		

Remate ejemplo 2

	Versos	Métrica silábica						
		1	2	3	4	5	6	7
1º	A cómo son las tablas	A	có	mo	son	las	ta	blas
2º	son los bizcochos	son	los	biz	co	chos		

Remate ejemplo 3

	Versos	Métrica silábica						
		1	2	3	4	5	6	7
1º	Échale mantequilla	É	cha	le	man	te	qui	lla
2º	de Olavegoya	de_O	la	ve	go	ya		

Esta es la estructura poética básica de la marinera. Al momento de ser cantada, esta estructura debe respetarse siguiendo una serie de pautas y reglas, bajo riesgo de estropear o quebrar la jarana. En contraste a esta disposición, la melodía, su estructura y uso son sumamente libres: pueden ser heredadas de la memoria popular, creadas por los propios cantores o resultar de diversas combinaciones entre melodías ya conocidas. Como resultado se logra una estructura estrófica que puede fijarse sobre diversas melodías. A los cantores que manejan un gran número de melodías de marinera limeña se los reconoce como cantores largos.

Dentro de estos parámetros, hay una serie de reglas básicas que los cultores deben respetar, entre ellas las reglas de repetición, las cuales pueden ser de dos formas:

- Repetición: Se repite el verso (o versos) que se acaba de cantar inmediatamente antes.

- **Amarre:** Se repite un verso (o versos) que se cantó anteriormente en la estructura estrófica.

Carlos Hayre (1973) reconoce dos formas básicas de cantar la marinera: marinera derecha tipo A y marinera derecha tipo B. Al cantar puede optarse indistintamente por cualquiera de estas estructuras. Ejemplos de cada una con repeticiones y amarres son los siguientes:

	Marinera derecha tipo A		Marinera derecha tipo B	
	1 Esta noche nomás canto		1 Se rompió la jarra de oro	
	2 y mañana todo el día;		1 <i>Se rompió la jarra de oro</i>	<b>Repetición</b>
	2 <i>y mañana todo el día;</i>	<b>Repetición</b>	2 que costó tanto dinero	
<b>Primer</b>	3 Pasado mañana acaba		2 <i>que costó tanto dinero</i>	<b>Repetición</b>
<b>pie</b>	4 de mi pecho la alegría		3 Aunque la suelde el platero	
	1 <i>Esta noche nomás canto</i>	<b>Amarre</b>	3 <i>Aunque la suelde el platero</i>	<b>Repetición</b>
			4 no queda del mismo modo	
			1 <i>Se rompió la jarra de oro</i>	<b>Amarre</b>
	1 Para qué me dijiste		1 Amores y dinero	
	2 que me querías		2 quitan el sueño	
	3 que solo con la muerte		1 <i>Amores y dinero</i>	<b>Repetición</b>
<b>Segundo</b>	4 me olvidarías		2 quitan el sueño	
<b>pie</b>	1 <i>Para qué me dijiste</i>	<b>Amarre</b>	3 yo, como no los tengo,	
	2 que me querías		4 qué bien que duermo	
			1 <i>Amores y dinero</i>	<b>Amarre</b>
			2 quitan el sueño	
	1 <i>Que me querías, negra</i>	<b>Amarre</b>	1 <i>Quitan el sueño, madre,</i>	<b>Amarre</b>
	2 cómo me duele		2 no te atolondres	
<b>Tercer</b>	3 cuando siento un mal pago		1 <i>Quitan el sueño, madre,</i>	<b>Repetición</b>
<b>pie</b>	4 de las mujeres		2 no te atolondres	
+	1 Lloré, lloré mi suerte		3 Borricos como tú	
<b>Remate</b>	2 hasta la muerte		4 hay hasta en Londres	
			1 A cómo son las tablas	
			2 son los bizcochos	

Hay reglas comunes para ambos casos que siempre se respetan:

1. El segundo verso del primer pie siempre se canta dos veces.
2. El cuarto verso del primer pie nunca se repite.
3. Luego del cuarto verso del primer pie se canta el primer verso del primer pie; dicho de otra forma, se hace el amarre o se amarra.
4. Luego del cuarto verso del segundo pie se repiten el primer y segundo verso del segundo pie. Esto también es un amarre, en este caso de dos versos.
5. El primer verso del tercer pie está compuesto por el segundo verso del segundo pie, más una palabra bisilaba como “negra” o “madre”. Este también es un amarre.

A la marinera derecha tipo B se agregan las siguientes pautas:

1. Se repite el primer verso del primer pie.
2. Se repite el tercer verso del primer pie.
3. Se repiten el primer y segundo verso del segundo pie.
4. Se repiten el primer y segundo verso del tercer pie, incluyendo el amarre.

A esta construcción pueden agregarse más elementos cantados, llamados adornos y términos. El primero de ellos es una palabra o frase breve que se agrega a los versos con la finalidad de embellecer la interpretación, sin alterar la métrica de los versos para efectos del canto. No es necesario repetir el adorno en los siguientes versos o estrofas. Entre los adornos más recurrentes se encuentran las palabras “caramba”, “morenita”, “sí”, entre otras. A continuación, presentamos ejemplos de adornos en un primer pie de marinera:

Mamita, mi señorita,  
mi regalado consuelo  
mi regalado consuelo  
*Caramba*, préstame tus cari nitos      **Adorno**  
que falta me están haciendo  
mamita, mi señorita.

Ayayay, ven aquí ramo de flores  
alivio de mi tristeza  
alivio de mi tristeza  
Ayayay, saca los galgos a presa,  
que me matan tus amores,  
ven aquí ramo de flores.

*Caramba*, jilguero quisiera ser,      **Adorno**  
pecho cuculí, canario,  
pecho cuculí, canario,  
*morenita*, para poder merecer      **Adorno**  
de tu pecho un relicario  
jilguero quisiera ser.

Los términos son palabras o frases más largas, muchas veces con entonación o melodía propios, que se intercalan, anteponen o colocan a continuación de los versos, modificando su métrica para efectos del canto. Su función suele ser la de aumentar la dificultad y complicar la contestación del segundo dúo de cantores, quienes contestan a la pareja que ha sacado el primer pie de este género popular. Si bien hay un repertorio conocido de términos para marinera limeña, es factible la improvisación o la introducción de modificaciones, tanto en las palabras como en las líneas melódicas de los ya conocidos.

El siguiente ejemplo de marinera cantada con términos y adornos ha sido tomado del disco *Los Cuatro Ases de la Jarana*. Para su observación, los términos han sido puestos en itálicas y los adornos resaltados:

**Primer pie**

Mi mujer me la jugó, *ay Rosa qué risa me da*  
Mi mujer me la jugó, *ay Rosa qué risa me da*  
*Caramba*, con uno de poncho verde, *sí señora*  
*Caramba*, con uno de poncho verde, *sí señora*  
Preciosa, yo le dije a mi mujer, *ay Rosa qué risa me da*  
Preciosa, yo le dije a mi mujer, *ay Rosa qué risa me da*  
*Caramba*, gallo que empata no pierde, *sí señora*  
*Caramba*, mi mujer me la jugó, **ay sí señora**.

**Segundo pie**

Préstame tu pañuelo  
que vengo herido, *ay Rosa qué risa me da*  
Préstame tu pañuelo  
que vengo herido, *ay Rosa qué risa me da*  
por los cuernos del toro  
de tu marido, *sí señora*.  
Préstame tu pañuelo  
que vengo herido, *sí señora*.

**Tercer pie**  
+  
**Remate**

Que vengo herido, negra  
Cachicandonga, *ay Rosa qué risa me da*  
Que vengo herido, negra  
Cachicandonga, *ay Rosa qué risa me da*  
Y al que le caiga el guante  
Que se lo ponga, *sí señora.*  
Ahora que soy tu tío,  
Tú mi sobrino, *sí señora.*

Estos términos son colocados en los versos del primer pie por la pareja que canta —para o saca, según el argot de los entendidos— la primera estrofa. Es obligatorio que los cantores que entonan el segundo pie mantengan los términos en el mismo lugar y con la misma entonación que tenían en la primera estrofa. Los términos no deben ser confundidos con los adornos que se usan solamente en la primera estrofa, lo cual resulta difícil pues suelen ser similares.

Según cual sea el término y su melodía, este eventualmente sustituye una parte o la totalidad del verso. Recuérdese que en la primera estrofa los versos son octosílabos y en la segunda son dodecasílabos, aunque lo que determina la sustitución de sílabas es la melodía y no la métrica. En el siguiente ejemplo, tomado del mismo disco que el ejemplo anterior, se puede observar que el término reemplaza parte del segundo y el cuarto versos del primer pie, y totalmente a los versos primero y tercero del segundo y tercer pie:

**Primer pie**

*Tri la la, tri la la, la la la,* palmero sube a la palma  
*Tri la la, la la la la,* la palmerita  
*Tri la la, la la la la,* la palmerita  
*Tri la la, tri la la, la la la,* que se asome a la ventana  
*Tri la la, la la la la,* la solicita  
*Tri la la, la la la la,* sube a la palma

**Segundo pie**

*Tri la la, tri la la, la la la,*  
**caramba** me martiriza  
*Tri la la, la la la la,*  
dios nos asista  
*Tri la la, la la la la,*  
me martiriza

**Tercer pie**                      *Tri la la, tri la la, la la la,*  
    **caramba**, cosita rica  
 +                                      *Tri la la, la la la la,*  
**Remate**                            no se te quita  
    *Tri la la, la la la la,*  
    hasta la muerte

A lo dicho se agrega que hay una serie de pautas relacionadas con la musicalización de esta estructura. Cada verso de marinera se canta durante un número estándar de compases y le corresponde una línea melódica determinada que se repite varias veces a lo largo de toda la marinera. Nicomedes Santa Cruz (1965a) señala que una marinera limeña por lo general tiene 48 compases, cantidad que aumenta notablemente si se le agregan términos y adornos. Sea cual fuere esta cantidad de compases, la mitad corresponde al primer pie, la cuarta parte al segundo y la cuarta parte al tercero (que incluye el remate). A continuación presentamos el ejemplo de una marinera derecha tipo A de 48 compases con sus correspondientes líneas melódicas y número de compases por pie y verso:<sup>4</sup>

	<b>Verso</b>	<b>Nº de compases</b>	<b>Línea melódica</b>
	1 Esta noche nomás canto	4	Línea melódica 1
	2 y mañana todo el día;	4	Línea melódica 2
<b>Primer pie</b>	2 y mañana todo el día;	4	Línea melódica 2
<b>(24 compases)</b>	3 Pasado mañana acaba	4	Línea melódica 1
	4 de mi pecho la alegría	4	Línea melódica 2
	1 Esta noche nomás canto	4	Línea melódica 2
	1 Para qué me dijiste		
	2 que me querías	4	Línea melódica 1
<b>Segundo pie</b>	3 que solo con la muerte		
<b>(12 compases)</b>	4 me olvidarías	4	Línea melódica 2
	1 Para qué me dijiste		
	2 que me querías	4	Línea melódica 2

<sup>4</sup> Elaboración propia, a partir de las pautas de Santa Cruz 1965a.

	<b>Verso</b>	<b>Nº de compases</b>	<b>Línea melódica</b>
<b>Tercer pie</b>	1 Que me querías, negra	4	Línea melódica 1
	2 cómo me duele		
	3 cuando siento un mal pago		
<b>+ Remate</b>	4 de las mujeres	4	Línea melódica 2
<b>(12 compases)</b>	1 Lloré, lloré mi suerte	4	Línea melódica 2
	2 hasta la muerte		

Nótese que el primer y segundo verso del segundo pie (que suman doce sílabas) deben cantarse con la misma línea melódica y en la misma cantidad de compases que el primer verso del primer pie (que suma ocho sílabas);<sup>5</sup> esto quiere decir que en el segundo pie se requiere que un mayor número de sílabas quepa en el mismo tiempo. En tal sentido, el fraseo debe ser ingenioso y ajustarse a esta particularidad.

Todas estas características hacen de la marinera una expresión musical muy compleja que se produce en el momento; en tal sentido, son necesarios grandes conocimientos, habilidades y concentración para llevarla a cabo de manera adecuada.

Para cantar cada marinera participan dos o tres parejas, en dúos de primera y segunda voz. Cuando no se dispone de parejas para el canto, participan cantores individuales; ocasionalmente un trío canta la tercera voz en contralto. Las parejas cantan alternadamente, correspondiendo una estrofa a cada una. A la primera pareja le corresponde cantar el primer pie, con una estrofa y una línea melódica elegidas según su gusto o criterio; a este comienzo se le llama sacar. La segunda pareja canta el segundo pie con otra estrofa escogida libremente y siguiendo la melodía propuesta, a lo que se llama contestar. La tercera pareja canta el tercer pie de similar manera incluyendo el remate, lo que se llama rematar. La participación de las parejas en las distintas marineras se alterna según un orden determinado:

---

<sup>5</sup> Lo mismo sucede con el resto de versos de la marinera según corresponda.

A) En la primera marinera se respeta el siguiente orden:

	<b>Si son dos parejas</b>	<b>Si son tres parejas</b>
<b>Primer pie</b>	La pareja I saca	La pareja I saca
<b>Segundo pie</b>	La pareja II contesta	La pareja II contesta
<b>Tercer pie</b>	La pareja I remata	La pareja III remata

B) En la segunda marinera el orden entre las parejas se alterna:

	<b>Si son dos parejas</b>	<b>Si son tres parejas</b>
<b>Primer pie</b>	La pareja II saca	La pareja II saca
<b>Segundo pie</b>	La pareja I contesta	La pareja III contesta
<b>Tercer pie</b>	La pareja II remata	La pareja I remata

C) En la tercera marinera se prosigue el orden alternando:

	<b>Si son dos parejas</b>	<b>Si son tres parejas</b>
<b>Primer pie</b>	La pareja I saca	La pareja III saca
<b>Segundo pie</b>	La pareja II contesta	La pareja I contesta
<b>Tercer pie</b>	La pareja I remata	La pareja II remata

Si se cantan más de tres marineras, el orden se reitera.

Se llama arranchar cuando el orden del canto entre parejas se rompe porque una de ellas canta alterándolo. Esto sucede, generalmente, cuando se teme que los contrincantes propongan una marinera con melodías o términos que no se puedan contestar. En las resbalosas o en las fugas no se suele arranchar.

### ***Resbalosa y fugas***

Luego de cantar un número indeterminado de marineras —pese a que no pocos sostienen que deben cantarse solamente tres— recién se canta la resbalosa, lo que también se llama tumbar o resbalar. Son los cantores quienes deciden cuando terminar el contrapunto de marineras y comenzar a resbalar y no es inusual oírlos cantar mucho más de tres marineras antes de resbalar.

La resbalosa consiste en una estrofa o conjunto de estrofas ya conocidas como tales, que se corresponden con una melodía fija que siempre se canta de la misma manera. Existe un acervo de resbalosas conocidas, que a decir de José Durand provienen usualmente de juegos infantiles, poesías populares, zarzuelas, etcétera (Tompkins 1981:98). La resbalosa se interpreta con el mismo ritmo y modo de las marineras, pero con un tempo más acelerado. Se entona también de forma alternada, correspondiendo una estrofa a cada pareja, o repitiéndose la estrofa en caso de cantar una pareja.

La resbalosa la saca la pareja que cantó el último pie de marinera. Si los competidores no pueden contestarla, quienes la propusieron la cantan completa, sin desmedro de quienes están en contrapunto con este dúo. En caso de contestar mal, la pareja que incurrió en error debe comenzar nuevamente el contrapunto, desde las marineras. Es oportuno mencionar que aún las resbalosas extensas pueden volver a cantarse; las inicia la pareja de cantores que contestaba y responde la pareja que la sacó la primera vez.

La resbalosa suele acabar con un remate, para el que puede servir, según la melodía, las últimas sílabas de la estrofa de la resbalosa que se está cantando o una frase independiente de la letra de la resbalosa:

**Primera estrofa**  
**(Primera pareja)**

No sé qué quieren hacer  
los extranjeros en Lima  
nos han venido a poner  
una cosa tan dañina.

**Segunda estrofa**  
**(Segunda pareja)**

Le llaman la luz eléctrica,  
competidora del gas,  
por muy buena que esta sea  
siempre causa enfermedad.

**Tercera estrofa**  
+  
**Remate**  
**(Tercera pareja, o primera**  
**pareja si son solo dos)**

Pobrecito gasfitero  
A qué oficio aprenderá  
a sastre o a zapatero  
o de hambre se-  
*o de hambre se morirá, jajá*      Remate

Al terminar la resbalosa, se toca un pequeño intermedio instrumental de duración variable, que se corresponde con la revuelta (cuando los bailarines dan vuelta sobre si mismos) y el cepillado, paso en el que se escobilla el suelo con los pies. Dura hasta que comienza el aviso o llamada de fuga, que antecede a la sucesión de fugas. Terminada una resbalosa no puede iniciarse otra, sino que se debe comenzar la fuga; en otras palabras, llamar a fugar.

La llamada de fuga es una frase cantada con una línea melódica determinada, formada por dos versos octosílabos casi siempre procedentes de un primer pie de marinera, como los siguientes:

Sable y en mano y a la carga  
dijo la primera voz

Ahora sí que va de veras  
como dijo la señora

Para qué con tanto brinco  
cuando el suelo está parejo

Caigo arriba, caigo abajo,  
dijo un gavilán perdido.

Luego de la primera llamada de fuga se comienza a cantar las fugas, cada una antecedida por su respectiva llamada de fuga. La fuga consiste en un pequeño verso cantado con una línea melódica determinada, cuya elección queda a discreción de los cantores, según sea la competencia. En cuanto a la letra, la extensión de la estrofa, el metro silábico y la cantidad de versos que tenga cada fuga, estos son libres, al igual que en el caso de las resbalosas. Existe también un acervo popular de fugas ya conocidas, pero siempre se puede incorporar nuevas. Las fugas se cantan alternadamente por tiempo indeterminado, hasta que alguna pareja se queda sin repertorio o los participantes deciden terminar el canto.

En general, las fugas tienen cada una su melodía propia y no tienen una métrica silábica uniforme:

#### Ejemplo 1

De Nueva York vengo mil veces de admirar  
las maravillas y grandezas que hay allí,

pero en mi mente siempre suelo recordar  
que estando en Lima soy mil veces más feliz.

### Ejemplo 2

En Lima matan los perros  
pa' que no muerdan a los demás  
y al otro día, temprano,  
por la mañana, amanecen más.

### Ejemplo 3

Ya se cierra el Estrasburgo,  
Ya se cierran Broggi y Klein.  
No cerrando don Andrade  
 A m , qué me cuenta usted?

Hay un tipo especial denominado fuga de contrapunto. Que se sepa, hay dos por modo mayor y dos por modo menor (Durand 1973). Cada grupo tiene una melodía fija y una estructura de estrofas similares y versos con igual cantidad de sílabas. Una de las fugas en modo menor es de estrofas de cuatro versos de seis sílabas (hexas labos):

Señora vecina  
pr steme su gallo  
para mi gallina  
que se ha calentado.

Tras la llamada de fuga, se responde con otra estrofa de la misma medida:

Chancaquita  e cancha  
miel con requesón  
venden en la plaza  
qué ricas que son.

Otro tipo de fuga de contrapunto presenta estrofas de cuatro versos octo-s labos y tiene la particularidad de no tener aviso de fuga si no un estribillo como remate, que siempre es el mismo:

Anoche estuve en París,  
en Londres y en Portugal;  
hoy me encuentro en el país,  
con rango de general.

Ayayay, ayayaay  
cierto será.

Cómo me gusta el ajiaco  
cuando tiene poco ají;  
el aguardiente para otro,  
y la chicha para mí.  
Ayayay, ayayaay  
cierto será.

Hay varias que se usan para avisar que se desea terminar, en paz o, a veces, para rendirse decorosamente. Suelen ir precedidas por el aviso “por fin, que se acabe todo, vuelva el amor a triunfar”:

Al pasar por el puente  
me dijo el barquero  
las niñas bonitas  
no pagan dinero.

Pasan por el puente  
muchos matuteros<sup>6</sup>  
y los estudiantes  
que son embusteros  
ay Manolín; ay Manolín,  
ay Manolín que guapito que es usted.

Cuando los contrincantes optan por determinada clase de fugas, ya no es posible cambiar la manera de fugar pues se quebraría la jarana.

### ***Marinera de término***

Es importante mencionar una forma especial de cantar marinera limeña: la marinera de término. En esta, todas las estrofas que se cantan deben versar acerca del mismo tema o asunto de tal manera que cada pie sirva de contestación al otro. Las resbalosas pueden ser también sobre temas relacionados con los argumentos de las estrofas de las marineras y las fugas suelen cantarse en estrofas de contrapunto con estructuras silábicas similares: octosílabos, hexasílabos o versos dispares.

---

6 Contrabandistas.

Ejemplo 1

**Primer pie**

¿Hasta cuándo estaré yo  
queriendo a quién no me quiere  
queriendo a quién no me quiere  
y he de estar aborreciendo  
a quién voluntad me tiene?  
¿Hasta cuándo estaré yo?

**Segundo pie**

Dime qué sacaría  
yo con quererte  
hacerme desgraciado  
hasta la muerte.  
Dime qué sacaría  
yo con quererte.

**Tercer pie**  
+  
**Remate**

Yo con quererte, china  
Me andan diciendo  
que yo, por tus amores,  
me estoy muriendo  
Lloré, lloré mi suerte  
hasta la muerte.

Ejemplo 2

**Primer pie**

¿Hasta cuándo seré yo  
el manjar del sufrimiento  
el manjar del sufrimiento  
que desde mi tierna infancia  
con pesares me alimento?  
¿Hasta cuándo seré yo?

**Segundo pie**

Amor mío, amor mío  
si yo llorara,  
el corazón de pena  
se me secara  
Amor mío, amor mío  
si yo llorara.

**Tercer pie**  
+  
**Remate**

Si yo llorara, samba,  
esta mañana  
me miraron tus ojos  
de mala gana  
Lloré, lloré fortuna,  
dicha ninguna

**Ejemplo 3**

**Primer pie**

Malhaya el amor, malhaya  
el que me enseñó a querer  
el que me enseñó a querer  
que habiendo nacido libre  
yo solo me cautivé  
Malhaya el amor, malhaya

**Segundo pie**

Así son mis cantares  
ecos perdidos,  
sin que sean por nadie  
reconocidos,  
Así son mis cantares  
ecos perdidos,

**Tercer pie**  
+  
**Remate**

Ecos perdidos, china,  
Dios te lo pague  
que si una puerta se cierra  
doscientas se abren  
Lloré, lloré mi muerte,  
qué mala suerte

Una forma de cantar las marineras de término es sacando los primeros pies de todas las marineras en serie. Es decir, los primeros pies de todas las marineras se corresponden unos con otros, dado que comienzan con el mismo verso (u otros muy parecidos), como en los siguientes ejemplos:

	<b>Primera marinera</b>	<b>Segunda marinera</b>	<b>Tercera marinera</b>
<b>Primer pie</b>	<i>¿Hasta cuándo seré yo el manjar del sufrimiento que desde mi tierna infancia con pesares me alimento?</i>	<i>¿Hasta cuándo seré yo enamorado pendejo que echa los galgos al monte y otro se lleva el conejo?</i>	<i>¿Hasta cuándo estaré yo queriendo a quién no me quiere y he de estar aborreciendo a quién voluntad me tiene?</i>

	<b>Primera marinera</b>	<b>Segunda marinera</b>	<b>Tercera marinera</b>
<b>Primer pie</b>	<i>Malhaya el amor, malhaya el que me enseñó a querer que habiendo nacido libre yo solo me cautivé.</i>	<i>Malhaya el amor, malhaya y el que del amor se fía porque puse mi cariño en quién no lo merecía.</i>	<i>Malhaya el amor, malhaya como no dijo veneno que por causa del amor, sin culpa estoy padeciendo.</i>

### ***El canto en contrapunto***

Una de las principales características de la marinera limeña es que se canta en contrapunto, entre distintas parejas de cantores contestándose mutuamente. Esta modalidad de canto no es solamente una interpretación colaborativa, sino que es entendida como una competencia entre intérpretes, que pugnan por no equivocarse al mismo tiempo que demuestran sus conocimientos y habilidades. Esta competencia, llamada también contrapunto de jarana, no se lleva a cabo con el fin de encontrar un ganador, sino que se privilegia una interpretación rica y estéticamente satisfactoria. Sin embargo, es posible que una de las parejas de cantores pierda en cualquier momento de la interpretación si quiebra la jarana o se queda sin repertorio para contestar a los rivales.

La sucesión de fugas es el momento más álgido de la competencia y en el que se puede observar con mayor facilidad la eventual aparición de ganadores y perdedores. Vence la pareja que tiene un mayor repertorio de estrofas. En algunas ocasiones una pareja insistirá en cantar siempre la misma fuga mientras la otra varía hasta equivocarse y canta la misma fuga que sus rivales, perdiendo así el contrapunto. En el caso de que ambas parejas persistan en el mismo esquema: una pareja repitiendo y otros cambiando, se puede recurrir a diversas soluciones: acordar un empate; dejar de repetir la misma fuga, dando la victoria a los contrincantes; o renunciar por haberse agotado el repertorio. Salvo que estén de acuerdo, la pareja que remata pierde el contra-

punto. En otros casos, las parejas de cantores van sacando fugas diferentes hasta que venzan los que tienen repertorio y recursos más abundantes.

## **2. Música, marco instrumental, acompañamiento y ejecución**

La marinera limeña tiene una serie de características musicales particulares. Los instrumentos que integran el conjunto musical que acompaña a los cantores y bailarines durante la marinera son en la actualidad una o dos guitarras, un cajón y palmas.

La interpretación musical, siempre en un compás de 6/8, sigue una serie de pautas. La interpretación completa —marineras, resbalosa y fugas— debe estar toda en una misma modalidad, mayor o menor, aunque puede cambiar de nota en cada una de las partes. La armonización de la marinera limeña se corresponde con la progresión básica de tónica-dominante-subdominante, que sin embargo puede enriquecerse con otros acordes a partir de las habilidades del guitarrista, de la línea melódica que escoja el cantor o de los caprichos<sup>7</sup> que cantores o músicos propongan (Tompkins 1981:101). Mientras la guitarra se encarga de la melodía y la armonía, el cajón marca el ritmo haciendo contragolpes, figuras y adornos rítmicos diversos.

Hay un elemento rítmico que es muy importante en el acompañamiento musical: las palmas. Estas, llevadas en forma pareja por no más de dos personas —una mayor cantidad causa estridencia y suele tapar el sonido de las guitarras y de las voces—, son de mucha ayuda para el eje rítmico de este género. Además, ayuda a los bailarines cuando el cajonero contragolpea y los guitarristas hacen juegos diversos. Otro elemento importante durante el desarrollo de la canción es el guapeo. Como ejemplo tenemos a Manuel Quintana “El Canario Negro” en la grabación *Los Cuatro Ases de la Jarana* o a Valentina Barrionuevo Pacheco de Arteaga en la grabación *La Marinera limeña es así*.

Antiguamente en la música popular costeña de los siglos XVIII y XIX participaban el arpa y las vihuelas, y posteriormente el laúd. El famoso

---

<sup>7</sup> Un capricho es un recurso musical, usualmente un cambio de tonalidad, por lo general complejo e inesperado, propuesto por los músicos o los cantores. Se utiliza para aumentar la dificultad de la interpretación en el contrapunto, así como para enriquecer la interpretación. Por extensión, se llama marineras de capricho a aquellas cuya forma melódica y armónica es sumamente compleja, y que usualmente son interpretadas de manera correcta solo por los cultores más experimentados.

compositor Justo Arredondo —compositor de la música de “La Oruga”, “ ngel Hermoso”, “Luis Pardo” y otras, cuyas letras fueron escritas por Abelardo Gamarra “El Tunante”, así como otros temas de Federico Barreto y Alejandro Sáenz— acompañaba la marinera limeña con su laud, según contaba Augusto  scuez.<sup>8</sup> Como instrumento para percusión pudo haberse utilizado, la caja del arpa, usual para marcar el ritmo en diversos lugares de la costa norte y también en la central, como puede deducirse de algunos dibujos y pinturas del ausburgu s Juan Mauricio Rugendas<sup>9</sup> (1975:194 y 145,146): “Grupo de Músicos” y “Fiesta de San Juan de Amancaes”. No olvidemos que el arpa era el instrumento principal para acompañar la música popular en la costa peruana y fue desplazada recién a fines del siglo XIX. Nicanor Campos, decimista del grupo Los Doce Pares de Francia del barrio del Malambo (entre fines del siglo XIX y comienzos del XX), según información de Don Augusto  scuez,<sup>10</sup> acompañaba la marinera limeña con arpa. Al mismo tiempo que las guitarras de Mateo Sancho Dávila, Benigno Butron o “Biribiri” Godoy, el “Gago” Castrillón, Justo Arredondo o Enrique Matute.

Sabemos de la existencia del tamborete, instrumento de percusión que se tocaba durante las marineras en contrapunto con el cajón. En la revista *Mundial* (28 de junio de 1928) hay una fotografía del percusionista sentado junto a su instrumento durante la fiesta de San Juan en la Pampa de Amancaes.

Antes de iniciarse el baile, uno de los instrumentistas llama a los demás; suele ser un guitarrista el que inicia la llamada, y le contesta el cajón. Antiguamente se usaban más los bordones (4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> y 6<sup>a</sup> cuerdas) para esta función. Acerca de las llamadas por primas y bordones, Gustavo Urbina (entrevista personal, 17 de junio de 2010) opina que: “Hay una forma de tocar que se llama el mordente, con los tres dedos. Mientras tú vas marcando con el anular y el medio, el índice va mordiendo las cuerdas [...]”. Actualmente es una combinación entre los bordones y las primas. Llamaba también el cajón, a veces apoyando el ritmo, otras contragolpeando y hasta amarrando en sorprendivos juegos rítmicos, extrañamente sincopados. José Durand (1961) menciona que “[...] el guitarrista puede, en ocasiones, cambiar el temple de la guitarra. Son frecuentes las afinaciones en *maulillo* [...] [que] consisten, a veces, en cambiar la afinación de las dos primeras cuerdas [y] en otras

---

8 Comunicación personal con Guillermo Durand.

9 Este dibujante estuvo en Lima entre 1842 y 1844.

10 Comunicación personal con Guillermo Durand.

ocasiones se suben todas las cuerdas en el llamado temple del diablo. Algunas veces hay un diálogo entre los guitarristas, un juego de bordones, pisando las cuerdas graves haciendo acordes y punteos con las primas, entre las palmas, en compás parejo”.

Sobre la participación del guitarrista, dice Carlos Hayre (entrevista personal, 18 de marzo de 2010) que este “debe saber llevar o mantener una rítmica que permite que el tiempo sea rígido a la vez que elástico. No paporetear ni tampoco buscar protagonismo... y, en el otro lado, sentir las tres partes de la marinera, la primera, segunda y tercera, la respuesta, la contestación y el cierre. . [...] tiene que sentir la jarana, como si estuvieran cantando. [...] Sientes cuando el cantante se quiere ir... tú tratas de ayudarlo”.

El guitarrista llama a una marinera con diversos rasgueos y golpes en la boca del instrumento, dando el tono para que entre cualquiera de los cantores circundantes, a veces arranchando, es decir, entrando antes de su turno.<sup>11</sup> Al respecto, el maestro Hayre (entrevista personal, 18 de marzo de 2010) contaba sobre Víctor Arciniega: “Esto ha sido en el año 1939, en Radio Central. Me dice: ‘Ganchito, quiero enseñarle a usted un golpe de marinera’, un golpe que él le llamaba ‘golpe de chacra’, es un golpe que le das en la boca de la guitarra”. Por su parte, dice Urbina (entrevista personal, 17 de junio de 2010): “me contaba Villalobos que el ‘Gancho’ no era un cajón regular, pues hacía muchas figuras. Muy contragolpeado... entonces el cantante sabía con qué compás guiarse más por las palmas”.

### **3. Desarrollo coreográfico de la marinera limeña**

Llama la guitarra y contesta el cajón; muy eventualmente es el cajón el que llama. Como fuera, llama uno y contesta el otro. Entran las palmas en compás parejo. A veces hay un diálogo entre los guitarristas; un juego de bordones, pisando las cuerdas bajas con alegres punteos, entremezclados con rasgueos, es contestado por las primas en pícaros punteos, *glisando* las cuerdas, siempre con la compañía del cajón. Esta conversación es breve o larga, según el humor de los instrumentistas. Las parejas de cantores listos

---

<sup>11</sup> Generalmente se dice arranchar para señalar que una pareja entra a cantar cuando no le corresponde, alterando el orden preestablecido.

para empezar, ocasionalmente adelantan su entrada y no pocas veces arranchan, sacando el primer pie.

Los bailarines se sitúan frente a frente, algunos llevan las palmas meciéndose al compás del ritmo sin desplazarse de su lugar. La mujer suele jugar con la falda y con el pañuelo, moviendo las piernas y las caderas sinuosamente. El compás es de  $\frac{3}{4}$  y el tempo (entiéndase la velocidad) debe ser vivo y parejo, no muy apresurado, y se mantiene igual desde el comienzo hasta el final de las marineras. No se debe acelerar en ningún caso.

Una pareja inicia el canto del primer pie. Los bailarines comienzan el paseo de ida y vuelta; aunque este puede ser solamente de ida, trocando ubicación inicial el hombre y la mujer. Al final, los bailarines vuelven a ocupar su lugar inicial.

Al cruzarse, la pareja se saluda entre sí. El hombre puede hacer una leve venia con la cabeza adorn ndose con el pañuelo y deteniéndose levemente, siempre al compás de la música. La mujer puede responder con un gesto similar, moviendo la falda al compás, aunque es más usual que tuerza la cabeza, simulando desdén al saludo del varón. Continúan el paseo, haciendo un amago de saludo o venia cada vez que se cruzan hasta que cada uno ocupa el lugar donde bailar  el primer pie. Al llegar a su sitio dan una vuelta sobre sí mismos mientras el d o de cantores prosigue cantando el primer pie.

Decía Augusto  scuez (1982b) que “[...] la marinera deben bailarla las parejas a una distancia de metro y medio y deben estar sueltas. Se comienza a cantar la marinera y se empieza a bailarla. [...] El pañuelo es imprescindible en la mujer y en el hombre. Hay que saberlo desplegar. No bajar la mano. Todo el tiempo mover con gracia el pañuelo. Es inspiración de los bailarines”.

Termina el primer pie y contesta la segunda pareja de cantores con la estrofa del segundo pie. Los bailarines deben saber cambiar. Antes de iniciar el cambio de sitio deciden dar una vuelta sobre sí mismos. Al pasar, la pareja no se saluda ni hay un careo entre ellos. Decía el maestro  scuez: “Cuando acaba la primera [estrofa] pasa uno con mucho garbo. (...) La mujer desplaza el pañuelo hacia atrás. En ningún momento se pegan las caras ni se acerca la pareja” (Áscuez 1982b). Después de los cruces, giran sobre sí mismos y quedar frente a frente, para bailar.

Al respecto comenta Eduardo Mazzini (entrevista personal, 13 de julio de 2010): “Estábamos en una reunión y tocan una jarana y yo salgo a bailar. Pero

la chica con quien estaba bailando no sabía y en las evoluciones se me escapaba, se iba por cualquier parte. Era una chica muy graciosa y muy ágil, yo no tenía como contenerla en la escapada. O sea, se bailó mal. Acaba la jarana y Abelardo [Vásquez], con tono así imperioso, me lleva a un costado y me dice: ‘¿Cómo la dejas pasar?’ ‘Pero si se me escapa’, le digo. ‘Pero no, pues, tú no debes pues. Tú no puedes, tú tienes que poner las reglas’”. Continúa Mazzini: “Porfirio [Vásquez Aparicio] también me dio una lección: estaba bailando yo por ahí, yo no bailaba mal, pero naturalmente todo es perceptible. Acaba la jarana y me llama a un costado. Me dice ‘Oye, colorado, la marinera de Lima se baila en una loseta. Ahí nomás’. Me había movido más de la cuenta ¿no?”.

Tras el primer pie, empieza el segundo, mientras contesta la segunda pareja de cantores. Al terminar esta estrofa, el otro dúo de cantores debe rematar cantando el tercer pie y en ese momento, los bailarines deben cruzarse nuevamente. Tanto la vuelta previa al cambio como la vuelta posterior son hechas por los bailarines según su voluntad.

A pesar de la normativa, los bailarines participan creativamente. Dice Rolando Áscuez Zavala, hijo de Elías, bailarín de marinera desde joven, que antes de 1940 formó pareja con su prima y bailarina Nicolasa Áscuez: “[...] cuando se baila, se improvisa también [...] Tú tienes que ir midiendo, viendo a la pareja como va pisando y tú también tienes que buscar, siguiendo siempre el ritmo del canto y el golpe de cajón, porque es lo principal el golpe del cajón, tienes que ir siguiéndolo. [...] Comienzas y le haces un quiebre para cambiar de paso, siempre mirando los pies a la pareja, improvisando lo que estás haciendo, jugando con los pies. [...] Cuando comienzas el cepillado, en el momento que va avanzando el canto, vas moviendo los pies... al final del tercer pie, antes del remate, se hace un cepillado” (Áscuez, entrevista personal, 22 de junio de 2010).

La resbalosa comienza después de que se han tocado, cantado y bailado todas las marineras. Llama una guitarra, repica el cajón. Contesta la otra guitarra, siempre acompañada por el ritmo del cajón. El diálogo entre las cuerdas puede continuar sin que comience el canto, a consideración de los instrumentistas, o el dúo de cantores puede iniciar la primera estrofa de la resbalosa.

Como ha sido dicho, cada resbalosa tiene diverso número de pies, por lo tanto los bailarines, quienes han iniciado el paseo apenas los cantantes han comenzado a entonar el primer verso, se sitúan frente a frente y comienzan

las evoluciones propias de esta mudanza. Dice Rolando Áscuez: “La resbalosa es más ligera [que la marinera]... ahí le tienes que buscar [a la pareja] el movimiento de los hombros, de los brazos, de arriba, el movimiento del pañuelo. [...] [Al finalizar la resbalosa] das la vuelta [la revuelta] y haces el cepillado... pero el cepillado continua hasta que hacen la primera llamada [aviso de fuga]” (Áscuez, entrevista personal, 22 de junio de 2010).

Durante el aviso era famosa la “pasada de la gallina clueca” que hacia Bartola Sancho Dávila,<sup>12</sup> ligeramente en cuclillas y a pasos cortos. Cuando la fuga es larga y los versos muchos, los bailarines deben mostrar sus conocimientos en variados pasos y en ello radica la prueba.

Durante la resbalosa y sus fugas el tempo del baile se acelera. No se trata de un aceleramiento progresivo, pues durante la marinera el tempo es uno, sino el cambio de velocidad al pasar de las marineras a la resbalosa.

Terminada la resbalosa, tras otro juego entre los guitarristas, se canta una llamada, también conocida como aviso de fuga, que, como se ha dicho, consta de dos versos octosílabos —que generalmente provienen de una estrofa para primer pie—, y se inicia la fuga. Al hacerse la llamada, los bailarines se cruzan, sin obstruir la salida a su pareja, esto se denomina tapar la salida en el argot de esta práctica musical.

Cuenta Rolando  scuez que “[...] el que me veía y me decía ‘asi no’ era mi papá [Elías Áscuez Villanueva]. Me decía ‘no, así no, no puedes t  taparle el pase a la pareja, y cuando escuche que cambian el verso deje usted pasar a la pareja, se coloca en el otro lado y ahí continua usted bailando’. Yo no sabía. Yo le tapaba el pase pero así no era”. Continúa su testimonio: “A cada fuga es cambio de ubicación...Estas cantando t  con uno [un d o de cantores] y yo con otro... la pareja sigue bailando igual, en el sitio, cuando entra el otro d o, entonces ya cambia [de ubicación el bailarín]... cambian de verso tienen también que cambiar de lugar los bailarines.  Qu  hacen los bailarines cuando se quiebra la jarana? Sencillamente se paran, porque ya se terminó” (Áscuez, entrevista personal, 22 de junio de 2010).

---

<sup>12</sup> La “pasada de la gallina clueca” aparece en una acuarela de Pancho Fierro, sin indicación del baile que se está representando. También parece ser la misma pasada que hace la mujer del  leo “La fiesta de San Juan de Amancaes” de Juan Mauricio Rugendas, pintado en 1843.

## **4. Glosario**

A continuación, presentamos un breve glosario sobre la terminología popular utilizada en el cultivo de la marinera limeña. Este glosario servirá de referencia rápida para la lectura del presente estudio.

**Adornos:** Palabras que se agregan a la primera estrofa de la marinera limeña sin alterar la melodía ni la métrica. No suelen cantarse en la segunda y tercera estrofas.

**Amarre:** Repetición de una estrofa o un verso ya cantado. Existen tres modalidades:

- A) Repetición del primer verso al finalizar la primera estrofa.
- B) Repetición del primer y segundo versos de la segunda estrofa después de haber cantado el tercero y el cuarto versos.
- C) Introducción del segundo verso de la segunda estrofa al iniciarse el gato de la tercera estrofa. Como este es pentasílabo, se agrega una palabra bisílaba.

**Arranchar:** Una pareja se adelanta y propone la primera estrofa del canto, alterando la secuencia de turnos preestablecida.

**Cambiar:** Al terminar cada estrofa, los bailarines cambian el lugar donde han bailado y ocupan el de su pareja.

**Capricho:** Recurso de los cantores que consiste en variar una melodía conocida, entrecortar el verso o hacer cambios en la tonalidad. Se usa para dificultar la réplica de la pareja rival.

**Cepillado:** Paso de baile que se realiza soltando el suelo con la punta y la planta de los pies. Hay diversidad de cepillados, según la capacidad e imaginación del bailarín.

**Cierre:** Remate.

**Contestar:** Responder con una segunda estrofa a la primera estrofa cantada por otra pareja, sea de marinera o de resbalosa.

**Escobillado:** Paso de baile frotando la punta y los costados de los pies, imitando una escobilla. Hay muchas variedades.

**Jarana:** Término usado por los cultores y criollos antiguos como sinónimo de marinera.

**Largo:** Se dice de los cantores con amplio conocimiento de melodías y recursos de canto. El repertorio de letras es menos importante.

**Paseo:** Desplazamiento al compás de marinera que ejecuta la pareja de danzantes al iniciar el baile.

**Parar:** Cantar la primera estrofa en marineras o resbalosas. Con el mismo sentido se usan los verbos sacar y poner.

**Pie:** Estrofa de marinera o resbalosa.

**Poner:** Cantar la primera estrofa de marinera o resbalosa. Sacar y parar son verbos sinónimos de este en el argot de la marinera limeña.

**Quebrar:** Incumplir las normas hasta estropear la interpretación de la marinera en cualquiera de sus partes: marinera, resbalosa o fuga. Pueden quebrar cantantes o bailarines.

**Remate:** Presenta dos variantes:

A) Dos versos pareados (heptasílabos y pentasílabos) entonados al final de la tercera estrofa para terminar cada marinera, con la misma melodía de los versos anteriores (tercero y cuarto).

Aun cuando pueden improvisarse, hay una relación de remates tradicionales.

B) Verso que se canta al terminar una resbalosa. Este puede ser el último verso de esa resbalosa, una parte de este último verso o una frase conocida.

**Saludo:** Venia galante que intercambian los bailarines al cruzarse durante el paseo. Inclinan las cabezas y agitan los pañuelos con coquetería.

**Término:** Palabra o frase que se antepone, intercala o agrega al final de los versos, aumentando su extensión. La pareja de cantores que propone la primera estrofa decide los términos y la melodía del primer pie, buscando dificultar la respuesta de la otra pareja. De acuerdo a la melodía, el término reemplaza parte del verso.

# Introducción

---

La marinera limeña es un género musical tradicional del Perú. Desde esta condición, la marinera se observa como una práctica artística que se ha venido transmitiendo de generación en generación y que se mantiene viva en el presente. También supone discutir una expresión cultural cuya identificación con su base social se conserva a pesar del paso del tiempo. Así, el carácter tradicional es una de las características fundamentales de la marinera limeña en la actualidad, y es en buena medida a partir de la tradición que este género es comprendido y sentido por las personas y colectividades que se identifican con él.

Como expresión musical, la marinera limeña involucra canto en contrapunto, baile y tañido de instrumentos. Cantado a lo largo de toda la costa central y tradicionalmente asociado a los barrios populares limeños, este género ha mantenido vigencia durante más de un siglo en la práctica de cultores populares. Por un lado, significa fiesta y disfrute: se interpreta en celebraciones, reuniones y jaranas populares, siempre en medio de un ambiente festivo y lúdico. De otro lado, es respeto y permanencia pues su interpretación sigue una serie de reglas básicas que no deben ser transgredidas y su práctica mantiene un acervo de memoria popular en letras y melodías, todo lo cual se ha mantenido vigente desde finales del siglo XIX. Al poner en juego cualquiera de estos sentidos, la marinera limeña representa un importante elemento identitario para las personas y colectividades que la practican y de cuyas vidas forma parte central. Así también, su ejercicio implica que estas personas lleven a cabo acciones y esfuerzos relacionados a aprenderla, ejecutarla, transmitirla y mantenerla vigente en el tiempo, revelando con ello la dimensión vivencial de la tradición, inserta en la cotidianidad y la identidad de sus portadores.

Un buen motivo para escribir acerca de la marinera limeña es su naturaleza de componente cultural tradicional de la identidad criolla urbana de Lima. Es la expresión artística de una colectividad y un patrimonio común que la identifica; por lo tanto, su práctica y su cultivo sostienen la identidad de un grupo y contribuyen a reproducir su dinámica social. En ese sentido, la discusión sobre la marinera limeña contiene la mirada a los intercambios sociales que la hacen posible, su contexto sociopolítico, sus valores, sus roles y jerarquías sociales y las relaciones de poder que se tejen en su interior.

Por otra parte, al ser la marinera una práctica tradicional, su estudio revela aspectos centrales acerca de la relación de la colectividad criolla limeña con su pasado y de la transmisión generacional de un legado cultural, así como de las formas en las que este legado es comprendido y vivido en el presente. Así, el estudio de la marinera limeña es una aproximación a las clases populares limeñas identificadas como criollas populares en la época republicana, su historia y sus procesos sociales.

El presente trabajo tiene como objetivo central estudiar la transmisión de la marinera limeña durante el siglo XX. Se parte del punto de vista de que, en términos sociales, la música puede ser entendida como una práctica colectiva que fomenta y produce fenómenos. En ese sentido, esta investigación se realiza a través del análisis de las prácticas musicales relacionadas a la marinera limeña y su transmisión generacional a lo largo del tiempo, las cuales involucran el aprendizaje del género, la interpretación musical y coreográfica, el espacio festivo en que se manifiesta, los discursos identitarios asociados, las dinámicas sociales y roles de los cuales es centro e índice, sus circuitos comerciales y no tradicionales y muchas otras prácticas más.

Con esos fines, el estudio se realizó a partir de documentación histórica, bibliográfica y periodística, así como también se fundamentó en los testimonios recogidos de importantes cultores del género a lo largo de más de cincuenta horas de entrevistas y en la observación participante realizada en diversos espacios de reproducción de la marinera limeña. El trabajo de campo ha tenido lugar exclusivamente en la ciudad de Lima, entre enero de 2010 y junio de 2011.

La mirada desplegada en esta investigación es antropológica. En tal sentido, no se abordará el análisis musicológico y coreológico de la marinera limeña por exceder los objetivos del estudio; sin embargo, esto no excluye el

uso de algunos ejemplos musicales para analizar, ejemplificar o demostrar las afirmaciones hechas.

De igual manera, el presente trabajo tampoco profundizará en el análisis de las letras de marinera limeña, tema tan interesante como extenso que demandaría un estudio en sí mismo. Esta labor, de corte fundamentalmente literario, merece un estudio antropológico previo sobre cuál es el rol de las letras en la marinera limeña. Puesto que estas se usan como parte del contrapunto de jarana, es la práctica la que en buena medida determina el significado de las mismas. Así también, los propios cultores del género no dan importancia central a los contenidos de las estrofas, poniendo más bien énfasis en su uso en el contrapunto. No obstante, el presente libro incluirá algunos breves análisis de letras para ilustrar o probar ideas muy puntuales.

El primer capítulo del libro proporciona información sobre los insumos conceptuales que permiten desarrollar una propuesta teórica y metodológica de aproximación al fenómeno social de la marinera limeña, para lo cual ha sido necesario precisar el enfoque desde el cual este estudio comprende la música y su relación con la sociedad, así como el lugar y valor de la tradición como vehículo de transmisión selectiva y conflictiva de determinado acervo cultural. Descritos estos presupuestos, a partir del segundo capítulo se inicia el estudio específico de la marinera limeña. Así, en dicha sección se busca ilustrar el surgimiento e historia del género, documentando y analizando su trayectoria desde su periodo de formación hasta nuestros días. En este capítulo se presentará el contexto histórico de reproducción de la marinera limeña y se analizarán las transformaciones acontecidas en esta práctica musical a la luz de los fenómenos sociales de un siglo de duración, al menos. Asimismo, se estudiará su contexto social, se describirán las colectividades identificadas con este género musical y se dará cuenta de sus cultores más reconocidos.

El tercer capítulo, fundamentalmente descriptivo, dibuja el panorama de la práctica musical de la marinera limeña durante el siglo XX. En este se describe el contexto urbano en el que se desarrolló y su área de influencia en la ciudad. Se nombran los diversos barrios de Lima en los que esta práctica tuvo presencia, así como sus cultores. Asimismo, se revisan instancias de actualización, como la fiesta de San Juan de Amancaes o las grabaciones comerciales. Finalmente se presentan reseñas de vida de los más reconocidos cantores ya fallecidos.

El cuarto capítulo ilustra y analiza la práctica musical de la marinera limeña en el contexto de la vivencia criolla popular en general, los actos ritualizados asociados a su ejecución, las dinámicas sociales que suscita como evento festivo, los roles y jerarquías que se establecen en torno a esta y la memoria colectiva que se genera a partir de estos eventos. Asimismo, analiza el contexto y las condiciones de reproducción de la marinera tanto en su momento de mayor auge como en la actualidad, y estudia las transformaciones que este evento musical ha tenido a lo largo del tiempo.

El quinto capítulo estudia las prácticas no tradicionales de la marinera limeña en la actualidad, empezando por las peñas tradicionales y los centros musicales de Lima; la coyuntura histórica en la que aparecieron ambos tipos de establecimiento y la forma en que se practica la marinera limeña en estos espacios. Asimismo, se estudia la dinámica comercial como parte de un circuito musical de espectáculos, así como el público de estos establecimientos y la oferta y demanda relacionadas. En segundo lugar, se estudia la práctica musical de la marinera limeña llevada a cabo a través de su enseñanza en academias y la organización de concursos de baile. Como en el caso de las peñas y centros musicales, los concursos y academias son analizados a la luz de las dinámicas comerciales que proponen, el público que abastecen y la forma en que ambos espacios se reproducen. Complementariamente, se analiza la relación que guarda la práctica de la marinera limeña en concursos y academias con la práctica popular de los cultores tradicionales.

Finalmente, el estudio antropológico se complementa con una antología comentada de estrofas recopiladas por el investigador Guillermo Durand a lo largo de cuatro décadas de actividad profesional y personal relacionadas a la marinera limeña. En su calidad de experto, la contribución de Guillermo Durand en el desarrollo de este libro es sustancial en tanto los conocimientos del género musical que nos convoca aún descansan en la experiencia empírica más que en la investigación académica.

Es importante para los autores agradecer a todas las personas que hicieron posible la realización de la presente publicación: a todos los cultores que compartieron su tiempo, sus casas, sus recuerdos y sus experiencias con nosotros a lo largo del desarrollo de esta investigación, y de manera muy especial a quienes nos brindaron entrevistas. Las vivencias y testimonios que nos transmitieron forman parte del patrimonio cultural inmaterial del Perú y deben ser recogidos, conservados y difundidos a través de trabajos como

este. Asimismo, es fundamental reconocer a personajes ya fallecidos, como Augusto Áscuez Villanueva, José Durand Flórez y Eduardo Bryce Echenique, quienes vivieron la marinera limeña profundamente y supieron conservar y transmitir gran parte de la información a partir de la cual el presente estudio ha sido realizado. Así también, nuestro reconocimiento especial a Carlos Hayre, José Villalobos y Wendor Salgado por su acompañamiento al trabajo y constante disposición a acoger y absolver nuestras dudas y preocupaciones durante el proceso de escritura. Finalmente, agradecemos también de manera muy especial a José Antonio Lloréns, importante impulsor de esta obra, que ha seguido la presente investigación de principio a fin y cuya asesoría nos ha permitido importantes reflexiones.

Nuestra gratitud también a las personas e instituciones que nos brindaron acceso y facilidades para el desarrollo de esta investigación, como son Wendor Salgado y la Catedral del Criollismo en Breña, Marilú Loncharich y la peña Don Porfirio en Barranco, Amelia Huapaya y la peña La Oficina en Barranco y José Villalobos y la Asociación Cultural La casa de Pepe Villalobos en La Victoria. Asimismo, agradecemos los comentarios críticos de William Tompkins, Javier León y Luis Chirinos, así como la colaboración de María del Carmen Turín en la sistematización de documentos y entrevistas.

Finalmente, dedicamos el presente trabajo a la memoria de Carlos Hayre y Manuel Vásquez Goyoneche, “Mangüé”, portadores inacabables del acervo cultural musical de la costa central del Perú, fallecidos antes de la impresión de este libro. Ambos se encuentran entre los más importantes intérpretes de música costeña de todos los tiempos, y el tremendo legado que dejan a las nuevas generaciones forma parte del patrimonio inmaterial que tanto el Estado como sus portadores debemos empeñarnos en mantener y continuar.



# CAPÍTULO I

## La marinera limeña como práctica musical: Apuntes teóricos y metodológicos





El presente capítulo expone el marco teórico y conceptual a partir del cual nos proponemos estudiar y comprender el fenómeno de la transmisión de la marinera limeña, así como una descripción general de esta práctica musical, de su trasfondo social y de sus dinámicas de permanencia y continuidad en el tiempo. El punto de vista que buscamos plantear es que la transmisión intergeneracional de prácticas culturales de origen popular es un fenómeno sociocultural complejo que, tomando el caso de la marinera limeña, permite comprender la importancia de la tradición en la vivencia contemporánea de los cultores de este género.

### ***1. Música y sociedad***

En términos generales, es difícil —por no decir imposible— concebir una definición exacta de “música” que englobe sus distintas dimensiones (Ball 2010:9). Las definiciones más recurrentes suelen hacer alusión a sus características sonoras, estructurales y estéticas, poniendo en segundo lugar sus características socioculturales. Desde una perspectiva antropológica, sin embargo, la dimensión social de la música es central, de manera que es esta la que provee de significado al ordenamiento controlado y arbitrario de sonidos (Schneck, Berger y Rowland 2006:31-32), convirtiéndolo en música y tornándolo socialmente comprensible y disfrutable. En ese sentido, es pertinente conceptualizar la música desde esta dimensión en aras de estudiar sus dinámicas, sus significados y su importancia para la colectividad.

Hacer un análisis social de la música implica, antes que nada, entenderla como un elemento que se reproduce como parte de las relaciones humanas dentro de un grupo social (Ball 2010:11). De esta manera, una aproximación social comprende la música como una *práctica social*, algo que los sujetos

hacen como parte de su vivencia dentro de una colectividad, que posee una relevancia social determinada y que porta significados tanto para quienes la practican como para la sociedad que la genera o la acoge. A su vez, es pertinente comprender esta práctica social como un *fenómeno social*, dado que su presencia, reproducción y significados están profundamente imbricados en los procesos y dinámicas socioculturales de la colectividad, y est n estrechamente relacionados a los acontecimientos sociales, políticos y económicos de estas sociedades. En ese sentido, este trabajo plantea el estudio social de la música como el estudio de las prácticas musicales de una colectividad y de los fenómenos sociales que esta práctica engendra y suscita.

En efecto, las perspectivas contemporáneas del estudio social de la música est n de acuerdo en aproximarse a esta como un fenómeno cultural y social (Middleton 2003; Lull 1992; Ball 2010; Roy 2010). Esta dimensión amplia los alcances de los estudios de la música, comprendi ndola como un proceso que se produce a través de la práctica, y que por lo tanto está en constante construcción y transformación, dada a tenor del contexto sociocultural y de los sujetos involucrados. Desde la perspectiva planteada, estudiar el fenómeno musical es aproximarse a las relaciones entre seres humanos, los sistemas de símbolos y de valores de las sociedades vinculadas a estas expresiones musicales y la compenetración entre sensibilidad est tica y vivencia. En palabras de Ruth Finnegan (2002), “lejos de resultar marginal [...] a la sociedad, el estudio de la música [...] conduce a plantear algunas cuestiones fundamentales sobre la naturaleza de la humanidad”. Así, a través de la música se estudian las vivencias de los sujetos y de las colectividades que se identifican con ella.

Pero la importancia del estudio de la práctica musical no se limita a su relación directa con la vida social de sujetos y colectividades pues esta está atravesada por el entorno cultural en el que existe, y por lo tanto suele imbuirse de los procesos sociales, políticos, económicos o tecnológicos —entre otros— con los que coincide su aparición o su ejercicio. Ejemplos de esto son fenómenos tales como la masificación de la música comercial a partir de la venta de discos, el uso político de ciertos géneros musicales o las transformaciones en la interpretación musical a partir de los cambios tecnológicos. Desde la aproximación sociológica al fenómeno musical, Peter Martin plantea lo siguiente:

A pesar de los profundos y extendidos desacuerdos [en las orientaciones sociales de estudio] es posible —y necesario— identificar un hilo común que

corre a través del trabajo de incluso los sociólogos más disímiles. Todo ese tipo de trabajo [...] está guiado por la percepción de que las palabras, pensamientos y obras de los seres humanos individuales están influidos profundamente por las características de las circunstancias sociales en que aquellos ocurren. De ahí que para entender aquellos debemos investigar estas (Martin 2006:3).<sup>133</sup>

Es así que el estudio de la música también da cuenta de los procesos sociales y políticos que acontecen tanto en pequeñas localidades como en el mundo globalizado en general, así como de las transformaciones ideológicas, económicas y tecnológicas que ocurren dentro de las comunidades en las que la música existe y circula. En ese sentido, el estudio de la práctica musical es el estudio de la práctica colectiva de una sociedad, se entiende que el ordenamiento sonoro no tiene sentido fuera de su contexto social. Es en virtud de los significados, importancia y valores social y culturalmente atribuidos que este tiene relevancia. Estudiar la práctica musical es estudiar qué hace la gente cuando hace música, qué dinámicas están involucradas en su reproducción, qué significados vehicula y qué efectos tangibles tiene en el mundo social; es decir, es estudiar la dinámica de la música en tanto índice de relaciones sociales.

## ***2. Transmisión, tradición y música popular***

Cuando se dice que una expresión musical es transmitida de generación en generación, se hace referencia a una práctica musical que goza de permanencia en el tiempo por ser llevada a cabo de manera continua por individuos o grupos a lo largo de distintas generaciones. Desde la literatura del folclor y del patrimonio cultural inmaterial, se brinda importancia a la transmisión por cuanto mantiene vigente en el tiempo una o varias expresiones musicales, lo que sugiere una continuidad cultural y una memoria colectiva sólida y arraigada en la identidad de las poblaciones que las acoge. Sin embargo, el proceso mismo de la transmisión suele comprenderse sin problematizar sus dinámicas ni sus efectos.

En el presente trabajo, por el contrario, se plantea que el proceso de la transmisión de una expresión musical es un fenómeno de interés fundamental para su comprensión e incluye tanto a las personas que lo practican

---

13 Traducción del inglés por los autores.

como a las colectividades que se identifican con esta expresión. La transmisión de una expresión musical es un complejo proceso de negociación, en el cual est n involucrados voluntades, intereses, expectativas, creencias y procesos identitarios de actores muy diversos. Es, asimismo, un proceso que tiene una continuidad en el tiempo y que por tal razón está constantemente expuesto al cambio, motivado tanto por las transformaciones coyunturales y del contexto social en el que se enmarca como por las presiones internas de los actores ya señalados. Una expresión musical que se transmite en el tiempo no es una entidad intangible y dada que se reproduce tal cual durante muchos años; esto sobre todo porque la música —como ha sido mencionado líneas atrás— no es una cosa sino una práctica, que se produce a medida que se lleva a cabo. En ese sentido, lo que se transmite en el tiempo no es sino una práctica musical sumamente compleja, que comprende un conjunto de acciones, juicios, comportamientos y disputas que transforman y moldean un conjunto ordenado de sonidos identificado con la expresión musical en cuestión.

### ***La tradición como forma de transmisión***

El fenómeno de la transmisión adquiere una relevancia particular cuando se habla de una expresión musical *tradicional*. En estos casos, la transmisión deja de ser un mero proceso de continuidad para convertirse en el marcador simbólico por excelencia de la expresión sindicada como tradicional. La tradición es, en esencia y en términos muy generales, transmisión. Entendida como proceso, sin embargo, es un tanto más compleja y constituye un tipo particular de transmisión. Por un lado, supone una forma particular de comprender y valorar el pasado respecto al presente. Por otro, involucra una dinámica social encarnada en una serie de prácticas y relaciones sociales que dan continuidad a este pasado como suceso actual. Finalmente, implica una cohesión identitaria basada en la valoración del pasado vigente en el presente. Lo tradicional de la música, entonces, puede ser abordado tanto en términos de práctica musical como de fenómeno social. Para este propósito, es fundamental problematizar y delimitar el concepto de tradición, entendiéndolo como forma particular de práctica y fenómeno sociales.

Una comprensión muy básica de este concepto sería entender la tradición como la predominancia de los patrones ideológicos y de conducta del pasado

sobre la vida presente. Los diversos pueblos alrededor del mundo reproducían —y aún reproducen— la vida social a partir de los valores, las normas y las costumbres heredadas de las generaciones anteriores, y que en muchos casos datan del tiempo de sus ancestros.

Esta forma de reproducción social basada en la vigencia del pasado fue criticada y posteriormente proscrita como forma de pensamiento en las sociedades occidentales a partir de la Ilustración del siglo XVIII, que instauró el mandato de la razón en toda acción humana y fue precursora de las diversas corrientes de pensamiento que dieron forma al mundo moderno, tales como el nihilismo y el positivismo. Posteriormente, el Romanticismo de finales del XVIII e inicios del XIX rescatará a la tradición como parte de la identidad esencial de los pueblos (Díaz 2002). Actualmente, desde la mirada occidental, el poder normativo de una creencia o práctica pasada ha dejado de funcionar como argumento válido, pero la fascinación por un pasado constitutivo de la vida contemporánea es aún vigente: la tradición es parte de la carga del pasado de la que el sujeto moderno debe escapar, pero es al mismo tiempo algo que lo atrapa, lo retiene y lo seduce (Shils 1981:1). La tradición, entonces, ha sido abordada desde diferentes miradas como normativa, como carga oscurantista y como elemento identitario. Mirar la tradición como práctica y fenómeno social puede contribuir a incorporar estos distintos enfoques dentro de una comprensión general que muestre las diferentes lógicas y dinámicas que caracterizan a la tradición como hecho social particular.

Como punto de partida, puede considerarse como tradición cualquier legado del pasado al presente (Shils 1981:12). Una tradición implica un modelo de continuidad a través de la transmisión de elementos culturales entre generaciones de un grupo social, elementos que se siguen recreando y valorando con vigencia contemporánea. Como Shils plantea, “es el pasado en el presente, pero es tan parte del presente como cualquier innovación reciente” (Shils 1981:13). Los elementos culturales transmisibles son fundamentalmente saberes (por ejemplo conocimientos, valores y creencias) y patrones e imágenes de acciones (por ejemplo prácticas, instituciones, costumbres, etcétera); estos están asociados a otros elementos materiales cuya posesión o uso es también transmisible en virtud de su relación con los primeros, tales como objetos y lugares. Por lo general son identificadas como tradiciones las diversas creencias, instituciones y rituales asociadas a poblaciones no occidentales o a sectores rurales y populares, usualmente entendidos como

no modernos. Pero son tradiciones también muchos elementos considerados como modernos y hasta racionalistas, tales como la tradición jurídica romana, la institución matrimonial o la tradición científica positivista, todas las cuales son legadas desde el pasado y aprendidas por transmisión, lo que no contradice su modernidad o su racionalismo (Shils 1981:21-22).

La tradición, como fenómeno de transmisión de saberes y prácticas, no se agota en esta definición, sino que está asociada a una dinámica social bastante compleja. Lo fundamental de la tradición no es el modelo de transmisión, sino que este modelo es creado, producido, recreado y retransmitido por sujetos de un grupo social; es decir, que es vivido por la colectividad de sujetos que constituye su base social. A partir de la revisión de diversos autores, hemos podido identificar algunos puntos de interés en la forma de reproducción social de la tradición como experiencia vivida, los cuales analizamos a continuación.

En primer lugar, la tradición porta la evocación de un pasado comprendido como atemporal o acr nico (Díaz 2002). Por cuanto es un legado, la tradición es una referencia constante al pasado de la comunidad; lo que es más, es una manifestación contemporánea que viene directamente del pasado. Este pasado manifiesto en el presente suele entenderse como invariable, como algo que debe conservarse "sin cambios" en aras de mantener vivo el pasado. Al mismo tiempo, es un pasado que legitima, estructura y sostiene en el tiempo la práctica presente. Sin embargo, no se trata de una sucesión históricamente documentada: tiene una cronología inexacta, carece de anclajes históricos fácticos y en ocasiones ni siquiera se funda en hechos concretos o m ticos sino en lo que (se cree que) fue la vivencia cotidiana de los ancestros. Asimismo, no tiene por qué ser necesariamente ancestral o siquiera muy antigua: en grupos sociales en los que las generaciones se suceden en periodos muy cortos, como es el caso de las centros educativos, los elementos que se transmiten de promoción en promoción, como los apodos de los profesores o la identificación con ciertas costumbres, pueden convertirse en tradiciones en muy poco tiempo. Inclusive, es altamente probable que una tradición haya sido inventada e implantada a un grupo social, como ha sucedido constantemente a lo largo de la historia, por lo general con fines políticos (Hobsbawm 2002).

La validez del pasado de una tradición, entonces, no reside en su antigüedad cronológica ni en la exactitud de su reconstrucción histórica sino

en su potencia evocativa de un pasado atemporal, común y constitutivo del grupo social que se recrea cíclicamente (Agudo 2009:52; Segalen 2005:133). Lo que se reivindica en la tradición es la acronía, la relación con un origen entendido como atemporal y difuso, más allá de su distancia en el tiempo (Díaz 2002). Y lo que se recrea en la tradición no es la trayectoria histórica del grupo social en sí mismo, sino la continuidad de ciertos símbolos, significados y órdenes que provienen del pasado y que son centrales para la identidad presente del grupo social.

En segundo lugar, la tradición porta también el sentimiento de continuidad en el tiempo, de vigencia contemporánea y de vivencia propia. Los elementos de la tradición vienen del pasado, pero siguen siendo fundamentales en las vidas de los sujetos contemporáneos: les enseñan sistemas de creencias, les imponen normativas, les atribuyen roles y responsabilidades y median las relaciones entre estos. La tradición es, por un lado, saber y práctica del pasado incorporada y transformada en el tiempo para pervivir en él las condiciones contemporáneas de existencia; en términos de Bourdieu (2007:86), constituye un *habitus* permanente en el tiempo. Por otro lado, la tradición es también marco ideológico y horizonte de interpretación: muestra el mundo a los sujetos y les enseña cómo comprenderlo y cómo vivir en este (Zizek 1999:11).

En este sentido, es también importante llamar la atención sobre el hecho de que, por muy tradicional que sea una sociedad, nunca vive igual que sus ancestros. Los usos tradicionales atraviesan el tiempo transformándose y amoldándose a los contextos cambiantes, y se mantienen vigentes en la medida en que los sujetos los consideran importantes, representativos, relevantes o útiles en sus condiciones contemporáneas de existencia (Agudo 2009:55). La vigencia contemporánea de la tradición, entonces, no es la presencia de todos los elementos del pasado comprendidos y reproducidos de la misma forma en que lo hicieron los ancestros, sino el hecho de que muchos de los elementos que fueron importantes para la vida en el pasado siguen guiando las vidas en el presente. La relevancia de la tradición es su vitalidad y su relación con la propia vivencia y con la propia biografía de los sujetos.

En tercer lugar, la tradición tiene valor como elemento cohesionador de la sociedad que la reproduce y la identifica como propia. La permanencia en el tiempo de creencias, valores y patrones de conducta a través de su

transmisión de viejos a jóvenes es síntoma de cohesión social en torno a una identidad construida a través del tiempo. Por otro lado, identificarse con una tradición, seguir sus valores y reproducir sus discursos y sus prácticas implica “aceptar formar parte de una experiencia compartida” (Agudo 2009:56). Finalmente, la tradición legitima y sostiene órdenes, prácticas e instituciones sociales, contribuyendo a la reproducción de una sociedad en su forma más estructural.

Los aspectos hasta ahora citados corresponden a la estructura interna inherente a cada práctica tradicional; es por eso que, en la reproducción de estos aspectos, los sujetos que participan de ella bien pueden considerarla poco o nada cambiada (Shils 1981:14; Agudo 2009:53). Sin embargo, el estudio de la tradición estaría incompleto si no se analiza el contexto en el que la práctica tradicional tiene lugar. El análisis de este contexto de reproducción mostrar  que esta se encuentra siempre expuesta al cambio. La transformación social es un proceso inherente a las sociedades humanas, y responde tanto a los cambios de mentalidades como a las nuevas respuestas ante nuevos problemas (Shils 1981:13). En ese sentido, si bien las tradiciones est n estructuradas como continuidades perennes del pasado colectivo, lo cierto es que se transforman constantemente. Los sujetos suelen ser conscientes de los cambios, aunque no los reivindiquen e incluso les resten importancia. Estos cambios ocurren porque los cambios sociales y los nuevos contextos requieren de soluciones que no fueron contempladas por las generaciones anteriores. Las prácticas tradicionales representan saberes acumulados, pero no habrían podido ser nunca las únicas formas de comportamiento durante toda época. Entonces, la práctica tradicional contemporánea no es solo testimonio de permanencia sino también de transformación.

El hecho de que el cambio en la tradición sea común y constante no quiere decir que se lleve a cabo de manera pacífica. Por el contrario, su irrupción suele generar profundas tensiones. Las transformaciones que experimentan las creencias, prácticas e instituciones tradicionales implican cambios también en la base social que se identifica con ellas. Por un lado, las generaciones anteriores pueden —y suelen— no identificarse con las transformaciones introducidas por las generaciones nuevas, aduciendo que estas atentan contra la originalidad de la tradición y, por lo tanto, contra la esencia de la colectividad que se identifica con ella. Por otro lado, estos cambios en la tradición implican también la transformación de roles, la inversión de jerar-

quías, el desplazamiento de relaciones de poder y la disminución o pérdida de importancia de ciertos actores, por lo que la transformación de la tradición está vinculada también a las relaciones políticas entre los sujetos de la colectividad. Asimismo, el cambio opera en las mentalidades de los propios sujetos, quienes en muchos casos —sobre todo en sociedades urbanas occidentales— pierden interés en las tradiciones o las olvidan, y en muchos otros casos las reinventan, las transforman deliberadamente o inventan otras. Existe entonces tensión entre generaciones antiguas y nuevas, entre jóvenes y viejos, entre conservadores e innovadores y entre involucrados y desinteresados, todo lo cual configura la tradición como un campo de disputa.

Entonces, a partir de estos presupuestos, ¿qué implica hablar de música tradicional? Esta categoría involucra las prácticas musicales que, en su dimensión social, tienen como elemento fundamental el estar esencialmente identificadas con la tradición de una colectividad. Esto incluye la reproducción y transmisión de una estructura y una dinámica social vinculadas tanto al pasado constitutivo de un grupo social como a su vivencia cotidiana y a sus prácticas institucionalizadas, y que en todos los casos constituye un importante elemento identitario. En segundo orden, estudiar una práctica musical tradicional implica presuponer que esta tiene algún tipo de relación esencialista con su origen, su pasado y su permanencia en el tiempo. En tercer lugar, estudiar una expresión musical tradicional envuelve analizar una expresión cultural que es centro de una dinámica social integral, en la cual está en juego la identidad del grupo y la comprensión que de esta tienen sus miembros.

En términos metodológicos, al estudiar las prácticas musicales tradicionales se revisa cómo la permanencia y el cambio de los elementos que las conforman están relacionados a los procesos identitarios, las relaciones sociales, las actividades económicas y los procesos sociopolíticos de las colectividades a las que pertenecen. Es necesario el estudio histórico de la práctica musical en cuestión, pero no con el fin de “develar” sus orígenes “verdaderos” sino para situar el pasado tradicional en un contexto histórico-social determinado, así como para identificar los cambios en el tiempo y las innovaciones en la expresión musical. También es relevante estudiar las formas en las que este pasado esencial es reproducido y evocado tanto en la práctica musical en sí como en el discurso asociado a esta, y los posibles alcances sociales y políticos de determinadas formas de reproducción de este

pasado. Lo importante de dar cuenta del cambio en la tradición es que revela las dinámicas de transformación y permanencia de los distintos elementos que la constituyen, lo que permite estudiar qué elementos est n en juego en el proceso de transmisión, qué camino ha seguido este proceso, qué circunstancias y coyunturas lo han influido y qué fenómenos sociales ha suscitado su reproducción.

### ***La música tradicional y la música popular***

La tradición y las dinámicas que la componen no se despliegan de igual manera en todos los casos, sino que ocurren de acuerdo al contexto social, político y económico en el que se desarrollan. En el caso de la marinera limeña, se aborda una forma particular de tradición: la que surge de —y se identifica con— contextos sociales de sectores populares. En tal sentido, es necesario abordar teóricamente la relación entre las prácticas musicales y su contexto de reproducción no hegemónico, para lo cual conviene revisar el concepto de música popular y su uso específico en el estudio de la marinera limeña.

El concepto de música popular es amplio y tiene fundamentalmente dos acepciones. La primera de estas, que es la que interesa a este trabajo, hace referencia a una asociación sociodemográfica con los sectores o clases llamados populares. Las prácticas musicales reunidas bajo este concepto son muchas, muy diversas y pertenece a distintos sectores y grupos sociales que comparten la condición de no ser hegemónicos, es decir, de no pertenecer al grupo social dominante que determina cuáles símbolos sociales son oficiales y cuáles periféricos a partir de su propia vivencia y gusto de clase (Bourdieu 2007:86).<sup>14</sup> Esto no quiere decir que estas prácticas musicales no puedan ser compartidas, disfrutadas o incluso apropiadas por personas o grupos de estratos privilegiados, pero s  que, a pesar de este eventual disfrute y apropiación, estas se encuentran en un lugar periférico frente a otras prácticas musicales estructuralmente identificadas con el sector privilegiado en tanto clase social.

---

14 De todos modos, es conveniente problematizar esto, por cuanto existen fenómenos de apropiación de símbolos culturales entre distintos sectores sociales, así como una influencia mutua. Es tal vez por esto que, si bien la apropiación de símbolos no es patrimonio de una clase, el uso de estos sí es utilizado para distinguir entre sectores sociales, usualmente los altos frente a los bajos. Para mayores alcances al respecto ver el libro *La distinción: criterios y bases sociales del gusto* de Pierre Bourdieu.

Una segunda acepción del concepto de música popular hace referencia a un modo de producción y difusión musical masivo, compenetrado con la lógica de mercado, en el que la música adquiere el carácter adicional de mercancía (Shuker 2001). Esta acepción es utilizada fundamentalmente en el mundo académico anglófono, y puede comprenderse en términos muy similares a la acepción anterior dentro de dicho contexto musical. En efecto, allí la música mercantil y masiva, dirigida al gran público, puede entenderse como periférica respecto al canon exclusivo e institucionalizado de la música clásica o erudita, relacionada a los sectores social y académicamente dominantes (Adorno y Horkheimer 1971; Shuker 2001). Sin embargo, una conceptualización como esta puede resultar poco precisa en un contexto como el de Lima urbana, donde el consumo de música globalizada en inglés constituye un importante marcador de clase, la música anglófona suele formar parte del canon musical dominante, la masividad de la música se presenta a todo lo largo de la escala social y hay prácticas musicales de sectores populares que distan mucho de ser masivas, como es el caso de la marinera limeña.

Ahora, aunque teóricamente ambas conceptualizaciones apuntan en direcciones distintas, en la práctica se encuentran constantemente. Si bien muchos géneros periféricos están muy poco articulados con el mercado, otros son masivos y mantienen un contacto constante con la industria, sin despojarse necesariamente de su componente tradicional. Por ejemplo, la marinera limeña es una práctica tradicional no masiva que sin embargo ha tenido un contacto con el mercado discográfico, el cual no ha sido significativo en su desarrollo pero sí contribuyó a su difusión hacia un público mayor; y lo que es más, se encuentra en un creciente proceso de imbricación con la industria de academias y concursos de marinera —como veremos en el capítulo 5 del presente libro—. En tal sentido, la definición de lo popular debe partir no de una u otra definición sino del encuentro entre ambas, y debe establecerse para cada caso según las características de la expresión que se estudie. En el caso de la marinera limeña, conviene comprender su carácter popular en tanto práctica musical periférica de los estratos populares urbanos que establece una relación ocasional con lo masivo.

El hecho de que la música occidental reconocida como tradicional sea por lo general la música popular tiene una importante implicancia en cuanto a la forma en que se comprende la práctica tradicional en occidente. En relación a los discursos sociales, culturales y políticos desde los cuales ha sido enun-

ciado y definido, lo tradicional en occidente ha sido construido de manera diferenciada a partir de dos grandes corrientes de pensamiento. La primera, que abarca la Ilustración y a todas las corrientes que de esta surgieron, considera que la tradición sujeta al hombre al pasado imponiéndole la fuerza de la costumbre por la sola razón de que “siempre se ha hecho así”, y que es necesario descartarla para zafarse de la carga del pasado y ser un hombre libre (Shils 1981:5). La segunda, el Romanticismo, entendió la tradición como la forma de transmitir las expresiones humanas que estaban más próximas a los sentimientos humanos naturales, forma propia del pueblo rural y no racional, y consideró que esta forma de transmisión se había perdido en las sociedades urbanas modernas a partir de su progreso basado en la razón (Díaz 2002). Más allá de la diferencias entre sus planteamientos, ambas corrientes coinciden en situar la tradición en el sector social que consideraban menos letrado, menos educado y menos racional, que es el mundo popular, y la asocian esencialmente a la oralidad, a la autor  anónima, a la incertidumbre histórica y a la falta de racionalización.

Desde las miradas racionalista y romancista —por cierto enunciadas desde los sectores letrados dominantes de occidente— lo popular y lo tradicional suelen igualarse porque la relación con un pasado vigente es identificada con la no racionalidad, y consecuentemente lo es también con las condiciones de existencia de las clases populares, que suelen incluir escasos recursos económicos, bajo nivel educativo, insalubridad y falta de acceso a nuevas tecnologías. Es decir, se atribuye a la continuidad del pasado una serie de condiciones que hoy atribuir amos más bien a una situación de desigualdad socioeconómica. La racionalidad, de la cual la Ilustración es bandera y el Romanticismo tensión, demanda romper con el pasado en aras de buscar nuevas soluciones a los problemas presentes, generando una relación irreconciliable con cualquier tipo de tradición (Shils 1981:5). En ese sentido, para el Racionalismo la tradición significa al mismo tiempo pasado y atraso.

Esta mirada vistió las prácticas tradicionales de una carga que hace que, por lo general, sean identificadas con los sectores populares. En la actualidad el viejo debate racionalista ha sido reabierto y hoy el divorcio entre pasado, razón y hegemonía es puesto en cuestión y analizado a la luz de sus fenómenos sociales subyacentes. Sin embargo, el concepto de tradición sigue siendo útil para abordar las prácticas culturales de sectores populares de

larga permanencia en el tiempo, tanto por el desarrollo que han alcanzado los estudios en esta línea —por ejemplo los estudios de folclor— como por la apropiación del término por parte de muchas colectividades populares, el cual incorporan a sus propios discursos sobre sus prácticas culturales.<sup>15</sup>

Al no ser historia oficial, el estudio de una práctica musical tradicional y popular al mismo tiempo tiene ciertas implicancias metodológicas, relacionadas sobre todo al trabajo con las fuentes. Para este tipo de investigación es importante tener en cuenta las consideraciones que plantea Peter Burke (1978) para el estudio de la historia popular. Esto implica salir de un modelo de historia basado en fechas exactas y que busca la precisión histórica, por el hecho de que la historia de lo popular es, de por sí, desarticulada: la cronología es imprecisa y, al ser transmitida oralmente, suele tener diversas versiones de múltiples autores anónimos. Al respecto, Burke propone una aproximación oblicua a la historia de lo popular, reconociendo los sesgos en las fuentes e integrándolos al estudio. Por ejemplo, es necesario reconocer la mediación del recopilador en los trabajos de registro de tradiciones de un pueblo y ser siempre consciente de que un testimonio, por antiguo o autorizado que sea, es siempre una versión de parte y nunca una verdad absoluta. Además, reconoce un problema respecto al acceso a fuentes, ya que es usual que los sectores populares no guarden un registro escrito de su historia, e incluso hay numerosos casos en los que estos tienen poco o nulo acceso a la escritura. Finalmente, propone recordar que la mayor preocupación del investigador no debe ser la búsqueda de los orígenes o la reconstrucción cronológica exacta de una expresión popular, sino el rescate de las actitudes y valores de cada generación. Todos estos desarrollos tienen una importancia fundamental en el estudio de la marinera limeña como práctica musical popular y la forma en que esta es transmitida a lo largo del tiempo.

### ***3. La marinera limeña: tradición popular de raigambre urbana***

La marinera limeña es un género musical y coreográfico practicado por diversas poblaciones de la costa central del Perú. Este género mestizo, que tiene influjo musical tanto europeo como afrodescendiente, se presenta con el nombre de marinera hacia finales del siglo XIX y sus orígenes como forma

---

<sup>15</sup> En un sentido más amplio, un punto pendiente es el uso del término para referirse al fenómeno de la transmisión cultural en los sectores hegemónicos.

musical se remontan a la segunda y tercera d3cada del siglo XIX bajo la denominaci3n del g3nero musical conocido como zamacueca (Vega 1953).

Su transmisi3n desde entonces hasta nuestros d3as ha sido principalmente de manera oral a trav3s de la pr3ctica popular, aunque este es un fen3meno que merece ser matizado. En primer lugar, la transmisi3n a trav3s de la pr3ctica popular ha disminuido a lo largo de las 3ltimas cuatro d3cadas, traslad3ndose gradualmente a espacios m3s institucionalizados, como centros musicales, peñas tradicionales y academias de marinera. En segundo lugar, la transmisi3n oral se ha nutrido constantemente de los aportes de recopiladores e investigadores, por lo que ha tenido un di3logo constante con la academia, sobre todo con la historia formal y con los estudios de folclor. Finalmente, es importante reconocer el papel de los medios de comunicaci3n y la industria discogr3fica en la difusi3n de la marinera limeña en la esfera p3blica; si bien esta difusi3n fue muy reducida en comparaci3n a otros g3neros criollos, como el vals y la polca, y no fue significativamente influyente en los cultores populares del g3nero, s3 deline3 un imaginario de pr3ctica musical que cal3 en las poblaciones. Todos estos elementos hacen interesante el estudio de su proceso de transmisi3n como un fen3meno social complejo —y no como un hecho social dado—.

En t3rminos de su identificaci3n con un sector poblacional, la marinera limeña es una pr3ctica musical mayoritariamente urbana, identificada con los grupos populares de la capital y de algunas zonas de la costa central, como Huaral, Aucallama o Cañete. Esta filiaci3n, sin embargo, no fue exclusiva: hubo muchas personas, y en algunos casos familias enteras, provenientes de sectores medios y altos que se identifican tambi3n con la pr3ctica popular de la marinera limeña como p3blico, bailarines o int3rpretes, aunque esta no fue la regla general. La presencia de estratos altos y medios es tambi3n notoria en las peñas y centros musicales donde se interpreta marinera limeña, y podr3a decirse que es mayoritaria en los concursos y academias. Si bien la marinera limeña es en principio una pr3ctica de los sectores populares, diversos estratos socioecon3micos confluyen en las din3micas sociales que esta suscita, en una interrelaci3n donde es relevante no solamente su car3cter sociocultural sino tambi3n el econ3mico y pol3tico.

Asimismo, en t3rminos de su filiaci3n identitaria, la marinera limeña suele ser identificada al mismo tiempo como g3nero criollo y afrodescendiente. Por un lado, est3 comprendida en los g3neros musicales criollos limeños,

entre los que la polca y el vals criollo son los de mayor vigencia contemporánea. En este caso, el término criollo es una característica más sociocultural que política, y puede ser comprendida como los modos de vida y las prácticas culturales tradicionales de las poblaciones populares del área costeña (Simmons 1972:2; Feldman 2009:24; Lloréns y Chocano 2009:38). La música criolla, entonces, puede entenderse como la práctica musical tradicional de estas poblaciones,<sup>16</sup> dentro de la cual la marinera limeña es valorada como la expresión musical más tradicional, entendida como la más antigua, la de mayor raigambre popular y la que más conocimientos y experiencia requiere para ser interpretada, y es asociada siempre a los músicos más longevos, experimentados y hábiles de la escena musical criolla. No cualquier músico criollo interpreta marinera limeña, es necesario poseer gran experiencia, habilidad, conocimientos y sobre todo la aceptación del colectivo. La marinera limeña representa entonces el peso del pasado y de la memoria colectiva en la música criolla, expresada a través de una práctica musical solo accesible a una élite de veteranos conocedores.

Por otro lado, la marinera limeña suele ser reclamada como género de profunda y marcada filiación afrodescendiente, tanto por la notable influencia de elementos musicales africanos y afrodescendientes como por su importante relación con dichas poblaciones de la costa central del Perú (Lloréns y Chocano 2009:80). Al respecto, existe una suerte de tensión respecto del carácter criollo o afrodescendiente de la marinera limeña entre los investigadores (en especial José Durand y Nicomedes Santa Cruz), mientras que sus cultores no parecen ver en esta dicotomía un problema particular. En efecto, muchos de los más reconocidos intérpretes y bailarines de marinera limeña son afrodescendientes, así como una gran cantidad de sus aficionados, e incluso puede encontrarse un sesgo esencialista en algunos cultores que piensan que los afroperuanos son los mejores intérpretes de marinera. Sin embargo, estos cultores no reconocen a la marinera limeña como una práctica exclusivamente afrodescendiente ni dejan de reconocerla como música criolla, tal vez por la sencilla razón de que ellos también se sienten profundamente criollos. El tema central aquí no es llegar a una conclusión objetiva y unívoca acerca de si la marinera limeña es patrimonio afrodescendiente o criollo, porque esto exige una delimitación, una separación y una coherencia objetivas que no existen en la realidad, en la que los géneros musicales

---

16 Para mayores alcances sobre el concepto de lo criollo en Lima, ver Lloréns y Chocano (2009:35).

suelen ser elementos diversos y sin límites claramente definidos —incluso el género musical festejo, expresión identitariamente asociada a las poblaciones afrodescendientes (Tompkins 2011:58), suele ser también considerado como parte de la música criolla—. El tema es, por el contrario, reconocer la profunda herencia afrodescendiente de la cultura criolla en general, así como su constante interrelación en términos musicales y poblacionales.

Finalmente, es importante señalar que la práctica musical de la marinera limeña se da en un contexto eminentemente festivo. Su ambiente tradicional es la fiesta popular conocida como jarana, y su interpretación en peñas, centros musicales, espectáculos y concursos es también de carácter festivo. Esto no resta importancia a la práctica musical en términos de la tradición y los procesos identitarios que sostiene, pero sí sugiere la idea de que tradición e identidad son elementos que no son solo vividos o aprendidos sino también disfrutados, lo que le imprime un carácter particular a la práctica y su transmisión.

### ***La marinera limeña como expresión musical***

Las características de transmisión y dinámica social de la marinera limeña hacen de ella un género sumamente interesante, lo cual se describe al detalle al inicio del presente libro. Agregamos a ello una descripción resumida que motive una primera aproximación a esta práctica.

La marinera limeña es un género musical y coreográfico de contrapunto, ejecutado en compás de 6/8 y cuyo baile es de pareja suelta. En su forma clásica, su interpretación musical está a cargo de, al menos, dos parejas de cantores, y el acompañamiento instrumental se compone de cajón y guitarras, generalmente dos. En el momento de la ejecución, los cantores entonan estrofas respondiéndose entre sí a modo de desafío, en consonancia con el acompañamiento musical que, lejos de ser un mero fondo instrumental, pauta y gui a la interpretación vocal al tiempo que hace complejas figuras melódicas y rítmicas. Todo eso se lleva a cabo según una rigurosa estructura musical y estrófica que debe seguirse al pie de la letra para que la interpretación llegue a buen término. Los bailarines también están sujetos a esta estructura al ejecutar los pasos y hacer los cambios y evoluciones respectivas durante el baile.

La estructura de la marinera limeña es compleja y puede resultar confusa a primera impresión. Una marinera (como es llamada su unidad de ejecución) consiste en la interpretación de cinco momentos o piezas musicales, ejecutados por separado pero de manera consecutiva y ordenada. Los tres primeros, de estructura similar, se llaman marineras, y cada uno se compone de tres estrofas consecutivas que siguen una métrica estándar. Guiados por la pauta que da la ejecución instrumental, las parejas de cantores interpretan una estrofa, respondiéndose el uno al otro en desafío. El contenido textual de las estrofas es escogido por los cantores; suele ser recogido de un amplio acervo popular que se mantiene como tradición oral, aunque la novedad o la improvisación son también permitidas. Asimismo, las estrofas dentro de una marinera deben guardar —en la medida de lo posible—relación temática para que las respuestas del desafío tengan sentido.

Las dos últimas partes musicales son la resbalosa y las fugas. Ambas se tocan juntas como si fuesen una sola pieza, también en compás de 6/8 y compartiendo las características rítmicas y armónicas de la marinera, pero en un tempo más rápido. La resbalosa consiste en una melodía y una letra de estructura libre, que por lo general también provienen del acervo popular; estas letras tienen estrofas diferenciadas que son cantadas consecutivamente en forma de desafío. Luego de la resbalosa, la música continúa y tras un pequeño intermedio instrumental comienza el conjunto de fugas. Las fugas consisten en una serie de construcciones cortas de melodía y letra libres, que se cantan también consecutivamente en forma de desafío y en número indeterminado. No obstante la libertad en su interpretación, estas deben seguir una convención: están precedidas de una llamada de fuga, que consiste en una estrofa de dos versos acompañada de melodía, a modo de anuncio de la fuga respectiva. En términos del desafío o contrapunto, el canto de fugas continúa hasta que una de las parejas de cantores agota su repertorio o comete una equivocación.

Además de esta estructura estrófica, la marinera limeña porta una serie copiosa y variada de normas para su interpretación. Se trata de reglas de repetición estrófica y de orden y momento de contestación en el contrapunto. Asimismo, también constituyen omisiones la repetición de versos ya cantados o no contestar al desafío en el turno correspondiente. La equivocación de alguno de los cantores al seguir la estructura o en las normas de interpretación arruina la totalidad de la marinera e interrumpe su ejecución.

Para el contrapunto, esto implica que la pareja de cantores que cayó en el error pierda el desafío.

La marinera limeña, entonces, es una expresión musical cuya interpretación es sumamente compleja, y en la cual, además, el desarrollo de las pautas tiene un peso fundamental en la interpretación misma del género. En el sentido de lo expuesto, una buena interpretación de marinera limeña demanda una amplia serie de competencias, tanto en el cumplimiento de las normas como para salir airoso en el desafío del contrapunto. Un buen cantor debe poseer un amplio repertorio de letras y líneas melódicas a las cuales recurrir durante el contrapunto. Al mismo tiempo, debe conocer bien la compleja estructura y las múltiples normas, y estar atento a seguirlas durante el contrapunto sin cometer errores. En tercer lugar, debe atender la guía de los músicos, así como a la competencia con la pareja adversaria, en la que es común recurrir a artificios y a líneas melódicas complejas para confundir al oponente y hacerlo tropezar. Finalmente, y lo más importante, es necesario que esto no se haga calculadamente sino de manera espontánea, cantando la marinera con lo que denomina sabor criollo, desbordando alegría y en medio del jolgorio de la fiesta —esto sin tener en cuenta que muchos cantores de marinera limeña son también músicos, por lo que cumplen un doble rol que hace completa su participación—. En estas condiciones es fácil equivocarse, sobre todo frente a cantores de gran trayectoria, cuestión que se resuelve con la práctica y la experiencia. Asimismo, esto influye en la forma de valorar a los ejecutantes: junto a la apreciación estética de la interpretación, de la voz del cantor y de las habilidades de los instrumentistas, se evalúa la habilidad de los cantores para seguir las reglas, jugar con ellas y usarlas a su favor en el desafío. Un buen cantor, en todo el sentido de la palabra, es altamente estimado por ambos motivos.

Lo descrito permite ver la importancia del oficio entre los intérpretes de marinera limeña. Este se encuentra determinado por la trayectoria que tiene el cantor o músico, la cual se ha forjado a lo largo de muchos años de interpretación, de sostener desafíos de forma regular, de escuchar letras y música de diversos intérpretes y cantores y, sobre todo, de haber aprendido de los mayores y más experimentados cantores predecesores, con los que en muchos casos se guarda una considerable distancia generacional. El oficio no es importante solo para que el cantor adquiera más habilidad en el

contrapunto, sino porque la experiencia dota al cantor y a los músicos de más conocimientos sobre la práctica, de más recursos musicales y, especialmente, de más *sabor* criollo, criterio que hace referencia a la incorporación de una forma particular de tocar y cantar que no se puede describir ni aprender formalmente, pero que es muy propia del grupo social y se adquiere a través de la vivencia. En tal sentido, un cantor con oficio —que por lo general es un cantor maduro cuando no viejo— no es solo un sujeto habilidoso y experimentado en el contrapunto, sino que también es una garantía de calidad interpretativa, un repositorio de conocimientos técnicos y estéticos y un portador y continuador del acervo de saberes acumulados del grupo.

Esta forma de valorar a los intérpretes de marinera limeña da cuenta de la interesante relación que se establece entre pasado común, vivencia de grupo y disfrute estético, lo cual tiene una incidencia directa en la experiencia festiva de la marinera limeña y en todos aquellos que la viven. En esta, el pasado del grupo se vive y se goza en el presente, y pervive en los cuerpos, las voces y las memorias de los propios cantores. Así, una interpretación muy bella es también una muy tradicional. A su vez, la tradición en la marinera limeña no es solo algo que se narra, sino algo que se pone en práctica junto con la ejecución musical. Interpretar marinera limeña es tocar y cantar las mismas cosas que interpretaron los antecesores de la forma en que la perciben los intérpretes actuales, junto con una serie de innovaciones y elementos musicales nuevos. Por lo tanto, es tocar y cantar innovación tanto como tocar y cantar memoria colectiva.

### ***La marinera limeña como práctica social***

La forma aquí descrita de interpretar la marinera limeña está imbricada en una dinámica social igualmente compleja. En primer lugar, la propia práctica interpretativa de este género motiva la reproducción de una serie de relaciones sociales entre los sujetos involucrados, las cuales se manifiestan tanto en los actos de cantar, tocar y bailar como en la serie de antesalas, preparativos, comentarios y recuerdos que se dan en torno a estos. En segundo lugar, la interpretación de la marinera suele ser un acontecimiento musical en torno al cual gravita la dinámica del evento en el que ocurre, la de los cultores y músicos que se dedican a interpretarla y, en algunos casos, la

práctica musical de una colectividad o de determinados sectores de esta. Finalmente, la marinera limeña ocupa un lugar central en la comprensión, la tradición y la memoria colectiva de la práctica musical criolla en Lima. En ese sentido, la marinera es un índice de relaciones sociales de particular importancia en la escena musical criolla en Lima, tanto en la histórica como en la contemporánea.

En su forma tradicional, la marinera limeña tiene lugar en la fiesta criolla popular conocida como jarana. Estas celebraciones, organizadas por lo general en la casa de una familia y con concurrencia de vecinos y amigos, suelen ser amenizadas por los músicos criollos que se contaban entre sus concurrentes, quienes gozan de gran estima y suelen recibir agasajos en forma de comida y bebida. Tal vez por esta razón es usual que a una jarana asistan músicos de distintas procedencias y trayectorias, quienes interpretan diversos géneros musicales a lo largo de las horas (o días) que dure la fiesta. A veces agrupados en conjuntos y en orden consecutivo, o a veces en orden aleatorio, los músicos tocan valses, polcas, *one-steps* y demás géneros de moda a lo largo de la fiesta, mientras el resto de concurrentes baila. Pero toda esta dinámica cambia al momento de tocar la marinera limeña. Los intérpretes más jóvenes ceden el lugar a los más experimentados y se escoge una pareja que bailar  la marinera sola, mientras que el resto se coloca como público, deteniéndose toda otra actividad. A diferencia del resto de géneros, la interpretación de la marinera limeña constituye un momento ostentoso que debe ser respetado por todos los asistentes, sin dejar de ser gozoso ni apartarse del ánimo festivo. En tal sentido puede comprenderse la interpretación de la marinera limeña como un acto ritualizado, donde lo ritual es definido como "conjunto de actos formalizados, expresivos, portadores de una dimensión simbólica" (Segalen 2005:30).

El acto ritualizado de interpretación de la marinera limeña constituye un espacio de particular interés antropológico puesto que es el centro de la jarana, repositorio por excelencia de la música criolla, en el que los cantores con más oficio sostienen desafíos musicales y en el que los músicos y bailarines despliegan sus habilidades frente al público, constituyéndose como centros de atención al mismo tiempo que objetos de admiración, crítica y aprendizaje. Un intérprete o bailarín de marinera demuestra sus habilidades al tiempo que se expone a la valoración de su colectividad. En este espacio festivo y jubiloso está constantemente en juego la valoración del sujeto

como intérprete de marinera limeña, lo que luego se traduce en un prestigio que trasciende los límites del momento de la jarana y se extiende a otros ámbitos de la vida social. En efecto, a partir del desempeño de un cultor como intérprete de marinera limeña se definen roles y jerarquías: si bien es difícil que un cantante consagrado reste prestigio al perder en el contrapunto de jaranas, un joven intérprete puede adquirir mayor reconocimiento y ser aceptado por los músicos mayores, o un músico medianamente curtido puede consagrarse como uno de los mayores conocedores del colectivo. Fuera del momento festivo, esto puede traducirse en una ampliación de sus redes sociales, la aceptación en grupos de cantores más reconocidos e incluso en ingreso económicos en los casos en que esta práctica confluye con el mercado.

Observado desde el punto de vista de la transmisión de la práctica musical, se puede notar que en la marinera limeña, los cantores con reconocimiento y trayectoria, es decir con oficio, se constituyen como los pilares que sostienen la práctica musical tradicional y la respectiva colectividad musical. Esto en el sentido de que los intérpretes más añejos y con mayor caudal de conocimientos, más hábiles y más reconocidos por la colectividad musical criolla son el referente del cual los cultores más jóvenes e inexpertos aprenderán. Se convierten en sujetos que constituyen la medida de su arte y que por lo tanto están dotados de elementos de juicio para valorar una interpretación de marinera limeña de manera tajante y absoluta. Son una suerte de líderes culturales, “guardianes de la tradición”, entendidos como los intermediarios y *gatekeepers*<sup>17</sup> entre los saberes que se transmiten y la colectividad que los reproduce (Díaz 2002). Es en última instancia el criterio de estos cultores el que determina qué se transmite de la práctica tradicional, qué significados se mantienen y qué otros se transforman; en una palabra, autentican la tradición.

Al respecto, es necesario hacer dos precisiones. La primera: es importante tener en cuenta que estos guardianes de la tradición por lo general no conforman un corpus unívoco o colegiado de personas que monopolizan el saber sobre la práctica tradicional. Por el contrario, en el caso de la marinera limeña los principales conocedores suelen manejar versiones y valoraciones diferenciadas y hasta contradictorias acerca de la práctica musical tradicional, y generan debates que siguen abiertos y que muchas veces se transforman

---

17 Filtros o monitores.

en luchas de egos. La segunda: debe quedar claro que la transmisión de la práctica musical tradicional intermediada por los guardianes de la tradición no se da en términos de verdad empírica o histórica, sino que es más bien producto de negociaciones y disputas en el campo de la tradición, proceso que es profundamente vivencial e identitario, y en el cual algunos elementos se mantienen en el tiempo y otros se transforman. Una eventual investigación histórica que revele la "verdad" de los hechos acontecidos puede aportar al debate, pero de ninguna manera lo suprime o lo finiquita; al respecto es preciso recordar que, para sus cultores, la tradición es vivida y sentida antes que investigada o estudiada.

Sin embargo, esta forma tradicional y popular no es la única en que se transmite la marinera limeña. Los cambios coyunturales de la segunda mitad del siglo XX provocaron que la práctica musical criolla popular decaiga y que aparezcan formas alternativas de reproducción y transmisión de los diversos géneros musicales criollos, algunas más cercanas a la práctica popular y otras más alejadas. Una primera forma corresponde a las presentaciones en público en locales, entre los que se cuentan las peñas musicales tradicionales y algunos centros musicales criollos. En estos lugares se suele ofrecer espectáculos de música criolla tradicional, en los que se cobra entrada y se vende comida y bebida para obtener ingresos que remuneren a los músicos y a los dueños de las peñas tradicionales, o que sostengan la continuidad de la práctica musical en el caso de los centros musicales. Si bien estas instituciones pueden tener fines parcialmente comerciales, congregan cultores y conocedores que generan una relación fraterna con el establecimiento, así como entre ellos mismos, siempre en torno a la práctica musical tradicional criolla. Asimismo, dado que la marinera limeña es considerada la expresión musical criolla más tradicional y menos comercializada, su práctica acentúa el carácter tradicional y "auténtico" de estos lugares, posicionándolos como los nuevos espacios de reproducción tradicional de la música criolla, distinguiéndolos del *show business* criollo.

Una segunda forma alternativa de reproducción de la marinera limeña corresponde a las academias y los concursos de baile, que son los ámbitos que más difunden la marinera limeña a nivel de la esfera pública. Si bien no fue siempre así, desde la década de 1960 tanto los concursos como las academias de baile han funcionado de forma paralela a la práctica tradicional de la marinera limeña, conformando un circuito y un público diferentes.

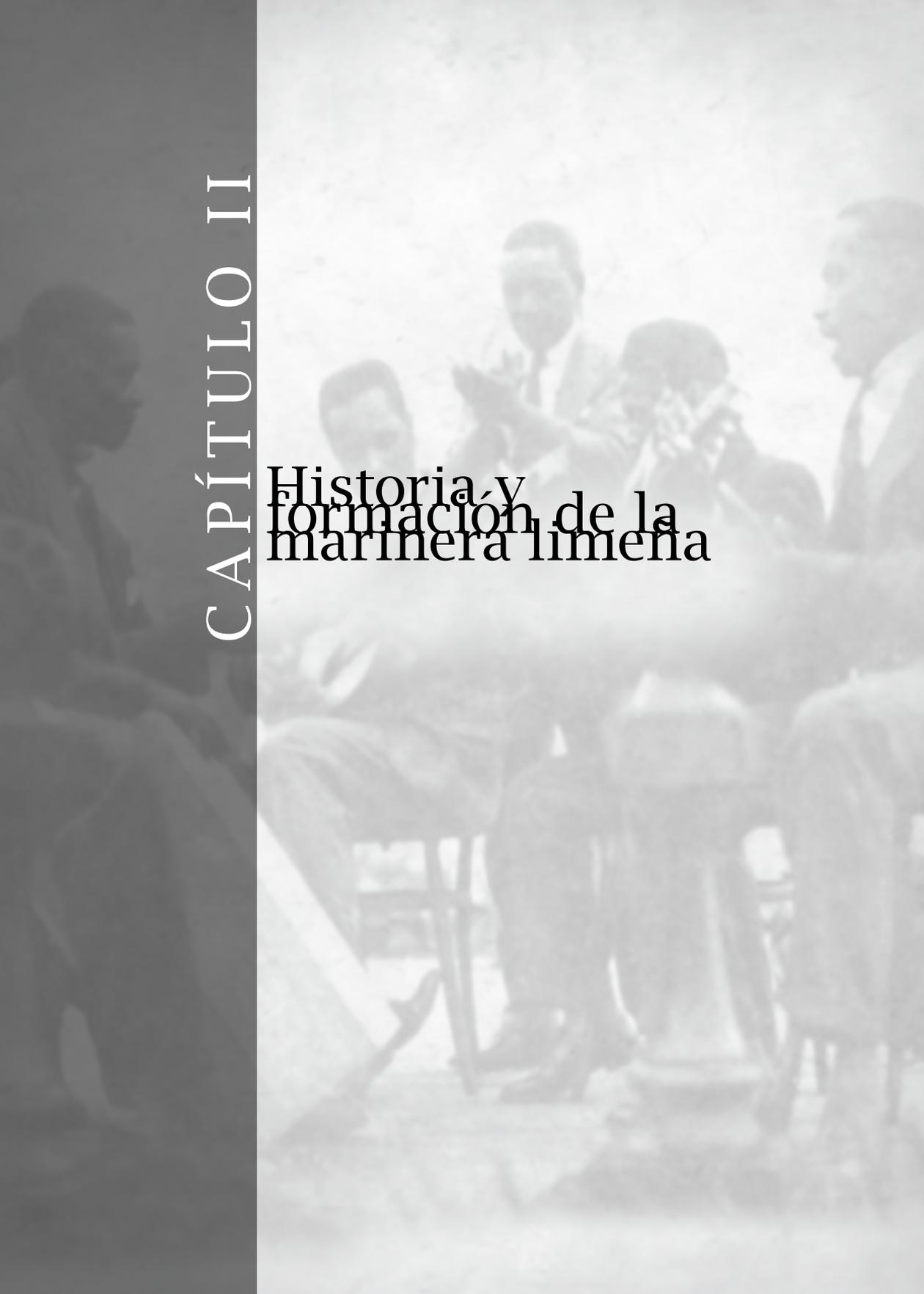
Concursos y academias funcionan de forma complementaria: las segundas proveen de participantes a los primeros, los que a su vez demandan participantes que suelen venir de las academias. Los cultores populares suelen señalar a los concursos y a las academias como instancias comerciales y no tradicionales, aunque no es poco común que participen en calidad de jueces, músicos o bailarines. Asimismo, muchos de los participantes de los concursos reconocen su práctica musical como tradicional, aunque declaran conocer a muy pocos o a ninguno de los intérpretes populares destacados de marinera limeña. Las academias y los concursos, entonces, constituyen una arena más de disputa de la práctica musical tradicional de la marinera limeña, caracterizada por una relación ambigua con su origen popular y por la asimilación de colectividades no tradicionales como receptoras de su legado, con fines tanto artísticos como mercantiles.

El siguiente capítulo busca estudiar la marinera limeña a partir de su formación como género musical. En primer lugar, hacemos una revisión de los distintos puntos de vista e hipótesis planteados a la fecha sobre el origen y formación de la marinera. En segundo lugar recorremos, ilustramos y documentamos el proceso de formación de la marinera limeña desde la época colonia, con un particular énfasis en la zamacueca, género de gran popularidad durante el siglo XIX. Finalmente, se analiza el contexto sociopolítico de aparición y consolidación de la denominación marinera, de cara a su difusión y transmisión a lo largo del siglo XX.



# CAPÍTULO II

## Historia y formación de la marinería limeña





El conocimiento de la historia de un género musical es parte fundamental de su estudio: da cuenta de sus elementos constitutivos y de las combinaciones que estos experimentaron, así como de las distintas relaciones sociales y políticas que están asociadas a su formación y transformación en el tiempo. Así, la historia de un género musical no es solo la historia de una serie organizada de sonidos: es la ruta de la constitución de subjetividades e identidades, así como de grupos y sistemas sociales.

En el presente capítulo se realiza una revisión crítica del proceso histórico de formación de la marinera limeña. Esta revisión consta de dos partes. La primera analiza críticamente las distintas discusiones respecto al origen de la marinera limeña, a modo de estado de la cuestión sobre el tema. La segunda parte consiste en un breve repaso histórico sobre las prácticas musicales en el actual territorio nacional desde la llegada de los españoles hasta el comienzo del siglo XX, y dada la escasa disponibilidad de testimonios directos debido a la distancia temporal, es de corte documental y está basada en fuentes secundarias, echando mano de algunos testimonios escritos en los casos que fue posible. El contexto de reproducción de la marinera, así como su práctica social popular tradicional, de corte fundamentalmente testimonial, serán analizados a profundidad en el siguiente capítulo.

### ***1. Hipótesis acerca del origen de la marinera limeña***

A partir de mediados del siglo XX, diversos investigadores han dedicado denodados esfuerzos a identificar el origen de la expresión considerada por los cultores criollos como la más tradicional del cancionero criollo: la marinera limeña. En ese sentido, son muchas las hipótesis que buscan demostrar y documentar los orígenes primigenios, o al menos la procedencia de esta

práctica musical. A continuación se ofrece un análisis crítico de los principales planteamientos sobre el tema.

Uno de los primeros estudiosos concienzudos acerca de la formación de la marinera fue el argentino Carlos Vega (1942; 1953). Si bien su trabajo al respecto —que es eminentemente histórico y que abarca en general desde la década de 1930 hasta su muerte en 1966— no versa acerca de la marinera en sí misma, hace referencia a esta por cuanto la considera la forma actual de la zamacueca, género musical de gran difusión en Latinoamérica durante el siglo XIX. Vega plantea que la zamacueca tendría sus antecedentes directos en el fandango antiguo español —danza contemporánea a aquella— y en una danza peruana llamada zamba (Vega 1953:9). Es de destacar su enorme trabajo de archivo, que es tan vasto en la cantidad de fuentes que revisa —archivos periodísticos y documentos de muchos países— como extenso en el parámetro temporal que abarca —para el caso de la zamacueca, se remonta hasta inicios del siglo XIX—. Es a partir de esta extensa búsqueda que Vega encuentra testimonios y documentos que le permiten ubicar el nacimiento de la zamacueca en el territorio peruano hacia inicios de la década de 1820 y rastrear su trayectoria hasta las últimas décadas del siglo XIX, cuando adquiere la denominación de marinera. Esta riqueza analítica y documental, sin embargo, no salva a su trabajo de ser sumamente especulativo, ya que sus aseveraciones suelen exceder los datos empíricos en los que se sustenta. Con todo, la obra de Carlos Vega abrió la discusión acerca de los orígenes de la zamacueca y de la marinera y aún estructura esta discusión. Asimismo, su obra todavía es constantemente citada y valorada, tanto documental como analíticamente, en los trabajos acerca de la marinera limeña.

Un investigador contemporáneo a Carlos Vega es el peruano Fernando Romero (1939; 1940). El aspecto principal de la obra de Romero —en gran parte basada en la de Carlos Vega, pero también muy crítica frente a esta— es el reconocimiento del aporte musical de las poblaciones afrodescendientes a la marinera y a la zamacueca. Romero sugiere que en América se dio un fenómeno de sincretismo euro-amerindio, en el cual las formas y expresiones coreográficas europeas e indígenas tomaron la riqueza rítmica, el vigor y la espiritualidad de los ritmos negros, por lo que muchas de las danzas latinoamericanas provendrían directamente de antiguas danzas rituales africanas (Romero 1940). Este sería el caso de la zamba, baile de las primeras décadas del siglo XIX mencionado por Vega y del cual se originará posteriormente

la zamacueca. A través de un análisis etimológico de diversos elementos lingüísticos, así como de la identificación de similitudes coreográficas, Romero concluye que la zamacueca y su supuesta antecesora, la zamba, están emparentadas con la samba y el batuque brasileros, ambas descendientes de danzas rituales africanas. A partir de esta afirmación, plantea que el nombre de la zamacueca nace de la unión del término zamba con la palabra “cuica” o *kwakwa*, dos instrumentos congos a los que relaciona con el cajón. Zamacueca entonces significaría zamba de cajón (Romero 1940). Esta herencia africana habría llegado hasta la marinera, hija de la zamacueca, tanto en los elementos rítmicos y coreográficos como en las formas vocales. Romero incluso identifica muchos de los términos utilizados actualmente en la marinera limeña como voces africanas.

El análisis de Fernando Romero, a pesar de ser interesante, presenta algunas inconsistencias. En primer lugar es necesario problematizar el análisis etimológico que realiza: este se ampara enteramente en las similitudes sonoras, más no en los procesos sociales e históricos o las dinámicas culturales de la población de la época, por lo que la elección de los nombres se torna arbitraria e inconsistente.<sup>18</sup> En segundo lugar, su análisis coreográfico parte de entender a priori estos bailes latinoamericanos como danzas sincréticas que descenderían directamente de danzas rituales africanas, a partir de lo cual establece relaciones de modo tan arbitrario como las establece en el análisis etimológico. Desde el análisis musicológico, Tompkins (2011:108) encuentra que la marinera limeña guarda poca o nula relación musical con la samba y el batuque brasileños y señala que no hay ninguna prueba documental de que la marinera y la zamacueca desciendan directa y linealmente ni de una danza ritual africana ni de una danza antigua llamada zamba. En tal sentido, el análisis general que Romero hace de la marinera limeña está determinado por la preconcepción de un origen directa y tangiblemente africano. No obstante, su importancia fundamental —y lo que hace que tenga una significativa importancia hasta el día de hoy— es que llama la atención sobre el profundo aporte musical de los afrodescendientes a la marinera y a

---

<sup>18</sup> Respecto del uso de la etimología por investigadores y escuelas que buscan demostrar el origen africano de las danzas nacionales, Tompkins escribe lo siguiente: “Estas escuelas frecuentemente usan la etimología como la principal evidencia para probar orígenes europeos o africanos para una danza o canción peruana en particular, ignorando la posibilidad de que estos términos hayan sido una forma de español coloquial, o que incluso si los afroperuanos bautizaban una danza con un nombre africano esto no indica necesariamente que una danza o canción con un nombre español negara la influencia u origen africano” (Tompkins 2011:17).

la zamacueca y por extensión al conjunto de danzas mestizas nacidas en Latinoamérica. El aporte musical afrodescendiente en Latinoamérica, que Carlos Vega no refuta pero sí omite, se convertiría en un punto fundamental en los subsiguientes debates acerca de la zamacueca y de la marinera.

Otro importante investigador de la marinera limeña, así como costeña en general, fue José Durand Flórez. Siendo literato de formación y profesor en distintas universidades de Perú, México y Estados Unidos, poseía una mirada académica al respecto y simultáneamente era muy cercano también al mundo popular: era un asiduo asistente a las reuniones festivas y jaranas de los sectores populares, un reconocido ejecutante de cajón y amigo personal de figuras muy importantes de la música criolla en el Perú. Sus teorías acerca del origen de la marinera se basan en los estudios previos de folclor latinoamericano, sobre todo los de Vega y Romero. Durand sostiene la equivalencia de la zamacueca y la marinera, reconoce tanto el aporte español como negro y mestizo en la marinera y plantea que existe una imbricación tal entre estos que es difícil extraer de esta mezcla algo puro; además, sugiere la posibilidad de que música africana se haya filtrado en España a través de lo morisco. Por otra parte, José Durand da una importancia central en sus investigaciones a los testimonios de viejos cultores de música popular costeña del Perú, tales como los hermanos  scuez, Francisco Ballesteros, Francisco Arciniegas, Ulderico Espinel y varios más, y con estos complementa o contrasta las afirmaciones de anteriores investigadores, así como también plantea nuevos puntos y logra algunos hallazgos.<sup>19</sup>

El trabajo de José Durand, siendo todo lo vasto que es, tiene algunas imprecisiones metodológicas. En primer lugar está el hecho de que, si bien se preocupa de que sus afirmaciones tengan un sustento documentado o testimonial, muchas veces no brinda citas ni referencias exactas de las mismas, por lo que la veracidad de muchos de sus argumentos queda en suspenso. Por ejemplo, menciona que en el Archivo Musical de la Biblioteca de la Universidad Nacional de Madrid existen documentos del siglo XVIII que hacen mención a la zamacueca (Durand 1973); sin embargo, no brinda la referencia exacta ni menciona de qué documentos se trata. En segundo lugar, al situar la autenticidad de la marinera en la semejanza con "lo antiguo", Durand da al pasado una importancia mayor que a la práctica presente, sin tomar en

---

<sup>19</sup> Para mayores alcances revisar Durand 1960b; Durand 1961; Durand 1971; Durand 1973; Durand 1987.

cuenta que la música es una dinámica social y como tal se transforma y se resignifica con el tiempo. A pesar de esto, su obra constituye una de las principales fuentes de datos, testimonios y análisis acerca de la marinera y de la música costeña en general, y la mayoría de sus interrogantes e inquietudes han sentado bases para muchas investigaciones posteriores sobre folclor y música popular.

Otro investigador relevante de la marinera limeña fue Nicomedes Santa Cruz, probablemente el estudioso afrodescendiente más influyente de la intelectualidad peruana. Nacido en el barrio popular de La Victoria (Lima) y herrero de oficio, fue a la vez decimista, folclorista, productor musical, actor, músico y cantante. Como estudioso, fue seguidor de escritores como el cubano Fernando Ortiz, y los brasileños Edison Carneiro y Luis de Câmara Cascudo, especializados en el estudio de la influencia africana en Latinoamérica. Su obra, además, muestra una considerable influencia de Fernando Romero. La motivación central de su trabajo es el redescubrimiento y reconocimiento de las raíces africanas tanto del folclor costeño como de la sociedad peruana en general. Asimismo, Santa Cruz fue miembro activo de los distintos movimientos de reivindicación negra en Latinoamérica y en el plano mundial, participando en congresos internacionales y siendo expositor en aulas y auditorios de todo el mundo, difundiendo sus ideas sobre la negritud a través de su obra artística y sus investigaciones. La obra de Nicomedes Santa Cruz, entonces, tiene un claro trasfondo político con base en la reivindicación de las raíces africanas de la población negra en el Perú y Latinoamérica (Maríñez 2000, Feldman 2009:145).

Los distintos trabajos de Nicomedes Santa Cruz están, de acuerdo a lo expuesto, caracterizados por la inquietud constante de encontrar las raíces africanas de las distintas expresiones musicales que estudia, inquietud que constituye su punto de partida y *leitmotiv*. Su teoría acerca del origen de la marinera, consignada en su trabajo *Cumanana* (1964), es tremendamente parecida a la de Fernando Romero: una danza ritual africana de parejas llamada lundú llega a América traída por los esclavos negros y engendra distintas danzas, entre ellas el lundú brasileño —el mismo que propone Fernando Assunção (1969:28) como origen de la marinera—. La versión peruana de este baile africano en el Perú se habría llamado landó, y habría estado vigente hasta finales del siglo XIX. Al encontrarse con las tradiciones musicales europea y mestiza, este baile habría engendrado la zamacueca y

la marinera (Santa Cruz 1964; Feldman 2009:120). En relación a esto, Santa Cruz destaca la adscripción antigua y tradicional de la marinera a las poblaciones negras y reconoce que los mejores cultores de la marinera limeña son afrodescendientes, por ejemplo el cantor Manuel Quintana “El Canario Negro” o la bailarina Bartola Sancho Dávila (Santa Cruz 1965b).

La obra de Nicomedes Santa Cruz, desde sus inicios hasta la actualidad, constituye el principal referente para la comprensión de la música afroperuana, tanto de la expresión en sí como del profundo contenido identitario que porta. Sin embargo, así como es reconocida, su obra es sumamente criticada tanto desde la academia como desde los propios cultores de música popular costeña. En primer lugar, su teoría sobre la marinera es frágil, pues existen serios cuestionamientos a la existencia de un género musical llamado landó y a su relación con el lundu brasileño o africano, la zamacueca y la marinera<sup>20</sup> (Tompkins 2011:108; Acosta Ojeda 2009a). En segundo lugar, y con el objetivo de probar el origen africano de la marinera, aplica al caso peruano las teorías africanistas formuladas por investigadores de la cultura afrodescendiente del Atlántico para sus propias realidades, de manera acrítica y sin problematizar siquiera que las poblaciones afrodescendientes del Atlántico y del Pacífico pasaron por procesos históricos muy distintos (Feldman 2009:121-126). En suma, las distintas limitaciones del trabajo de Nicomedes Santa Cruz tienen el mismo punto de partida: su esfuerzo por probar que la marinera —al igual que gran parte de las expresiones musicales costeñas— tiene una raíz directamente africana, y que por tal razón está esencialmente vinculada a las poblaciones afrodescendientes del Perú.

A partir de la revisión de los distintos trabajos acerca de la marinera, es posible esbozar algunas generalidades. En los casos revisados, los distintos puntos de partida, los constantes intercambios de ideas y sobre todo los flagrantes desacuerdos muestran que en torno a la marinera el debate no ha llegado a consenso a pesar de los años transcurridos. Sin embargo, este no es un debate muy abierto o diverso, sino que está focalizado en una serie de temas particulares que se agrupan en dos grandes discusiones: el origen de la marinera y su correcta práctica. En dichas discusiones es posible encon-

---

20 Para encontrar los orígenes de la marinera, Santa Cruz utiliza el mismo razonamiento “automático” de Romero y Assunção (probablemente basándose en ambos) para relacionar el landó y la marinera. Al parecer, no se ha encontrado referencias a un género musical llamado landó en la literatura peruana, y además existen escasas referencias del lundu en el Perú. Para mayores alcances ver Tompkins 2011.

trar distintos argumentos históricos y musicales, pero por lo general ambas comparten la pretensión de encontrar una verdad concluyente.

En la búsqueda del origen de la marinera, la intención de muchos de los autores citados es construir, en la medida de lo posible, el desarrollo musical e histórico de la marinera a través de una trayectoria lineal, coherente y completa. En términos de la historia documentada, todos los autores se apoyan en la hipótesis seminal de Carlos Vega: la marinera nace de la zamacueca, la cual aparece en el Perú y se expande a lo largo de Latinoamérica, historia que posteriormente revisaremos. La polémica nace allí donde no se han encontrado testimonios o información documentada. La primera polémica es acerca del género o géneros musicales de los que surgió la zamacueca: Carlos Vega y José Durand plantean que proviene de géneros mestizos identificables y con una profunda raigambre española, tales como el fandango y la danza llamada zamba. En contraste, Romero, Assunção y sobre todo Santa Cruz afirman que surge de géneros esencialmente africanos posteriormente enriquecidos con los aportes musicales europeos y nativos, tales como la calenda, el lundú brasileño, la zamba y la danza llamada landó.

La segunda polémica, más profunda, es acerca de la procedencia original de la marinera: Romero y Santa Cruz reafirman su ancestralidad africana por provenir directamente de danzas rituales de aquel continente, José Durand y Assunção reconocen más bien un nacimiento mestizo en el encuentro cultural de lo europeo, lo africano y lo nativo y Carlos Vega, si bien no niega el aporte africano, tampoco lo reconoce. Estas afirmaciones se han tratado de demostrar a través de la comparación de las descripciones de los géneros musicales, de testimonios de segunda mano, de derivaciones lingüísticas e incluso de la filiación étnica esencial. En casi todos los casos, estas explicaciones suelen ser incompletas o frágiles. Al respecto, William Tompkins plantea lo siguiente:

Existen dos escuelas opuestas de música afroperuana: [la de] los que se manifiestan como de orientación “africanista” versus [los de] la orientación “euro-peísta”. [...] Usualmente hay la tendencia de asumir que si los negros tocaban la música, ésta debió tener un origen africano, y si se trataba de blancos tenía un origen europeo. [...] En un estudio del desarrollo de la música afroperuana, el estudio de los orígenes es demasiado complejo como para llegar rápidamente a una conclusión concreta, y aún entonces, no es siempre tan relevante como el hecho de que si la canción o baile en particular refleja la realidad de la gente a la cual representa (Tompkins 2011:17).

Los géneros musicales, entonces, se transforman constantemente con los intercambios culturales, la expansión territorial, el transcurrir del tiempo, los fenómenos sociales y muchos elementos más. La constitución de un género musical no es exacta sino espontánea: por lo general nace en la práctica cotidiana de los intérpretes populares y, si bien obedece a un determinado contexto social y musical, toma prestado de distintas fuentes y mezcla de forma más espontánea que exacta. La raíz directa de un género musical, entonces, no solo es imposible de rastrear sino que ni siquiera existe como tal.

Es de destacar la importancia que tiene el pasado en casi todos los argumentos brindados. Todos delinean el origen y trayectoria de la marinera como si fuera una tradición: se resalta su relación esencial con un pasado atemporal que trasciende su propio anclaje histórico, se reconoce como una práctica contemporánea que da continuidad a este pasado y se vincula la identidad de la colectividad que constituye su base social con la reproducción constante de la práctica musical (Agudo 2009:56). Esto quiere decir que el presente de la marinera como práctica y como identidad está determinado por la continuidad de su pasado (Shils 1981:1). A través de la búsqueda del pasado originario africano, europeo o mestizo de la marinera se trata de establecer la procedencia primigenia de la práctica musical y así determinar su identidad “original”, su marca de creación.

Sin embargo, la tradición de la marinera no es única, sólida o consistente. Por el contrario, tiene diversas versiones, en muchos casos contrapuestas, todas las cuales se postulan como las verdaderas. Estos desacuerdos y controversias constantes entre las distintas versiones de la “verdadera” marinera traen a colación el hecho de que la tradición es siempre un campo de disputa. ¿Pero disputa en torno a qué? Lo que está en juego es la condición de autenticidad. Pero no la autenticidad como verdad fáctica: estos sujetos ya tienen sus propias verdades fácticas formuladas en sus hipótesis, en las cuales creen y las cuales defienden frente a las otras posturas. Lo que está en disputa es la condición de autenticidad en el sentido común del grupo social: qué versión es la oficial o la aceptada por la sociedad mayor. Esta disputa es ardua porque, en la medida en que la tradición reafirma identidades y legitima prácticas y actores, las distintas versiones están atravesadas —en mayor o menor medida— por diversas agendas políticas, sociales y culturales. En la disputa por la tradición entran en juego identidades sociales, prácticas culturales, filiaciones étnicas y cotos académicos. Así, la tradición actúa no solo como reproducción de lo social sino también como un recurso

cultural que tiene efectos políticos, sociales y culturales. En el caso de José Durand, por ejemplo, la tradición legitima a un sector social —los sujetos populares limeños de ascendencia urbana— como portador de la identidad del colectivo social que constituye la ciudad de Lima. Asimismo, en el caso de Fernando Romero, legitima la profunda ascendencia africana de la identidad nacional y sobre todo limeña. Pero el caso más interesante en este sentido es el de Nicomedes Santa Cruz, quien tiene un profundo compromiso con el reconocimiento cultural del sujeto afroperuano y está muy vinculado a los movimientos transnacionales de reivindicación afrodescendiente. Heidi Feldman describe la eficacia política y cultural de su discurso sobre la tradición musical costeña en la cita siguiente:

Sea o no sea históricamente precisa, el hecho de que tanta gente crea que [la hipótesis de Nicomedes Santa Cruz sobre la marinera] es cierta es un elemento importante de la construcción de la negritud peruana a través del Atlántico Negro en el siglo XX. [...] Con el triunfo arrollador de *Cumanana* y su teoría del lundú, Nicomedes empoderó a la comunidad negra para que hablara por sí misma. Más importante que la credibilidad de su argumento es cómo éste afectó la futura racialización de la música y del baile, especialmente el renacimiento del landó peruano (Feldman 2009:128).

Esto no quiere decir que toda referencia a la tradición sea políticamente interesada. Pero sí quiere decir que en una tradición y sus distintas versiones es posible encontrar, a la par con el sentimiento, la identificación, el rigor académico y la voluntad de conocer la verdad, distintas convicciones y tendencias políticas que guían la mirada y el razonamiento. El ser social es, finalmente, un sujeto atravesado por distintos sentimientos, conocimientos, actitudes, pensamientos y voluntades que así como se separan se cruzan, se influyen mutuamente e inclusive se contradicen. De la misma manera, la política también suele determinar o ser influida por los propios sentimientos y, lo que es más, es a menudo engendrada por estos.

## **2. Proceso de formación de la marinera limeña**

Es importante aclarar que no se puede hablar de la aparición de un género musical tradicional de manera sólida y absoluta. Su surgimiento y su consolidación ocurren de forma paulatina y los límites cronológicos suelen ser difusos e imprecisos porque todo género musical se convierte en tal a partir

de la adopción de elementos musicales preexistentes. Como menciona Carlos Vega:

De ningún modo se puede admitir que, un día cualquiera, alguien crea un orden melódico capaz de producir diez, cien, mil zamacuecas diferentes. El orden melódico —conjunto de intensas fórmulas de altitudes y de laxas desinencias cadenciales— dominaba el ambiente y era tradicional su vigencia. De ninguna manera se debe pensar en que esta o aquella mañana, cualquier ciudadano combina una fórmula rítmica para danzar y la impone porque sí. Se trataba de una fórmula tradicional en pleno uso. Nadie puede creer que en una tarde se elabora un orden armónico, esto es, que alguien inventa la misma armonía que costó a la Edad Media varios siglos (Vega 1953:128-129).

En ese sentido, la historia de un género musical responde no tanto a un momento primigenio fundacional como a un proceso de formación que abarca un periodo y es tributario de las prácticas musicales preexistentes. En otras palabras, se construye en el tiempo a través de la práctica social. Para estudiar la historia y formación de un género musical es necesario analizar su contexto social, que abarca desde los procesos sociales nacionales hasta la forma de hacer música en distintos lugares y en distintas épocas. En el caso de la marinera es fundamental el estudio del mestizaje cultural —y dentro de este el musical— que permitió su formación y consolidación.

La “aparición” de la marinera puede ser entendida como la continuidad de una práctica musical preexistente. Nominalmente, tiene un nacimiento declarado y con un trasfondo profundamente sociopolítico. Según Abelardo Gamarra, el nombre fue acuñado en un artículo periodístico escrito por él mismo en 1879, durante la guerra con Chile. Veinte años más tarde, en 1899, Gamarra recuerda este artículo en su libro *Rasgos de pluma*, bajo el título “El baile nacional”:

El baile popular de nuestro tiempo se conoce con diferentes nombres: se le llama tondero, moza mala, resbalosa, baile de tierra, zajuriana y hasta el año [18]79 era más generalizado llamarlo chilena: fuimos nosotros los que una vez declarada la guerra entre el Perú y Chile creímos impropio mantener en boca del pueblo y en sus momentos de expansión semejante título; y sin acuerdo de ningún Consejo de Ministros, y después de meditar en el presente título, resolvimos sustituir el nombre de chilena por el de marinera (Vega 1953:90).

De acuerdo con la crónica de Abelardo Gamarra, la marinera no es sino un nuevo nombre para una práctica musical preexistente. Por esta razón sería un error igualar su aparición, y la de cualquier género o práctica musical, al

surgimiento de su denominación, la cual bien puede ser efímera. Las denominaciones fuera de su contexto no transmiten nada acerca de su proceso de formación. Así, es importante analizar las prácticas musicales en las que estas denominaciones cobraron sentido.

### ***Conquista española, inmigración africana y conformación de un panorama musical latinoamericano***

El estudio de las prácticas musicales históricas no puede ser entendido como una sucesión lineal de estadios espacio-temporales en los que la música “era” de una forma determinada, como se ha podido notar en el análisis de las hipótesis revisadas. Es más conveniente estudiar la trayectoria en el tiempo de las prácticas musicales como un proceso en el que hay permanencias e innovaciones, así como negociaciones, conflictos y versiones diferenciadas. De igual manera, la procedencia primigenia de los elementos musicales no puede ser rastreada en contextos en los que el intercambio cultural ha sido transversal a la historia, como es el caso del Perú. Es bajo esta mirada que se analizarán las prácticas musicales en cuestión a lo largo del presente capítulo.

Un primer elemento a tener en cuenta de la historia de la marinera es la influencia musical europea —básicamente española, aunque también de otros países de Europa a través de España— en el actual territorio peruano a partir del proceso de colonización. Cuando los españoles llegan a América del Sur, hacia inicios del siglo XVI, traen consigo sus expresiones culturales, entre ellas las musicales, las cuales eran muy variadas debido a la propia diversidad cultural del territorio español. Esta variedad es atribuida a la gran cantidad de pueblos con culturas diferentes que habitan en este, a la circulación de expresiones musicales europeas a partir de los contactos entre los pueblos y sus consiguientes intercambios culturales, a los movimientos migratorios —por ejemplo, el establecimiento de poblaciones gitanas en la península ibérica— y a las diversas invasiones y ocupaciones del territorio español por parte de pueblos extranjeros, como los romanos o los árabes. Estos traían consigo sus músicas, que entraban en contacto con la local, influyéndola y transformándola, provocando incluso la aparición de nuevos géneros musicales.

William Tompkins atribuye especial importancia a la tradición musical árabe, la cual hizo notorias contribuciones a la música europea e influyó

de manera significativa en la m<sup>ú</sup>sica espa<sup>ñ</sup>ola durante los a<sup>ñ</sup>os que dur<sup>ó</sup> la ocupaci<sup>ó</sup>n musulmana de la pen<sup>í</sup>nsula ib<sup>é</sup>rica. Este aporte consisti<sup>ó</sup> fundamentalmente en la adopci<sup>ó</sup>n de patrones po<sup>é</sup>ticos para sus formas estr<sup>ó</sup>ficas —principalmente los modelos <sup>á</sup>rabes de la rima y el metro—, de instrumentos <sup>á</sup>rabes —como la c<sup>í</sup>tara, el la<sup>ú</sup>d o las casta<sup>ñ</sup>uelas— y algunas caracter<sup>í</sup>sticas musicales; llegando a nutrir la m<sup>ú</sup>sica de juglares y trovadores. El autor brinda importancia tambi<sup>é</sup>n a la influencia de la m<sup>ú</sup>sica de las poblaciones gitanas, llegadas a Espa<sup>ñ</sup>a hacia mediados del siglo XV, cuyo aporte cultural, reflejado sobre todo en el cante jondo y en la m<sup>ú</sup>sica flamenca, consiste en la versificaci<sup>ó</sup>n en coplas, en el empleo de palmadas y frases cortas o guapeos para animar a los int<sup>é</sup>rpretes y bailarines y en ciertas caracter<sup>í</sup>sticas r<sup>í</sup>tmicas y arm<sup>ó</sup>nicas<sup>21</sup> (Tompkins 2011:31).

Otro fen<sup>ó</sup>meno interesante es que, en medio de estos intercambios musicales, surgi<sup>ó</sup> una serie de bailes de pareja. Fernando Assun<sup>ç</sup>ao (1969:23) se<sup>ñ</sup>ala que hacia finales del siglo XVI apareci<sup>ó</sup> “una familia de bailes apicarrados y vivos que se bailaban de par suelto o ‘a dos’, es decir, de a una pareja hombre mujer, bailando enfrentados”, que tendr<sup>í</sup>a su origen en cantos y bailes profanos presentes en representaciones teatrales de la festividades religiosas cristianas desde la Edad Media. Por su parte, Francisco Asenjo Barbieri (citado por Tompkins 2011:31) se<sup>ñ</sup>ala que durante el Renacimiento espa<sup>ñ</sup>ol —hacia los siglos XVI y XVII— existieron dos tipos de baile. Por un lado estaban las danzas de cuenta de la alta sociedad que no contaban con una parte vocal y se tocaban con instrumentos relacionados con la aristocracia, tales como la vihuela de mano o el arpa. Estas danzas, seg<sup>ú</sup>n el autor, “eran parte de la educaci<sup>ó</sup>n de un espa<sup>ñ</sup>ol refinado”, e inclu<sup>í</sup>an a la bassadanza, el brando, la pavana y la gallarda, entre otras, muchas de las cuales eran bailes de cortejo. Entre ellas se puede incluir los bailes de sal<sup>ó</sup>n de moda en Europa, tales como el *courante*, la mazurca, el *minuet* —entre 1650 y 1759—, el vals —entre 1759

---

21 “Chase describe el *cante jondo* (cante hondo o canto andaluz) como una de las m<sup>ú</sup>sicas m<sup>á</sup>s antiguas de Andaluc<sup>í</sup>a. Lo m<sup>á</sup>s caracter<sup>í</sup>stico de esta m<sup>ú</sup>sica es la melod<sup>í</sup>a, la cual usa pocos intervalos de gran amplitud dentro de un rango vocal general de aproximadamente una sexta. Las l<sup>í</sup>neas mel<sup>ó</sup>dicas largas utilizan con frecuencia notas repetidas, microtonos y ornamentos con los que el cantante a menudo vocaliza sobre la s<sup>í</sup>laba «ay». Frecuentemente se encuentran modulaciones enarm<sup>ó</sup>nicas en la armon<sup>í</sup>a y el texto se organiza en la forma versificada de *coplas*. Como en muchos otros bailes de la Pen<sup>í</sup>nsula [Ib<sup>é</sup>rica], cambios abruptos en la m<sup>é</sup>trica se encuentran tambi<sup>é</sup>n en la *seguiriya gitana*, que usa marcados contrastes entre compases de 3/4 y 3/8. De un origen m<sup>á</sup>s moderno es el flamenco que, aunque no fue iniciado por los gitanos, fue influido por ellos. [...] Las formas de la canci<sup>ó</sup>n flamenca comprenden *granadillas*, *malaque<sup>ñ</sup>as*, *peteneras*, *rond<sup>e</sup>ñas*, *sevillanas* (la forma castellana de las seguidillas), *alegrías*, *bulerías* y el *fandango*” (Tompkins 2011:33; *é*nfasis en el original).

y 1900— y la polca —popular hacia 1825—. Por otro lado estaban las danzas de cascabel, asociadas a las clases populares, que eran ejecutadas con instrumentos populares, como bandurrias, panderos y sonajas e incluían una parte vocal que seguía una determinada estructura estrófica y cuyo estilo coreográfico solía emplear el zapateo. Entre ellas puede contarse los villancicos, las jácaras, el romance y la seguidilla, correspondientes a la época del Renacimiento español, y la jota, de surgimiento posterior. William Tompkins (2011:33) menciona que dentro de esta clasificación pueden incluirse danzas posteriores, tales como la guaracha o el fandango, que ya tienen influencias del nuevo continente.

Según Assunção (1969:24), las danzas populares fueron en gran medida influidas por el teatro popular llamado de tonadillas o género chico, el cual enriqueció estas formas musicales con nombres y versos. Además de los géneros dancísticos, es importante resaltar la presencia de géneros musicales no dancísticos, como la música religiosa o la ópera, y sobre todo resaltar el desarrollo de la zarzuela hacia el siglo XVII, forma de teatro musical que alternaba partes habladas y partes cantadas y bailadas, y que se nutría de las expresiones musicales populares, sobre todo de la seguidilla y de los villancicos (Tompkins 2011:32). Finalmente, vale mencionar que el compás ternario (sobre todo los compases de 3/4, 3/8 y 6/8) fue la base rítmica de muchas de estas danzas, tanto de las de cuenta como de las de cascabel. Es este complejo panorama musical el que llega a América a partir de la Conquista y el que continúa renovándose y afianzándose durante la Colonia e incluso durante los primeros años de la República.

Un segundo episodio que no puede pasarse por alto al hablar de la historia de la marinera es la llegada de las poblaciones africanas y afrodescendientes al Perú, y junto con ellos, sus elementos y expresiones culturales. La población de origen africano y sus diversas culturas llegan al Perú a través de España: el africano ya era esclavo en España antes de la Conquista, y en muchos casos los sujetos que llegaban al Perú ya tenían una impronta hispánica, sobre todo los hijos de esclavos nacidos fuera de África. Asimismo, existía un tráfico muy intenso en el que los sujetos eran separados de sus grupos de origen, transportados a través de largas distancias y mezclados entre sí. De esta manera, los grupos y poblaciones que se constituyeron fueron de una diversidad lingüística y étnica muy amplia; y buena parte de su integración se forjó gracias al idioma y la impronta españolas (Bowser 1977:115; Rostrowski 2000:29).

Cuando los españoles llegan a América traen consigo a estos esclavos “aculturados” a los cuales llamaban ladinos, pero también adquieren nuevos esclavos traídos directamente desde África o bozales. Estos últimos pasaron por un proceso similar de transición cultural, dado que también son víctimas del intercambio comercial de esclavos —mezclándose con los ladinos— y son educados en el modelo español al llegar a manos de sus nuevos amos (Tompkins 2011:20-21; Chocano 2011:13). Al llegar al Perú, los esclavos tuvieron funciones muy diversas: desempeñaron labores rurales y urbanas: trabajaron en chacras, fueron mulateros, cocineros, vendedores de comida, dependientes de tienda, guardianes, porteros, guardaespaldas, y en la ciudad de Lima fueron fundamentalmente empleados domésticos aunque también podían ser artesanos o músicos, oficios de relativo reconocimiento social. Tuvieron presencia en todo el territorio nacional, y si bien hubo concentraciones en el norte del país y en las provincias de la costa central, estas colectividades no dejaron de tener contacto con poblaciones andinas (Rocca y Arteaga 2007). El mestizaje, entonces, se amplió e incorporó los elementos mestizos e incluso originarios del nuevo asentamiento. Como dice Manuel Acosta Ojeda, el hombre negro peruano puede pensarse como:

Un negro que ha comido chuño, ha comido cancha, ha comido chalonga, ha comido charqui, us  chullo y poncho, no sabía qué era un tigre o el león, ni qué cosa era yoruba. Entonces es un negro cholo, si entendemos “cholo” como mestizaje de cultura, no como de razas, sino mestizajes de culturas (Lloréns y Chocano 2009:75).

La presencia afrodescendiente en el Perú atravesó procesos diversificados. No todos los individuos fueron esclavos durante toda su vida: varios de ellos lograron obtener su libertad, ya sea por voluntad de sus amos, comprándola ellos mismos o escapando (Aguirre 2000:12). La abolic n de la esclavitud en el Perú en el año 1854 convirtió la libertad ocasionalmente obtenida en un derecho innato e instauró finalmente la ciudadanía —al menos formal— de las poblaciones afrodescendientes. Asimismo, si bien exist a una conciencia colectiva de comunidad —fortalecida en gran medida por las cofradías—,<sup>22</sup>

---

22 Las cofradías eran hermandades religiosas de origen colonial, constituidas básicamente por afrodescendientes a partir de la devoción por un santo católico y la consagración a su culto. Cuidaban del bienestar de sus miembros y velaban por el tratamiento adecuado de los esclavos y por el entierro de los mismos por parte de sus amos. Las cofradías solían ser invitadas a bailar en las grandes ceremonias religiosas y festividades de las ciudades y pueblos. Asimismo, es posible que su devoción y sus ceremonias hayan incorporado dentro de un proceso de sincretismo distintos elementos rituales de origen africano (Rostworowski 2000). William Tompkins (2011:22) sugiere que en el Perú las cofradías contribuyeron a dar un cierto grado de comu-

esta no era totalmente endogámica: los afrodescendientes se relacionaban con personas de otros grupos sociales y de otras etnias en la vida cotidiana, por lo que, lejos de mantenerse como un gueto, participaron del proceso de mestizaje nacional en todo nivel. Entonces, la constitución de la población afrodescendiente fue profundamente diversa e intercultural, incorporaba tanto elementos africanos de diversas procedencias como elementos culturales españoles, nativos y mestizos, pero trascendiendo las identidades étnicas originarias y dando lugar a una identidad nueva y particular.

Parte de este mestizaje afroperuano puede encontrarse en la práctica musical de los afrodescendientes a lo largo de la historia. Tal como sucedió con otras expresiones culturales de la población originalmente africana, esta práctica musical pasó por grandes cambios y transformaciones en el tiempo, fusionándose con expresiones ajenas y creando nuevas, pero siempre manteniendo la asociación identitaria con su base social. Tompkins (2011:27) hace una descripción extensa acerca de la presencia de la música afrodescendiente desde los inicios de la Colonia en el Perú. Según el autor, los españoles reconocieron rápidamente las habilidades musicales de los africanos y afrodescendientes, y sugiere la posibilidad de que la principal actividad de estos al llegar a las colonias haya sido la de tocar trompetas y tambores en las milicias. La actividad musical de las poblaciones africanas y afrodescendientes durante la Colonia fue constante, y se llevó a cabo tanto en el ámbito público como en el privado. Dentro de las propias comunidades y cofradías se tocaba música, la que en algunos casos incorporaba elementos directamente provenientes de distintas partes de África —como es el caso de las cofradías de negros bozales recién llegados de ese continente— y que en otros casos incorporaba elementos europeos, indígenas y mestizos, surgiendo a menudo nuevos géneros musicales a partir de estas fusiones e intercambios (Tompkins 2011:27).

La música de los afrodescendientes también fue conocida en el ámbito público, ya que las cofradías regularmente nutrían de música y músicos a las procesiones y festividades religiosas. Tompkins (2011:25) señala que en estas festividades las cofradías ejecutaban varias de las expresiones musicales y bailes que usualmente practicaban —aunque al parecer había otras que se mantenían en el interior del grupo—, algunas de las cuales portaban

---

nidad a las poblaciones afrodescendientes, acosadas por diversos procesos sociales que atentaban contra su unidad identitaria.

—sincr<sup>é</sup>ticamente— elementos rituales africanos. En el caso de los bozales, los instrumentos africanos utilizados eran flautas de nariz, tambores, raspadores, quijadas de burro y marimbas; y en el caso de los ladinos se utilizaba adem<sup>á</sup>s instrumentos europeos de cuerda, como vihuelas y arpas, y de viento, como la trompeta. Asimismo, con el transcurrir del tiempo estos instrumentos experimentaban diversas transformaciones y se generaban otros nuevos, como el idi<sup>ó</sup>fono llamado caj<sup>ó</sup>n, surgido en Am<sup>é</sup>rica Latina hacia mediados del siglo XIX (Tompkins 2011:72).

Las expresiones musicales de los afrodescendientes, fueran p<sup>ú</sup>blicas o privadas, eran usualmente criticadas como escandalosas, lascivas y contrarias al orden p<sup>ú</sup>blico. Por ejemplo, en los a<sup>ñ</sup>os 1563 y 1564, en distintas sesiones del Cabildo de Lima, se dieron ordenanzas en respuesta a las protestas que se<sup>ñ</sup>alaban que los bailes p<sup>ú</sup>blicos de los afrodescendientes abarrotaban las calles y sus ruidos asustaban a los caballos (Tompkins 2011:26), y en el a<sup>ñ</sup>o 1722 el cabildo prohibi<sup>ó</sup> que se bailen el panalivio y el sereno por ser musical y coreogr<sup>á</sup>ficamente indecorosos (Tompkins 2011:29). Al mismo tiempo, los afrodescendientes llegaron a compenetrarse ampliamente con la m<sup>ú</sup>sica y el ambiente musical espa<sup>ñ</sup>oles de la Colonia. A pesar de todas las cr<sup>í</sup>ticas de ese momento, las cofrad<sup>í</sup>as siguieron siendo invitadas a las celebraciones p<sup>ú</sup>blicas, y hacia el siglo XVIII los m<sup>ú</sup>sicos afrodescendientes estaban tan familiarizados con la m<sup>ú</sup>sica espa<sup>ñ</sup>ola que sol<sup>í</sup>an ser los principales ejecutantes de las distintas actividades sociales y religiosas e incorporaban su propia est<sup>é</sup>tica a las tonadas espa<sup>ñ</sup>olas (Tompkins 2011:27). En la misma l<sup>í</sup>nea, Jos<sup>é</sup> G<sup>á</sup>lviz menciona que en 1790 hab<sup>í</sup>a tres mulatos que ten<sup>í</sup>an una academia para ense<sup>ñ</sup>ar el *minuet* a los afrodescendientes,<sup>23</sup> y Manuel Atanasio Fuentes se<sup>ñ</sup>ala que en 1867 los maestros de baile eran fundamentalmente negros y zambos, que daban clases de bailes de moda tanto a otros afrodescendientes como a miembros de la “alta sociedad lime<sup>ñ</sup>a” (Fuentes 1988:151). Asimismo, incorporaban elementos de los g<sup>é</sup>neros europeos de moda a su propia interpretaci<sup>ó</sup>n musical, a menudo provocando la aparici<sup>ó</sup>n de nuevas expresiones musicales. En ese sentido, la din<sup>á</sup>mica musical de estas poblaciones no estuvo aislada del resto de los procesos musicales de

---

23 “Jos<sup>é</sup> G<sup>á</sup>lviz nos informa que tres mulatos -Esparza, Baquijano y Ar<sup>é</sup>valo- ten<sup>í</sup>an en 1790 una academia para ense<sup>ñ</sup>ar el minuet a los negros. En ciertos d<sup>í</sup>as llevaban a cabo grandes celebraciones en el teatro y los negros y zambos de Lima ven<sup>í</sup>an para participar en ellas. Por lo tanto, parece comprobado el inter<sup>é</sup>s que la poblaci<sup>ó</sup>n de color ten<sup>í</sup>a por aprender m<sup>ú</sup>sica europea” (Tompkins 2011:28).

la época colonial sino que los incorporó, asimilando sus formas y elementos musicales, transformándolos a partir de estos nuevos elementos.

Cuando las tradiciones musicales europeas y afrodescendientes llegaron al actual territorio limeño ya existía un contexto musical nativo.<sup>24</sup> Sin embargo, conocemos poco del mismo, y menos aún de la música que existía en el territorio limeño en aquel momento.<sup>25</sup> No hay que olvidar que la forma en que los conquistadores españoles se relacionaron con las poblaciones nativas fue a través de la imposición de su gobierno, su religión y su cultura, lo que incluía sus manifestaciones culturales (Granados 2000:11); estas últimas, cuando no eran consideradas idólatras, constituían obstáculos para la aculturación española. Y es de suponer que siendo Lima la capital del Virreinato la imposición de la cultura española se hiciese de forma particularmente severa. Tal como menciona Peter Burke (1978) acerca de las expresiones culturales que no son parte de la historiografía oficial, las expresiones musicales nativas no tienen una cronología o hechos históricos exactos, y su eventual registro suele estar mediado por las actitudes de los colonizadores de la época. Asimismo, al ser expresiones generalmente mal vistas o incluso proscritas, gran parte de las manifestaciones musicales nativas fueron erradicadas y la base social que permitía su reproducción fue desintegrada, por lo que mucho de la música nativa se perdió o se fundió con géneros no nativos.

Al parecer, durante la Colonia los indios constituían un grupo demográficamente minoritario en Lima. Hacia el año 1571 se establece el Cercado de Indios para que sirva de residencia a las poblaciones originarias asentadas en las inmediaciones de la ciudad. Esto, sin embargo, no se cumplió totalmente, ya que había muchos indígenas que se trasladaron a la propia ciudad, sea al centro o a sus calles aledañas (Cosamalón 1999:30). Asimismo, hubo migraciones de indios desde el interior del país hacia la ciudad de Lima incluso en épocas muy tempranas de la Colonia. El censo poblacional de 1613 —que no toma en cuenta el Cercado de Indios— señala que el 8% de la población de

---

24 Al mencionar un contexto musical nativo, nos referimos al contexto musical propio del lugar en el momento de la llegada de los españoles.

25 Si bien hay información acerca de la música del antiguo Perú, esta es sobre todo referida al área altoandina y aun cuando puede haber sido similar a las de las poblaciones originarias del litoral o incluso estar emparentadas entre sí, mal haríamos en identificar automáticamente a dicha música prehispánica con la de la costa central del mismo periodo. De igual manera, no se puede saber si los elementos musicales de corte andino presentes en diversas expresiones musicales mestizas populares en Lima son elementos nativos de la costa o si fueron aportes musicales posteriormente incorporados de otras partes del territorio nacional.

la ciudad de Lima eran indios, en su mayoría provenientes del interior del Virreinato (Cosamalón 1999:33). La presencia indígena en Lima aumentó con el tiempo, no solo por el incremento de su población sino también por su imbricación con la misma a través del mestizaje cultural, y llegaron a tener un importante papel en la economía de la urbe a través del desempeño de diversos oficios y servicios (Cosamalón 1999:70).

En cuanto a las expresiones culturales de los indígenas, se sabe que en la costa central y sur del actual territorio peruano hubo un interesante desarrollo musical prehispánico, a juzgar por los hallazgos de una amplia gama de instrumentos musicales (Bolaños 2007:29). Con la llegada de los españoles, la relación con las expresiones musicales indígenas se dio de dos formas. La primera de ellas fue su abolición como parte del proceso conocido como extirpación de idolatrías, que se fundamentaba en la eliminación de las manifestaciones rituales a las que estas expresiones musicales estaban asociadas (Bolaños 2007:59; Quezada 2007:76). La segunda manera de interacción se produjo como parte de la evangelización de las poblaciones indígenas a través de la música eclesiástica, para lo cual hasta se hicieron composiciones “a lo divino” en idioma nativo, recogiendo incluso motivos autóctonos y cantos cotidianos indígenas y adaptándolos al catolicismo (Bolaños 2007:59; Quezada 2007:75). Los indios llegaron a compenetrarse bastante bien con la música española, sobre todo la eclesiástica, y ya desde los inicios de la Colonia hubo muchos músicos aborígenes que se hicieron muy reconocidos (Quezada 2007:76). Incluso, entre las composiciones en idioma nativo llegaron a aparecer algunas piezas fusionadas, por ejemplo, la pieza *Hanac Pachap*, atribuida al franciscano Juan Pérez Bocanegra, cuenta con elementos originarios dentro de su texto religioso, y si bien la línea melódica no es pentafónica, sí incorpora giros de esta naturaleza, y su rítmica es similar a la de la *qashua*<sup>26</sup> (Quezada 2007:76-78). Todo esto permite inferir que desde inicios de la Colonia, los nativos, de manera similar a los afrodescendientes, tenían un interesante desarrollo musical —en gran parte relacionado a su herencia musical prehispánica— que les permitió aprender rápida y diestramente la música española, pero no nos brinda datos precisos acerca de las características de sus propias expresiones musicales populares. Entonces, si bien se puede suponer que el contexto musical de los primeros años del Virreinato incorporó elementos nativos (Quezada 2007:80), es suma-

---

26 Danza colectiva andina de origen prehispánico, realizada para ceremonias y celebraciones públicas (Ministerio de Cultura 2011).

mente difícil la identificación exacta de estos elementos y su relación con los elementos musicales andinos que aparecieron posteriormente en el panorama musical limeño.

Este encuentro de diversas tradiciones musicales fue configurando un nuevo panorama musical en Lima. La música de los españoles, al ser la música del conquistador y del gobernador colonial, se encontraba en una posición hegemónica y era promovida y difundida, o al menos no censurada o proscrita. Por lo general, la música practicada y consumida por las clases altas de España, tanto las propias como las provenientes del resto de Europa, imponía las modas musicales en los salones de las clases altas de Lima y gozaba de mayor prestigio por estar asociada al gusto y estilo de vida de las clases altas de Europa. Asimismo, muchos de sus bailes populares, así como posteriormente la zarzuela, se hicieron populares también en Lima y fueron adoptados por afrodescendientes y mestizos. De igual manera, los sectores populares limeños fueron adoptando los géneros musicales aristocráticos y adaptándolos a su práctica musical, sea porque también gustaban de estos géneros o porque muchos de los músicos que los interpretaban en los salones eran mestizos y afrodescendientes provenientes del mundo popular, quienes llevaban estas expresiones musicales a sus entornos de origen. Por otro lado, la música de los afrodescendientes, aunque resistida por la Iglesia y ciertos estamentos políticos, fue compenetrándose cada vez más con el ambiente musical local. Los afrodescendientes fueron muy reconocidos como músicos y bailarines de danzas europeas y mestizas, y en su actividad en este oficio aportaron sus propios elementos musicales. Asimismo, varias de sus expresiones populares, tanto las más “africanas” como las más mestizas, llegaron a formar parte del repertorio popular de Lima. Como ya ha sido mencionado, es de suponer también que, a pesar de casi no existir historiografía oficial al respecto, sucedió algo similar con los elementos musicales andinos dentro de este mestizaje musical. Este panorama artístico —como todo en la sociedad— no era estático, sino que iba generando nuevas expresiones musicales, al tiempo que se enriquecía paulatinamente con nuevos aportes foráneos.

Este proceso de mestizaje musical, que no era exclusivo de Lima sino que se dio a lo largo de toda Latinoamérica, no fue unilateral. Por el contrario, hubo un intercambio musical amplio entre la península y las colonias, y muchas expresiones y géneros gestados en este proceso de intercambio musical se convirtieron en danzas populares en España y en Europa en general, e

incluso algunas llegaron hasta los salones aristocráticos de Latinoamérica y Europa. Asimismo, el hecho de que haya presencia afrodescendiente tanto en España —antes de la Conquista— como en América incorpora mayor complejidad a este intercambio y hace que la búsqueda por los orígenes geográficos específicos de estas nuevas expresiones sean indeterminables, o por lo menos bastante confusos. Tal es el caso de danzas como la zarabanda (siglo XVI) o la chacona (fines del siglo XVI y siglo XVII), presuntamente originados en Latinoamérica, o de géneros posteriores, tales como la habanera, el fandango o el lund  (Tompkins 2011:61, 112; Assun o 1969:28). Esto da cuenta de la complejidad de la constitución de los géneros musicales mestizos en Latinoamérica y llama la atención sobre su diversidad inherente, ya que en realidad portan elementos musicales de todas las latitudes. Es de este proceso que surge la zamacueca, cuyas primeras referencias se ubican a principios del siglo XIX.

### ***Siglo XIX: La zamacueca***

Hacia inicios del siglo XIX, el panorama musical de Lima obedecía al proceso anteriormente descrito: estaba constituido por géneros mestizos locales, por lo general asociados al mundo popular, y por géneros musicales europeos de moda entre las clases altas. Había formas musicales populares españolas que habían caído en desuso pero que aún se conservaban dentro de las comunidades afrodescendientes bajo sus formas particulares, como el son de los diablos, moros y cristianos, y el zapateo (Tompkins 2011:36). Por otra parte, la zarzuela mantenía gran vigencia entre los sectores populares. Un género mestizo que según crónicas y memorias de la época adquirió gran popularidad fue la zamba, del cual hay escasas descripciones. Las primeras referencias de esta práctica musical datan del año 1812, en que, según el músico y memorialista chileno José Zapiola, se hizo popular en Santiago de Chile procedente de Perú, por lo que es posible que este baile se remonte incluso a finales del siglo XVIII (Vega 1953:151; Tompkins 2011:39). Esta danza, de gran arraigo tanto en clases altas como en las populares, fue —según Carlos Vega (1953:151)— absorbida por un nuevo género llamado zamacueca; y según Fernando Romero, la zamba fue su directo predecesor, aunque ninguno presenta argumentos concluyentes (Romero 1940; Tompkins 2011:39).

La zamacueca, sindicada por diversos autores (Fuentes [1867] 1988; Gamarra 1899) como la danza nacional del Perú durante el siglo XIX, no era

sino uno más de los bailes conocidos como “de tierra”, que según Manuel Acosta Ojeda (2009b) es una referencia a “toda danza propia de un país”. A partir de las diversas descripciones en documentos escritos e imágenes,<sup>27</sup> se sabe que la zamacueca era una danza de pareja suelta que se bailaba agitando un pañuelo en una mano, con pasos que incorporaban muchos desplazamientos y zapateos. Se sabe además que era el baile principal de la fiesta de la pampa de Amancaes, en las afueras de la ciudad, la celebración criolla más importante del siglo XIX y de las primeras décadas del siglo XX (Fuentes [1867] 1988; Tompkins 2011:47). La zamacueca se hizo muy popular entre clases altas y populares de toda Latinoamérica durante el siglo XIX y llegó a expandirse hasta México y Estados Unidos (Vega 1953:73).

Respecto de las primeras referencias de la zamacueca, José Durand (1973; 1987) menciona que los testimonios más antiguos que al respecto ha descubierto se remontan al siglo XVIII y se encuentran en el Archivo Musical de la Biblioteca de la Universidad Nacional de Madrid. Sin embargo, al no brindar la referencia exacta, estos no pudieron ser verificados en el presente análisis. Los dos testimonios documentados más antiguos acerca de la zamacueca son brindados por personajes chilenos. El primero está en relación con la vida del político Diego Portales. Según el historiador Vicuña Mackena, Portales viaja de Santiago de Chile a Lima en 1822 y vuelve a Santiago en 1824 convertido en un gran bailarín de zamacueca. Vicuña Mackena menciona también que, al regreso de Portales a Chile, ninguno de sus compañeros había oído jamás este baile (Vicuña Mackena 1937:41; citado por Tompkins 2011:112); de esto se entiende que, cuando Portales aprendió la zamacueca en Lima, en Chile este baile aún no se conocía. El segundo testimonio es de José Zapiola, memorialista chileno, quien en su libro *Recuerdos de Treinta Años*, cuya primera edición es de 1872, señala lo siguiente:

Semi-ennoblecida la zamacueca en Lima, pasó a Chile en el año 1824, o poco antes, como cosa de negros, y como tal fueron los negros del famoso Batallón N° 4 [del ejército del libertador San Martín], los que la trajeron en su banda enseñada en Lima por [José Bernardo] Alcedo. Al salir yo en mi segundo viaje a la República Argentina, marzo de 1824, no se conocía este baile. A mi vuelta, mayo de 1825, ya me encontré con esta novedad (citado por Uribe 1977).

Si —según estos testimonios— la zamacueca pasa a Chile en 1824, llevada por personas y grupos como Diego Portales, el Batallón N° 4 del ejército del

---

27 Los cuales se detallarán a lo largo del presente capítulo.

libertador San Martín y otros cuyos testimonios no existen o no han sido ubicados, es de suponer que esta danza ya se habría consolidado como género musical en el Perú. Sin embargo, no es posible brindar una fecha exacta al respecto, ya que —como hemos mencionado— no hemos encontrado documentación o testimonios anteriores; y por otro lado, porque la constitución de un género musical —como también hemos señalado— no se enmarca en fechas específicas sino en periodos de formación a menudo difusos e imprecisos durante los que va tomando forma, y al cabo de los cuales, debido a uno u otro fenómeno social, logra consolidarse como género musical diferenciable. De cualquier manera, es posible identificar el origen de la zamacueca como género característico en Perú alrededor del año 1824.

Debemos hacer notar que esta fecha es importante por cuanto se corresponde con el proceso de independencia de diversos países de Sudamérica, y particularmente con el de la independencia peruana. Dado que la zamacueca, baile nacional del Perú, se consolida hacia esta época, parece pertinente considerar el planteamiento de Philip Bohlman (2009), quien señala que las “m sicas nacionales” pueden ser entendidas como marcadores simbólicos en los procesos fundacionales de las nuevas naciones postcoloniales (Bohlman 2009:4-6). Estas m sicas funcionan como elementos simbólicos que cohesionan a las distintas colectividades que conformarán la nación en torno a una práctica común, que es sensitivamente disfrutada al tiempo que es erigida como nuevo mito fundacional. En una línea similar, Vega (1953: 130) menciona que las “grandes danzas” son la resonancia de sucesos sociopolíticos mayores que las consolidan, realzan e imponen, y como ejemplo propone el caso del género argentino llamado cielito, consolidado en 1810. En ese sentido, la guerra de independencia en el Perú pudo haber sido el fenómeno que gatill  la consolidación de la zamacueca como género autónomo, lo que explicaría el hecho de que no existan menciones anteriores, y al mismo tiempo fechar a la consolidación del género en torno al año 1824. Esto también nos ayuda a comprender que los primeros testimonios acerca de la zamacueca, si bien la identifican como peruana, sean chilenos: tal vez lo que en Chile era sentido como una novedad, en Lima era vivido como parte del proceso de formación del género popular.

Durante las décadas de 1820, 1830 y 1840, la zamacueca se expandió por varios países de Latinoamérica, como Argentina, Bolivia, Chile, Ecuador y Uruguay (Vega 1953:78). Carlos Vega (1953:28) plantea la hipótesis de que

Lima, otrora capital de virreinato y ciudad de gran importancia en Sudamérica en aquella época, constituía un foco irradiador de elementos culturales, entre los que se contaban los bailes de moda:

Santiago, influída por Lima, influía sobre Mendoza; y Mendoza irradiaba fuertemente hacia San Juan, La Rioja, San Luis y poco más lejos en todas direcciones aunque con menos pujanza. Mendoza era el “puerto” argentino del Pacífico. Por otra parte, la influencia del Perú sobre Bolivia se retransmitía de Bolivia al noroeste argentino.

Esta danza tuvo especial protagonismo en Chile y Perú, donde siguió además trayectorias similares. Al inicio, fue denigrada como “cosa de negros” o de gente pobre: en Perú la zamacueca es identificada como el baile emblemático de las jaranas y chinganas de los barrios populares, y en Chile llegó a ser proscrita por la Sociedad Filarmónica de Santiago y por el obispo Manuel Vicuña en 1828 y 1829 respectivamente (Vega 1953:70; Tompkins 2011:41). Casi contemporáneamente, diversos documentos hacen mención de la aparición de la zamacueca en los salones de clases altas tanto limeños como santiaguinos, donde se baila de manera más estilizada y recatada que en los sectores populares. Sin embargo, esto no hace que deje de ser criticada como un baile vulgar y lascivo, ni permite que su aparición en las fiestas de sociedad deje de ser considerada como subversiva. Asimismo, es presentada en escenarios teatrales en ambos países, primero como baile típico pintoresco y luego como baile artístico. Hacia 1866, por ejemplo, Manuel Atanasio Fuentes menciona que la zamacueca es un baile pasado de moda en los salones aunque aún vigente en las clases populares; sin embargo, el músico académico Claudio Rebagliati publica en 1870 el *Álbum Sudamericano, Colección de Bailes y Cantos Populares Corregidos y Arreglados para Piano por Claudio Rebagliati: La popular zamacueca N° 10*. Todo esto hace pensar que en ambos países la zamacueca fue un género de origen popular que también fue conocido y disfrutado por todas las clases sociales, y que paradójicamente fue tanto aplaudido como vilipendiado desde los distintos estratos. Asimismo, y más allá de su origen geográfico, el desarrollo musical de la zamacueca se estructura en torno al intercambio musical que sostenían Perú y Chile durante esa época. Al mismo tiempo, la danza siguió extendiéndose hacia Bolivia, Argentina, Paraguay, Ecuador, México, Estados Unidos y España (Vega 1953:73).

El intercambio musical entre Perú y Chile en torno a la zamacueca se prolongó durante todo el resto del siglo XIX, generando incluso controversias

acerca de la paternidad “original” del género. En el Perú, todas las referencias encontradas sobre la zamacueca —siendo las más antiguas, como hemos dicho, de inicios de la década de 1830— la presentan como “baile nacional”. En Chile (Vega 1953:53-62, 64), el científico bielorruso-chileno Ignacio Domeyko señala hacia 1938 que la zamacueca al parecer viene del Perú,<sup>28</sup> mientras que los testimonios del viajero norteamericano Charles Wilkes y del estadista argentino Domingo Faustino Sarmiento ya la reconocen como baile nacional en testimonios de los años 1839 y 1843. Por tal razón puede sugerirse que entre finales de la década de 1830 e inicios de la década de 1940 la zamacueca comenzó a reconocerse como baile nacional también de Chile.

Posteriormente se empezaron a componer versiones chilenas de la zamacueca, que bien pudieron incorporar elementos musicales existentes en el país sureño, y se consolidó una variante particular de zamacueca que luego se hizo popular en la región. Al menos esto sugieren algunos documentos, como la cartelera del Teatro Odeón de Lima del 12 de noviembre de 1874, en la cual se anuncia el “Baile de la aplaudida «zamacueca chilena» por la Srta. Ortiz y Ducl s y el Sr. Ramírez” (Vega 1953:93). Al parecer, en algún momento de la segunda década del siglo XIX esta variante chilena de la zamacueca se puso de moda en Lima con el nombre de “zamacueca chilena” —que hace honor a la procedencia peruana de la zamacueca— o su abreviatura “chilena” (Vega 1953:99, Durand 1987), denominación que hacia 1879 se extendió ampliamente en Lima para nombrar las zamacuecas, sin que esto signifique que el género que designaban provenía de Chile; de hecho, es en consonancia con esta paradoja que Abelardo Gamarra propone dejar de utilizar el gentilicio chilena para nombrar el baile nacional, reemplazándolo por el de marinera (Gamarra 1899).

Respecto de la aparición del término “chilena”, José Durand (1973; 1987) plantea la hipótesis de que este surge durante la guerra contra la Confederación Perú-Boliviana (1836-1839). Argumenta Durand que en Lima la zamacueca abandon  los salones de las clases altas hacia mediados de la década de 1830 y volvió al mundo popular. Hacia finales de la misma década, luego de la citada guerra, vuelve a Lima el Ejército Unido Restaurador de Gamarra, Castilla y Bulnes —formado en Chile— trayendo de vuelta la

---

28 Estos constituyen los primeros testimonios que reconocen la zamacueca como baile nacional. Existe la posibilidad de que este reconocimiento se haya dado algunos años antes pero no se han encontrado testimonios que lo confirmen.

zamacueca, ya reconocida como baile nacional chileno. La zamacueca limeña reverdece a partir de esta incursión musical, adquiriendo el nombre intercambiable de chilena. Como ejemplo, Durand cita un antiguo primer pie de marinera que aprendió de Ulderico Espinel, hermano del gran cantor popular limeño Jesús Pacheco:

Viva el sol, viva la luna  
Viva la flor de romero;  
Viva la mujer que tiene  
Amores con chilenero

Observa Durand que en esta copla de marinera, a diferencia de la mayoría de coplas que hacen referencia a Chile, no existe una alusión hostil al vecino país, sino que más bien se trata de una referencia amistosa. Chilenero sería el militar peruano que formó parte de las tropas restauradoras y combatió al lado de las tropas chilenas contra el ejército de la Confederación Perú-Boliviana. Esta interesante —y posible— hipótesis se basa sobre todo en hechos históricos, y pone atención tanto en las dinámicas musicales populares de la Lima de la época como en los procesos musicales asociados a la movilidad espacial constante de los ejércitos. Con todo, no podemos confirmar esta hipótesis por no haber encontrado documentos o testimonios que respalden la presencia o uso de la voz “chilena” durante el periodo que va desde 1839 a 1867.

En términos de hallazgos documentales, Vega (1953:98-99) señala que el documento más antiguo encontrado en el que se menciona el término chilena en referencia a la zamacueca es la edición del 11 de setiembre de 1867 del periódico peruano *El Liberal*. Asimismo, el mismo autor hace referencia al testimonio de 1881 de José Zapiola, según el cual desde 1824 hasta finales de la década de 1860, era Lima la que proporcionaba a Chile innumerables zamacuecas:

Desde entonces [1824], hasta hace diez o doce años [1860], Lima nos proveía de sus innumerables y variadas zamacuecas, notables o ingeniosas por su música, que inútilmente tratan de imitarse entre nosotros (Zapiola 1881; citado por Vega 1953:70)

Finalmente, Vega (1953:73) plantea que en Chile surge una variante nacional del género cuyo nombre derivaría posteriormente en cueca. Esta variante entra con gran éxito al circuito de intercambio musical que existe en

Latinoamérica durante gran parte del siglo XIX (Vega 1953:28), imponiendo la moda musical en varios países, incluido el Perú, donde adquiriría popularidad. Tratando de vincular la hipótesis de Durand con los hallazgos de Vega, se puede decir que en algún momento entre el año 1839 y la década de 1860, apareció la voz chilena para nombrar el baile conocido como zamacueca, primero en Lima y luego en otras localidades de Latinoamérica.

Curiosamente, Vega (1953:81) señala que no ha encontrado en Chile ninguna referencia al término chilena en relación a la zamacueca, por lo que concluye que este término no fue utilizado en Chile. Según las fuentes de los distintos autores revisados, las voces chilenas más utilizadas en el siglo XIX para referirse a la zamacueca fueron zajuriana y cueca. Esta última denominación aparecería hacia 1870, y es la que se mantiene hasta la actualidad. Al respecto es importante el testimonio de Clemente Barahona, quien escribe en Chile hacia 1910 que “la Zamacueca es el nombre reservado para los clásicos: que solo un “adocenado cursil n” se atrevería mantener en una tertulia la integridad del nombre; y que sería apedreado quien dijera zamacuequero en lugar de cuequero” (Vega 1953:13).

Vale señalar que al otro extremo de América Latina, en los estados de Guerrero y Oaxaca, en México, existe un baile tradicional también llamado chilena, que guarda parecido musical y coreográfico tanto con la cueca como con la marinera peruana actual. Juan Uribe Echeverría (1977) comenta que la cueca fue llevada a México por marinos chilenos a mediados del siglo XIX. Por otro lado, Carlos Vega (1953:81) señala que la zamacueca llega hasta el estado de California (Estados Unidos) hacia 1849 con la llamada fiebre del oro, y afirma que estas chilenas, tanto por elementos históricos como musicales, est n relacionadas más a las zamacuecas de la época —populares en todo Latinoamérica— que a las variantes chilenas de la segunda mitad del siglo XIX. Finalmente, César Recuenco Cardozo (2007:50) señala que este baile llegó al estado de Guerrero en México hacia 1822 con una expedición de Thomas Cochrane; esto último es altamente improbable, ya que según el testimonio de Zapiola, hasta 1824 la zamacueca era desconocida en Chile. Sea cual fuere la realidad, el estudio de la chilena de México en relación a Latinoamérica sería un elemento enriquecedor que contribuiría a establecer más claramente el panorama cronológico de la difusión internacional de la zamacueca.

### 3. Aparición de la marinera

Hacia finales del siglo XIX, la zamacueca se expandió por diversos países de Latinoamérica, en los cuales se generaron corrientes locales que cambiaron de nombre y adquirieron vida propia, mientras que la denominación de zamacueca para un género musical específico fue desapareciendo poco a poco. La antigua zamacueca, con el nombre también de chilena, siguió bailándose y cantándose tanto en los salones como en el mundo popular de igual manera hasta finales de la década de 1870, cuando estalla la Guerra con Chile y surge en el Perú el nombre de marinera.

La primera mención identificada de dicho nombre se encuentra en un artículo anónimo publicado por el diario *El Nacional* de Lima el día 8 de marzo de 1879, casi un mes antes del inicio de la Guerra con Chile. Este es, al parecer, el artículo cuya paternidad reclamó Abelardo Gamarra veinte años después. Según Héctor López Martínez (1982), la coyuntura del momento estaba marcada por la ocupación del entonces puerto boliviano de Antofagasta por las tropas chilenas. Al parecer, la opinión pública abogó por la intervención peruana en defensa del vecino país de Bolivia, en virtud de un tratado defensivo secreto con este país y avizorando una posible agresión chilena al Perú que sucedería poco tiempo después. Respecto de la aparición del artículo en cuestión, López Martínez escribe lo siguiente:

En este marco emocional pre-bélico, de euforia esperanzada, de reafirmación nacional, de orgullo patrio, periodistas, poetas y músicos limeños decidieron “poner punto final a los bailes conocidos con el nombre de chilenas” bautizándolos con el de marineras. En la sección Crónica Local del diario capitalino “El Nacional”, de fecha ocho de marzo de 1879, tenemos pormenorizadas las razones del justificado cambio. Tal título (de marinera) —decía el cronista que, sin lugar a dudas era Abelardo Gamarra “El Tunante”— tiene su explicación. Primero: la época de su nacimiento será conmemorativa de la toma de Antofagasta por los buques chilenos: cuestión marina. Tendrá la alegría de la marina al marchar al combate: cuestión marina. Su balance gracioso imitará el vaivén de un buque sobre sus agitadas olas: cuestión marina. Su fuga será arrebatadora, llena de brío, endiablada como el combate de las dos escuadras, si llega a realizarse: cuestión marina. Por todas estas razones —concluye el periodista— los nuevos bailes se llamarán, pues, marineras, en vez de chilenas.

Es necesario hacer una precisión metodológica respecto de este fragmento. La forma en que el artículo de López Martínez cita el documento del 8 de marzo de 1879 es confusa porque no recoge la totalidad del artículo y

mezcla los fragmentos citados con sus propios aportes contextuales (y al parecer interesados), de modo que no queda enteramente claro qué partes del texto son citadas y qué partes son propias de López Martínez. Además, no se ofrece referencias sobre el rechazo de estos periodistas, poetas y músicos a la denominación “chilena”. De este modo, no se sabe si el artículo de 1879 es el instrumento a través del cual este conjunto de artistas e intelectuales busca rebautizar la zamacueca o si constituye solo la justificación del citado cambio de nombre realizado con anterioridad por estas personas. Lo que sí muestra es la intención de la clase letrada de despojarse de un símbolo identitario que incorporase —aunque sea nominalmente— a Chile y, sobre todo, revela la voluntad de este sector de emprender acciones bélicas contra el país del sur mediante la analogía del baile con un escenario militar. Esto presenta el cambio de nombre no solo como una reafirmación identitaria nacional, sino que también sugiere la posibilidad de que constituya la estrategia política de un sector social que busca motivar el enfrentamiento con Chile a través de un uso determinado de la práctica musical.<sup>29</sup> La cita que hace López Martínez del artículo del 8 de marzo de 1879 continúa de la siguiente manera:<sup>30</sup>

También en “El Nacional”, en la edición ya citada, Abelardo Gamarra anuncia que “músicos y poetas criollos se hallan ocupados en componer para echar a volar por esas calles, letra y música de los nuevos bailes que se bailan, como las que fueron chilenas y que en paz descansan”. Y añade: “Sabemos que nuestro fecundo poeta José Alvarado se ocupa actualmente en escribir una letra para ponerle música, con aquella sal que tanto le ha conquistado la simpatía de los que han saboreado sus producciones”. La crónica concluye anunciando que “el caballero N n ez del Prado, que sin tener conocimiento de una sola nota musical, es un excelente tocador de piano y un músico de inspiración, pues conoce romanzas, serenatas, vals y otras piezas musicales debidas a su talento músico, escritas con sentimiento y expresión”, estaba poniendo música a unos versos de marinera que, según Gamarra, “tiene la imperfección de ser de las primeras”.

“El Tunante” publica, a continuación, los versos de la que sin duda es la marinera primigenia, o, por lo menos, la primera que se hizo popular, “La Antofagasta” que dedicó al “Chico Terencio”, seudónimo de Pedro Antonio Varela, asiduo colaborador de “El Nacional” y compañero inseparable de Gamarra.

---

29 Al respecto, puede ser interesante el estudio de la relación entre las distintas tendencias artísticas de la época y la posición de los distintos sectores sociales frente a la Guerra con Chile. Por lo demás, existe un cuerpo reciente de análisis sobre la relación entre la música y la política. Véase, por ejemplo, Bohlman 2009, Roy 2010.

30 Los resaltados son del documento transcrito.

La Antofagasta

Marinera

(Dedicada al “Chico Terencio”)

Ven acá, sol de mi alma  
Ven, salitrera de mi alma,  
Que aunque tu madre no quiera  
Tú serás mi Antofagasta.

Desde que te he dado un beso  
En ese lindo tu pico,  
Ya no me importan tus padres,  
Negra, yo te reivindico.

Te reivindico, ñata  
Flor de canela,  
Cofrecito de alhajas,  
Mi salitrera.

- Que sí —que no— que cuándo  
- Ya voy que me están peinando.

Mientras que vienen por ti,  
Déjame comerte a besos;  
Ámame, cielo sin nubes,  
Que después emplumaremos.

Déjame mirar tus ojos,  
De mi amor, blanca azucena  
Ábreme tu corazón  
Que allí están mis salitreras.

Mis salitreras, vida,  
Vida del alma,  
Tú eres todititita  
Mi Antofagasta.

- Que sí —que no— que cuándo  
- Ya voy que me están peinando.

Una vez más, la manera de citar la fuente genera confusión. No queda claro quién es el autor de “La Antofagasta”: Gamarra, Alvarado o Núñez del Prado. De todas maneras, este fragmento permite plantear una serie de preguntas. Según el autor del artículo del 8 de marzo de 1879, muchos artistas y literatos distribuirían letras y música de marinera para difundirla. Sin embargo, hemos visto aquí que la práctica popular de la zamacueca en Lima se remonta a inicios del siglo XIX y que era conocida por todos los estratos sociales de la ciudad. En tal caso, ¿entre quiénes se difundirían estas nuevas letra y música si supuestamente la población está ya familiarizada con la marinera? Asimismo, se menciona que una de estas marineras tiene la imperfección de ser de las primeras, a pesar de que la zamacueca ya existía desde 1824; en tal caso ¿cómo cabe imperfección por novedad? Todo esto sugiere una voluntad de renovación demasiado pronunciada como para tratarse tan solo de un cambio de nominación. A la luz del análisis del fragmento anterior, se puede especular que lo que aquí se menciona es un movimiento de refundación del género nacional a

partir de la difusión masiva de letras y musicalización nueva para el mismo, con contenidos chauvinistas y antichilenos. En la misma línea argumentativa, se puede citar también la edición del 15 de marzo de 1879 del referido diario, dos semanas antes de que Chile declare la guerra al Perú (5 de abril de 1879). Según López Martínez, en la edición de ese día José Alvarado publica una marinera titulada Ciruelas de Chile:

### **Ciruelas de Chile**

#### **Marinera**

Ya no te quiero chilena,  
Porque me causan recelo  
Tu conducta nada buena  
Y el jugo de tu ciruelo...!

Aunque en rica canasta  
Me des ciruelas,  
Con lo de Antofagasta  
me desconsuelas...!

Me desconsuelas, ñata,  
Corre ve y dile  
Que por las salitreras  
Da un ojo Chile  
Caracoles con comba  
Este tono saldrá bomba!

#### **Segunda**

Cuando yo estuve en la escuela  
Me enseñaba el a, b, c,  
Un roto maestro-ciruela  
Más testarudo que usted!

Decía con voz hueca  
sobre el pupitre  
Chile quiere manteca,  
Guano y salitre!

Guano y salitre, mamá,  
Como si fuera  
Coger conchas y yuyos

En la ribera.

Así —se va— su flota  
Con los rotos... siempre rota!

#### **Tercera**

Hoy las peras y ciruelas  
Caro cuestan a Bolivia  
Y los huasos tantas muelas  
Las pasan por agua tibia!

Si no hay pero que valga  
Los bolivianos  
Les lanzarán su galga  
Con ambas manos

Con ambas manos, taita,  
Pongan curtiembre  
Los que asocian sus glorias  
De su setiembre.  
Dime —Chile— ¿qué hay de eso?  
Ya no me gustas por lesos!

#### **Cuarta**

De fanfarronadas basta,  
No me inflames el carrillo  
Pues si marchó a Antofagasta  
Tengo que hacerte el huesillo!

Si tus ciruelas tienen  
Miel hasta el hueso,

Mis huesillos contienen  
Trampa con queso

Trampa con queso, mi alma  
Ya te lo digo!

Invasor codicioso  
No es buen amigo!  
Linche —con linche— en lancha  
Cuidado con la revancha!

El cambio de nombre asociado a los contenidos revisados puede comprenderse dentro del contexto político de la época, caracterizado por la crisis política nacional *ad portas* de la guerra con Chile. Luego de arduas disputas políticas durante la década de 1870, se llegó a un equilibrio de fuerzas en el año 1878 entre los sectores aristocráticos y burgueses (representados por el Partido Civil) y los sectores populares, bajo el gobierno de Mariano Ignacio Prado. Este equilibrio entró en nueva crisis luego del asesinato del líder civilista y ex presidente del Perú, Manuel Pardo, crisis que se mantuvo hasta el inicio de la guerra (Basadre 2005; Mc Evoy 1997; Rosario 2007). Estos afanes se articularon fundamentalmente en torno del interés conjunto en la riqueza salitrera de las provincias del sur, la cual había venido siendo explotada por capitales extranjeros, entre ellos chilenos. La fuerte presencia de estos últimos tanto en Perú como —sobre todo— en Bolivia era vista por la opinión pública como una amenaza expansionista desde el país del sur ya desde 1873, también como un recurso nacional que estaba siendo explotado por otros (Basadre 2005:210). Con el fin de aprovechar mejor este recurso, Bolivia aplicó el famoso impuesto de los 10 centavos al salitre extraído por las empresas, y Perú aplicó una política de nacionalización de salitre, prohibiendo el ingreso de inversionistas extranjeros. La acción boliviana tuvo como respuesta chilena el reclamo por la generación de una controversia contractual y la posterior toma militar de Antofagasta por tropas chilenas el 14 de febrero de 1879 (Basadre 2005:232; Rosario 2007:34).

Al parecer, la ocupación de Antofagasta reforzó la percepción de la amenaza chilena, sobre todo relacionada al control de las salitreras peruanas. La opinión pública en Lima, fortalecida por las opiniones de la mayoría de medios de comunicación de la época, tomó posición a favor de Bolivia e incluso estaba a favor de emprender acciones bélicas contra Chile (Basadre 2005:240). Si bien el presidente Prado abrigaba “sentimientos pacifistas”, y tanto él como su canciller José Antonio de Lavalle emprendieron acciones diplomáticas con el fin de evitar el enfrentamiento, la opinión pública los exhortaba constantemente a ir a la guerra. Por un lado la población, en espe-

cial las élites, los bancos y los empresarios involucrados en el negocio del salitre, vieron amenazado el recurso salitrero en el sur del Perú (Rosario 2007:40). Por el otro lado, la población en general confiaba en que las fuerzas peruanas y bolivianas en conjunto podrían vencer fácilmente a las fuerzas chilenas (Basadre 2005:240). El diario *El Nacional*, medio de comunicación en el que escribía Abelardo Gamarra, se sumó al coro pro-bélico imperante en aquel momento (Lavalle citado por Basadre 2005:241), contribuyendo a la formación de opinión pública en este sentido. De este modo, la mezcla de temor e intereses económicos hace que la población exhorte al gobierno a comprometerse en una guerra contra Chile. Al respecto, resulta ilustrativa la siguiente cita de las memorias de José Antonio de Lavalle, quien fue el diplomático a cargo de las negociaciones previas a la guerra y cuya posición fue la de evitar el enfrentamiento bélico:

En efecto y ¿quién no estaba en Lima por la guerra con Chile? Los pradistas... porque veían en ella la manera de consolidar y popularizar al presidente...; los civilistas porque veían en ella el medio de aprovechar del todo del Gobierno como lo estaban de las Cámaras, dominar el país y asegurar su triunfo en las próximas elecciones, salvo dividir entonces sus votos entre los herederos de su ilustre jefe; los pierolistas, porque veían en ella el medio de que su caudillo volviese al país y la ocasión de su elevación mediante la manifestación de sus personales cualidades; los militares y los marinos, por el muy noble deseo de hallar campo en qué desplegar su valor y ese patriotismo que han lucido lo más en el curso de la guerra y que muchos han consagrado con sus envidiables muertes; la turba de indefinidos e independientes, porque la guerra les ofrecía amplias ocasiones de ser colocados y empleados; los negociantes, porque y ¿qué ocasión más propicia que una guerra para hacer grandes negocios y elevar pingües fortunas?; los azucareros, cañavereros, mineros y salitreros, porque la guerra era la emisión de papel —el alza del cambio, su bello ideal— vender en soles de 44 peniques y pagar en soles de 3 peniques ¡qué delicia! La masa del país por patriotería, por novelería, por impulso ajeno. Órganos de esta general inspiración eran los diarios de Lima, ávidos de ruido y por única vez cantaron en el mismo tono *La Patria* y *La Sociedad*, *El Comercio*, *El Nacional* y *La Opinión*, desentonando solo *La Tribuna*, que a la postre entró también en el gran *tutti final*.

En ese sentido, el cambio de denominación puede entenderse como una estrategia —entre muchas otras— de generación de una opinión pública que impulsara al gobierno a tomar acciones bélicas, con el convencimiento de que las fuerzas conjuntas de Bolivia y Perú superarían a las chilenas. La historia probaría lo errado de esta decisión luego de una guerra de consecuencias catastróficas para el Perú.

Según Abelardo Gamarra, y muchos otros autores, el artículo de 1879 marca el momento en el que la zamacueca deja de llamarse chilena y comienza a llamarse marinera, con lo que el origen de este género quedaría fijado en un lugar exacto en el tiempo. Si bien este artículo es la primera referencia identificada sobre la denominación marinera, no es posible afirmar que sea el elemento crucial que motivó el cambio de nombre de la zamacueca. Esto por cuanto las acciones individuales, así sean innovadoras, deben ser comprendidas en un contexto de práctica social donde pueden insertarse. En palabras de Ruth Finnegan (2002):

El ideal del “individuo genial”, independiente de la sociedad que le rodea y situado (con mucha menor frecuencia, situada) por encima de ella, es una poderosa fuerza en el pensamiento convencional sobre arte. Los antropólogos deberían desafiar muchas de las asunciones de esta aproximación; tanto por su énfasis en el “Gran Hombre” como primer motor como por sus presuposiciones, a menudo etnocéntricas y evolucionistas.

En ese sentido, el artículo citado necesariamente dialoga con la colectividad a la que se dirige. Aun cuando haya sido un artículo muy influyente —como en efecto parece haberlo sido— es inverosímil pensar que la práctica popular acepta inmediatamente un arbitrario cambio de nombre solo porque un artículo periodístico y un conjunto de artistas de las capas altas de la sociedad así lo exhortan. No se sabe entonces si es que el artículo recoge el nombre marinera de la práctica popular como término de reciente aparición o si es más bien una novedosa sugerencia para una colectividad que estaba dispuesta a un cambio de ese tipo. De cualquier modo, hacia 1883 ya se utilizaba la denominación marinera junto con las de zamacueca y chilena, al menos en lo que respecta a las funciones públicas. Vega (1953:89) documenta el siguiente hallazgo:

Para el 9 de agosto de 1883 se anuncia [en *El Comercio* de Lima] que la pareja de baile Ortega-Iglesias ejecutará en el Salón del Comercio el “baile de la Marinera, muy apreciada”... Y dos días antes se promete “el aplaudido baile ‘la Cueca’ por la pareja José Ortiz y la Srta. Iglesias”. Muy interesante resulta observar que, en la crónica del día siguiente, el diario comenta la ejecución de la tal Cueca pero dándole el nombre de Marinera: “La pareja de baile Ortega estuvo como siempre muy bien y dejó contentos a todos los aficionados y a los que no lo son a la popular marinera”.

El 21 de febrero de 1883 las carteleras indican que en la zarzuela “Por amor al prójimo o mueran los negreros” se bailarían Tangos y danzas cubanas y, además “El popular baile ‘La Zamacueca’ por la pareja Sánchez-Ortega”. Una

semana antes, en el teatro principal, “La Samacueca” se bailar , pero con S inicial. Y el 21 de enero de 1883, en el Teatro del Callao, “Paul bailar  la aplaudida ‘Marinera’ con la gracia que le es propia”.

Este fragmento revela que la denominación marinera ya se utilizaba hacia esos años para nombrar la zamacueca, aunque hacen referencia solamente a la industria musical del espectáculo y no a la práctica popular. De esta última, se sabe que los discos de Montes y Manrique (1911) ya utilizan la denominación marinera, y del testimonio de Augusto  scuez (entrevista personal, 27 de junio de 1981) puede inferirse que los cantores populares malambinos conocidos como Los Doce Pares de Francia acogían esta denominación hacia las últimas décadas del siglo XIX. No se sabe, sin embargo, si los cultores populares ya llamaban marinera a la zamacueca antes de 1879, inmediatamente después o luego de algunos años. Aunque con esta importante salvedad se puede notar cómo la denominación marinera se instala poco a poco en la práctica musical, no desterrando automáticamente a las antiguas denominaciones sino alternándose con estas, como tal vez sucedió también con las denominaciones anteriores, en desuso para entonces.

Veinte años después de la publicación del artículo de *El Nacional* de 1879, Abelardo Gamarra (1899:1) reclama la paternidad de este en su libro *Rasgos de Pluma*.

El baile popular de nuestro tiempo se conoce con diferentes nombres: se le llama tondero, moza mala, resbalosa, baile de tierra, zajuriana y hasta el año [18]79 era más generalizado llamarlo chilena.

Fuimos nosotros quienes una vez declarada la guerra entre el Perú y Chile creímos impropio mantener en boca del pueblo y en sus momentos de expansión semejante título; y sin acuerdo de ningún Consejo de Ministros, y después de meditar en el presente título, resolvimos sustituir el nombre de chilena por el de marinera; tanto por que en aquel entonces la marina peruana llamaba la atención del mundo entero, y el pueblo se hallaba sumamente preocupado por las heroicidades del Hu scar, cuanto porque el balance, movimiento de popa, etc. etc., de una nave gallarda, dice mucho con el contoneo y lisura de quien sabe bailar, como se debe, el baile nacional.

Marinera le pusimos, y marinera se quedó: por supuesto que por entonces, y para que la semilla fructificara, lanzamos no pocas letras picarescas a las que ponían música esos maestros incógnitos que no se sabe dónde viven, pero que nos sorprenden con sus m sicas deliciosas.

Ven, china, ven,  
Ven y verás

Y verás a los chilenos  
Que nos quieren gobernar.  
Si te dan, si te dan, si te dan  
Si te dan el “alto, ¿quién vive?”,  
Tú dirás, tú dirás, tú dirás:  
¡Viva el Perú! ¡Muera Chile!

Al son de este canto sucumbió la chilena y se levantó gallarda, como la bandera del Huáscar, la Marinera, para llegar a ser arriada probablemente con mucha dificultad. El pueblo le ha tomado cariño, y lo que el pueblo quiere, lo consagra con su bendición inmortal. El músico popular, el escritor Alvarado, a quien dedicaremos estudio separado en el transcurso de la presente publicación, él compuso una linda canción callejera y sobre ese tema, una de las más preciosas limeñas, eximia pianista, la señorita R.A. nos ha querido regalar con la elegante marinera que ofrecemos en esta colección, como una de las mejores de su clase. Cántela Ud, y báilela, por ahora, que ya irán saliendo los tonderos y demás resbalosas de la familia musical del Perú.

El citado escritor Alvarado no es otro que José Alvarado, el autor de las marineras publicadas el 15 de marzo de 1879, mientras que la señorita R.A. es Rosa Mercedes Ayarza, la reconocida recopiladora de música popular limeña de la primera mitad del siglo XX. Según el historiador cajamarquino Julio Rojas Melgarejo —citado por Manuel Acosta Ojeda (2009c)—, la letra de la marinera que presentarán fue escrita por Abelardo Gamarra, la música es obra de José Alvarado, y Rosa Mercedes Ayarza —que contaba con 18 años de edad— llevó esta música al pentagrama. La marinera publicada en este artículo es la denominada “La Conch’eperla”, también conocida como “La Decana”:

Acércate, preciosa  
que la Luna nos invita  
sus fulgores a gozar  
Acércate, preciosa  
conch’e perla de mi vida  
cómo no, la brota el mar.  
Abre tu reja,  
por un momento.  
Decirte deja  
mis sentimientos  
Y oye, benigna,  
mi inspiración.  
Si la crees digna,  
¡Zamba! de tu atención.

Recibe en prueba  
la fineza de mi amor,  
de la Luna al resplandor,  
la fineza de mi amor.

En este segundo artículo, Abelardo Gamarra reivindica la paternidad del término marinera, aunque por razones distintas a las de su primer artículo. Un primer elemento interesante respecto de este artículo de 1899 es el hecho de que Abelardo Gamarra señala como iguales la práctica musical conocida como marinera con una serie de denominaciones distintas y al parecer simultáneas, como son tondero, mozamala, resbalosa, baile de tierra, zajuriana y chilena. Sin embargo, tampoco es prudente fiarse del testimonio de este autor, dado que identifica géneros musicales distintos. Este es el caso de la mención, como nombre alternativo a la marinera, del tondero, género con un proceso de formación, composición musical y estructura estrófica diferentes a las de la marinera, y de la resbalosa, que actualmente es parte de la marinera. Además, “La Conch’eperla” —al parecer escrita por él mismo (Acosta Ojeda 2009c)— posee una estructura muy diferente a las marineras publicadas en 1879 y a sus contemporáneas populares que s  guardaban importantes similitudes entre ellas, siendo estructuralmente más parecida a un tondero (Acosta Ojeda 2009c). Todo esto hace pensar que Abelardo Gamarra no era un gran conocedor de la marinera de ese momento, o al menos no era muy riguroso en el respeto a su estructura. En ese sentido, se puede notar cómo un texto que ha sido un referente emblemático de la práctica tradicional de la marinera revela imprecisiones no solo en la identificación del género musical que describe sino también poco conocimiento o respeto de un elemento que ha sido capital para la marinera durante el siglo XX, como es el mantenimiento de su estructura estrófica.

En términos del discurso político argumentado en este nuevo artículo, Gamarra señala que el motivo del cambio de nombre en el artículo de 1879 significó en su momento una toma de posición frente a la agresion chilena, así como un homenaje a la marina peruana, cuyo hero simo era admirado en el mundo entero. Sin embargo, sabemos a partir del artículo del 8 de marzo de 1879 que el cambio de nombre —con su respectiva carga política— se propuso *antes* de la guerra, muy probablemente relacionado a la generación de opinión pública a favor del enfrentamiento bélico con Chile. Dado que esta guerra se llevó a cabo con escasa previsión, con desconocimiento del poder

bélico chileno y —sobre todo— en medio de una crisis política nacional, surgirían voces disidentes durante la posguerra que calificaron como imprudente el anhelo popular a favor de tan nefasto enfrentamiento, por ejemplo la de Antonio Roca y Boloña, quien mencionó las siguientes palabras durante las exequias en memoria de los mártires de la guerra en julio de 1890:

Hubimos guerra, señores; y esta calamidad que suele ser tentación de algunos pueblos, tórnase dolorosa necesidad de otros. Quizás con mayor previsión y cordura la evitáramos en sus causas ocasionales y aún estuviéramos apercebidos para soportarla sin desventaja, con menos irreflexivo entusiasmo hubiéramos dejado más libre la acción de nuestros gobernantes para conjurarla, siquiera por el tiempo necesario; y ellos habrían podido allegar los recursos indispensables para hacerla con menos quebranto; y aun no asistiéramos hoy a esta fúnebre ceremonia sin gustar el dulcísimo consuelo de ver ceñidas de laurel todas esas despojadas frentes que contemplamos, en su mayor parte, cercada de espinas (citado por Basadre 2005:241).

En ese sentido, el artículo de 1899 puede leerse como una suerte de revisionismo histórico que oculta la voluntad inicial de ciertos sectores —y también de Abelardo Gamarra como autor del artículo del 8 de marzo de 1879— de ir a una guerra que posteriormente tuvo consecuencias catastróficas para el Perú (Basadre 2005:241; Mc Evoy 1997:205). Con esto, Gamarra despojó al cambio de nombre de su carácter belicoso y agitador y lo reivindicó más bien como acto de dignidad, además de limpiar su parte de responsabilidad personal. Así, la marinera cambia de simbolismo al convertirse en parte de la historia, particularmente de un suceso que redefinió la identidad nacional; y es a partir de este momento que la marinera termina de erigirse como nuevo baile nacional para la opinión pública.

Así, la marinera y su proceso de formación no suceden al margen de los procesos sociales y políticos de la nación, sino que por el contrario se dan en constante conexión y diálogo con estos. Los distintos sucesos históricos transforman determinantemente las prácticas musicales, y estas adquieren significados que van mucho más allá de lo musical. La marinera es producto de la práctica social, y por lo tanto también lo es de la historia social. Es memoria colectiva de las personas que la practican, pero también de los fenómenos sociales que atraviesa.

#### **4. Zamacueca y marinera**

A partir de la información revisada, es posible decir que la marinera es la continuidad de un género musical anterior, la zamacueca. Sin embargo, esto no quiere decir que la zamacueca sea musicalmente igual a la marinera limeña de hoy en día, por mucho que se haya conservado esta última. Si bien la cronología es coherente en términos históricos, la práctica musical y sus referentes musicales no son igual de exactos. Esto fundamentalmente porque el género ha atravesado cambios constantes durante su historia. Por lo pronto, se sabe que la marinera cambió de nombre muchas veces (zamacueca, zanguaraña, cueca, chilena y marinera al menos, sin contar a la mozamala,<sup>31</sup> zajuriana o baile de tierra), lo que ya sugiere una constante movilidad y transformación. Es poco preciso pensar que las zamacuecas que oyeron Diego Portales y José Zapiola hacia la segunda década del siglo XIX eran iguales que las marineras limeñas que hoy se interpretan, pero tampoco se puede decir que fueron prácticas musicales totalmente diferentes. La continuidad de la práctica musical es también la continuidad de los patrones sonoros, que bien pueden mantener vigencia o transformarse en el tiempo. Dado que el cambio es inherente a la transmisión, es común que la práctica musical en distintas épocas guarde similitudes y presente diferencias, y que en un momento dado presente tanto permanencias como cambios. En ese sentido, lo importante en términos de la práctica tradicional no es la exactitud histórica sino el sentimiento de identidad y legado que tiene la práctica musical para el colectivo, más allá de los cambios experimentados.

Otro obstáculo al respecto es que lo consignado por las fuentes escritas tiene por lo general un sesgo erudito porque proceden de sujetos letrados, alejados de la práctica popular. Los autores de estas fuentes fueron diversos viajeros,<sup>32</sup> tradicionistas peruanos<sup>33</sup> y cronistas de diversos medios de comunicación escritos. Estas fuentes, si bien son minuciosas en los detalles de momento, son sumamente superficiales en cuanto a la comprensión de la práctica musical. Sus descripciones en general señalan que el baile es lascivo,

---

31 Respecto de la mozamala, José Durand (El Comercios s/f) señala que existen testimonios que la identifican con la marinera, mientras que otros la señalan como género diferenciado. Manuel Asencio Segura y Pancho Fierro las diferenciaban. Manuel Quintana "El Canario Negro", nacido en 1880, señala que eran idénticas, mientras que otros cantores las distinguen aunque vagamente.

32 Camille Pradier (1897), Charles Wiener (1880), André Bresson (1886), entre varios otros.

33 Carlos Prince (1890), Abelardo Gamarra (1899), Manuel Atanasio Fuentes ([1867] 1988), entre varios otros.

que los músicos y bailarines son por lo general negros o zambos, que se toca con determinados instrumentos y que se canta en conjunción de coros y estrofas. Sin embargo ninguna descripción profundiza en la descripción de los pasos o de los cantos. Fragmentos de zamacueca se citan como coplas, pero nunca se plasma una zamacueca completa en el Perú hasta la aparición del artículo del 8 de marzo de 1879 en el diario *El Nacional*, así que no se conoce a ciencia cierta la estructura de la zamacueca peruana durante el siglo XIX. Por otro lado, no se puede asegurar que quienes describieron la zamacueca sean conocedores a fondo del género, sobre todo en el caso de los viajeros. En ese sentido, existe un vacío en la práctica popular de la zamacueca que impide establecer con exactitud la medida en que sus características musicales se trasladaron a la marinera. Como señala Peter Burke (1978), es necesario integrar este sesgo en el análisis del periodo estudiado, a fin de determinar sus alcances en relación a los indicios concretos a los que sí se tiene acceso.

Sí existen, en ese sentido, fuentes que dan cuenta de algunas continuidades entre la zamacueca y la marinera. En términos coreográficos, existen algunas descripciones muy superficiales del baile, que lo describen como una danza de pañuelo de pareja suelta, de pasos ricos en desplazamientos, giros y zapateos y con movimientos enérgicos que eran lascivos o “borrascosos” a juicio de los cronistas de la época. Más interesantes para el análisis son los lienzos y grabados de escenas de zamacueca, en los que se detallan aspectos coreográficos y de la práctica musical que guardan gran relación con los de la marinera limeña durante el siglo XX. Entre estos, los más conocidos retratos de la zamacueca son las acuarelas de Pancho Fierro durante la segunda mitad del siglo XIX, que grafican elementos coreográficos. Se puede citar también los dibujos de Fuentes ([1867] 1988:153), Rugendas ([1843] 1975:145-146) y Bonnafe ([1857] citado por Vega 1953:105) en Perú o los de Smith ([1853] citado por Vega 1953:47) y Manual Antonio Caro en Chile (citado por Vega 1953:43), entre varios otros. Si bien estas fuentes no proveen datos que permitan describir cómo era la secuencia de desplazamientos o si estos eran similares a los de la marinera limeña, sí permiten establecer ciertas similitudes significativas entre ambas formas coreográficas. Para el caso de la resbalosa, el viajero André Bresson (citado por Vega 1953:95) brinda una descripción más rica en detalle:

La bailarina tiene en su mano derecha un pañuelo desplegado, al cual imprime un movimiento giratorio alrededor de su cabeza, haciendo, al parecer, un

llamado al compañero. Este, las manos en las caderas o bien agitando también su pañuelo, se acerca con confianza; pero entonces la coqueta bailarina comienza una serie de piruetas con las cuales evita las miradas de su compañero, que busca en vano tenerla de frente. Entonces, simulando indiferencia, él se pone a bailar con ardor por su propia cuenta; la dama vuelve a su encuentro inmediatamente, zapateando de una manera obstinada y provocadora, después retrocede y vuelve de nuevo a reconquistar su prestigio mediante un gran despliegue de gestos graciosos. [...] El caballero, encadenado de nuevo, imita las flexibles evoluciones de su compañera y baila con movimientos cada vez más vivos e irregulares. [...] A medida que la acción arrecia gradualmente, la danza toma un carácter extremadamente vehemente, los deslizamientos y las piruetas dejan lugar a los gestos apasionados. [...] Los bailarines, la mirada del uno clavada en los ojos del otro, parecen como electrizados; sin embargo, la mujer, por un último sentimiento de pudor, ensaya aun firme resistencia, pero está completamente fascinada. Entonces, vencida, pasmada, desgredada, jadeante, cae en los brazos de su vencedor, en medio de bravos frenéticos de los asistentes, embriagada por esta pantomima, por el alboroto y por las grandes libaciones. [...] Es inútil, creo, repetir de nuevo, que ninguna dama de sociedad ejecuta esta danza, y que son generalmente las cholitas o las abundantes zambas, las apasionadas de la resbalosa y de la zamacueca.

Si bien esta es una descripción subjetiva hecha por un viajero no iniciado en el baile, y si bien no brinda una secuencia coreográfica en detalle, describe elementos como el movimiento de pañuelo, las manos colocadas en las caderas, las constantes idas y retrocesos de las parejas y el coqueteo entre los bailarines como parte de la coreografía que pueden identificarse también con pasos de resbalosa. Es también de interés la descripción de la coreografía de la zamacueca de Vega (1953), hecha a partir de la reconstrucción de sus danzas derivadas vigentes —como la cueca chilena, la chilena del norte argentino y la marinera limeña— pero sin citar ninguna fuente del siglo XIX en la que se describa cómo se bailaba la zamacueca. Si bien por obvias razones su descripción no puede ser igualada al baile de la zamacueca del siglo XIX, no dejan de ser interesantes las similitudes que estos bailes derivados comparten, como los giros, vueltas y contorneos, sugiriendo que estos se encontraban también en la danza raíz común. En tal sentido, se puede decir al menos que en el baile de la marinera limeña se mantienen pasos que pertenecían al baile de la zamacueca, y que muchas danzas derivadas de la zamacueca comparten en alguna medida una lógica coreográfica similar, lo que sugiere que la zamacueca tuvo posiblemente también esa forma, aunque esto no puede afirmarse de manera tajante.

En términos musicales, se menciona en distintos testimonios y documentos del siglo XIX que la zamacueca se tocaba con vihuela, guitarra o arpa, además de un instrumento de percusión que a veces era un cajón, otras un “tambor de madera” y otras el idiófono que se tuviese a mano, como por ejemplo las mesas o la caja de resonancia del arpa (Tompkins 2011:72). Una referencia temprana a tomar en cuenta es la del músico chileno José Zapiola, quien comenta que lo novedoso de la zamacueca que él mismo oyó en Lima en el año 1824 era “el ritmo y colocación de los acentos, propios de ella, cuyo carácter nos es desconocido [a los músicos académicos], porque no puede escribirse con las figuras comunes de la música” (citado por Vega 1953:70). Sin embargo, Zapiola no hace comentarios acerca de la armonía, por lo que podría especularse que no era muy diferente a la de otros géneros mestizos del momento. Otro testimonio importante es el de Manuel Atanasio Fuentes ([1867] 1988:156) sobre la zamacueca cantada en Amancaes en 1867:

[...] Hemos dicho que el baile de Amancaes es la *zamacueca*; la orquesta para el baile se compone de *arpa* y *guitarra*, y a estos instrumentos se agrega una especie de tambor, hecho regularmente de un *cajón* cuyas tablas se desclavan para que el golpe sea más sonoro. Tócase este instrumento con las manos o con dos pedazos de caña, y es difícil formarse idea de la pericia y oído con que el negro que toca el cajón, sigue el compás de la música y anima a los bailarines. Como el *cajón* es el alma de la orquesta, la plebe ha dado a la *zamacueca* el nombre de *polka de cajón*.

La música es siempre acompañada de las voces de dos o más negros y al fin de cada verso, forman coro todos los que quieran y sepan cantar; esos finales se llaman *fugas* y durante ellos son más vivos y, podemos decirlo, más lascivos los movimientos.

La descripción que hace Fuentes sobre la zamacueca en 1867 es superficial y no brinda pistas sobre la composición estrófica de los cantos ni sobre las características armónicas o rítmicas del género. No obstante, proporciona datos interesantes respecto de la formación musical: se compone de un arpa, una guitarra y un cajón y es cantada por dos o más negros. Esta estructura musical es similar a la actual, salvo por el uso del arpa, recurrente en la música popular durante el siglo XIX, incluida la música de las poblaciones afrodescendientes, como se grafica en la acuarela del Son de los Diablos de Pancho Fierro (Cisneros 1975:4-5).

Tal vez los testimonios más concretos sobre las características musicales de la zamacueca son los que cita Carlos Vega (1953:133-137), quien señala

que existe una serie de partituras de zamacueca de distintos momentos del siglo XIX. Enumera una lista de m<sup>ú</sup>sicos acad<sup>é</sup>micos que componen piezas de zamacueca o basadas en zamacuecas, y pone *é*nfasis sobre todo en dos colecciones que consisten en recopilaciones de piezas populares. Una de ellas, titulada *Bailes nacionales para el piano, Hamburgo, Eduardo Niemeyer, sin fecha*, data seg<sup>ún</sup> Vega de 1860 y contiene una serie de piezas, entre las cuales hay solo una zamacueca peruana. De mayor inter<sup>é</sup>s para el caso nacional es la segunda colecci<sup>ó</sup>n, titulada *Álbum Sudamericano, Colecci<sup>ó</sup>n de Bailes y Cantos Populares Corregidos y Arreglados para Piano por Claudio Rebagliati: La popular zamacueca N<sup>o</sup> 10* (Rebagliati 1870).<sup>34</sup> Este material, publicado en Milán hacia 1870, consiste en un conjunto de veintid<sup>ó</sup>s partituras de aires populares sudamericanos, donde se cuentan diecisiete zamacuecas, dos tonadas chilenas, un jaravy (*¿yaraví?*), un baile y un baile arequipe<sup>ño</sup>, todos arreglados para piano por este m<sup>ú</sup>sico profesional. En el *í*ndice general del *ál*bum, Claudio Rebagliati (1870:s/n) menciona respecto de estos aires populares:

Esta colecci<sup>ó</sup>n consta de aires in<sup>é</sup>ditos y an<sup>ó</sup>nimos, conocidos en Sud Am<sup>é</sup>rica solo por tradici<sup>ó</sup>n y por lo mismo ejecutados de diversos modos y siempre incorrectamente. Mi intenci<sup>ó</sup>n ha sido sugetarlos (sic) a las reglas del Arte cuidando al mismo tiempo de no hacerles perder en nada el colorido que les es peculiar, y que el ritmo del acompa<sup>ñ</sup>amiento imite el de la guitarra, arpa y caj<sup>ó</sup>n, instrumentos con los cuales se acompa<sup>ñ</sup>an siempre.

Su publicaci<sup>ó</sup>n de puro inter<sup>é</sup>s americano est<sup>á</sup> dirigida a conservar en forma correcta, temas que el tiempo har<sup>í</sup>a olvidar seguramente para siempre.

Más all<sup>á</sup> del sesgo elitista y acad<sup>é</sup>mico del recopilador, este fragmento proporciona informaci<sup>ó</sup>n acerca de c<sup>ó</sup>mo fueron recogidos estos ritmos. Al parecer, Rebagliati escogi<sup>ó</sup> interpretaciones antiguas y an<sup>ó</sup>nimas y las transcribi<sup>ó</sup> como arreglos para piano. A pesar de que Carlos Vega plantea que “no crea el lector por esto que los arreglos y la sujeci<sup>ó</sup>n a las reglas son adulteradoras” (Vega 1953:134), la intermediaci<sup>ó</sup>n del m<sup>ú</sup>sico acad<sup>é</sup>mico debe ser

---

34 Claudio Rebagliati: “Violinista, compositor y director de orquesta. La figura m<sup>á</sup>s importante de la m<sup>ú</sup>sica peruana del siglo XIX, conjuntamente con Jos<sup>e</sup> Bernardo Alcedo. Naci<sup>ó</sup> en Savona, Italia y muri<sup>ó</sup> en Lima en 1909. Fue un importante promotor de la m<sup>ú</sup>sica cl<sup>á</sup>sica en el Per<sup>ú</sup>. Lleg<sup>ó</sup> a Lima en 1863 con 20 a<sup>ñ</sup>os de edad, en compa<sup>ñ</sup>ía de su padre *Ángel Rebagliati* y de sus hermanos que tambi<sup>é</sup>n fueron m<sup>ú</sup>sicos. Era un excelente maestro y durante m<sup>á</sup>s de 40 a<sup>ñ</sup>os ense<sup>ñ</sup>o y adiestr<sup>ó</sup> a varias generaciones de int<sup>é</sup>rpretes y compositores peruanos. Si bien no abandon<sup>ó</sup> el g<sup>é</sup>nero oper<sup>í</sup>stico fue el introductor en Lima de m<sup>ú</sup>sica de c<sup>á</sup>mara de categor<sup>í</sup>a, como lo demuestran sus estrenos de obras de Haydn, Beethoven, Weber, Schubert, Mendels<sup>o</sup>hn, etc.” (Radio Filarmonía s/f).

problematizada y tomada en cuenta para comprender el alcance testimonial de las piezas. De cualquier manera, constituyen importantes documentos musicales sobre temas populares del siglo XIX.

En términos generales, se puede decir que las zamacuecas de Rebagliati tienen el mismo patrón rítmico que la marinera limeña actual. Sin embargo, algunos conocedores de esta encuentran diferencias entre dichas partituras y la práctica musical actual. Por ejemplo, Wendor Salgado (entrevista personal, 22 de marzo de 2010) menciona que la estructura armónica es igual a la de la marinera limeña, pero las melodías en general son distintas a las que se pueden oír actualmente e incluso puede notarse otra concepción de la melodía. La diferencia de las zamacuecas de Rebagliati puede atribuirse tanto al paso del tiempo como a la intermediación del músico académico. Sin embargo, en cualquiera de los casos, estas partituras muestran que las zamacuecas recopiladas comparten elementos musicales con la marinera limeña, como son la estructura armónica y el patrón rítmico.

En términos de las partes que componen la marinera, no se sabe si la zamacueca, la resbalosa y las fugas fueron siempre interpretadas en conjunto, o en qué momento se comenzaron a interpretar así. William Tompkins (2011:45) señala, a partir de los testimonios de André Bresson y Max Radiguet, que la resbalosa ya era un baile popular en Lima para 1841. Manuel Atanasio Fuentes ([1867] 1988:156) señala que la fuga es parte de la zamacueca y que se corresponde con movimientos más vivos, tal como sucede en la marinera limeña; sin embargo, menciona que se canta al final de cada verso, mientras que en la marinera limeña se canta luego de las marineras y la resbalosa. De manera similar, en el artículo de *El Nacional* se señala como motivo para cambiar el nombre de chilena por marinera que “su fuga será arrebatadora” (López 1982), aunque en las marineras que presenta tampoco incluye resbalosa ni fugas. Por otro lado, Octavio Santa Cruz (2002:32) y Francisco Vallejos Paulett (entrevista personal, 13 de julio de 2010) señalan que las zamacuecas que figuran en las partituras de Claudio Rebagliati tienen una duración menor a las de la actual marinera limeña pues las líneas melódicas se repiten de manera distinta y no incluyen resbalosa ni fuga. Se sabe que zamacueca, resbalosa y fugas eran parte de una misma práctica musical criolla, y que en algún momento comenzaron a interpretarse juntas, pero las fuentes hasta ahora citadas no permiten afirmar cuándo sucedió esto.

Asimismo, de la estructura estr<sup>ó</sup>fica de la zamacueda se han recopilado cuartetos de que se corresponden en m<sup>é</sup>trica con primeros, segundos y terceros pies de marinera lime<sup>ñ</sup>a,<sup>35</sup> aunque —como mencionamos l<sup>í</sup>neas atr<sup>á</sup>s— no se ha encontrado ninguna zamacueca peruana completa<sup>36</sup> anterior a 1879. Su an<sup>á</sup>lisis puede ser conveniente para problematizar el momento de aparici<sup>ó</sup>n de la estructura actual, considerando sobre todo que se trata de las primeras marineras que se publican completas. La estructura de la marinera publicada el 8 de marzo de 1879 guarda algunas similitudes con la estructura actual de la marinera, y la publicada el 15 de marzo del mismo a<sup>ñ</sup>o guarda m<sup>á</sup>s similitudes a<sup>ú</sup>n.<sup>37</sup> Las diferencias m<sup>á</sup>s notorias entre estas marineras y las actuales son que en el segundo pie se repiten el tercer y cuarto verso y que no se incorporan resbalosa ni fuga, aunque en el art<sup>í</sup>culo del 8 de marzo de 1879 se sugiere que la marinera lleva una fuga arrebatadora y llena de br<sup>í</sup>o. La marinera de Gamarra, Alvarado y Ayarza, “La Conch’eperla”, de 1899, guarda una estructura totalmente distinta a las marineras citadas, as<sup>í</sup> como a las actuales.<sup>38</sup>

Finalmente, es importante se<sup>ñ</sup>alar que en ninguna de las fuentes se hace referencia al canto en contrapunto que en la actualidad caracteriza a la marinera lime<sup>ñ</sup>a. Seg<sup>ú</sup>n testimonios de Augusto <sup>Á</sup>scuez (entrevista personal, 27 de junio de 1981) sabemos que a finales del siglo XIX ya se cantaba la marinera en contrapunto; por eso es interesante el hecho de que este aspecto considerado tradicional en la marinera lime<sup>ñ</sup>a actual no fuese recopilado por las cr<sup>ó</sup>nicas del siglo XIX y principios del siglo XX. Esto tal vez se dio porque

---

35 Es usual encontrar que muchos fragmentos de letras de zamacuecas recopilados son cuartetos octosil<sup>á</sup>bicos, seguidillas o tienen forma de remates de marinera (dos versos, uno heptasil<sup>á</sup>bico y otro pentasil<sup>á</sup>bico). Para mayores alcances revisar Vega 1953.

36 Por zamacueca completa hacemos referencia a un conjunto de estrofas en el que se represente una estructura completa de zamacueca, como ocurre en el caso de las marineras publicadas en *El Nacional*. Vale la pena aclarar esto porque al ser un canto de contrapunto, la marinera no posee letras enteras que puedan interpretarse como una pieza musical, sino que se construye a medida que se interpreta.

37 La estructura b<sup>á</sup>sica de la marinera lime<sup>ñ</sup>a actual est<sup>á</sup> compuesta por tres estrofas. La primera es una cuarteta octosil<sup>á</sup>bica, mientras que las otras dos son seguidillas, o cuartetos que alternan versos heptasil<sup>á</sup>bicos y pentasil<sup>á</sup>bicos. Al final de la tercera estrofa se agregan dos versos, uno heptasil<sup>á</sup>bico y otro pentasil<sup>á</sup>bico, que constituyen el remate de la canci<sup>ó</sup>n. La estructura de la marinera publicada el 8 de marzo de 1879 est<sup>á</sup> compuesta por dos grupos de cuatro estrofas: dos coplas de cuartetos octosil<sup>á</sup>bicos, una seguidilla y una estrofa de dos versos, heptasil<sup>á</sup>bico y pentasil<sup>á</sup>bico. Cada uno de estos grupos puede entenderse como una marinera con tres estrofas y remate, uno despu<sup>é</sup>s del otro, con la diferencia que la segunda estrofa de cada parte es una cuarteta octosil<sup>á</sup>bica y no una seguidilla.

38 De hecho, Manuel Acosta Ojeda (2009c) se<sup>ñ</sup>ala que “La Conch’eperla” guarda similitud con la estructura del tondero, con la salvedad de que no existen coplas de tres versos en la pr<sup>á</sup>ctica musical coste<sup>ñ</sup>a.

sus autores letrados no conocían a fondo esta parte de la práctica de la marinera popular, quizás debido al desinterés por la práctica musical misma o por una eventual distinción de la zamacueca o marinera en estilos según estrato social, como parecen sugerirlo las acuarelas de Pancho Fierro. De cualquier manera, a partir de estas fuentes no se puede llegar a una conclusión sobre la existencia de canto en contrapunto en la zamacueca de inicios y mediados del siglo XIX. Aunque, se puede inferir que, dado que sus géneros derivados —la cueca chilena y la marinera peruana— tienen canto en contrapunto, este bien pudo haber existido en la zamacueca también, aunque esta sugerencia tiene necesariamente un carácter especulativo.

A partir de este análisis, es necesario tener en cuenta algunos considerandos antes de dar un enunciado consistente acerca de la estructura de la marinera en 1879. En primer lugar hay que considerar que estas marineras eran compuestas por una élite artística cuyo contacto con lo popular desconocemos; por tal razón, no es posible afirmar que estas marineras reflejan la práctica popular de la época, aunque tampoco se puede asegurar que estén totalmente aisladas de esta ni que los periodistas las hayan escrito de forma equivocada. En segundo lugar se debe considerar la popularidad de la zamacueca chilena en el Perú durante la segunda mitad del siglo XIX, lo que podría explicar préstamos y similitudes, aunque dejando preguntas abiertas respecto al intercambio de estructuras entre la vieja zamacueca peruana, la zamacueca chilena y la marinera de 1879. Asimismo, se puede inferir del testimonio de Augusto Áscuez (1982a; 1982b) que hacia la última década del siglo XIX la marinera ya se cantaba con la estructura de la actual marinera limeña, incluso con resbalosa y fuga. A partir de estos considerandos, y evitando caer en especulaciones, no se puede identificar la fecha de aparición de la estructura actual de la marinera limeña, ni se puede asegurar que las zamacuecas y las marineras de las clases altas y las clases populares guardasen una estructura similar, como sí sucede en la actualidad para todas las interpretaciones de marinera limeña.<sup>39</sup>

Las fuentes disponibles revelan la presencia de numerosas permanencias de la zamacueca en la marinera limeña, aunque no puede afirmarse que estas sean idénticas. Entre las más saltantes figuran la estructura armónica, el patrón rítmico, algunas figuras dancísticas y la estructura estrófica. Y la

---

<sup>39</sup> Salvo en el caso de las marineras llamadas libres, por lo general no reconocidas como “auténticas” por los cultores entrevistados.

duda más importante que se mantiene al respecto es la presencia de la resbalosa y la fuga como parte de la marinera; no se han encontrado indicios de que esto fuese así durante el siglo XIX, pero los reportes que la señalan como género diferenciado no son totalmente confiables. En todo caso, se puede decir a partir de testimonios de cultores, así como de las evidencias discográficas, que la marinera y la resbalosa ya aparecen juntas hacia finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Estos cambios representan la transformación de una práctica musical que, entendida como un proceso, se forma día a día a partir del diálogo entre permanencias y cambios en contextos temporales y coyunturales distintos y cambiantes.

## **5. Conclusiones del capítulo**

La forma musical actualmente conocida como marinera surge a partir del intercambio musical entre poblaciones afrodescendientes, europeas y nativas que son en sí mismas diversas y que se relacionan entre sí como parte de procesos más amplios, que son tanto sociopolíticos como culturales. Esta interrelación es constante y se da a lo largo de varios siglos, en los cuales las poblaciones y sus elementos culturales se siguen influyendo y transformando, de una forma que lejos de ser ordenada es profundamente contingente, lo que da lugar a un contexto cultural mestizo. De este contexto surgen nuevos sujetos y nuevas expresiones musicales, que tienen tanto de indio como de español y africano, pero que trascienden estas identidades y se erigen como algo nuevo. Esto da cuenta de una mezcla, fusión y transformación tal que no es posible obtener nada puro de este proceso.

Del recorrido histórico realizado se puede concluir que la transmisión de la zamacueca no ocurrió a través de una práctica musical única llevada a cabo por una comunidad homogénea. Por el contrario, dicho proceso fue sumamente diverso e involucró una serie de acciones y protagonistas, nada de lo cual impidió su continuidad más allá del siglo XIX. Este proceso involucró prácticas musicales tanto populares como de clases altas, la zamacueca fue espontánea al mismo tiempo que ejecutada como espectáculo, atravesó varios periodos bélicos regionales y fue objeto de intercambio musical con otros países, fruto de lo cual experimentó transformaciones. La historia de la zamacueca, como la de toda práctica musical tradicional, no trata sobre una transmisión estática sino sobre una disputa constante entre permanencias y

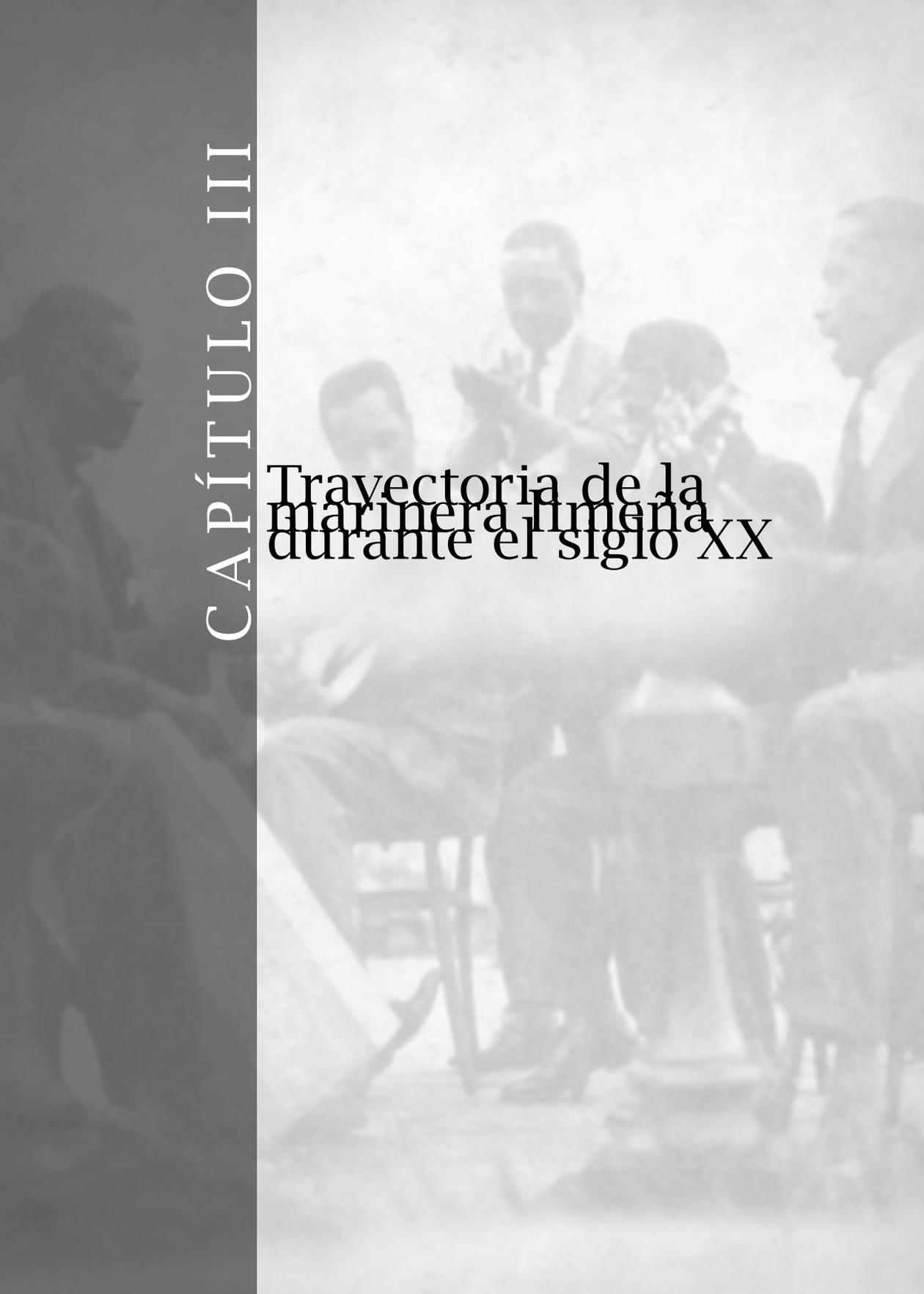
transformaciones que se desenvuelve a lo largo del tiempo y que mantiene vigencia hasta la actualidad.

El principal sesgo de la parte histórica del estudio es que desconocemos muchos detalles de la práctica popular, cuya voz se excluye del registro historiográfico elaborado. Este sesgo es superable en el estudio del periodo correspondiente al siglo XX, para el que ya se cuenta con testimonios tanto orales como escritos de cultores populares y letrados de marinera limeña. A esto nos dedicaremos en los dos capítulos siguientes.



CAPÍTULO III

Trayectoria de la  
marinera limeña  
durante el siglo XX





En el presente capítulo, principalmente descriptivo, se presenta el contexto sociocultural del cultivo e interpretación de la marinera limeña en Lima durante el siglo XX, destacándose sus espacios y eventos más representativos, pues consideramos que antes de pasar al estudio propiamente dicho de la práctica musical de la marinera limeña durante el siglo XX, es necesario conocer las condiciones en las que esta se desarrolló a lo largo de este periodo. Inmediatamente, se hace una revisión de las grabaciones más importantes a juicio de los cultores populares y se ofrece una serie de reseñas de algunos de los cultores más destacados del siglo XX.

### ***1. Lima durante el siglo XX***

El siglo XX fue un periodo de profundos cambios para Lima: transformaciones radicales en términos territoriales, poblacionales, de infraestructura y de composición sociocultural. Respecto de su crecimiento territorial, conviene señalar que el centro histórico —el área urbana histórica a la que se circunscribía Lima a inicios del siglo XX— corresponde al 5% de la superficie de la actual ciudad (AECID s/f). Asimismo, en términos poblacionales, la ciudad en 2007 tenía 65 veces más habitantes que en 1902, y contaba con una importante presencia de migrantes internos —sobre todo de la sierra— llegados en distintos momentos del siglo XX, evidente en las cifras de diversos censos poblacionales durante el siglo XX (Del Águila 1997:17).

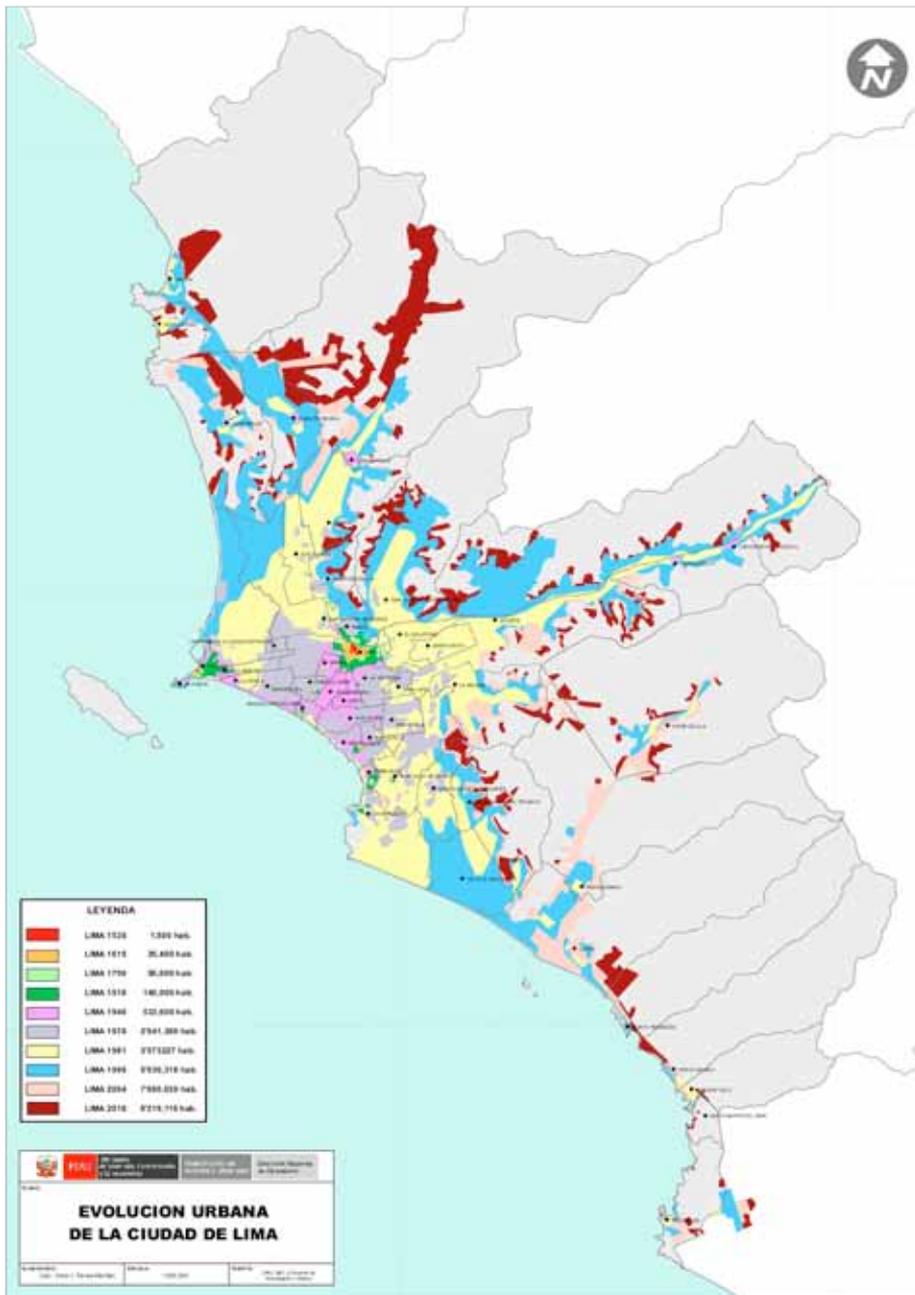
<b>Año</b>	<b>Habitantes</b>
1876	101 488
1896	100 194

<b>Año</b>	<b>Habitantes</b>
1898	113 409
1902	130 289
1908	140 884
1920	173 007
1931	373 875
1940	520 528
1961	1 845 910
1972	3 302 523
2007	8 445 211

Hacia finales del siglo XIX e inicios del XX, el Perú atravesó la etapa republicana denominada “república aristocrática” correspondiente a los años 1896-1919 (Del Águila 1997:16), en la que el control del estado peruano estuvo a cargo de las élites políticas y económicas del país a través del Partido Civil. Este momento representó un periodo de expansión de las exportaciones y la industria, así como de las haciendas como núcleos productores agropecuarios. En la provincia de Lima, pueblos, haciendas y balnearios antes alejados del centro de la ciudad, como Surco, Chorrillos, Barranco o Magdalena, comenzaban a interconectarse con el casco urbano central a través de líneas férreas (Del Águila 1997:30). Asimismo, llega la luz eléctrica (Del Águila 1997:19) y la ciudad comienza a transformarse en términos de infraestructura con la aparición de grandes “paseos”, como Colón, y avenidas, como La Colmena (Del Águila 1997:31). Sin embargo, Lima no parecía ser una ciudad integrada, porque aun tenían más preeminencia los barrios que el conjunto urbano. Stein señala lo siguiente al respecto:

Lima [...] era más la conjunción de una serie de barrios con cierta autonomía e identidad antes que una ciudad moderna. Existía una cultura de barrio, local, que justamente tenía sus máximas expresiones en los sectores populares que buscaban alguna identidad ya sea en la música, la danza, la jarana, etc. fenómeno que no ocurría en los barrios de las clases altas (Stein 1986:I, 144; citado por Del Águila 1997:31-32).

Hacia esta época se demarcan nuevas fronteras urbanas de clase, muy relacionadas a esta identidad barrial señalada por Stein. En el centro de Lima vivían muchas familias pudientes, pero también sectores medios y popu-



Mapa 1: Imagen del crecimiento territorial de la ciudad de Lima a lo largo del siglo XX

lares. A inicios del siglo, las clases altas comenzaron a expandirse desplazándose del centro urbano hacia el sur y suroeste, más allá del paseo Colón y los Jardines de la Exposición; así aparecieron distritos como Magdalena y San Miguel. Asimismo, se expandieron a las ya señaladas zonas periféricas de Miraflores, Chorrillos y Barranco, aunque este último distrito estaba en gran medida poblado por clases medias y bajas (Del  guila 1997:36). Por el otro lado, el Rímac era un distrito mayoritariamente popular con una considerable población afrodescendiente, donde era especialmente representativo el barrio de Malambo —desde la cuadra 4 hasta la 9 de la avenida Francisco Pizarro— que era conocido como barrio “de negros” desde la época de la Colonia y que en el año 1907 presentaba el mayor índice de tugurizaci n de todo Lima (Del  guila 1997:36). Según Alicia del  guila, las clases medias y altas de la época tenían una percepción negativa de estos distritos, a pesar de que muchos de sus miembros acudían al Rímac para festejar y jaranear (Del  guila 1997:36). Otero señala lo siguiente al respecto:

El [río] Rímac constituye de hecho un límite social. Más allá del Rímac, para el limeño, es huachafer a. Más aquí del Rímac es aristocracia. Así es que fundamentalmente las calles de Lima las podríamos dividir en calles aristocráticas y calles huachafas (Otero 1926:32-33; citado por Del  guila 1997:32).

En el año 1919, Augusto B. Leguía asume la presidencia del Perú, y durante su gobierno se llevaron a cabo grandes obras de infraestructura en Lima y en toda la nación. Durante su gobierno se construyeron las avenidas Arequipa, Petit Thouars, Arenales, Brasil, Salaverry, Argentina y Venezuela; aparecieron los distritos de Jesús María y San Isidro, y crecieron los distritos de Miraflores, Breña y La Victoria; se construyeron las plazas San Martín y Manco Cápac, así como los hospitales Arzobispo Loayza, del Niño, Naval, del Ejército y de la Policía. Así también, mediante la Ley de Conscripci n Vial se construyó gran cantidad de carreteras que interconectaron el país y se promov  la inversión estadounidense en distintos sectores, como las industrias extractivas, la agricultura y la banca. Respecto a los cambios que se llevaron a cabo en la ciudad de Lima, el historiador Antonio Zapata (2012) señala lo siguiente:

En el caso de la capital, [Leguía] intervino en la vida urbana gracias a la prolongación de La Colmena, uniendo la Plaza 2 de Mayo con la avenida Grau. Al medio ubicó la Plaza San Martín, que antes no exist a, definiendo un eje vial y una perspectiva monumental que permanece hasta hoy como el verdadero

centro de Lima. Esa renovación era acompañada por monumentos destinados a definir la imagen simbólica de la ciudad. Su gobierno convocó escultores de calidad y construyó muchas plazas nuevas, desde San Martín a Manco Cápac, pasando por Mariscal Sucre. Estos monumentos acompañaban el rediseño urbano, que recibía al automóvil como rey del transporte. Con Leguía se multiplicaron los espacios públicos porque también se abrían las avenidas. Él diseñó la ciudad extensa y de baja densidad que acompañó el predominio del carro.

Estos cambios estructurales interconectan al país tanto entre las distintas regiones del interior como con el exterior —principalmente Estados Unidos—, lo que tuvo dos consecuencias importantes. La primera es que llegaron con mayor intensidad las modas foráneas, incluidas las musicales, lo que tuvo un impacto importante en la diversificación de la escucha musical en la capital (Lloréns y Chocano 2009:125). La segunda es que comenzaron las grandes migraciones del campo a la ciudad, lo que explicaría en buena cuenta el tremendo aumento poblacional de Lima desde la década de 1930 en adelante (Guerrero y Sánchez 1977:35).

En efecto, a partir de la década de 1930 comenzó un crecimiento acelerado de la población. Del censo del año 1902 al de 1920 la población creció en 30%, pero de este último al de 1931 creció en 116%, es decir más del doble. En 1931 Lima tenía 373 875 habitantes, en 1940 ya tenía 520 528 habitantes, en 1961 tenía 1 845 910 y en 1972 tenía 3 302 523 habitantes. Este crecimiento se dio también respecto del resto del territorio nacional: si Lima representaba en 1876 3.8% de la población nacional, aumentó a 7.3% en 1931 y al 24.4% en 1972. En ese mismo año, Lima absorbía el 58% del total de migración nacional, y en 1971 45.8% de la población que habitaba en Lima era de origen migrante de primera generación (Guerrero y Sánchez 1977:36-37). Al parecer, las causas de este gran flujo poblacional eran el desempleo rural y la búsqueda de oportunidades en la capital (Guerrero y Sánchez 1977:38). Posteriormente, el conflicto armado interno de las décadas de 1980 y 1990 acentuó la migración a la capital de poblaciones rurales que huían de sus estragos. Estos migrantes fueron estableciéndose poco a poco en las zonas periféricas de la ciudad, creando nuevos distritos que provocaron el crecimiento territorial de Lima, reduciendo el viejo casco urbano en proporción al nuevo territorio de la ciudad. En el censo de 2007, la población total de Lima llegó a 8 445 211 habitantes.

## **2. ¿Quiénes practican la marinera limeña?**

Los sujetos que han formado parte de la práctica musical de la marinera limeña —que no incluye solo a músicos, cantores y bailarines, sino también a conocedores, anfitriones y aficionados— tienen diversas procedencias, pero son en su mayoría de sectores populares y de ascendencia tradicional criolla. Junto a ellos se puede reconocer un grupo menor de cultores de estratos medios y altos que formaba parte de la práctica musical de los sectores populares.

Durante la primera mitad del siglo XX, los cultores de marinera limeña eran obreros o tenían oficios diversos, y la practicaban como una diversión cotidiana, para su propia distracción y para amenizar las reuniones y jaranas locales. En aquella época era poco común que un músico de estratos populares tuviera a esta actividad como medio de vida. Se sabe que músicos como Carlos Alberto Saco y Nicolás Wetzell o conjuntos como el Ricardo Palma solían obtener ingresos de sus actividades musicales (Wetzella, entrevista personal, 10 de febrero de 1984; Villalobos, entrevista personal, 1 de diciembre de 2009); sin embargo, Saco y Wetzell recibían ingresos por tocar géneros de salón para las clases altas, y se sabe también que los miembros del Conjunto Ricardo Palma no vivían de las presentaciones.<sup>40</sup> Asimismo, músicos como Víctor Arciniega llegaron a grabar en casas disqueras, pero recibían pagos ínfimos. La regla era que los cantores populares ejercieran oficios diversos; muchos de ellos eran carpinteros o albañiles. Por ejemplo Benigno Buitrón, Julio Zarratea y Fausto Neira trabajaban como cocheros; Augusto Áscuez era maestro de obra; Manuel Covarrubias era marmolista y tallaba lápidas; Luciano Huambachano, “Tato” Guzmán y Francisco Ballesteros eran zapateros; Víctor Arciniega tenía diversos oficios, entre ellos el de carpintería; los hermanos Izusqui eran albañiles; Alejandro Arteaga y Francisco Flores Cueto eran guardaespaldas de políticos; Hernán La Rosa fue empleado en la Caja de Depósitos y Consignaciones (después Banco de la Nación) y también árbitro de fútbol; Pedro Espinel era tipógrafo; Porfirio Vásquez fue portero del Kennel Club durante muchos años; incluso Vicente Vásquez pudo vivir de la música solo posteriormente a su reconocimiento público.

Es solo más adelante que hubo cultores de la marinera limeña que pudieron vivir de la música, como Carlos Hayre, José Villalobos, Abelardo y

---

<sup>40</sup> Todos los miembros de este conjunto tenían además oficios que ejercían regularmente (comunicación personal con Guillermo Durand).

Vicente Vásquez, así como los más jóvenes: Gustavo Urbina, Jorge Villanueva “Chapulín”, Francisco Vallejos o Alfredo Calderón entre muchos otros. En el caso de los que obtienen ingresos de la industria discográfica, éste es fundamentalmente por géneros de gran difusión, como el vals criollo o la polca, mas no por la interpretación de marinera limeña. En el caso de los ingresos por presentaciones en público, estas son de distinto tipo y envergadura y la marinera tampoco suele ser el género más solicitado por el público, salvo en el caso de peñas y locales comerciales tradicionales en los que la interpretación de este género representa un importante diferencial para el público. En otros casos, se obtienen ingresos por brindar clases de canto, baile e instrumentos, sea en academia o de forma particular o incluso por participar como conjunto acompañante en los concursos de marinera.

También hubo un grupo de cultores de los sectores altos de la sociedad limeña. Por lo general eran familias y aficionados allegados que asistían a las jaranas y fiestas populares, muchas veces encargándose de gastos que a los cultores populares les era difícil sustentar. Se puede citar por ejemplo a las familias Graña, Aramburú, Garland, Barrenechea, Devéscovi y muchas otras, entre las que era posible encontrar notables cultores de marinera limeña, sobre todo bailarines.<sup>41</sup>

Finalmente, la marinera limeña durante el siglo XX ha contado con la concurrencia constante de diversos investigadores y recopiladores de las tradiciones populares criollas, provenientes de diversos estratos sociales. Entre ellos puede citarse a Fernando Romero, Rosa Mercedes Ayarza, Rosa Alarco, José Durand, Nicomedes Santa Cruz, Aurelio Collantes y Alicia Maguiña entre los principales.<sup>42</sup> Estos estudiosos han contribuido al conocimiento y difusión de la marinera limeña a través de la recopilación, la investigación académica, la escritura periodística, la producción discográfica, la composición y la enseñanza. En la actualidad, Alicia Maguiña es considerada la cultora más importante en términos de enseñanza, y sus composiciones de marinera limeña son muy apreciadas por los conocedores del género debido tanto a su belleza artística como al respeto que guardan de las reglas tradicionales.

---

41 Se profundizará sobre este tema en el capítulo 3.

42 Vale señalar que muchos de estos estudiosos —como es el caso de Ayarza, Alarco, Maguiña, Durand y Collantes— provienen de sectores letrados y acomodados de Lima.

### **3. Presencia de la marinera limeña en la capital<sup>43</sup>**

Según las diversas fuentes consultadas, la marinera limeña era una práctica musical sumamente extendida en Lima durante las primeras cuatro décadas del siglo XX. Había cantores de marinera en casi todos los distritos, que eran muchos menos de los que existen en la Lima actual (ver mapa 2). La práctica de la marinera limeña —como continuidad de la práctica de la zamacueca— ya exist a en algunos barrios muy tradicionales (como el Rímac o Barrios Altos) y se fue expandiendo junto con la ciudad hacia la segunda mitad del siglo XX. A pesar de su ubicación por barrios, no se trató de una práctica absolutamente localizada sino que involucr  una serie de importantes intercambios y desplazamientos dentro de su ámbito de influencia. De esta forma, cultores de un barrio podían ser participantes habituales de las jaranas de otros barrios muy distantes, o incluso ser representativos de más de un barrio. En tal sentido, no se puede pensar que se ci neran a un lugar concreto, sino que tuvieron al mismo tiempo un profundo sentimiento de procedencia de un determinado barrio (o barrios) y una presencia regular en diversos ámbitos urbanos.

Uno de los lugares de la ciudad cuya práctica musical tradicional es emblemática es el Rímac, también conocido como Abajo el Puente, Bajo Lirio o Cuartel Quinto.<sup>44</sup> En este distrito había gran cantidad de barrios, quintas, callejones y solares que albergaban cantores, músicos y bailarines de marinera, y casas de toda clase social en las que se armaban con frecuencia reuniones de cultores, fiestas y jaranas. Entre los principales barrios del Rímac estaba Malambo, zona con gran población afrodescendiente ubicada en la actual avenida Francisco Pizarro, así como en sus calles aledañas (Villacampa, Próceres, Vir , Limoncillo y Francisco de Paula, entre otras), de donde proceden muchos de los más grandes cantores de marinera limeña, especialmente de lugares como el solar 771, el callejón de La Cruz, el solar Palma, el solar de la Esperanza, el callejón del Ratera, el solar de Las Leonas,

---

43 La presente sección ha sido elaborada a partir de los datos obtenidos de los artículos periódicos de Collantes y  scuez y de las distintas entrevistas a cultores tradicionales de marinera limeña. Los datos han sido cotejados, revisados y complementados por Guillermo Durand Allison. Se ha tratado, en la medida de lo posible, de colocar los nombres completos y apellidos; sin embargo, hay casos en los que solo se dispuso de un dato.

44 Antiguamente, la ciudad de Lima estaba geográficamente dividida en cuarteles, cada uno a cargo de un comisario, a fin de viabilizar la vigilancia por parte de las fuerzas del orden. Esta división fue establecida por el virrey Amat en 1767, y se siguió usando para denominar las distintas zonas de Lima hasta inicios del siglo XX (Policía Nacional del Perú 2009).



Mapa 2: Plano de la división de la ciudad de Lima por cuarteles

el callejón de Los Peines, el callejón del Suche, la calle del Pozo y la calle de Presa. Otros barrios en el Rímac famosos por la práctica musical criolla, en especial de la marinera limeña, eran Camaroneros, Acho, El Baratillo, El Salitral, El Pedregal, Aromito, Hualgayoc, Barraganes, Las Cabezas, Otero, Manteras, Piedra Lisa, Copacabana y las calles Cajamarca, Calle Nueva y jirón Trujillo. Asimismo, entre las casas más recordadas por acoger fiestas y jaranistas durante las primeras décadas del siglo XX están las de Mateo Sancho Dávila en el callejón de la Cruz en Malambo, Catalina Herbozo en El Pozo, la familia Matos en Copacabana, Reynaldo Fiorini en Calle Nueva y “Manongo” Andrade “Caravelí” en Acho. Posteriormente, durante las décadas de 1940, 1950 y 1960, fueron muy famosas las jaranas que se realizaron en casa de Luciano Huambachano, primero en Malambo y luego en el Barrio Obrero en jirón Caquetá.

Entre los cantores e instrumentistas más importantes del Rímac puede mencionarse a los hermanos Augusto y Elías Áscuez, Mateo Sancho Dávila, Braulio Sancho Dávila, Víctor Regalado “Cebiche”, Alejandro Sáenz, Jorge “Pericote” Acevedo, Pedro Arzola, Francisco Flores Cueto “Pancho Caliente”, Jesús Pacheco, Alcides Carreño, Alejandro Navarrete, Fortunato Valdés, Norberto “Membrillo” Mendiola, los esposos Pedro y Efigenia Rubiños, los hermanos Plasencia, Carlos Flores, Pedro Lavalle, Pedro Michelsen, Adolfo Zeballos, Mariana Anchante, Martina Sancho Dávila, Catalina Herbozo, César y Manuel Andrade, Julio Huaylas, los hermanos José y Julio Vargas, Luciano Huambachano y Arístides Ramírez (cajonero). Entre los bailarines se puede citar a Bartola, Peta e Isabel Sancho Dávila, Abelardo Peña, Julio “El Quemao” Peña, y posteriormente Nicolasa Áscuez (hija de Augusto), Rolando y Emilia Áscuez (hijos de Elías).

Es importante mencionar como antecedente cultural al grupo denominado Los Doce Pares de Francia, conjunto de cultores muy experimentados de décimas que se reunían en el callejón de Malambo, ubicado en el barrio del mismo nombre, entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.<sup>45</sup> Estos

---

45 Entre los integrantes de Los Doce Pares de Francia estaban los decimistas Santiago Villanueva, Mateo Sancho Dávila, David Guarda, Benigno Butrón, Nicanor Campos, Aniceto Hermoza “Arrempuja”, Luis Lobatón, Mariano Gonzáles “Chini chini”, Pablo Echeverría, Pablo Negrón, Enrique Matute, Higinio Quintana, Camilo Godoy, Marcelino Córdova, Luis Becerra, Pedro Navarro, Cueto y Antonino “El Gago” Castrillón. Asimismo, si bien no eran decimistas, pertenecían también al grupo Clara Boceta, Portales, Pío Suparo y Julio Zarratea. De entre todos éstos, eran buenos cantores y músicos de marinera limeña Mateo Sancho Dávila, Nicanor Campos, Pío Suparo y Julio Zarratea.

decimistas se juntaban los sábados y domingos en una casa junto a la de Mateo Sancho Dávila y Clara Boceta y practicaban no solo décimas sino también géneros musicales populares, entre los que se encontraban tonderos, amorfino y marinera limeña. Al parecer eran decimistas muy respetados y competían con otros, a los cuales —según señalan las fuentes— siempre vencían. Augusto y Elías Áscuez, sobrinos políticos de Mateo Sancho Dávila y sobrinos carnales de otro decimista miembro, Santiago Villanueva, pasaron su niñez en esta casa y aprendieron mucho de la tradición musical limeña, al punto que cuando Augusto Áscuez contaba con diecinueve años, en 1911, era considerado uno de los mejores cantores de marinera de la ciudad. Él mismo cuenta una interesante anécdota ocurrida durante una jarana cuando era aún muy joven:

El señor Herrera [cantor de marineras mucho mayor que Augusto Áscuez] se arrancaba a cantar marineras y yo le contestaba en verso; sorprendido sorprendido, se me quedaba mirando, hasta que no pudo más y preguntó: “¡Carambas! ¿Quién es este muchacho?”. Es sobrino de Santiago Villanueva le dijeron. “¿Pero cómo sabe tanto?” se preguntaba. Es que ha aprendido en la casa de Mateo Sancho Dávila, contestaban. “Caramba —se rascaba la cabeza— atrevidísimo el muchacho”. Unos 19 años tendría por esa época (Áscuez 1982m).

Otro lugar de importancia en la práctica de la marinera limeña es Barrios Altos, que comprende desde la avenida Abancay hasta el cementerio Presbítero Maestro, y desde el jirón Amazonas hasta la avenida Grau, abarcando todo el Cuartel Tercero y parte del Cuartel Segundo. Al igual que en el Rímac, son numerosas las reuniones de cultores y las casas en que se celebraban jaranas. Entre los barrios más recordados se encuentran La Confianza, Cocharcas, Huamalíes, Fuerte Guinea, Mercedarias, El Prado, Maravillas, San Isidro, Carmen Alto, El Acequión, Cinco Esquinas, La Huerta Perdida, El Martinete, La Plazuela del Cercado, Conchucos, Santo Cristo; también el jirón Huari y las calles Juan Castilla y Las Carrozas. Son particularmente recordados por las celebraciones que allí se realizaban el solar La Banderita Blanca, la casa de de Hernán La Rosa “El Carnero” en el solar de la Cruz en Huamalíes, el solar de Jaime y la quinta Carbone.

Algunos de los cultores más conocidos de Barrios Altos durante las primeras décadas del siglo XX fueron Fausto Neira, Juan Arciniega (padre de Víctor “El Gancho”), los hermanos Palomera (“Tití” y “Legañoso”), Francisco Trucíos “Pochocho”, José Olaza, Martínez, los hermanos Villalobos, Guillermo Suárez, Albino Carrillo, Alberto Ramírez, Zavaleta, Ibarra, “Chibi-

ricoy”, Pedro Espinel padre, Francisco “Ca ner a” Ballesteros, Samuel Márquez, Víctor “El Gancho” Arciniega, Pancho Estrada, Marcos Olivares, Hernán La Rosa “El Carnero”, el “Chongo” Loayza, los hermanos Villalta, Los hermanos Juan y Z simo García, los hermanos Olivos (“Mono” y “Muninque”), Alejandro Goicochea, Víctor Oliva, Herrera, Edelmira Bóveda y José Sáenz, entre otros. Ya hacia la segunda mitad del siglo XX se puede citar a los cantores y músicos José “Pepe” Villalobos, Teodoro Ernesto “Chino” Soto Agüero, Fidel Palomino y la bailarina Juanita Loyola, entre muchos otros.

Barrios Altos acogió también a algunas de las más recordadas agrupaciones de cultores de la tradición musical popular limeña, destacándose las que aparecieron en el barrio de Cinco Esquinas. Una de las más tradicionales y recordadas fue La Volante de las Cinco Esquinas, contemporánea de Los Doce Pares de Francia; que estaba conformada por Guillermo Suárez, los hermanos Palomera, Albino Carrillo, los hermanos Villalobos, Alberto Ramírez, Zavaleta, Ibarra, “Chibiricoy”, Pedro Espinel padre y Braulio Sancho Dávila. Asimismo, exist a La Volante Chica, conformada por cultores de menor edad que duró hasta el año 1914; esta estaba conformada por cantores barrioaltinos y rimenses, entre los que se encontraban Augusto Áscuez, Manuel Quintana Olivares, Castro, Adán Romero, Fidel Gonzáles Orbegoso y Víctor “El Gancho” Arciniega (Áscuez, entrevista personal, 27 de junio de 1981).

Un grupo muy recordado es el Conjunto Ricardo Palma, fundado en 1934<sup>46</sup> y conformado por Samuel Márquez (cantor), Francisco Ballesteros (cantor y guitarrista), Francisco Estrada (laudista y arreglista) y Víctor “El Gancho” Arciniega (cajonero y cantor). Interpretaban una serie de géneros musicales populares, entre los que se encontraba la marinera limeña. Sus integrantes ganaron varios de los concursos de la fiesta de San Juan de Amancaes y llegaron a presentarse en el teatro Segura (Mejía s/f). José Villalobos comenta que “era un conjunto profesional muy conocido, y trabajaba para la crema de Lima, para la gente millonaria, en los mejores sitios. Inclusive en el Negro Negro [*boite* muy de moda durante la primera mitad del siglo XX]” (Villalobos, entrevista personal, 1 de diciembre de 2009). Otro reconocido grupo de cultores contemporáneo del Conjunto Ricardo Palma era el Trío Mercedarias, conformado por Ernesto “Chino” Soto, “Mono” Olivos y Nicolás Enríquez.

---

46 Testimonio de los miembros del conjunto según comunicación personal con Guillermo Durand.

Había también otras zonas de la ciudad de Lima donde se podía encontrar muchos y muy buenos cultores de marinera limeña. En el Cuartel Primero eran muy reconocidos por su actividad musical popular los barrios de San Sebastián, La Aurora y Monserrate; en este último se destacaban la calle Huancavelica y el pasaje Tayacaja, y es especialmente recordada la casa de Alfredo Velásquez “El Tuerto” por las grandes jaranas que allí se organizaban. Entre sus cultores más reconocidos se encontraban Enrique Cerna, Pedro Lavalle, Juan Criado, la familia Valdelomar, Filiberto Elías, Clemente Ballén, Daniel Oliva y los dúos Salerno-Gamarra, Pastrana-Monteblando y Gamarra-Sánchez. En el cuartel Primero también se puede contar a los cantores de marinera del Centro Musical Unión, entre quienes destacan “Chongo” Loayza y “Toro Sentado” Vivanco. Asimismo, en el Cuartel Cuarto se destacaba el barrio de Sandía, así como la calle La Cruz, y entre sus cultores más reconocidos estaban Roberto y Mariseli Piana, Rafael Rivero, José Vargas, “Curruco” Arteaga y los dúos Muelle-Ayllón, Pantoja-Polo y Polo-Guerra, entre otros. En el barrio de Guadalupe eran conocidos Manuel Covarrubias de la calle de El Sauce,<sup>47</sup> Ceferino Meza, “Panpripo”, Miguel Izusqui, Agustín Falla, Norberto “Membrillo” Mendiola y su sobrino Nicasio “El Cojo” Mendiola. Había también una interesante actividad musical tradicional en barrios —en ese entonces— alejados de la ciudad de Lima, como, El Callao o Barranco. Respecto del primero, Augusto Áscuez comenta (1983h; 1983l) que durante las primeras décadas del siglo XX había jaranas tan buenas como las de Lima. En Barranco sobresalían la Raya de Bolivia, donde vivían muchos cultores de marinera, como Valentina Barrionuevo, Sabina Febres “La Gata”, Agripina Pacheco, María “La Chica”, los León Mora y los Magallanes.

Con un crecimiento urbano que mantenía el centro de Lima como núcleo económico y administrativo, surgieron diversos barrios obreros alrededor del casco antiguo que hacia la tercera y cuarta década del siglo XX se fueron convirtiendo en distritos, siendo los casos más representativos los de La Victoria, Breña y Surquillo. Estos distritos comenzaron a albergar a la población obrera, bien sea migrantes internos o habitantes de los distritos más antiguos que se mudaron a estas zonas, entre los que había numerosos cantores, intérpretes y bailarines de marinera limeña. Por ejemplo, Carlos Hayre (entrevista personal, 18 de marzo de 2010) recuerda en su natal

---

<sup>47</sup> Como dato anecdótico, el teatro Politeama —donde se realizaban presentaciones de ópera— quedaba también en esta calle.

Surquillo a la familia Reyes, intérpretes, y Manuel Acosta Ojeda (entrevista personal, 20 de julio de 2010) recuerda a la familia Bolaños. En Breña, es especialmente recordada la casa de Porfirio Vásquez, ubicada en la cuadra 11 de jirón Huancabamba; allí asistían Rubén Flores, Pedro Gallup, Eduardo Mazzini, Máximo Bravo, Carlos Hayre, Manuel Acosta Ojeda, Nicomedes Santa Cruz, Enrique Borjas “Chiquitín”, Antonio Velásquez Véliz y Canano Barrenechea entre otros. La casa de Daniel “Pipo” Vásquez, en el pasaje Ruiz Bravo, también es recordada por albergar numerosas jaranas. Se destaca, asimismo, el guitarrista Wendor Salgado, quien durante muchos años acompañó a Augusto Áscuez. Posteriormente, el Centro Musical Breña tuvo una importancia particular para la práctica de la marinera limeña durante las últimas décadas del siglo XX, donde acudían cultores de todo Lima.

En los distritos “nuevos”, La Victoria parece ser el que acogió a la mayor cantidad de jaranistas y cultores de marinera limeña. Es particularmente importante la zona conocida como Punta de Cañete, ubicada en el barrio de los canasteros, al final del actual jirón Renovación. A este barrio llegaron durante las primeras décadas del siglo XX algunas de las primeras poblaciones migrantes de la costa centro-sur, especialmente de Cañete y Chincha, en las que se encontraban cultores de música popular. Asimismo, se mudaron allí diversos cultores de marinera de otros barrios de Lima, como la familia Cavero, Manuel “Mañuco” Covarrubias, “Curruco” Arteaga, Alejandro “El Manchao” Arteaga, Agustín Falla, Abelardo Vásquez, Miguel Izusqui, “Membrillo” Mendiola, Enriqueta, Marina, Eulogio y Zacarías Cavero y otros más. Había numerosos jaranistas en las calles Luna Pizarro, Bélgica, Iquitos, Víctor Manuel, García Naranjo, Manco Cápac y Bausate y Meza. Eran conocidos también los callejones De Pinto y Del Buque, las casas de “Manjarblanco” Checa y de la familia Barahona (esta última en la avenida Manco Cápac), la casa de los Martínez y la de Sabina Febres “La Gata”. La bodega de Domingo Giuffra durante las décadas de los cincuenta y sesenta (en honor a quien se inauguró un centro musical, vigente hasta la actualidad) y el local de Augusto Porth, desde fines de la década de los setenta hasta los noventa, fueron reconocidos lugares de reunión para criollos jaranistas. Una mención especial merece la casa de Alejandro “El Manchao” Arteaga y su esposa Valentina en el callejón del Buque, casa donde se hicieron numerosas jaranas durante varios años, incluso después de la muerte de este. En esa casa se reunían con frecuencia algunos de los más reconocidos cultores de marinera limeña de toda la ciudad, como Manuel Quintana, Agustín Falla, Augusto y

Elías Áscuez, Arístides Ramírez, “El Cojo” Izusqui, y Juan Quispe “Víbora”. Se dice de esta casa que la jarana era continua, sin importar la hora, y que allí se formaron muchos músicos y cantores, incluidos algunos miembros del ballet folclórico Perú Negro.

Algunos de los cultores más representativos de La Victoria eran Julián “Malanoche”, Alejandro “El Manchao” Arteaga, Agustín Falla, Augusto “Curita” Gonzáles, Moisés Goyoneche “Chancaca ‘e Tongo”, Oscar Avilés, Víctor “Pato” Campos, Juan Quispe, Sabina Febres, “El Cojo” Rubianes, Wilfredo Franco, Carlos Abán “Cabeza de Piedra”, Eulogio Caveró “Querubín” y su hermano Zacarías, y las familias Valiente, Barrera, León y Carvajo. Asimismo, había una serie de cultores muy reconocidos de otros distritos de Lima que trasladaron sus domicilios a La Victoria, como Abelardo Vásquez, Manuel Covarrubias, Miguel Isuzqui, Agustín Falla, “Membrillo” Mendiola, “Curruco” Arteaga, y Enriqueta, Marina, Eulogio y Zacarías Caveró. Finalmente, había una serie de concurrentes que si bien no eran cultores contribuían a la realización de la fiesta, como el futbolista Alejandro “Manguera” Villanueva, quien colaboraba económicamente con las celebraciones y jaranas.

Era posible también encontrar cantores de marinera en algunos pueblos y haciendas a las afueras de Lima. En Chíncha, por ejemplo, es especialmente recordado como cantor de marineras Eleuterio Mandros, también cajonero, y en Aucallama se contaban entre los cantores más reconocidos a Elías Muñoz, Miguél Angel Aparicio, José “Cintura” y José Santos Vásquez. Asimismo, antes de la Reforma Agraria del General Velasco Alvarado, hubo una intensa práctica musical en haciendas del centrosur de la costa peruana, como las de Santa Bárbara (Cañete), Esquivel (Huaral) y San Regis (Chíncha), auspiciada en gran medida por familias pudientes aficionadas al género.

Se puede notar que la práctica tradicional de la marinera limeña, si bien no se circunscribe al casco urbano, se concentra mayoritariamente en los antiguos barrios populares y se extiende poco a poco hacia los nuevos barrios que surgían aledaños a estos. Asimismo, se atomiza en barrios y callejones particulares, aunque no se trata de núcleos cerrados sino principalmente de nodos entre los que circulan intérpretes y aficionados de diversa procedencia. A medida que la ciudad crece, el alcance espacial de esta red de nodos —que abarcaba casi todo el casco urbano a inicios del siglo XX— se reduce proporcionalmente frente al resto de la ciudad y queda circunscrito a un espacio comparativamente muy pequeño. Los barrios se transforman con las

obras de infraestructura, las familias se mudan y llegan otras nuevas no necesariamente de filiación criolla tradicional, fraccionándose las viejas redes sociales y haciendo que la práctica sea menos extendida aún. En la actualidad es común que cultores de marinera limeña de muchos de estos barrios se quejen de la ausencia de intérpretes con quienes compartir momentos de bohemia. En tal sentido, el contexto de la práctica musical de la marinera limeña se transforma radicalmente a lo largo del siglo XX, lo que necesariamente conlleva a transformaciones en la práctica misma (Agudo 2009:55; Shils 1981:14). En términos concretos, la transformación urbana, junto a una serie de fenómenos sociales particulares, conllevó a una dramática disminución de la práctica popular tradicional de la marinera limeña, tema que se profundizará en el tercer capítulo.

Es importante también llamar la atención sobre el hecho de que la práctica musical de la marinera limeña ha mantenido a lo largo del siglo XIX la presencia de una serie de familias de extracción popular entre sus principales cultores, así como en algunas familias de sectores altos. Se puede ver, por un lado, que miembros de distintas generaciones de dichas familias han aprendido el baile, el canto o la interpretación instrumental de marinera limeña y han destacado en el baile, canto y/o interpretación instrumental de marinera limeña. Por otro lado, se puede percibir también que es usual la existencia de relaciones de parentesco entre estas familias a través de uniones matrimoniales, de modo que hay cultores vinculados por línea paterna y materna. Este proceso se revisará de manera un poco más extensa en el tercer capítulo del presente libro.

#### ***4. Fiesta de San Juan de Amancaes***

La fiesta de Amancaes fue en el siglo XX uno de los espacios más importantes de ejecución de la marinera limeña, como lo fue para la zamacueca durante el siglo XIX. La pampa de Amancaes es una explanada ubicada en el distrito del Rímac, al lado noroeste del cerro San Cristóbal, donde actualmente se encuentran las urbanizaciones El Bosque y San Juan de Amancaes. Esta pampa, llamada de Amancaes porque en su flora destacaban grandes extensiones de florecillas amarillas llamadas amancaes (*Hymenocallis amancaes* o *Ismene amancaes*), era uno de los principales lugares de esparcimiento tradicional para los pobladores de Lima de todos los estratos sociales. Las excursiones

a la pampa comenzaban el 24 de junio, día de la fiesta de San Juan, y continuaban hasta setiembre (Fuentes [1867] 1988:150-151). A estos paseos —al menos hasta antes de 1926— los asistentes concurrían en familias o grupos de amigos y organizaban comilonas festivas con viandas criollas (Áscuez 1983e). Entre los asistentes solía haber músicos que animaban las reuniones, incluso había músicos independientes que ofrecían sus servicios a los grupos de festejantes por una módica suma (Áscuez 1983e).

No se sabe a ciencia cierta cuándo comenzó la fiesta, pero esta ya era una costumbre difundida hacia finales del siglo XVIII (*Mercurio Peruano* 1791). Manuel Atanasio Fuentes ([1867] 1988:150-156) hace un interesante relato sobre la fiesta de Amancaes y las prácticas musicales que en ella concurrían:

El 24 de Junio, día de San Juan, empiezan los paseos a las lomas de Amancaes, situadas como a media legua de la plaza principal [de Lima]. El sitio es hermoso y agradable; las altas colinas que rodean una extensa pampa se cubren de verdura sobre la cual se elevan numerosas flores amarillas llamadas AMANCAES, y una inmensidad de florecillas de varias clases y colores, y entre ellas la conocida con el nombre de SAN JUAN porque principian a salir ese día. En la pampa existen varios ranchos o barracas cuyos dueños venden comestibles y licores. En los días de mayor concurrencia, que son los domingos y lunes, se encuentran en esas barracas algunos ARPISTAS y GUITARRISTAS y se improvisan, dentro de ellas, bailes en que no se conocen polkas ni mazurcas, sino ZAMACUECA.

[...] La concurrencia a ese lugar es muy numerosa en ciertos días y se compone de individuos de toda clase social. Se puede ir a la pampa a pie, en carruaje o a caballo.

[...] Hemos dicho que el baile de Amancaes es la ZAMACUECA.<sup>48</sup>

Manuel Atanasio Fuentes hace referencia a la zamacueca como el baile de la pampa de Amancaes, en oposición a la mazurca o la polca, que durante la segunda mitad del siglo XIX eran bailes principalmente de salón. Al señalarla como baile característico, resalta el carácter desenfadado de la fiesta, que por ser campechana se aleja de los remilgos de la acomodada vida urbana.

La afluencia a la fiesta de San Juan de Amancaes comienza a decaer hacia las primeras décadas del siglo XX. En 1916, la revista *Variedades* señala que la fiesta está en decadencia, y que incluso ha perdido “el lujo de antaño”, probablemente haciendo referencia a que la mayor ausencia se presentaba en

---

48 Resaltado en el texto original.

los estratos m<sup>á</sup>s altos (*Variedades* 1916). En el a<sup>ñ</sup>o 1918 se habla de la fiesta como una tradici<sup>ó</sup>n que persiste a trav<sup>é</sup>s de los a<sup>ñ</sup>os, aunque a diferencia de *épocas pasadas* en las que “todo Lima se congregaba”, hoy “ya no medio Lima pero s<sup>í</sup> una cuarta parte de la poblaci<sup>ó</sup>n revive en estos d<sup>í</sup>as la vieja tradici<sup>ó</sup>n”, llegando ya no en caballo de paso o en carromato, sino en autom<sup>ó</sup>vil (*Variedades* 1918:633). En 1922, una nota de la misma revista se<sup>ñ</sup>ala que es una fiesta muy criolla, a la que asisten “algunos distinguidos amantes de la tradici<sup>ó</sup>n”; se resalta que se bail<sup>ó</sup> marinera y se degustaron las viandas criollas, siempre haciendo referencia a esta fiesta como una tradici<sup>ó</sup>n que forma parte del pasado. En 1924 una nota muy peque<sup>ñ</sup>a cubre la fiesta, identific<sup>á</sup>ndola con las “viejas pr<sup>á</sup>cticas”; en las fotos puede verse personas a caballo y m<sup>ú</sup>sicos disfrutando de una pachamanca. Al a<sup>ñ</sup>o siguiente no hubo cobertura de la fiesta. Al parecer, durante las dos primeras d<sup>é</sup>cadas del siglo XX no solo disminuy<sup>ó</sup> la concurrencia sino que empez<sup>ó</sup> a ser considerada una pr<sup>á</sup>ctica del pasado.

Para la fiesta de San Juan de Amancaes de 1926, la Municipalidad del R<sup>í</sup>mac tuvo la iniciativa de organizar un amplio programa con concursos de bailes y caballos de paso, desfiles, fuegos artificiales, partidos de f<sup>ú</sup>tbol y una serie de atracciones m<sup>á</sup>s (*Variedades* 1926). El impulsor de esta iniciativa fue el alcalde Juan R<sup>í</sup>os —del mismo partido pol<sup>í</sup>tico del entonces presidente Augusto B. Legu<sup>í</sup>a—, y la fiesta cont<sup>ó</sup> con la presencia del propio jefe de Estado. Para el a<sup>ñ</sup>o siguiente, la iniciativa se ampli<sup>ó</sup> notablemente en t<sup>ér</sup>minos de atracciones y participantes, siempre con la presencia del entonces Presidente de la Rep<sup>ú</sup>blica y su plana mayor en un palco de honor especialmente erigido, e invitando a participar de la fiesta a conjuntos musicales de todo el Per<sup>ú</sup>, en lo que se llam<sup>ó</sup> el Concurso de M<sup>ú</sup>sica y Bailes Populares, que continuar<sup>í</sup>a a lo largo de los a<sup>ñ</sup>os. Para esta iniciativa se cont<sup>ó</sup> con el apoyo del Ministro de Fomento, quien financi<sup>ó</sup> íntegramente el concurso (traslado y alojamiento de los m<sup>ú</sup>sicos y bailarines) de “incalculables proporciones” (*Mundial*, 28 de junio de 1928). Durante los a<sup>ñ</sup>os 1928 y 1929 la fiesta fue calificada por la opini<sup>ó</sup>n p<sup>ú</sup>blica como *é*xito rotundo, sobre todo debido a la gran afluencia: la revista *Mundial* en 1928 se<sup>ñ</sup>ala que “puede decirse que todo Lima y sus alrededores se trasladaron a la pampa tradicional”, y la describe como “un hormiguero de gente” (*Mundial*, 28 de junio de 1928); mientras que la revista *Variedades* hace referencia a una “enorme muchedumbre” en 1929.

Definitivamente, este impulso a la fiesta por parte del oficialismo la transform<sup>ó</sup> sustancialmente. No era ya un momento de esparcimiento campestre

sino un festival de grandes proporciones con presencia de las más altas autoridades estatales y con una importante cobertura mediática. Por un lado se perdía una práctica tradicional de más de un siglo de vigencia, pero por otro se generaba un importante espacio de difusión y reconocimiento tanto para los bailes populares limeños como para las expresiones musicales de “todo el territorio nacional”.<sup>49</sup> En términos muy concretos, se tomó una tradición que era considerada por la opinión pública mediática como una costumbre del pasado y se reinventó para incorporar una serie de discursos estatales (interés por la historia “incaica” del Perú en el presente de las comunidades andinas, capacidad de acción, cercanía a las clases populares) en medio de una fiesta de grandes proporciones ofrecida al pueblo. Esta iniciativa conjunta del oficialismo —el gobierno central y la alcaldía de Lima— puede comprenderse como una maniobra política del gobierno para ganar el favor de las clases populares urbanas, invirtiendo grandes cantidades de dinero del erario nacional en una celebración masiva para lograr una importante rentabilidad política en la valoración positiva y en el apoyo al régimen por parte de dichas clases.

Son varios los elementos que pueden destacarse en la práctica musical de la marinera limeña en Amancaes. Augusto Áscuez recordaba haber asistido a la fiesta de Amancaes desde el año 1922, antes de la época de los concursos, y haber visto bailar a Bartola Sancho Dávila con Julio Peña; asimismo, cuenta que en 1924, la misma Bartola bailó con un vestido muy bonito confeccionado por la hermana de Augusto, y lo hizo tan bien que la llevaron a bailar al Teatro Municipal (Áscuez 1982b). Posteriormente, el concurso convocó la participación de diversos conjuntos de intérpretes y bailarines de marinera limeña; aunque su desarrollo a lo largo de los años es confuso, y al parecer al principio se llevó a cabo evaluando con los mismos argumentos expresiones artísticas muy diferentes. En la edición de *Variedades* de 1928, Carlos Raygada escribe un extenso artículo sobre el concurso de aquel año, en el que señala la dificultad de calificar a un ganador entre propuestas musicales andinas (“incaicas”, según señala Raygada), populares urbanas y de músicos profesionales. Luego de referirse con admiración a los números andinos y

---

49 Vale señalar que la idea de “todo el territorio nacional” responde más a la intencionalidad de los gestores de la idea que a una real cobertura del país. Esto por cuanto es necesario destacar la presencia sobre todo de conjuntos andinos y la significativa ausencia de poblaciones amazónicas. Asimismo, gran parte de las danzas andinas era en realidad una recreación que formaba parte de la tendencia indigenista de la época.

profesionales, critica duramente a los músicos limeños, entre los que había tanto conjuntos de intérpretes como bandas profesionales. Respecto de los músicos de marinera señala lo siguiente:

Lima, centro en otros tiempos de magníficos cantores, cajoneadores y guitarristas, de buenas estudiantinas e inimitables bailadores de marineras y resbalosas, nos ofrece ahora la tristeza de unas marineras en que la influencia del Charleston degenera y estropea todo lo que hay de fino y elegante en el clásico baile limeño. Apenas si una morena (la única), desgraciadamente en exceso volumétrica, conservaba la clásica dignidad en los movimientos y bat a el pañuelo con graciosa soltura, no exenta de discreta picardía, ágil en la clásica vuelta y salerosa en el paso atrás y hasta intentando “escobilladas” que debieron ser “de lo g eno [sic]” en sus lejanos tiempos (Raygada 1928).

Sin embargo, la opinión de Raygada parece no ser compartida por los cultores añejos de marinera ni por los jurados del concurso. En el primer año del concurso, se erigió como campeona a Bartola Sancho Dávila, junto con los cantores Alejandro Sáenz (guitarrista), Catalina Herbozo, Augusto y Elías  scuez (también guitarrista), el cajonero Manuelito Concha y Z simo García en el tamborete, reconocidos como eximios intérpretes de marinera en el mundo popular. Al año siguiente ganó el concurso la bailarina de marinera Domitila Gonz ales (al parecer la mencionada “morena en exceso volumétrica”), viuda de Braulio Sancho Dávila, quien bail  con José Torres “Cabeza de Gato” (Durand 1960a). En años posteriores, resultaron ganadores conjuntos conformados por intérpretes de la talla de Samuel Márquez, Pancho Ballesteros, Víctor Arciniega, Manuel Covarrubias, Agustín Falla, Miguel Isuzqui, “Membrillo” Mendiola, Goicochea, Alcides Carreño, Julio Peña, Hernán “El Carnero” La Rosa, Jesús Pacheco, Víctor Campos o el cajonero Benítez (Durand 1960a). En 1929 ganó el concurso el quinteto Cinco Esquinas, integrado por Samuel Márquez, Francisco Ballesteros, Víctor Arciniega, Alejandro Goicochea y Alcides Carreño. Al año siguiente, el conjunto triunfador fue el de La Victoria, conformado por Manuel “Mañuco” Covarrubias, Miguel Isuzqui, Agustín Falla y “Membrillo” Mendiola. Posteriormente, en 1934, la pareja de baile de Bartola Sancho Dávila y Julio “El Quemao” Peña gan  por segunda vez y en 1939 el conjunto formado por los bailarines Bartola Sancho Dávila y Julio “El Quemao” Peña, los cantores Hernán la Rosa, Jesús Pacheco (también guitarrista), Augusto y Elías  scuez, el cajonero Julio “Colchón” Benítez y el guitarrista Víctor Campos Presa ganan por última vez el concurso de marinera de Amancaes (Durand 1960a). Respecto de esta época, agosto  scuez narra:

Entonces también comenzaron los concursos promovidos por Juan Ríos, alcalde del Rímac, para cantantes y bailarines. Iban seis o siete cantantes y algunas parejas de marinera: para ellos habían primer y segundo premios. Bartola Sancho Dávila debutó en Amancaes y la mayor parte de los años se llevaba los premios, porque no tenía competidores. Bailaba con Julio Peña, y cuando éste no podía ir, lo hacía con Abelardo Peña, su hermano, que tenía otro estilo, muy señorial, muy bonito. [...] Para los concursos de Amancaes íbamos Sáenz, Jesús Pacheco, mi hermano Elías y yo, quienes nos llevábamos los primeros premios. Después ya fueron Pancho Ballesteros, Arciniega, todos los de esa época a participar en los concursos de Amancaes (Áscuez 1983e).

Con el tiempo, la fiesta de Amancaes fue virando hacia una mayor participación andina. El 23 de mayo de 1930 el presidente Leguía declara el 24 de junio como Día del Indio, el mismo día de la fiesta de Amancaes. La presencia de conjuntos andinos fue cada vez mayor a medida que los criollos desaparecían y esta tendencia continuó décadas después del gobierno de Leguía. Posteriormente, dejó de organizarse el concurso pero continuó el festival con conjuntos andinos. José Durand comenta en 1960 que lo andino en Amancaes “creció hasta casi adueñarse”, y que incluso se había creado un Inti Raymi, y asocia estos hechos al creciente proceso de migración interna (Durand 1960a). Sin embargo, el autor documenta haber asistido a Amancaes aquel año en compañía de añejos jaranistas, y que muchos otros continuaban asistiendo a su tradicional día de campo a pesar de que los grandes festejos ya casi no incorporaban lo criollo (Durand 1960a). La fiesta de San Juan de Amancaes dejó de celebrarse hacia finales de la década de 1960, al parecer debido a la urbanización de la pampa como parte del proceso de expansión de la ciudad.

## ***5. Grabaciones de marinera limeña***

A diferencia de géneros criollos que alcanzaron gran notoriedad a través de la difusión radial y discográfica, como el vals criollo y la polca, la marinera limeña ha circulado entre cultores y aficionados de forma primordialmente oral, en una relación directa entre intérprete y público que no siempre está del todo definida. Sin embargo, esto no impidió que haya sido objeto de grabación y difusión comercial en discos y radio, por lo general a cargo de grandes disqueras y de intérpretes con poca experiencia en el canto de jarana pero con gran fama en la industria musical criolla. Vale la pena, entonces,

echar una mirada a estas producciones y recoger las percepciones de los cultores tradicionales sobre las mismas.

Si bien muchos de los cultores señalan haber conocido la marinera limeña como parte de su vivencia cotidiana, hay varios que reconocen que su primer contacto fue a través de la radio y los discos. Al parecer, no eran muchas las marineras que se grababan y difundían a mediados del siglo XX, pero estas pocas tenían una presencia regular y el público en general podía reconocerlas y hasta aprenderlas. Manuel Acosta Ojeda, por ejemplo, recuerda que las primeras marineras que conoció fueron las que cantaban Eloísa Angulo, Margarita Cerdeña, los Romanceros Criollos y Los Morochucos, especialmente la versión de estos últimos de “Palmero sube a la palma” (Acosta, entrevista personal, 20 de julio de 2010). Por su parte, Wendor Salgado señala que cuando era muy joven, las marineras que él y su grupo de amigos del barrio conocían eran las que pasaban por la radio, de las cuales la más conocida era “Quiero cantarle a mi tierra” de Óscar Avilés (Salgado, entrevista personal, 22 de marzo de 2010). En todos los casos, estos cultores populares fueron aproximándose a la marinera limeña a través del ambiente de jaranas, y en ese itinerario fueron descubriendo importantes diferencias entre las grabaciones que ellos conocían y la práctica musical de los cultores añejos en términos de estructura, reglas o sabor: “ninguno de estos grupos, conjuntos, dúos, solistas le ponían lo que decían los viejos, el término o lo que dirían el agregado, el zarcillo, el adorno” (Acosta, entrevista personal, 20 de julio de 2010).

Este hecho es interesante por cuanto remite a otro fenómeno: casi todos los cultores populares entrevistados señalan que la mayoría de marineras limeñas grabadas y difundidas están mal cantadas. “Yo enseñé a cantar marinera, enseñé contrapunto. Entonces, tomo como ejemplo las grabaciones, que en un 90% están mal. Esa es otra desventaja, por desconocimiento la gente graba por grabar, dice las cosas por decir. No recorta bien las sílabas o... en fin. El 90%, no, 99% de la música, de las marineras que están grabadas, están mal hechas. Ya sea porque están mal contestadas, están mal puestas o han cambiado de tonalidad” (Calderón, entrevista personal, 13 de julio de 2010). En efecto, es sumamente común encontrar errores de estructura en las marineras limeñas grabadas en disco, sobre todo en las de mayor circulación comercial. Uno de los errores más conocidos se encuentra en una de las grabaciones más divulgadas: “Quiero cantarle a mi tierra”, de Óscar

Avilés. Según la regla tradicional, el primer verso del tercer pie debe repetir el segundo verso del segundo pie más una cuarteta bisilaba, lo que no ocurre en este caso:

**Primer pie**  
Quiero cantarle a mi tierra,  
versos de mi inspiración,  
y decirle a todo el mundo,  
la quiero de corazón.

**Segundo pie**  
En esta tierra linda  
donde ha nacido,  
la flor de la canela  
**jardín florido,**

**Aparte de festejo**  
y la marinera,  
tenemos resbalosa  
**Tercer pie** para el que quiera,  
Vamos señora Rosa  
la resbalosa!

Los cultores tradicionales critican que, en su mayoría, los cantantes y conjuntos comerciales que interpretan marineras limeñas se equivocan constantemente e incluso incorporan elementos ajenos al género con una aparente finalidad comercial: “las personas que cantaban sus marineritas en esa época inclusive exigían que hicieran cierre. ¿Cuándo se ha visto que una marinera limeña tiene cierre? [...] Hay muchos directores de conjuntos que usan dichos en la marinera limeña. La marinera limeña no lleva dichos” (Villalobos, entrevista personal, 1 de diciembre de 2009). Asimismo, se critica que estos cantores y músicos comerciales carecen del sabor característico, sobre todo porque no cantan las marineras de la forma tradicional sino como una canción aprendida de memoria. Finalmente, suelen reconocer también algunos errores de ejecución en el cajón o guitarra, que se agravan en tanto pueden ser corregidos en estudio, lo que denota cierto desconocimiento de la expresión interpretada. Para José Villalobos el hecho de que estos errores queden grabados constituye un problema: “Después, con el transcurso del tiempo se han dado cuenta que no han debido hacerlo pero ya ha quedado plasmado en el disco y es bueno que esto se aclare para las nuevas genera-

ciones...que no vayan a creer en ese error” (Villalobos, entrevista personal, 1 de diciembre de 2009).

Los cultores populares son sumamente críticos con las grabaciones comerciales. Sin embargo, no es claro por qué ellos mismos, profundos conocedores del género, graban tan poco. Al respecto, Gustavo Urbina, guitarrista de Tradición Limeña —uno de los conjuntos que más graba marineras limeñas—, señala lo siguiente:

Yo pienso que hay la suficiente capacidad para crear nuevas cosas. Sí se ha hecho, pero muy poco se grababa marinera también como para hablar de eso. Yo creo que he grabado unas treinta marineras, pero como te digo, aparte mío habrá habido otros que cantan, pero que graben... pero graban dos, tres, no graban más. Pero tocan para grabar, eso es otra cosa, pero no crean pues. Otra cosa es crear un bordón, como por ejemplo lo que hace Vicente [Vásquez Díaz], lo que hizo Hayre en *La marinera de Lima es así* (Urbina, entrevista personal, 17 de junio de 2010).

En tal sentido, es posible reconocer dos tendencias en las grabaciones de marinera limeña. Por un lado, hay un pequeño número de grabaciones interpretadas de acuerdo a las formas tradicionales por profundos conocedores del género, la mayoría de las cuales tiene poca circulación masiva y escasa conexión con el mercado discográfico de gran escala por el otro, hay un mayor número de grabaciones de marinera limeña producidas desde disqueras comerciales y que, aunque conservan las características musicales de la marinera limeña popular, son grabadas por artistas de moda que no siempre las interpretan con las normas o el sabor tradicionales y están dirigidas al gran público, que no necesariamente proviene de sectores populares o conoce a fondo el género. Esta tendencia puede relacionarse a la presencia de un importante mercado en sectores medios para la música criolla a mediados del siglo XX, para el cual la industria probablemente adaptó las marineras limeñas, tocándolas como piezas musicales individuales interpretadas por los artistas de moda y suavizando el rigor de la estructura tradicional, homologándose con la propuesta musical comercial del momento. La aparición de estas diferencias en la práctica de la marinera limeña ha dado pie a una serie de tensiones, en las que los cultores más tradicionales sienten que una versión “inauténtica” de su tradición goza de amplia difusión y reconocimiento, invisibilizando a la forma popular tradicional. Este debate será analizado en los capítulos 4 y 5.

El tema de las grabaciones de marinera limeña pone sobre la mesa el debate acerca de la autenticidad del género. Al respecto, es interesante la confluencia entre los conceptos de respeto a la estructura y autenticidad de la ejecución. Por ejemplo, una pieza que no responde a la estructura tradicional o que agrega elementos no tradicionales —como ciertos cambios armónicos, cierres musicales o declamación de dichos— suele relacionarse con facilidad a cultores poco experimentados y, por lo tanto, poco tradicionales. En tal sentido, en el caso de la marinera limeña la autenticidad parece tener un correlato concreto en elementos exactamente identificables que deben ser respetados, bajo el riesgo de ser juzgado como inauténtico.

Esto tiene importancia para los cultores tradicionales puesto que ellos no suelen ser los artistas del *mainstream* musical criollo, el principal encargado de grabar los discos que incluyen eventualmente piezas de marinera limeña. En tal sentido, la lectura de los cultores populares es que quienes graban conocen poco del género y, por lo tanto, lo hacen mal. Esto genera preocupación porque las marineras limeñas “mal grabadas” son precisamente las que más se difunden en el gran público, propagándose una idea errónea del género, en la que la estructura de las canciones no se corresponde con la original, tradicional y correcta o, en otras palabras, auténtica. La pregunta que subyace es acerca de la importancia de la estructura tradicional y del respeto a esta, a diferencia de otros géneros tradicionales que conservan formas libres. Esta es una de las preguntas centrales que trataremos de responder a lo largo del presente trabajo.

En términos generales, los distintos cultores de marinera limeña entrevistados reconocen las siguientes grabaciones emblemáticas:<sup>50</sup>

- Las 33 marineras limeñas que Montes y Manrique grabaron en Nueva York en 1912 para la compañía discográfica Columbia Records. Es el primer registro sonoro de este género. Cada pieza consiste en una sola marinera (tres estrofas) con una resbalosa y fugas (siete piezas tienen dos fugas, y el resto solo una). De las 33 piezas, 28 son en modo mayor y cinco en modo menor. Cada pieza tiene una duración aproximada de tres minutos en 78 RPM.<sup>51</sup>

---

50 La selección de las grabaciones listadas proviene de las opiniones de los distintos cultores entrevistados. Asimismo, cuentan a pie de página con comentarios de Guillermo Durand Allison.

51 Las objeciones de los expertos a estas interpretaciones radican en que cantan los bardos en vez

- Las marineras limeñas que grabó el conjunto de Manuel Almenerio y Félix Vélez, acompañados por Justo Arredondo en la guitarra y José Olaya en el cajón, a cargo de la compañía discográfica RCA Víctor (1913).
- La marinera “La Jarra de Oro”, interpretada por el dúo Cobian y Díaz, acompañados por la guitarra de Oscar Andrade y el cajón de José Olaza, grabada el 12 de setiembre de 1913 por la compañía discográfica RCA Víctor.
- Las marineras limeñas grabadas por el dúo Salermo y Gamarra, con el acompañamiento instrumental de Miguel Almenerio en la guitarra, Gregorio Villalobos en el piano y Jorge “Pericote” Acevedo en el cajón (1928). Son dos marineras y una resbalosa con fugas, grabadas en Lima por la compañía discográfica RCA Víctor y editadas en Chile. Cada marinera se canta completa, tiene una glosa rezada (no cantada) y se vuelve a cantar la misma íntegramente. Cantan la resbalosa sola, sin marinera previa, y está seguida de fugas. Las marineras y la resbalosa están interpretadas según el estilo tradicional limeño para este género.<sup>52</sup>
- Las marineras limeñas grabadas en 1928 por el conjunto integrado por Augusto y Elías Áscuez, Alejandro Sáenz, Víctor regalado y también Gregorio Villalobos. Como parte de estas grabaciones hay cuatro marineras limeñas, dos en modo mayor y dos en modo menor. Cada grabación (pista) consiste en una marinera y una resbalosa.<sup>53</sup> De las marineras limeñas en modo mayor, una se inicia con la estrofa “la jarra de oro” y su resbalosa es “al despertar vi que era un sueño”; y la otra comienza con: “no hay amor como el desprecio” y la resbalosa es “en la torre de mi gusto”. Las de modo menor son “alza la voz, pregonero” en el primer pie, y “cuando salí de La Habana” como resbalosa; y “el desprecio” como primera estrofa, y “yo vivo triste” es su resbalosa. Las primeras voces de ambas parejas son de Augusto Áscuez y Alejandro Sáenz, y las segundas son las de Elías Áscuez y Víctor “Cebiche” Regalado.<sup>54</sup>

---

de cantar dos voces en contrapunto (dos parejas contestándose). Además, el acompañamiento instrumental consta únicamente de una guitarra y carece de cajón.

52 Las voces del dúo y la guitarra de Almenerio son notables; cumple el piano de Villalobos, aunque algunas veces satura el volumen del instrumento; inmejorable el cajón de Acevedo, jaranista cuajado y experimentado de Malambo, quien no solo tocaba cajón, también dominaba la guitarra y el canto de la marinera.

53 Suponemos que esto se debe a la limitación del tiempo de cada cara del disco de 78 RPM, que alcanzaba aproximadamente para tres minutos.

54 Desgraciadamente la exhuberancia del piano de Villalobos tapa el sonido de las guitarras

- *Los Cuatro Ases de la Jarana* (1958). Disco producido por José Durand en el estudio Mirenghi. Consiste en cinco marineras completas. Las cuatro primeras son series de tres marineras con resbalosa y fugas en modo mayor. La última serie consiste en seis marineras, resbalosa y fuga en modo menor. Los cantores e instrumentistas son algunos de los más reconocidos del siglo XX. Se cuenta con las voces de Manuel Quintana, los hermanos Augusto y Elías Áscuez y Luciano Huambachano. Las guitarras están a cargo de Luis Pardo, Luciano Huambachano y Elías Áscuez. En el cajón participaron alternadamente Víctor Arciniega “El Gancho” y Arístides Ramírez “Mono” Finalmente, en las palmas está Domitila Gonzales.
- *Perú Moreno* (1968), álbum producido por Carlos Hayre y Alicia Maguiña, y editado por la disquera Sono Radio. En él se hace uso de instrumentos no convencionales para la marinera limeña: un trombón, cuatro violines, saxofones alto, tenor y barítono, un contrabajo, acompaña batería y cajón. La selección y recopilación de los temas estuvo a cargo de Alicia Maguiña, y consistió en marineras, resbalosas y fugas del repertorio de Manuel Quintana “El Canario Negro”, Augusto y Elías Áscuez, Hernán La Rosa y Porfirio Vásquez. Las voces son de Alicia Maguiña, Abelardo Vásquez y “Chiquitín” Enrique Borjas.<sup>55</sup>
- *Socavón* (1974-1975), álbum LP de dos discos, producido, dirigido y editado por Nicomedes Santa Cruz Gamarra. Además de una serie de décimas, este disco incluye algunos géneros que forman parte del bagaje propio de los habitantes de la costa central del Perú, así como otros temas que son creaciones nuevas de géneros no tradicionales. Los mejores temas son tres series de marineras limeñas, dos en modo mayor y una en modo menor. Cada serie tiene una resbalosa seguida de fugas cantadas en contrapunto, conforme a los cánones establecidos para la interpretación de este género. Es importantísima la participación de Manuel Covarru-

---

y los juegos de percusión del cajón de Regalado, que eran famosos. Pese a la limitación de la grabación de esos años, la participación del cuadro musical es notable. Aun cuando no tenemos información completa sobre el suceso, opinamos que a estos temas se refiere Augusto Áscuez en los artículos publicados en 1982 y 1983 en el suplemento *VSD de La República*, los que también desarrolla en las entrevistas hechas por José Durand Flórez y Guillermo Durand Allison. Según esta información, la grabación se hizo en la casa Castellano, en 1928, para la casa RCA Víctor.

<sup>55</sup> Alicia Maguiña interpreta los temas utilizando formas de los cantores criollos de los cuales aprendió. La pareja que responde antiguos lo hace de modo magistral, alternando la primera y segunda voz. La voz aguda y bien timbrada de Borjas combina deliciosamente con el registro grave, dulce y melodioso de Abelardo Vicente Vásquez, quien cumple con guapear alegremente.

bias Castillo (1896–1975), guitarrista y compositor de la Guardia Vieja limeña. Participan de esta grabación Vicente, Oswaldo, Abelardo y “Pipo” (Daniel) Vásquez Díaz, hijos de Porfirio Vásquez Aparicio (1903–1971). Además de Los hermanos Vásquez Díaz, también están las voces de Enrique Borjas “Chiquitín”, Rafael Matallana y Nicomedes Santa Cruz.<sup>56</sup>

- *La Marinera Limeña es así* (1976). Esta grabación fue producida por Carlos Hayre. Participan Vicente Vásquez Díaz y Carlos Hayre en las guitarras, Reynaldo “Canano” Barnechea en el cajón, Abelardo Vásquez, Augusto Áscuez y Augusto “Curita” Gonzáles en las voces y Velentina Barrionuevo en las palmas. Cuenta con tres series de marineras. La primera presenta tres marineras completas, más resbalosa y fugas. La segunda solamente tiene dos marineras, con su resbalosa y sus fugas. Las dos primeras series en modo mayor, la tercera cinco marineras en modo menor, una resbalosa y una serie de fuga los tres maestros van formando dúos, en primera y en segunda voz alternativamente, para así poder interpretar este género de contrapunto con dos parejas de cantores que se contestan, sobre todo en la parte de las marineras<sup>57</sup>.
- *Marineras y algo más*. Disco grabado por Tradición Limeña, conjunto criollo fundado y dirigido por José Villalobos Cavero. Participan José Villalobos en voz y guitarra, Gustavo Urbina en la primera guitarra,

---

<sup>56</sup> “Mañuco” nació en la calle de Sauce, en el callejón del Suche (Barrio de Guadalupe, Cuartel Cuarto). Aquí canta diversos temas de su riquísimo repertorio, plagado de caprichos, líneas melódicas, caídas, robados y abundantes versos entrecortados usuales entre los viejos cantores del Cuartel Cuarto de Lima, y también de la Punta de Cañete de La Victoria.

La voz gastada, cascada de “Mañuco” le imprime un sabor desconocido para el público aficionado. Su dominio de los temas le da a esta producción el motivo central para considerarla un emblema. Además, la participación de Vicente y Daniel “Pipo” Vásquez Díaz en las guitarras, Abelardo Vásquez Díaz en el canto y Oswaldo Vásquez Díaz en el cajón, aumentan la calidad de este trabajo. Se suma la presencia de Enrique “Chiquitín” Borjas en la guitarra y en la voz; la participación de Nicomedes Santa Cruz y de Rafael Matallana permiten abundar el color musical sin restarle un ápice al sabor propio de la marinera. Los bordones, llamadas, rasgueos, punteos y acordes de la guitarra de Vicente, secundado tanto por “Pipo” como por Enrique Borjas “Chiquitín”, son una antología del acompañamiento de la guitarra en marineras.

<sup>57</sup> Vicente Vásquez Díaz, en la guitarra, tiene años de recorrido y conocimiento, tanto de su instrumento como del acompañamiento de marineras. En cuanto a Carlos Hayre, su dominio de las cuerdas le ha permitido participar conversando de igual a igual con Vicente y con el cajón de “Canano” Barnechea (uno de los percusionistas de la “élite”). Se cuenta con la presencia del maestro Augusto Áscuez Villanueva y su conocimiento y dominio de la jarana; la voz cascada, alegre y retoma del “Curita” Gonzáles; y la voz dulce, melodiosa y elegante de Abelardo Vásquez Díaz; todo esto adornado por los guapeos y las palmas de “Tina” Valentina Barrionuevo viuda de Arteaga. Esta grabación es notable, no solo por la exquisita conversación entre los instrumentistas, sino también por el repertorio de melodías, estrofas, términos y variantes del contrapunto de fugas, cantados por tres maestros de distintas generaciones.

Carlos Abán en el cajón, y Jorge Villanueva “Chapulín”, Fidel Palomino y Carlos Abán en las voces. Este disco presenta cuatro series de marineras limeñas, cada una con tres marineras, resbalosa y fugas. Dos de estas series son en modo mayor y las otras dos en modo menor.<sup>58</sup>

Asimismo, hay una serie de grabaciones no comerciales de marinera limeña que han circulado entre cultores y aficionados en forma no masiva:

- Malambo (década de 1940). Grabación aficionada de una humorada en casa de Luciano Huambachano, en el barrio de Malambo. Se cantan diversos géneros criollos, luego una serie de marineras en modo menor. Participan Augusto Áscuez, “El Cura” González, Luciano Huambachano y Víctor Marín cantando. Las guitarras las tañen Luciano y Wendor Salgado. Posteriormente, Huambachano y Ricardo del Valle “Mil Quinientos” cantan otra serie de marineras, siempre con las guitarras de Huambachano y Salgado.<sup>59</sup>
- Jarana en Caquetá (década de 1960). Grabación aficionada de otra humorada en casa de Luciano Huambachano, esta vez en su vivienda en el Barrio Obrero de Caquetá, dedicada a Ramón Gallesio “Tronquito”, que se hallaba en Estados Unidos. Además de cantar y tocar una serie de temas de diferentes géneros criollos, Augusto y Elías Áscuez entonan marineras que contrapuntean con Luciano Huambachano y César Pizarro. Terminada esta serie se entona un pasillo, tras el cual se inicia otra serie de marineras cantadas por los mismos, acompañada por las guitarras de Salgado y Huambachano. Tras otro intermedio de canciones criollas se vuelve a poner marineras, esta vez de modo menor, con la participación

---

58 Villalobos, antiguo alumno de los viejos cantores de Barrios Altos, ha captado el estilo robado en las jaranas, imprimiéndolo en algunas interpretaciones de estas grabaciones. La tarea de formación y enseñanza de los nuevos integrantes en que “Pepe” se embarcó ha dado sus frutos, estos saltan a nuestros oídos; así como también el trabajo de selección del satisfactorio repertorio de melodías y letras y los bordones de la guitarra de Urbina, tanto en las llamadas iniciales como durante el desarrollo de cada tema.

La calidad de compositor y autor de “Pepe” se transluce en algunas versos de las marineras, en el transporte de un tema conocido como vals, tocado y cantado como resbalosa, en el rescate de antiguas estrofas y en la línea melódica del tema “La Flor del muladar”, atribuida al viejo decimista malambino Mateo Sancho Dávila. Lamentablemente un “mal informante” le transmitió una versión errada en cuanto a la manera de cantarla.

59 Aun cuando la grabación no es profesional, ni los intérpretes han ensayado, este documento es valioso por la frescura, naturalidad, espontaneidad y acentuación propia de quienes están haciendo algo que les pertenece como parte de su vida cotidiana.

de Ricardo del Valle “Mil Quinientos”. Terminada la serie en menor, la misma pareja de cantores llama a marineras en modo mayor.

- Los Vásquez en Acuario (década de 1980). Durante varios años el grupo Acuario organizó un concurso para bailarines de marinera limeña. Acompañaban el baile diversos conjuntos, pero siempre participaba el de los Vásquez, dirigido por Abelardo Vásquez. Ignoramos la fecha de esta grabación. En ella distinguimos a José Santos Vásquez contestando o sacando en contrapunto con Abelardo. Están también la voz de Juan Carlos Paredes y los cajones de “Oswaldito” Vásquez y Manuel Vásquez Goyoneche, además de Daniel Campos Otero con su guitarra.
- Canto de jarana en el Centro Musical Breña (1987). Después de la conferencia acerca de la marinera limeña, disertada por José Durand en el Centro Musical Breña, un grupo de cultores cantaron marineras limeñas, en contrapunto, las mismas que fueron grabadas por algunos de los aficionados presentes. La primera pareja de cantores estaba conformada por Abelardo Vásquez y Ernesto “Chino” Soto, mientras que la segunda estaba formada por Wilfredo Franco y Víctor Campos. En las guitarras estaban Wendor Salgado y Víctor Campos, y Abelardo Vásquez y Manuel Vásquez Goyoneche “Mangüé” tocaban cajón, primero el padre y luego el hijo. Interpretan diversas marineras en contrapunto, en la forma tradicional, con términos poco conocidos, líneas melódicas caprichosas y dificultades ex profeso.<sup>60</sup>
- Los Carmelitas (década de 1980). La peña homónima fue formada por un grupo de amigos y alumnos de Abelardo Vásquez, quienes se reunían periódicamente para cultivar diversos géneros criollos, principalmente la marinera limeña. Esta grabación se realizó en una ocasión en que se invitó a Augusto Áscuez, Wendor Salgado y Ricardo del Valle “Mil Quinientos”. Áscuez, acompañado por la guitarra de Wendor Salgado, dejó aquí un documento de temas de la guardia vieja, que incluye vales

---

<sup>60</sup> No conocemos otras grabaciones de Abelardo cantando y tocando cajón simultáneamente; asimismo, al parecer esta es la única grabación de Ernesto Soto cantando marinera limeña. Es sabrosa la participación de Wilfredo, con su voz medio destemplada por los vibratos, como también la segunda voz de “Zurdo” Campos y su dominio del bajo. La presencia de Salgado le da mayor prestancia a este documento. Son notables sus llamadas, tanto como la participación de “Mangüé”, quien sustituye a su padre a partir de la segunda o tercera marinera, sin notarse casi la diferencia. Posteriormente, como la fiesta fue larga, participan otros aficionados, con más voluntad que acierto.

y danzas —canción de autores como Víctor Correa Márquez, Braulio Sancho Dávila, Pedro Bocanegra, Alejandro Sáenz, Justo Arredondo, Abelardo Gamarra, Pedro Arzola y otros—. Entre estas piezas se canta una marinera limeña en modo mayor compuesta por seis marineras, una resbalosa y numerosas fugas. En una saca Abelardo, en otras del Valle, en otras Augusto Áscuez y en otras también las mujeres del grupo de los Carmelitas, a quienes Augusto Áscuez hace contralto en un registro sorprendente por su altura y afinación.

Son también de especial recordación dos programas televisivos en los que se hicieron importantes interpretaciones de marinera limeña, ambos producidos por José Durand en Panamericana Televisión:

- El Señor de la Jarana (1979). Programa televisivo en homenaje al maestro Augusto Áscuez Villanueva en el que se interpretan diversas marineras. Augusto Áscuez, en pareja con Luciano Huambachano, contrapuntean algunas veces con Óscar y Lucita Avilés; o “El Cura” González con Rodolfo Vela; participa también del canto y del baile Abelardo Vásquez. En las guitarras están Huambachano y Carlos Hayre y en los cajones Pepe Villalobos y Arturo “Zambo” Cavero.
- El Festejo de Belén (1979), programa televisivo producido en remembranza de las antiguas fiestas de pascua de navidad en Lima. Participan casi los mismos músicos criollos que en el programa anterior. Aparte de la reproducción de auténticos cantos de la vieja jarana limeña tradicional, se puede ver la grabación de una forma de fuga casi desaparecida, cantada al final del programa por Augusto Áscuez, con participación de Luciano Huambachano, Óscar Avilés y otros con menor capacidad para contestar.

Finalmente, entre otras grabaciones recordadas por los cultores se encuentran los álbumes *Gente Morena* producido por Óscar Avilés,<sup>61</sup> *Alicia y Carlos* de Carlos Hayre y Alicia Maguiña<sup>62</sup> y *Cumanana* de Nicomedes Santa

---

61 Aproximadamente de 1962, esta es una producción de Oscar Avilés, que musicaliza la estampa de una serenata criolla tradicional limeña. Participan: Juan Criado, Nicomedes Santa Cruz, Alejandro Cortés, Humberto Cervantes y otras figuras del criollismo. Al final los hermanos Augusto y Elías Áscuez cantan una marinera y su resbalosa, en contrapunto con el dúo de Luciano Huambachano y César Pizarro. Es interesante comprobar que hasta esa fecha no había grabaciones que cumplieren con las normas propias del género, aparte de las realizadas en 78 RPM por Montes y Manrique, Salerno y Gamarra, y los Áscuez y Sáenz, estas últimas grabadas en 1928.

62 Disco producido en 1971 por ambos músicos y editado por la disquera Sono Radio. Al final

Cruz,<sup>63</sup> que incluyen una sola marinera limeña completa cada uno. Son recordadas también las grabaciones comerciales del dúo Costa y Monteverde, El D o Lme o de Peña y Cárdenas, los hermanos Govea, Las Criollitas, La Lime ita y Ascoy,<sup>64</sup> Las Lime itas Graciela y Noemí,<sup>65</sup> Jesús Vásquez y Eloísa Angulo,<sup>66</sup> Lito Gonzáles y los Trovadores del Valle,<sup>67</sup> Los Morochucos, los Romanceros Criollos, Alicia Maguiña,<sup>68</sup> Edith Barr, el Centro Musical Unión,<sup>69</sup> Esther Fernández Dávila "Bartola",<sup>70</sup> Cecilia Barraza,<sup>71</sup> la segunda generación de la familia Avilés, Urbina y Castillo, el conjunto de la peña La Oficina,<sup>72</sup> Lucy Avilés y Willy Terry y la grabación *De Familia: Castillo y Terry* de Sayari producciones.

## 6. La marinera limeña durante las últimas décadas del siglo XX

Hacia finales del siglo XX, el ámbito de difusión de la práctica de la marinera limeña se reduce significativamente. Por un lado, desde la década de 1950 la ciudad experimenta un importante crecimiento relacionado en gran

---

hay una pista con dos marineras, resbalosa y fugas en modo menor que canta Alicia Maguiña en contrapunto con Augusto  scuez, acompañados por la guitarra de Carlos Hayre y el cajón de Eusebio Sirio "Pititi". La interpretación de los temas, tanto en el canto como en el acompañamiento instrumental son muy buenos. Asimismo, es importantísima la participación del Augusto  scuez, valioso el rescate de los temas e impecables los músicos.

63 El tema está constituido por una sola marinera con resbalosa y fuga. La marinera comienza con la estrofa "m ndame quitar la vida...", y presenta la resbalosa "La cabra le dijo al pollo...", todo en modo menor. Fue grabada en 1964.

64 Sus grabaciones de marinera limeña son sabrosas, interpretadas a dos voces, un poco gastadas por el tiempo, siempre con compás certero y casi afinados pero sin contestación de otras voces.

65 En sus grabaciones interpretan marineras a dos voces, en las que destaca siempre Noemí por la seguridad y soltura de su segunda voz. Sin embargo, no siempre est n ceñidas a las reglas de la estructura de la marinera, pues muchas veces cantan solas, a dúo, y cuando hay una pareja que les responde, como el caso de Costa y Monteverde, ambos cantan en primera voz, ignorando las normas.

66 Jesús Vásquez y Eloísa Angulo muchas veces omiten ceñirse a las pautas de la estructura de estrofas y número de sílabas, así como la repetición de la melodía en los versos convenidos: suelen cantar solas, en una sola voz y sin d o que les responda.

67 Disco LP *No hay primera sin segunda*, que contiene cuatro series de marineras limeñas. Tres constan de dos marineras, resbalosa y fugas, y una con una sola marinera y resbalosa. Si bien es un trabajo meritorio, tienen algunas fallas en la estructura de las estrofas y en las sílabas.

68 También canta sola, nunca a dúo y difcilmente en contrapunto.

69 Entre sus diversas grabaciones interpretan tres marineras limeñas completas, cantadas en contrapunto.

70 En su disco *Lo mejor* interpreta una marinera limeña compuesta por tres marineras con resbalosa y fugas, cantada en contrapunto con Abelardo Vásquez Díaz. Es una bella grabación pero no hay d o, sino cuando Abelardo, eventualmente, adorna la primera voz de Bartola.

71 Suele cantar sola y sin contendores.

72 Esta grabación presenta cinco marineras limeñas interpretadas en contrapunto, tres de ellas con una sola marinera, resbalosa y fuga, y dos de ellas con tres marineras, resbalosa y fugas.

medida a migraciones desde la sierra, con lo que muchos nuevos distritos aparecen y esta práctica musical queda concentrada en el pequeño casco antiguo de la ciudad, reduciéndose frente a esta en términos proporcionales. Por el otro lado, la práctica de la marinera limeña comienza a tener cada vez menos cultores tradicionales —sobre todo cantores de jarana— a medida que los antiguos desaparecen paulatinamente. Así, Wendor Salgado (entrevista personal, 22 de marzo de 2010) cuenta que entre 1965 y 1970 ya no se encontraba cantores de marinera limeña en Cuartel Primero, y que en La Victoria no ha conocido más cantores de jarana que Alejandro “El Manchao” Arteaga, Manuel “Mañuco” Covarrubias y Carlos Abán “Cabeza de Piedra”. Poco a poco la marinera limeña deja de tener una presencia generalizada en los barrios limeños, y comienza a concentrarse en algunas familias y grupos de cultores de estos mismos barrios, así como en ciertas familias de sectores pudientes aficionadas al género, en algunos conjuntos musicales y en las peñas, centros musicales y locales de espectáculos que acogen el canto de jarana en su forma más tradicional. De esta forma la práctica popular tradicional de la marinera limeña durante las cuatro últimas décadas del siglo XX se concentró en un importante grupo de iniciados que mantuvieron su continuidad hasta la actualidad, aunque su número se haya reducido significativamente.

En este periodo es especialmente importante destacar el rol de la familia Vásquez Díaz, en la cual Porfirio Vásquez Aparicio y sus hijos José Santos “Cara’e Cuchilla”, Daniel “Pipo”, Oswaldo, Vicente, Abelardo y María Julia resaltaron como cultores de marinera limeña. Destacaron sobre todo Porfirio y Abelardo en el canto de jarana, Vicente en el toque de guitarra y Oswaldo en el toque de cajón, siendo considerados entre los mejores del género por la mayoría de los entrevistados. Además, Abelardo Vásquez dirigió durante algunos años cursos de cajón y baile de marinera limeña, así como un recordado curso de canto de jarana que duró varios años y de donde han salido varios conocedores y cantores, como Alfredo Calderón, Víctor Calderón, Hugo Cassana, Juan Carlos Paredes, Francisco Vallejos, Luis Chirinos, Mónica Rojas, Humberto Zavala, Zuleti Payco y muchos otros.

Es importante mencionar también al conjunto Tradición Limeña, dirigido por el cantor y compositor José Villalobos Caveró, de actividad ininterrumpida desde el día de su formación, el 31 de octubre de 1960. Este conjunto ha contado con grandes músicos, varios de ellos reconocidos también entre los mejores intérpretes de marinera incluso de la actualidad. Su primera

formación incluía, además de Villalobos, a Humberto Alegre (castañuelas y segunda voz), Gonzalo Dongo (primera guitarra) y Daniel Alvarado (cajonero, quijada, decimista y bailarín). Asimismo, han sido miembros del conjunto los guitarristas “Chavo” Velásquez y Rufino Ortiz, el cantor y castañuelista Ernesto Samamé “Sudapisco”, el castañuelista Gregorio Castillo “Fogón” y los cajoneros y cantores Carlos Abán “Cabeza de Piedra” y Jorge Villanueva “Chapulín”. En la actualidad el conjunto está conformado por José Villalobos, el guitarrista y cantor Gustavo Urbina y el cajonero y cantor Gabriel Hernández “Caverito”.<sup>73</sup>

Desde otra perspectiva, es importante mencionar la aparición de nuevas formas de hacer marinera limeña, usualmente relacionadas al sector comercial y dirigidas al público masivo. Entre ellas están las ya mencionadas marineras comerciales, interpretadas por cantantes de moda sin seguir necesariamente las normas tradicionales y producidas por grandes disqueras. Si bien no son muchas ni han tenido un gran impacto masivo, sí hay algunas de cotidiana recordación en la esfera pública,<sup>74</sup> lo cual genera un impacto en el conocimiento general sobre el género. En segundo orden se encuentran las academias y concursos de baile inaugurados a partir de la década de 1970,<sup>75</sup> responsables de la mayor parte de la visibilidad que tiene la marinera limeña en la esfera pública. Desde sus inicios, los concursos atraen un creciente número de participantes; mientras que las academias tienen una existencia larga aunque incipiente aún a lo largo del siglo XX, pero aumentan en número y en participantes junto con el auge de los concursos. El fenómeno de las academias y concursos de marinera limeña es interesante por cuanto genera una dinámica artística y económica propia, que guarda cierta tensión con la práctica musical tradicional. Este fenómeno será abordado con profundidad en el capítulo 4 del presente libro.

---

73 De todos los integrantes a lo largo de la trayectoria del conjunto, algunos fallecieron y otros tomaron otros rumbos.

74 Tres ejemplos son “Palmero sube a la palma” de Los Morocuhucos, “Quiero cantarle a mi tierra” de Óscar Avilés y “Morena la flor de Lima” de Augusto Polo Campos.

75 El primer concurso fue en Pachacamac.

## 7. Algunos cultores de marinera limeña del siglo XX

Las reseñas de vida —ordenadas alfabéticamente— de algunos de los más reconocidos cultores de marinera limeña han sido elaboradas en base al testimonio de Guillermo Durand, al que se suman diversas fuentes que serán oportunamente señaladas. Es necesario mencionar que hemos decidido incluir en esta serie solamente las historias de vida de cultores ya fallecidos y, por lo tanto, con trayectorias concluidas. Asimismo, se ha preferido incluir todos los datos obtenidos, en detrimento de la homogeneidad de información sobre cada cultor.

### *Abelardo Vásquez Díaz (1929—2000)*

Cuarto hijo de Porfirio Vásquez Aparicio y Susana Díaz. Músico criollo completo, su voz era afinadísima, notable por sus modulaciones y matices. También era un percusionista extraordinario, no solo en el cajón, también en la cajita y en la quijada de burro. Tocaba la guitarra con conocimiento armónico y seguridad rítmica. Era además un bailarín espectacular, elegante, pícaro y muy creativo. Aprendió de su padre y sus hermanos mayores, pero fue donde su suegro Moisés Goyoneche (en el callejón del Buque, La Victoria) que adquirió más conocimientos del baile y el canto de la marinera limeña. Allí se codeaba con Alejandro Arteaga, los hermanos Áscuez, Manuel Quintana, Luciano Huambachano y otros renombrados cultores de marinera limeña. Participó en las grabaciones *Cumanana*, *Socavón*, *Perú Moreno* y *La Marinera de Lima es así*, entre otras. Formó parte del espectáculo Pancho Fierro (1956—1957), realizó presentaciones en teatros y en televisión con el conjunto Cumanana y con Victoria Santa Cruz. También fue profesor de cajón, festejo, baile y canto de marinera limeña en la Escuela Nacional de Folklore durante más de 30 años. Animó con su conjunto los concursos de marinera y fue fundador y director de la peña Don Porfirio en Barranco, centro donde coincidieron músicos de diversa edad, así como lugar de enseñanza para todos ellos. Finalmente, es de destacar su facilidad para la actuación.

### *Alejandro Arteaga Veliz “El Manchao”*

Cantor de marinera limeña. Fue maestro albañil, y también fue del grupo de seguridad personal del presidente Manuel Prado durante su primer y segundo periodo. Tenía un repertorio con melodía y términos muy caprichosos. Pocos cantores podían alcanzar la altura agudísima de su registro, por lo que pocos se atrevían a contrapuntear con él. Era también un bailarín notable, capaz

de improvisar muchas pasadas y abundantes cepillados y escobillados. Su apodo “Agua Hervida” se debía a su vocalización atropellada y tartamuda al hablar; sin embargo, al cantar su vocalización era impecable y su pronunciación clara. A su piel muy oscura debió el mote de “El Manchao”. Casado con Valentina Barrionuevo, tuvo tres hijos: Nilda, Norma y Rodolfo. Vivió en el callejón del Buque de La Victoria hasta su muerte, en 1967.

#### *Alejandro Sáenz*

Nació en el barrio de Malambo, distrito del Rímac, a fines del siglo XIX. Fue compositor, guitarrista y cantante. Buen cantor de marineras, con un repertorio muy vasto. Formó conjunto con los hermanos Augusto y Elías Áscuez, siendo imbatibles en los concursos de la fiesta de San Juan de Amancaes. Grabó junto a estos músicos y el cajonero Víctor Regalado varios temas editados por la casa Víctor en Chile. Viajó a Santiago en 1929 con Elías Áscuez, Jorge Acevedo, Teresita Arce y Gregorio Villalobos para la ceremonia del Armisticio (retorno de Tacna al Perú), luego de lo cual se quedó viviendo en Chile hasta la década de 1940. Fue compositor de los valeses “La Cabaña”, “Radiante Espiritual”, “Mi Nido Vacío”, “La Habanera” y “Las Golondrinas”, entre otros. Su dúo con Elías Áscuez fue famoso entre las décadas de 1920 y 1930.

#### *Antonino Castrillón “El Gago”*

Fue guitarrista del grupo Los Doce Pares de Francia. Como su apelativo indica, no era fácil entenderle cuando hablaba; sin embargo, al cantar su dicción era clarísima y sin titubeos.

#### *Augusto Áscuez Villanueva*

Cantor de marinera limeña, considerado como uno de los mayores concedores de este género, así como de las tradiciones musicales limeñas en general. Vivió desde niño en el barrio de Malambo, donde conoció y aprendió la práctica musical limeña tradicional. Es de especial importancia en su aprendizaje el tiempo que pasó de niño en la casa de sus tíos Mateo Sancho Dávila y Clara Boceta, donde se reunía cotidianamente el grupo Los Doce Pares de Francia. Desde muy joven fue considerado un gran cantor de música criolla en general, y con el tiempo fue reconocido como uno de los grandes maestros de la marinera limeña, junto con su contemporáneo Manuel Quintana, “El Canario Negro”. Fue asiduo concurrente de numerosas jaranas, junto a su

hermano Elías Áscuez, Luciano Huambachano, el cajonero Víctor “El Gancho” Arciniegas y Ernesto “El Chino” Soto, además de otros respetados músicos y bailarines. A lo largo de sus 93 años de vida fue maestro de múltiples generaciones de cultores de marinera limeña, al punto que se convirtió en el referente principal de la práctica tradicional de este género.

*Augusto González Caveró “El Curita” (1910—1980)*

Nació en el Barrio de Sandía (Cuartel Cuarto) y poco después se mudó a La Victoria, a la zona conocida como Punta de Cañete en jirón Renovación. Familia de los Caveró, señalados cantores y bailarines, entre los que se destacan Eulogio “Pato Negro”, Zacarías, Marina (su madre) y Enriqueta, que vivían en el callejón de Pinto (sexta cuadra del jirón Renovación). En la calle de frente, en otro callejón, vivieron Augusto Áscuez y su familia y Víctor Campos Presa y su familia, con quienes jaraneaba con frecuencia. A estos callejones concurrían “Curruco” Arteaga, Agustín Falla, Manuel Quintana “El Canario Negro” y otros notables cultores de marinera. “El Curita” participó en la grabación del LP *La Marinera de Lima es así* (1973) junto a Augusto Áscuez y Abelardo Vásquez en las voces, Vicente Vásquez y Carlos Hayre en las guitarras, Reynaldo “Canano” Barnechea en el cajón y Valentina Barriónuevo de Arteaga en las palmas y el jaleo.

*Bartola Sancho Dávila Novoa*

Nació en el callejón de La Cruz, en el barrio de Malambo, en 1883. Desde niña le gustó el baile, el cual aprendió en casa de su tío Mateo. En 1922 se presentó en el Teatro Segura en pareja con Julio Peña “El Quemao”. En 1927, 1934 y 1939 ganó el concurso de baile de San Juan de Amancaes, acompañada por el canto de sus primos Augusto y Elías Áscuez.

*Benigno Butrón (padre)*

Era otro de los miembros destacados entre los decimistas que conformaban Los Doce Pares de Francia. Según Augusto Áscuez, era más notable como guitarrista, especialmente para acompañar marineras. Tuvo un hijo, del mismo nombre, con el cual se le suele confundir.

*Braulio Sancho Dávila Boceta*

Hijo de Mateo Sancho Dávila y Clara Boceta, nacido en 1882 y fallecido en 1918. Casado con Domitila González. Notable compositor y cantante y albañil de oficio. Fue la segunda voz de Manuel Quintana “El Canario Negro”.

*Camilo Godoy "Biribiri"*

Cantor de marinera. Desconocemos la razón de su sobrenombre y los detalles de su vida.  nicamente se sabe de su participación como miembro firme del grupo gracias a las referencias de Augusto Áscuez, Bartola Sánchez Dávila y Manuel Quintana.

*Carlos Alberto Saco (1894—1935)*

Reconocido pianista de música popular limeña. Según Augusto  scuez, era el único que podía tocar marinera limeña en piano con mucho conocimiento del género.

*Catalina Herbozo*

Bailarina, cantora y cajoneadora de marinera limeña. Vivía en la calle del Pozo, en el barrio de Malambo, donde se armaban grandes jaranas. Era tan buena cantando que en más de una oportunidad formó parte del cuadro de cantores en el concurso del 24 de junio en la pampa de Amancaes junto a los hermanos Augusto y Elías Áscuez, Jesús Pacheco, Norberto Mendiola, Alejandro Sáenz y otros.

*Elías Áscuez Villanueva (1896—1967)*

Nació en la plazuela de Las Cabezas, el Rímac, en 1896. Se mudó al poco tiempo al callejón de La Cruz, en Malambo, a casa de su tío Mateo Sancho Dávila donde aprendió todos los géneros negros criollos que se cultivaban ahí, como el contrapunto de marineras limeñas, festejos y otros ritmos afines. Pronto formó d o con su hermano Augusto, a quién hizo siempre segunda voz. En la década de 1920 hizo d o con Alejandro Sáenz en las fiestas de San Juan en Amancaes, donde fueron imbatibles. En 1929 viaj  a Santiago de Chile con Alejandro Sáenz, Gregorio Villalobos, Teresita Arce y Jorge "Pericote" Acevedo, enviado por el gobierno peruano para celebrar el armisticio. Elías volvió de Chile en 1932. Murió en 1967.

*Enrique Borja "Chiquitín" (1926—¿1995?)*

Compositor, cantante de voz agudísima y muy afinada; guitarrista alegre y juguetón, aunque muy acompasado. Frecuentaba la casa de Porfirio Vásquez, haciendo de segunda guitarra de Vicente Vásquez con mucha frecuencia. Su participación en la grabación *Perú Moreno* cantando en pareja con Abelardo Vásquez es notable, también en el LP *Socavón*, tocando y cantando marineras limeñas.

*Enrique Matute*

Fue otro de los zambos entre los cantores de décima del grupo de Los Doce Pares de Francia, afincado Abajo en Puente. Tocaba marinera. Citado por los hermanos Áscuez en varias oportunidades, su nombre es mencionado por Augusto Áscuez en varias de las entrevistas que le publicara el suplemento VSD de *La República* entre 1982 y 1984 y también en las conversaciones grabadas por José Durand entre 1978 y 1981.

*Francisco Ballesteros Nole "Cañería" (1888—1984)*

Cantor y guitarrista de marinera limeña, apodado "Cañería" (por alto y delgado) y también "Gato Parado", entre otros apelativos. Vivió en el callejón de Luis Jaime N° 10, en Barrios Altos. En 1890 se mudó al callejón de los Arrieros, también llamado callejón de las Ánimas, a la espalda de Santa Clara. La mayor parte su vida fue zapatero. Músico aficionado, en 1903 ya tocaba trompeta. Disfrutaba de la zarzuela, opereta, ópera y teatro, donde trabajó en diversas oportunidades. Desde los nueve años fue íntimo amigo del "Gancho" Víctor Arciniega. En la década de 1920 graba con Miguel Almenerio y Fidel Véliz en la casa Castellanos. En 1930 gana el concurso de Amancaes con Samuel Márquez, Arciniega, Alejandro Goicochea y Francisco Estrada. Conformó el cuarteto Cinco Esquinas en 1934 junto a Víctor Arciniegas "El Gancho" (cajón y voz), Samuel Márquez (primera voz) y Francisco Estrada (laúd y arreglos), y en 1938 fueron rebautizados como Conjunto Ricardo Palma. También formó dúo con Alejandro Goicochea, gran cantor de los Barrios Altos. Y se enfrentó con el dúo Garibotto y Bancalari, famosos cantores del Rímac. En 1956 participó en el espectáculo Pancho Fierro, con Juan Criado y el "Gancho" Arciniega.

*Hernán La Rosa Llaque "El Carnero"*

Fue árbitro de fútbol y trabajó en la Caja de Depósitos y Consignaciones, después Banco de la Nación. Tenía una voz alta y metálica, a veces destemplada y con vibrato. Su estilo era muy quebrado y robaba con mucha gracia. Su repertorio de resbalosas era abundante, mas no era largo en fugas. Le gustaba celebrar en su casa del solar de La Cruz, en jirón Huamalíes. Entre los años 1940 y 1960 eran frecuentes las jaranas en su casa, a las que concurrían cantores de los Barrios Altos, así como los hermanos Áscuez, el "Chino" Soto, los hermanos Velásquez Veliz y José Durand. A diferencia de muchos cantores, no era "picón" y cuando perdía el contrapunto en fugas, generalmente no se inmutaba. Muchas de sus resbalosas están relacionadas

con Piérola, la coalición de 1895 y sucesos políticos de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Fue suegro de Carlos Hayre.

#### *Higinio Quintana*

Decimista afroperuano nacido en la quebrada de Pisco según algunos, según otros en Tambo de Mora, antigua capital del distrito de Chincha, ambos pueblos del departamento de Ica. Inicialmente fue rival de Los Doce Pares de Francia y luego pasó a formar parte del grupo. Era muy recordado por los antiguos pobladores de la zona donde nació, así como en Cañete, Chancay y Huaral, donde vivió, y en Zaña, Chiclayo y Lambayeque, lugares que recorrió durante su juventud. Tocaba y cantaba marinera.

#### *Jesús Pacheco Unanue*

Nació en la hacienda Boza en Chancay. Hijo de la gran cantora y bailarina Emilia Unanue y hermano de Ulderico Espinel. Era muy respetado cantando y tocando jarana. Junto con Angelito Pérez "El Chino Manolo" formaban el respetado d o Terremoto. También tocó a dúo con Víctor Campos Presa. Concurso en Amancaes contra los  scuez, el quinteto Barrios Altos e Izuzqui y Falla.

#### *Justo Arredondo*

Nació alrededor de 1880. Extraordinario instrumentista en el laúd, guitarra y bandurria, así como cantor largo de marinera, según información de Augusto Áscuez. Grabó algunas composiciones con el guitarrista Miguel Almenerio, con quién también formó grupo al lado de Pancho Ballesteros, Fidel Veloz y Valenzuela. Se presentaron en el Teatro Colón en 1920, con mucho éxito. Fue compositor de numerosos temas clásicos del cancionero criollo.

#### *Luciano Huambachano Temoche (1904—1984)*

Nació en el Rímac, cerca al barrio de Malambo. Fue hijo de Mateo Huambachano, pedagogo, y de Hermelinda Temoche, cantante e intérprete de piano y guitarra. Desde niño aprendió el oficio de zapatero, profesión que le sirvió de sustento, además de la interpretación musical. En 1926 Formó el d o Los Gauchos con su compadre César Pizarro. Hacia 1960 se mudó con su familia al Barrio Obrero de Caquetá en el Rímac. Su amistad y la frecuencia de su trato con los hermanos  scuez le permitió acrecentar notablemente su repertorio de música criolla, sobre todo de marinera limeña. Hábil y sabroso guitarrista y buen cantante, su repertorio de marineras estaba cargado de doble intención, con la lisura, atrevimiento, chispa y picardía que siempre

fueron características en él. Gustaba mucho de tomar el pelo y bromear con la apariencia seria que adoptaba cuando chanceaba, desconcertando a las víctimas de sus jugarretas. A veces, no pocas, era pleitista. Fue famosa su rivalidad con Pancho Ballesteros “Cañería”, también zapatero.

#### *Manuel Covarrubias Castillo*

Cantor y guitarrista de marinera limeña, así como compositor e intérprete de vales criollos. Nació en el callejón de La Huaca, en la calle del Sauce (cuadra 11 del jirón Lampa, Cuartel Cuarto), donde también nacieron Agustín Falla “Fallita” (gran cantor de jarana de voz altísima), Miguel “El Cojo” Izusqui (que años después fuera segunda voz de Augusto Áscuez) y Norberto “Membrillo” Mendiola (cajonero y cantante de los mejores). Hijo varón, con cuatro hermanas mujeres, su padre fue zapatero y su madre lavandera. Desde joven se inició como marmolista, tallando y esculpiendo lápidas, placas conmemorativas y otros. Hacia sus últimos años trabajaba en la marmolería de los hermanos García, en la cuadra 8 del jirón Junín. Fue íntimo amigo desde la niñez de “Uva” Pacheco, Julio Sotil y “Pampripo” (gran cantor de jarana). Luego, de joven, formó dúo con Julio Sotil. Cuando se mudó a La Victoria, frecuentaba a “Curruco” Arteaga, “Manchao” Arteaga (que no eran parientes), Víctor Correa Márquez y Eulogio Cavero, entre otros. En Malambo era amigo de los hermanos Áscuez, Alejandro Sáenz y Braulio Sancho Dávila. En Monsestrate (Cuartel Primero) frecuentaba a Pedro Bocanegra y al “Chino” Gamarra. También visitaba a Felipe Pinglo en Barrios Altos. Según Nicomedes Santa Cruz (1975) “fue un cantor de jarana muy ‘de capricho’, es decir, que nunca cantaba ‘derecho’ [sin variar la línea melódica]”; asimismo, señala que “en nuestra opinión es que en Covarrubias se daba el poco frecuente caso de que en un solo caso se dieran dos, hasta tres virtudes del cantor de jarana: improvisación, interpretación y facultades”. Entre diciembre de 1974 y los primeros meses de 1975 cantó varias marineras limeñas registradas en el disco *Socavón*.

#### *Manuel Quintana Olivares “El Canario Negro”*

Nació en Lima, en la calle de La Cruz, Cuartel Cuarto, en noviembre de 1882. Durante su adolescencia, a comienzos del siglo XX, integraba un coro de zarzuelas y óperas, muy frecuentes entonces. Bartola Sancho Dávila lo llevó a casa de su tío Mateo, en el callejón de La Cruz, barrio de Malambo, donde formó dúo con Braulio Sancho Dávila. Posteriormente anduvo con Pío Zuparo, cantor de marinera, concurrente a la casa de Mateo, de quién aprendió mucho.

Hacia 1910 vivió en Barrios Altos, conformando La Volante Chica de Cinco Esquinas, donde era la segunda voz de Augusto Áscuez. Fue compositor de vales, y cantaba géneros populares acompañado por su guitarra. Murió en 1960, tras una larga enfermedad.

*Mateo Sancho Dávila ( 1855?—1906)*

Padre de Braulio Sancho Dávila y tío de Augusto Áscuez Villanueva. Buen cantor, largo de recursos y también guitarrista de marinera limeña. Se dice que es compositor de la famosa línea melódica conocida como “La flor del muladar”. Era el dueño de la casa en la que se reunía el conjunto Los Doce Pares de Francia. Además de los decimistas propiamente dichos, había en este grupo algunas mujeres que participaban en las reuniones, cantoras de jarana y otros géneros, bailarinas y animadoras de las reuniones. También había instrumentistas, cantores y bailarines.

*Moisés Goyoneche Ulloa “Chancaca  e Tongo”*

Cajonero y alegre cantor, conocido por su repertorio de marineras “soeces”. Fue suegro de Abelardo Vásquez, quien cuenta que fue Goyoneche quien lo impulsó inicialmente como cajonero entre los cantores de marinera. Sus últimos años los vivió en el callejón del Buque en La Victoria, como vecino de Alejandro “Manchao” Arteaga.

*Nicanor Campos*

Fue un zambo compositor y cantor de décimas, notable entre Los Doce Pares de Francia. Entre sus contemporáneos fue notable y distinguido ta edor de arpa y guitarra, en los tiempos en los que la primera tenía preeminencia sobre esta como instrumento acompañante para la zamacueca o marinera.

*Pablo Negr n*

Es otro de los cantores de décima que integr  el grupo de Los Doce Pares de Francia, según información proporcionada por Francisco Ballesteros Nole, los hermanos Augusto y Elías Áscuez, Víctor Arciniega Samamé, y otros.

*Porfirio Vásquez Aparicio (1903—1972)*

Nació en la Hacienda Boza, fue hijo de José Santos Vásquez, de Aucallama, en el valle de Chancay del norte chico de Lima. Vino a Lima hacia 1923 casado con Susana Díaz, con quien tuvo los siguientes hijos: Vicente (zapateador y guitarrista), Oswaldo (cajonero y zapateador), José Santos (bailarín de ritmos negros, zapateador y cantor de jarana), Abelardo (cantor, cajonero, guita-

rrista y bailarín), María Julia (bailarina), Daniel “Pipo” (cantante, guitarrista y zapateador), Porfirio “Porfirito” (zapateador y percussionista) y Pedro “Perico” (aficionado). Fue maestro de marinera limeña, festejo, alcatraz, agu’e nieve, ingá, zapateo criollo y décimas. Trabajó en el espectáculo Pancho Fierro, en el Teatro Municipal y la plaza de toros de Acho en 1958, dirigido y producido por José Durand Flórez. Compuso valeses, polcas, festejos, resbalosas, décimas, estrofas de marinera y fugas. Falleció en el Hospital del Empleado en setiembre de 1972.

#### *Samuel Márquez*

Nació en Cinco Esquinas, Barrios Altos, en 1892. Era muy amigo de Augusto Áscuez, y posteriormente se hicieron compadres. Fue cantor de repertorio corto pero tenía un sentido cronométrico del ritmo. Gustaba de cantar con muchos quiebres y haciendo gala del clásico robado característico de los Barrios Altos. Era tan hábil que a veces sacaba del ritmo a los cajoneros más seguros. Junto con Francisco Ballesteros, Víctor “El Gancho” Arciniega y Francisco Estrada constituyeron el Conjunto Ricardo Palma en 1934. Márquez no tocaba ningún instrumento; sin embargo, conocía variedad de toques de guitarra, diversas maneras de repicar el cajón y algo de coreografía.

#### *Teodoro Ernesto Soto Agüero “El Chino”*

Nació y se crió en Barrios Altos, cerca de Mercedarias (jirón Áncash). De él puede decirse que fue el último compositor de la Guardia Vieja, aun cuando era mucho menor que los de aquella generación, frecuentó mucho a estos músicos, de los cuales aprendió diversos toques, llamadas y bordones de jarana. Su guitarra, generalmente segunda, era muy segura en el ritmo. Siempre servía de eje rítmico en los conjuntos musicales, si bien no era un virtuoso como ejecutante. Era preciso en su segunda voz, y su presencia daba seguridad y confianza en el ritmo. Su repertorio de melodías y letras era abundante. Fue además un prolífico compositor, cuyos temas han grabado muchos conjuntos.

#### *Vicente Vásquez Díaz*

Hijo de Porfirio Vásquez Aparicio. Impulsado por su padre, desde niño tuvo relación con la música. Excelente zapateador y guitarrista, gran conocedor de la marinera limeña y de géneros musicales del norte chico, como el agua’e nieve. Guitarrista de gran seguridad rítmica y de pulsación limpia, comenzó a tocar este instrumento siendo niño y con el tiempo llegó a ser reconocido

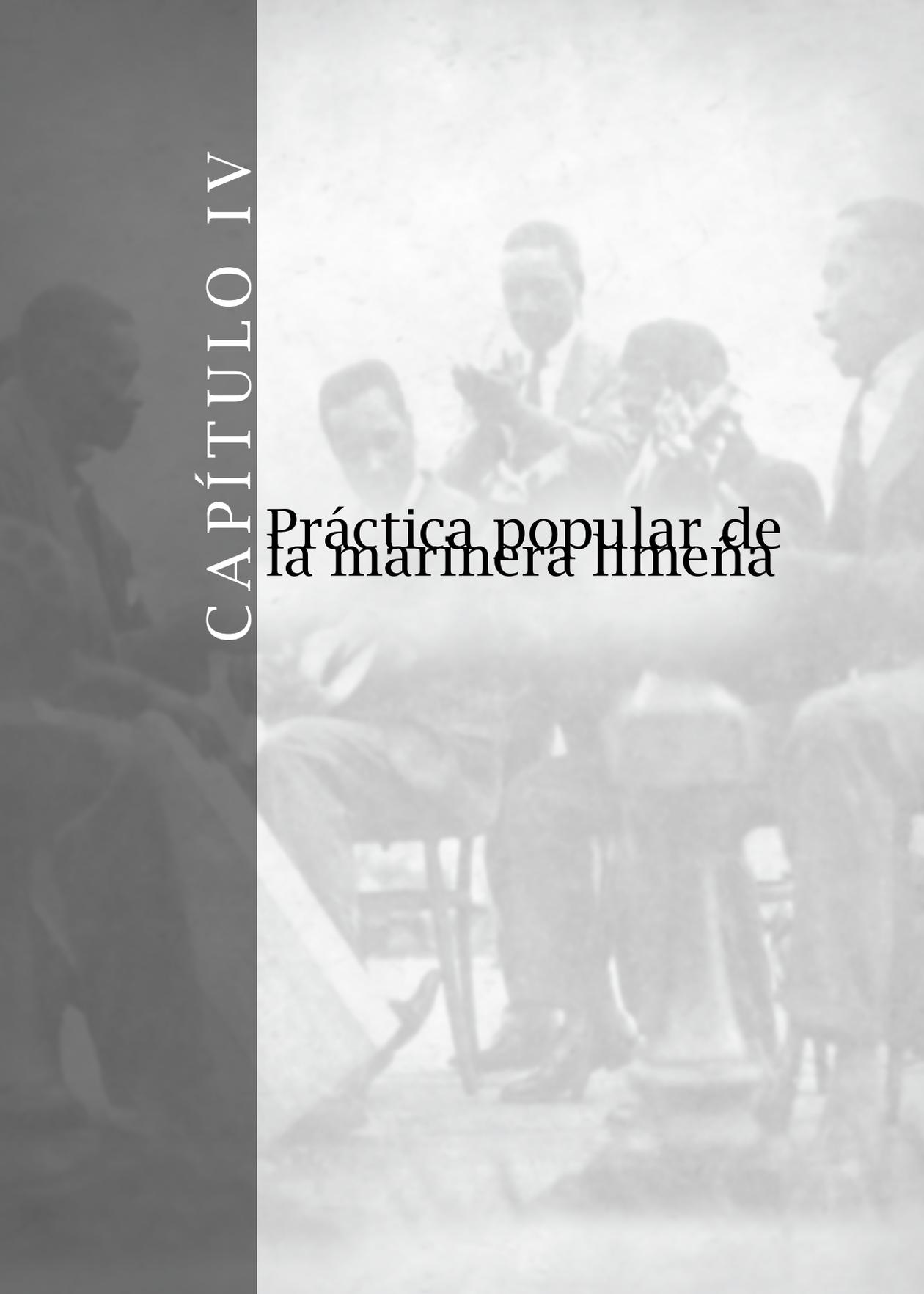
como uno de los mejores guitarristas de marinera limeña. Era sumamente creativo en las llamadas de marinera, como consta en su participación en los discos *La Marinera Limeña es así* y *Socavón*.

*Víctor Arciniega Samané "El Gancho"*

Nació en Barrios Altos, cerca de Cinco Esquinas, en 1890. Aprendió a jaranear en su casa, como era costumbre. Su padre, don Juan Arciniega, autor del conocido vals "Celaje", era un criollo destacado ya antes de la Guerra del Pacífico. Su apodo en replana significa "amigo". De muchacho tocaba guitarra y a los diecisiete años se sentó en un cajón por primera vez. De muy joven estableció amistad casi fraternal con Pancho Ballesteros, su compadre y compañero. Jaranista cuajado, muy largo y completo, cantaba, tocaba la guitarra, bailaba, zapateaba y, sobre todo, era un extraordinario cajonero. Fue premiado en el concurso de Amancaes en 1928 con Ballesteros, Márquez y Goicochea; famosísimo en el Conjunto Ricardo Palma; notable cajonero en El Parral, cerca de la Plaza de Acho que funcionaba martes y viernes; veterano en la radio y en los discos. Su fama como percusionista venía desde la década de 1910, en tiempos de Manuelito Concha, "Colchón" Benítez, "Membrillo" Mendiola, Pancho Monserrate, "Mono" Arístides, Regalado y "Pericote" Acevedo. A los veinticinco años fue maestro albañil. A los 37 se casó con Manuela Castillo de quien tuvo dos hijos. Vivió en el callejón de La Parra, en Maravillas.

# CAPÍTULO IV

## Práctica popular de la marinería limeña





Resulta interesante comprender el conjunto de ideas, comportamientos y valores de larga data que forman parte de la vida diaria de las colectividades en tanto tradiciones. Esto significa entender el fenómeno de la tradición no solo como un corpus simbólico que se transmite de generación en generación, sino también como un bagaje de comportamientos e ideas heredados que la gente posee y pone en práctica durante su vida cotidiana (Shils 1981; Agudo 2009). En ese sentido, es relevante relacionar la tradición como vivencia con lo que Pierre Bourdieu (2007:86) conceptualiza como *habitus*: conjunto de patrones de pensamiento y comportamiento que los sujetos incorporan a partir de la vivencia colectiva en un grupo y en determinadas condiciones materiales de existencia. El sujeto, por el hecho de vivir en un grupo social y en un contexto material particular, adquiere un conjunto de creencias, prácticas y valores que se reproducen a partir de la vivencia diaria. La tradición, entonces, es parte de un *habitus*, de una forma de vida incorporada a partir de la experiencia social.

Este presupuesto tiene dos implicancias centrales para la tradición. En primera lugar, es portadora de prácticas y comportamientos, pero también de valores, ideologías y roles, todos imbricados e indisociables, que constituyen la vida social del grupo. De ahí que reproducir una práctica tradicional, como un ritual, implique también reproducir los significados, roles y valores del grupo social en el que existe (Turner 1990). En tal sentido, experimentar la tradición es transmitir y reproducir un conjunto de saberes y prácticas y la carga simbólica que este conjunto porta (Pedelty 2004:292). En segundo lugar, la tradición requiere de ciertas condiciones particulares para su transmisión, que son materiales (disponibilidad de recursos, base social, uso de espacios, etcétera) y sociales (contextos sociopolíticos, voluntades colectivas, procesos identitarios, etcétera). Los cambios en estas condiciones significan

bien la transformación adaptativa de la tradición o bien la inviabilidad de su existencia.

En este estado de cosas, un estudio sesudo del tema requiere analizar la práctica colectiva. Es necesario conocer cómo es que la tradición *se pone en práctica* en la vivencia de sus portadores, a fin de revelar cómo es que se reproduce, se transmite y se mantiene vigente a pesar del paso del tiempo. En el caso de la marinera limeña, este proceso incluye las formas de interpretación musical, los espacios sociales donde se lleva a cabo, las dinámicas sociales que la hacen posible, las letras que se cantan y las transformaciones que experimenta a partir de diversos fenómenos sociales; todos estos elementos serán estudiados en el presente capítulo.

Al respecto, es necesario hacer una salvedad previa. Si bien se habla de la práctica popular de la marinera limeña en tiempo presente, debemos mencionar que esta ha disminuido notablemente hacia la primera década del siglo XXI, y son pocos los espacios en que aún se desarrolla, por lo general de manera ocasional.<sup>76</sup> Pese a ello, es aún memoria y referente de personas que la han vivido en todo su apogeo y que aún tratan de llevarla a cabo en cada oportunidad. La disponibilidad de testimonios de los propios cultores acerca de la marinera limeña durante el siglo XX hace posible su estudio en el tiempo, algo indispensable para nuestra propuesta de análisis.

### ***1. La marinera limeña como práctica colectiva***

En términos muy generales, se puede localizar la práctica popular de la marinera limeña en los distritos más tradicionales y antiguos de Lima, como Rímac, Cercado de Lima, Breña, La Victoria y algunos otros, sin limitarse a ello. Asimismo, esta práctica musical puede identificarse con las poblaciones de sectores populares de filiación criolla que habitan dichos distritos. La marinera limeña se lleva a cabo en espacios locales y familiares, como

---

<sup>76</sup> Existen, sin embargo, espacios donde aún se practica de manera regular. uno de éstos, aún en actividad, es La Catedral del Criollismo, que funciona en casa del guitarrista Wendor Salgado en Breña y que es además un importante centro de investigación y recopilación. Allí se reúnen los cantores Alfredo Valiente (también cajonero), Víctor Marín, Carlos Hidalgo, Carlos Castillo, Renzo Gil (también guitarrista), Sergio Salas (también guitarrista), Henry Medina, Fred Rohner, Guido Arce (también cajonero), el guitarrista Ronald Díaz y el cajonero Ricardo Ponte. Otro espacio de cultivo similar, vigente hasta el año 2010, es una casa en el Rimac, donde se reunían cultores como "Muninique" Olivos, Rolanco Áscuez, entre otros.

viviendas, callejones, solares y otros espacios aledaños a los barrios, bajo la forma de eventos particulares de alcance también local. Es ejecutada por músicos populares generalmente no profesionales, que hacen música en sus momentos de esparcimiento, por lo cual esta expresión musical es transmitida de persona a persona de manera oral en un contexto de encuentro y camaradería (Lloréns y Chocano 2009:103). Si bien esta foto general no puede ser vista más que como un modelo ideal, da una idea acerca de cómo se ha llevado a cabo la práctica popular de la marinera limeña durante el siglo XX.

Al ser una práctica musical, el desenvolvimiento de la marinera limeña en su forma popular involucra una serie de interacciones y dinámicas sociales complejas. Su práctica se da en determinados espacios, sigue ciertos procedimientos, involucra una serie de responsabilidades, roles y jerarquías, y a fin de cuentas encarna en todo ello elementos ideas, juicios y valores tanto sobre la práctica musical en juego como sobre la colectividad que la practica (Turner 1990). Por otro lado, esta práctica musical popular ha experimentado numerosas transformaciones a partir de los cambios en la ciudad de Lima, que tuvieron impacto tanto en términos de su contexto urbano de existencia como en sus condiciones de reproducción. A continuación, hacemos un breve recorrido por las dinámicas de reproducción de la marinera limeña como práctica social, así como de algunos cambios que experimentó a lo largo del siglo XX.

Es pertinente señalar que, si bien la marinera limeña forma parte del conjunto de expresiones musicales populares limeñas calificadas como música criolla, no se la practica en todas las colectividades que hacen esta música. Por el contrario, este género, considerado el más antiguo, el que menos cambios ha experimentado y el más tradicional de la música criolla, solo se ejecuta en colectividades musicales que cuentan con cultores expertos en su interpretación. A su vez, los cultores suelen ser calificados por estas colectividades como los mayores conocedores de la tradición musical criolla en general. Así, al hablar de las dinámicas sociales de la marinera limeña, en algunos casos se hace referencia a procesos compartidos por comunidades musicales criollas populares en general, como es el caso de las jaranas. Sin embargo, la práctica de la marinera limeña tiene importantes diferencias frente al resto de la práctica musical criolla por su relación “esencial” con dicha tradición musical, las dinámicas propias de ejecución del género, la presencia del mismo en los espacios de práctica musical criolla, los cultores

que congrega, la especialización que requiere y las redes sociales que articula. En tal sentido, al hablar de las dinámicas de la marinera limeña hacemos referencia a las prácticas sociales especialmente relacionadas a este género, pero siempre dentro del marco de la práctica musical criolla popular.

### ***Espacios de cultivo de la marinera limeña***

La interpretación popular de la marinera limeña se lleva a cabo como parte de las reuniones de cultores populares de música criolla, tradicionalmente realizadas en casas particulares o en pequeños espacios residenciales, como callejones y solares. Estos encuentros pueden tener formas diversas, desde reuniones muy pequeñas hasta grandes fiestas de varios días de duración. Su frecuencia también varía, pudiendo ser reuniones periódicas de un conjunto de cultores, celebraciones de cumpleaños u otras fechas conmemorativas, o incluso pueden surgir espontáneamente a partir de las voluntades de intérpretes y entusiastas, lo que suele ser llamado una humorada. Lo que estos espacios tienen en común es la interpretación permanente de música criolla en vivo (mayoritariamente vales y polcas, con piezas usualmente transmitidas de generación en generación y alejadas del circuito comercial) y el carácter festivo —o al menos lúdico— de estas reuniones. Además de espacios de celebración, los cultores consideran que estas reuniones son espacios de aprendizaje de las formas musicales y coreográficas de la música popular criolla en los que intérpretes y aficionados pueden escuchar composiciones, tanto nuevas como antiguas y poco conocidas.

Tal vez el espacio más mentado de interpretación de marinera limeña, así como de la práctica musical criolla limeña en general, es la fiesta popular conocida como jarana. Se trata de un evento festivo en el que la interpretación musical a cargo de los propios concurrentes ocupa el lugar central; incluye baile, consumo de comida y de bebidas alcohólicas. Las jaranas, que pueden desenvolverse de modo ininterrumpido a lo largo de dos o más días, suelen organizarse en ocasiones especiales, como los cumpleaños o los aniversarios, aunque también es común que se inicien de manera espontánea cuando coincide un grupo de cultores criollos entusiastas. Congregan a intérpretes y aficionados a la música criolla de todas las edades, por lo general parientes y amigos del barrio, así como músicos invitados de otros barrios. Estos últimos llegan a ser tantos que deben turnarse para intervenir, sobre todo en los

cumpleaños de personas con redes amicales muy extendidas. La convocatoria a estas fiestas suele ser por invitación, en el caso de ocasiones especiales, y de boca en boca en los casos de jaranas espontáneas. Los concurrentes acostumbran llegar con aportes para la fiesta bajo la forma de comida, alcohol o dinero para adquirir ambos. Así, poco a poco, se da forma a un evento colectivo en el que todos aportan y participan de la diversión.

La dinámica de la jarana presenta algunos elementos recurrentes. Usualmente, la música se mantiene de forma ininterrumpida, para lo cual se cuenta con la presencia de varios músicos que alternan o turnan su participación. En algunos casos, es posible identificar una jerarquía en la que los músicos más experimentados tienen cierto control sobre la participación de los intérpretes, el cual se puede manifestar de formas muy diferentes: tocan durante toda la noche, deciden quiénes pueden tocar y en qué momento, etcétera. Los concurrentes suelen bailar a lo largo de toda la celebración; sin embargo, hay algunos momentos —por ejemplo, mientras tocan serenatas— en que solo se escucha. En las pocas jaranas de larga duración actuales suele haber una rotación constante de asistentes, dado que unos se retiran a descansar o trabajar mientras que otros se incorporan.

Los lugares donde estas fiestas populares se llevan a cabo son por lo general casas de cultores o entusiastas de la música criolla puestas a disposición para la celebración. Las dinámicas varían de acuerdo al lugar, pero tienen como característica general la presencia del anfitrión, una persona o una familia que convoca a las jaranas o acoge a los intérpretes y cultores dispuestos a jaranear, incluso a altas horas de la madrugada. José “Pepe” Villalobos recuerda la casa de Alejandro “El Manchao” Arteaga y su esposa Valentina Barrionuevo de la siguiente manera:

Por ejemplo, [cuando estábamos reunidos] con Arturo Cavero, mi primo, con Alberto Romerito, con un grupo de amigos que habíamos estado jaraneando por ahí, y nos daban las dos de la mañana. “¿Dónde vamos...? ¿Donde Valentina!”. Dábamos serenata. No era santo, no era nada. Estábamos *en nota* [con tragos] y a Valentina le gustaba. Abría la puerta, “¿qué pasa compadre, de dónde vienes?”. No faltaba por ahí una media *lagartijera*, o sea media botella de ron o de pisco. A veces la botella estaba a tres cuartos. Eran restos de la jarana anterior que la brindaban con mucho cariño. Nosotros, ¡qué más quería el pescado que lo avienten al agua!, si estábamos con ganas de seguir la fiesta. [...] Nos abastecíamos, nos daban las seis o siete de la mañana, su marido se iba a trabajar y nosotros ensayábamos todo el día. Hacíamos una colecta y

Valentina preparaba un ceviche, preparaba algún guiso, se compraban vinos. Comenzaba a llegar otra gente. Llegaban a las doce del día, se pasaban la voz, “toda la gente esta ahí en la casa de Valentina... fulano, mengano... yo voy”. Se *apuntaban* [aportaban bebida o comida] también por supuesto porque nunca se abusaba de la bondad de la persona que nos recibía. Y duraba la jarana tres, cuatro días. Al principio era muy bonito porque la gente creía que era santo de Valentina, y hasta regalo daban, porque comenzaba con serenata y en realidad no era nada. Era una forma espontánea de reunirse, y como esa casa ha habido varias (Villalobos, entrevista personal, 1 de diciembre de 2009).

Casas como las descritas podían encontrarse por todo Lima, y aunque puede decirse que pertenecían principalmente a personas de sectores populares, es posible encontrarlas también en estratos socioeconómicos más acomodados. Algunas de las casas más recordadas en Lima en las primeras décadas del siglo XX son las de Mateo Sancho Dávila en el callejón de La Cruz en Malambo, Nicanor Campos en el barrio rimense (Áscuez, entrevista personal, 26 de junio de 1979), la familia Recuenco en Barrios Altos (Wetzell, entrevista personal, 10 de febrero de 1984), Catalina Herbozo en El Pozo, la familia Matos en Copacabana, Reynaldo Fiorini en Calle Nueva y la casa<sup>77</sup> de Manongo Andrade “Caraveli” en Acho (Portocarrero, entrevista personal, 4 de diciembre de 1989). Más avanzado el siglo XX, se puede mencionar las casas de Luciano Huambachano (primero en el barrio de Malambo y luego en el jirón Caquetá del Barrio Obrero); de Hernán La Rosa “El Carnero” en el solar de La Cruz en Huamalíes; de Alfredo Velásquez “El Tuerto” en Monserrate; de “Manajarblanco” Checa y de la familia Barahona en La Victoria; de Alejandro “Manchao” Arteaga y su esposa Valentina Barrionuevo en el callejón del Buque en La Victoria; Hernán La Rosa “El Carnero” en Barrios Altos; Eusebio Sirio en Limoncillo; la familia Cavero en el Callejón de Pinto, en la cuadra 6 de Renovación; la familia Cabrejos en el Rímac; la familia Reyes en Surquillo; Victoria Angulo, primero en el Baratillo, en el Rímac y luego en la Huerta Perdida en Barrios Altos; en Breña la casa de Porfirio Vásquez y la de un señor apodado “Mañuco Fulero”, cuyo nombre real no fue posible constatar.<sup>78</sup>

---

77 Al parecer esta casa era en realidad una fonda en la que Manuel Andrade hacía y vendía frejol colado. Hay algunas estrofas de marinera limeña en las que se menciona este espacio. Una de ellas es un primer pie que menciona “Ahora s  que va de veras/ como dijo la señora/ en casa ‘e Caravel/ bebe la gente de gorra”. Otra de ellas es una fuga de resbalosa que dice “Ya se cierra el Estrasburgo/ van a cerrar Broggi y Klein/ no cerrando Don Andrade/ a mí qué me cuenta usted”.

78 Vale mencionar que, sobre todo para el caso de las casas populares, la apertura de los espacios fue cambiando: se restringió a la recepción de la gente del barrio o familiares a inicios del siglo XX y abrió paulatinamente sus puertas a invitados de otros barrios conforme fueron

Asimismo, había casas de jarana de estratos más altos, algunas de las cuales son las casas de Francisco Graña Reyes en jirón Puno; la familia Sánchez Concha en Malambito; la familia Montero Bernales en Barranco (de manera ocasional); la familia Mujica en la calle Belén; la familia Grimaldo en paseo Colón y después en la avenida Pershing; la familia Aramburú y la familia Barrenechea, entre muchas otras, así como las haciendas aledañas a Lima de algunas de estas familias.

La celebración de jaranas tiene dinámicas, frecuencia y duración variable de acuerdo a la casa en que tenga lugar, la disponibilidad de tiempo y recursos de los asistentes, la época del año y el ánimo y disposición de los anfitriones. En algunas casas, por ejemplo, se celebran grandes jaranas con ocasión del cumpleaños del anfitrión y de su familia, en fechas bien delimitadas, a las cuales asistían invitados especialmente escogidos, y que duran uno o dos días como máximo, como sucedía en casa de Luciano Huambachano. Había otras casas en las que había jaranas con frecuencia, como en las de Hernán “El Carnero” La Rosa, “Mañuco Fulero” y algunas otras. En otras, los anfitriones estaban dispuestos a recibir a sus amigos músicos y festejantes en el momento y hora en que aparezcan, incluso si de iniciar la fiesta se trataba; como la casa de Alejandro “El Manchao” Arteaga. Varios de nuestros entrevistados llamaron la atención sobre la gran disposición que tenían algunas familias para iniciar y acoger una jarana. Por ejemplo, Rolando Áscuez comenta lo siguiente:

En la casa del “Manchao” tú te ponías a conversar sobre un vals o cualquier cosa y ya te estaban entonando por allá, ya sacaban una guitarra o el “Manchao” que no le faltaba deseo carajo, y se armaba la jarana. Ahí en el Barrio Obrero también había una familia norteña, Cabrejos... Oye pero no sé qué predisposición tenía esa familia que... Nosotros estábamos muchachos en ese tiempo, yo tendría pues dieciséis, quince... Dieciséis años teníamos, íbamos y le tocábamos la puerta, a la 1 o 12:30 de la noche, le tocábamos la puerta y se levantaba el viejo “hola muchachos pasen, pasen”. Se levantaban su esposa y sus hijas. Íbamos con media botella de pisco con anisado. La vieja ¿sabes lo que hacía la vieja?, tenía pan ahí, lo cortaba en trocitos, en una vasija sacaba ají molido y en otra el pan, y te daba. Y se armaba ahí la fiesta, “chicas, levántense que están los muchachos”. ¡Qué gente predispuesta a jaranear era ésa! (Áscuez, entrevista personal, 22 de junio de 2010).

---

avanzando el siglo. Esto se revisará con detenimiento líneas más adelante.

Las jaranas pueden ser vistas como espacios ambiguos. Por un lado son comprendidas como los espacios festivos de encuentro con la tradición musical criolla “legítima”, asociada a la de las clases populares. Así, asistir a las jaranas equivale a “beber directamente de las fuentes” de la lírica popular, a encontrarse con la práctica musical que forma parte de la vivencia de dichos sectores urbanos de Lima, dando a entender que esta tradición musical solo adquiere su significado total una vez que ha sido vivida en su contexto tradicional original. En ese sentido, cuando se hace referencia al escaso conocimiento práctico de un intérprete de música criolla, se dice que “le falta jaranear”, es decir, que le falta interacción con los que practican estas manifestaciones en el ambiente adecuado, así como tener roce popular, todo lo cual parece reflejarse incluso en la misma forma de tocar y cantar o “tener sabor”. Al mismo tiempo, la jarana es el espacio por excelencia en el que el músico se encuentra con otros músicos —muchos de ellos más experimentados— de los cuales se puede aprender, así como con cultores y aficionados que evaluarán sus condiciones y habilidades musicales. Este es el espacio donde el músico aprende, se curte y adquiere legitimidad. Finalmente, la jarana involucra un conjunto de roles y jerarquías asociados a la idiosincrasia criolla limeña: distinción de comportamiento entre jóvenes y viejos o entre varones y damas, respeto a los mayores y sumisión de los niños y adolescentes, formas de cortejo, etcétera. En ese sentido, la jarana es un espacio donde la música es incorporada a través de su práctica popular, incorporación que conlleva una serie de aprendizajes no musicales asociados a esta:

Hay mucha gente que le falta eso de haber vivido ese momento. Porque la verdad en la bohemia se aprende y hay que estar ahí para aprender, porque en la bohemia salen cosas que cuando vas a ver un espectáculo nunca van a aparecer, entonces es el momento donde sale toda la exquisitez del músico, su sapiencia, su forma de ejecutar, todo sale en ese momento que a la semana siguiente no es lo mismo y es otro (Vallejos, entrevista personal, 8 de junio de 2010).

Por el otro lado, la jarana es también un espacio de licencia y excesos. Ser un asiduo asistente a las jaranas implica disposición para jaranear en cualquier momento, amanecidas constantes e ingesta regular de bebidas alcohólicas. En algunos casos este ritmo de vida interfiere con las rutinas laborales, sea anteponiéndose a estas o copando las horas dedicadas al descanso, sometiendo al cuerpo a un ritmo de vida muy intenso. Por ejemplo, el músico y compositor criollo Nicolás Wetzell consideraba que este desgaste

fue una de las causas de la muerte del reconocido compositor popular Felipe Pinglo Alva:

Por lo regular las fiestas en que estábamos, las de él, casi siempre eran solamente por los Barrios Altos. No se alejaba mucho de su barrio. Cuando estábamos juntos él siempre estaba toda la noche porque a mí me gustaba amanecerme, él aunque tenía que trabajar no se iba a casa mientras no salía yo porque era muy apegado a mí. [...] Entonces a la salida siempre se peinaba en la casa antes de salir para ir a su trabajo, salíamos a las 7:30, 8:00 a.m., él a las 8:00 a.m. entraba a su oficina. Entonces él nunca faltaba a su trabajo, yo tenía la suerte de que ahí seguía, él se bajaba, veníamos en un ómnibus desde arriba de Santo Cristo, veníamos bajando así por Mercedarias, Maravillas, se bajaba ahí y yo seguía nos despedíamos... yo me iba a dormir y el pobre se iba a trabajar. Y su organismo no pudo resistir, digamos, esa clase de vida, quizás hasta sin desayuno (Wetzell, entrevista personal, 10 de febrero de 1984).

La jarana se dibuja entonces como una tentación, marcada de manera significativa en el caso de los músicos, quienes eran siempre requeridos para animar las jaranas de otros, en las que obtenían comida y bebida gratuita. Al respecto, Augusto Áscuez comenta a modo de broma que nunca aprendió a tocar guitarra porque no quería entregarse demasiado a la jarana.<sup>79</sup> Así, la jarana, si bien era el espacio de la tradición y la fiesta criolla limeña, era también el de posibles excesos.<sup>80</sup>

En cualquiera de los dos casos, el músico que asistía asiduamente a las jaranas era conocido como jaranista, y también es en cierta medida una figura ambivalente. Por un lado, es el portador de la práctica musical popular, constante animador de las jaranas y transmisor de los saberes y secretos musicales a los nuevos intérpretes, y en el mejor de los casos es un profundo conocedor de la marinera limeña. Por otro lado, puede ser visto como un sujeto trasnochador y dado a la vida disipada. Esta ambigüedad suele ser superada en el caso de los intérpretes más experimentados por el profundo respeto que inspiran, por el empeño que ponen en que la jarana se desarrolle con corrección, y por algunas cualidades personales que bien pueden ser extramusicales. Especialmente recordado así es Augusto Áscuez, a quien la mayoría de entrevistados califican como un “caballero”, ya que además de gran cantor y conocedor era quien con frecuencia imponía orden

---

79 Comunicación personal con Guillermo Durand.

80 Esta es tal vez la razón por la que los entrevistados que han sido anfitriones o asiduos a jaranas siempre dejaron en claro la corrección imperante en sus celebraciones.

en las jaranas, y su palabra era siempre respetada. Así, si bien la figura del jaranista podría ser vista con cierto recelo desde una mirada conservadora, los grandes cultores trascienden este juicio negativo y suelen ser figuras de respeto en cuanto portadores de la práctica musical criolla.

Ocasionalmente, parte de la carga simbólica negativa de la jarana podía trasladarse a la marinera limeña y a sus intérpretes. Así, hace varias décadas existía un recelo por parte de los adultos de que los niños asistiesen a las jaranas por temor a que se conviertan en jaranistas. En algunos casos esta preocupación se extendía a los géneros que en estas se interpretaban, entre los que se encontraba la marinera limeña. Al respecto, Carlos Hayre cuenta la siguiente anécdota:

Un día voy al mercado, me mandan a comprar al mercado. Y me encontré con un señor que tocaba marinera. Yo tendría once años. Así que “hola, ¿cómo estás, hijito?” “¿Cómo está, señor? Yo quería hablar con usted”. “¿Conmigo?” Yo era un chico pues, compadre, a un viejo que le quiera hablar... “Quiero, quiero que me enseñe a tocar marinera, yo estoy aprendiendo a tocar la guitarra”. “¡No!”, me dijo, “¿cómo vas a aprender eso?”, me dijo, “con eso se malogra... te malogra, estás muy tierno todavía para tocar esa música”. Se supone que lo que quiso decirme es que esta música es para nosotros los mayores que podemos dominar tentaciones y manejar situaciones. Seguramente todavía quedaba eso de divertirse con mujeres de mal vivir. Me imagino que eso sería, ¿no? Además lo hizo no por no querer enseñarme sino por cuidarme (Hayre, entrevista personal, 18 de marzo de 2010).

En este caso, un cultor de marinera limeña la percibe como nociva para un niño, como una música que puede “malograr” o echar a perder a alguien que no tiene la edad suficiente para manejar ciertas situaciones. Es poco probable que este cultor se refiera al ordenamiento sonoro de la marinera o a sus letras como elemento peligroso; por el contrario, sugiere una relación del género musical con el espacio social en el que éste se lleva a cabo. Entonces, la dinámica social que envuelve la interpretación de la marinera limeña determina en buena medida la percepción de la misma —incluso la de sus propios cultores— a partir de elementos simbólicos no musicales. En otras palabras, el significado de la música es indisoluble de su práctica social (Merriam 1964:17; Finnegan 2002). No deja de llamar la atención que un jaranista reconozca su afición como peligrosa para un menor, como ocurre con el consumo de alcohol o de tabaco en muchas sociedades. En la praxis esto se traduce en un juego de roles, en el que los adultos sí pueden tocar marinera limeña y los niños no, dando lugar a una norma tácita de transmisión.

Los espacios de reproducción y transmisión de la marinera limeña son, ante todo, espacios lúdicos vinculados a un conjunto de significados y prácticas sociales. Éstos se afirman como espacios populares: son reuniones, eventos o fiestas barriales de alcance local llevadas a cabo por sujetos de clases no acomodadas, en un ambiente disipado y alejado de refinamientos. En buena medida, el carácter tradicional y popular de la marinera está dado por el espacio en que se realiza, vinculándola esencialmente a los sectores populares. En su espacio más recordado, la jarana, la práctica de la marinera limeña —como parte de la práctica musical criolla en general— es muchas veces ambigua, dado que la reproducción de la herencia cultural viene de la mano de un comportamiento licencioso, en una confluencia interesante entre el respeto por la tradición y la vida disipada. Sin embargo, este ambiente carnavalesco no está libre a su suerte; por el contrario, los participantes contemplan muchas y muy firmes reglas de comportamiento, ejercidas por lo general por los dueños de casa o por los intérpretes más respetados, que son a menudo los mayores: guardar la compostura y buen comportamiento, respetar las reglas de la casa, respetar a las personas mayores, y colaborar con la fiesta con interpretación musical o recursos. Nunca se niega el carácter licencioso del espacio, pero se impone un control social a esta licencia, reconociendo además que lo central en esta es la práctica musical que la motiva. El espacio de reproducción de la marinera limeña es un espacio serio y festivo al mismo tiempo.

### ***Dinámica de interpretación de la marinera limeña***

A diferencia de los otros géneros criollos, la interpretación de la marinera interviene en el espacio de manera especial. Al momento de su ejecución, se convierte en la actividad central de la fiesta y congrega a todos los asistentes a participar como músicos, cantantes, bailarines o espectadores; todos se concentran en la interpretación musical. Es también el momento en que la ejecución musical es asumida por los músicos y cantores más experimentados, y en el que el baile es llevado a cabo por una pareja —en algunos casos dos o tres, pero nunca por todos los asistentes— compuesta por los mejores bailarines. Asimismo, es el lapso de mayor cuidado y tensión para los músicos, ya que la ejecución debe ser “perfecta” según las reglas de la marinera limeña (si no, se quiebra, es decir, se estropea la interpretación) y

además se debe hacer gala de las propias habilidades musicales en el contrapunto. Finalmente, es cuando se hacen más expresos y notorios los comportamientos y pautas que deben observarse para el momento, a modo de acto ritualizado (Turner 1990; Segalen 2005:30-31). No en vano diversos cultores identifican la ejecución de la marinera limeña con un rito, con pautas y reglas muy establecidas, y sobre todo de suma importancia para sus cultores, como señala Consuelo Rubiños, esposa de Jaime Huambachano y nuera de Luciano:

En una ocasión, cuando yo recién me había casado con Jaime, estaban cantando la marinera. La marinera era en la sala, yo estaba casi al fondo. Entonces vino Aurelio Collantes y me dijo “señorita, cálese la boca”. Yo no hablaba ah, yo estaba calladita, pero no sé, él escucharía que alguien conversaba y me dijo “cálese la boca, esto es un rito. Usted no entiende qué cosa es esto, y si no quiere escuchar, salga”. Me botó de la casa. ¡Ay, mi madre, yo quería llorar! (Huambachano, entrevista personal, 15 de julio de 2010).

La interpretación de la marinera limeña o canto de jarana depende de ciertos tiempos, voluntades y condiciones. En primer lugar, suele cantarse en un determinado momento del evento, el cual paradójicamente no está plenamente definido, aunque eventualmente marca el fin de fiesta. Los entrevistados señalan que se lleva a cabo el canto de jarana cuando el momento “es propicio”, o cuando los cantores ya están “a punto”, lo cual depende generalmente de la decisión de algunos de los intérpretes más respetados. Luciano Huambachano y Rolando Áscuez coinciden en que —en sus tiempos— la marinera limeña se comenzaba a ejecutar en la jarana, ya avanzada la fiesta. Menos claro es su momento final, que puede extenderse mucho si es que los cantores son muy experimentados y poseen un gran acervo de estrofas para cantar en el momento de la fuga de resbalosa, es decir, si son cantores “largos”. Rolando Áscuez narra la siguiente anécdota:

Lo que sí se sabía [es] a qué hora comenzaban pero no se sabía a qué hora terminaban, porque cada uno era más largo y en versos se podían estar de contrapunto, de contrapunto. Entonces comenzaba el contrapunto de las marineras y se estaban pues, horas se podían estar ahí cantando. (...) Por ejemplo un día, en la fiesta por el santo de la mujer de Huambachano creo que fue, yo tenía que trabajar en el primer turno (al día siguiente), yo me levantaba 5:30 de la mañana. Entonces, santo de la señora y estaría bailando una marinera como a las serían pues las 12 de la noche más o menos. Estaban cantando y yo estaba bailando con Nico [su prima, hija de Augusto Áscuez y bailarina de marinera limeña] y miraba yo la hora pues, ¡pucha madre!, miraba la hora. Como a la hora y media, así, le digo a Nico “Negra, me voy, yo tengo que trabajar”. Como a los

tres o cuatro días lo encuentro a mi papá. “Oye, chato ¿qué pasó?” me dice, “te vi bailando y...”. “No, papá”, le dije “si era como hora y media que estaban dale y dale y yo tenía que levantarme a las cinco de la mañana para irme a trabajar”. Y me dice “¿hora y media?, tres horas estuvimos. Tres horas estuvimos dale y dale, más largo que los diablos las dos parejas”. “Pucha qué, ¿tres horas, papá?”, “claro pues” me dijo, “como si nada, como si nada” (Áscuez, entrevista personal, 22 de junio de 2010).

En segundo lugar, para interpretar marinera limeña es necesario que en la reunión haya cantores y músicos experimentados en su ejecución.<sup>81</sup> Sobre todo, es fundamental que haya al menos dos cantores experimentados de marinera, que puedan cantar en contrapunto, de lo contrario, no se canta. El guitarrista Wendor Salgado relata que sin ser cantante, en algunas ocasiones él ha tenido que participar del contrapunto ante la falta de cantores. En esto se es muy enfático: no es posible cantar marinera con personas que no tengan experiencia o que canten la marinera aprendida de memoria como si fuese una pieza musical fija. Al parecer, para sus cultores es preferible no cantar marinera limeña que arriesgarse a llevar a cabo una ejecución fallida. Por más que tenga un carácter lúdico y se despliegue en un ambiente festivo, su interpretación es un evento serio y no puede realizarse sin cumplir las reglas y formalidades mínimas. Así, la marinera limeña es un elemento sagrado dentro de un suceso carnavalesco.

Cuando se cuenta con cantores y ejecutantes de marinera limeña, la decisión de ejecutar el canto de jarana, el momento en que será ejecutado y la definición de las personas que participarán resultan de un marcado juego de jerarquías. Es común que, dentro del grupo de jaranistas y cultores, se sepa de antemano quiénes son los cantores, músicos y bailarines de marinera limeña más experimentados y que por lo tanto estarán a cargo de su ejecución. En otros casos, los músicos más experimentados escogen los participantes, mientras que los otros asistentes se mantienen como espectadores o participan con aplausos y guapeos. Esta elección suele ser aceptada —e incluso compartida— por el resto de cultores y aficionados, y por lo general se coincide en escoger a los mejores cultores o a los que tienen mayor proyec-

---

81 En cuanto a quiénes pueden ser ejecutantes de marinera limeña, podemos mencionar que no se suele diferenciar a los intérpretes por género; en general, damas y varones tienen las mismas oportunidades si es que conocen bien el canto de jarana; aunque en la práctica se puede notar que hay más cantores hombres que mujeres, y por lo general son grupos de varones los que cantan en contrapunto. Ocurre igual con los músicos, pero para el baile siempre son parejas mixtas.

ción. Por otro lado, son pocos los cultores que se atreven a desafiar esta jerarquía y se arriesgan a cantar en contrapunto con los más experimentados, puesto que se exponen a una derrota segura y al desprestigio en público. Así, hubo cantores con una trayectoria tan respetada que difícilmente encontraban rivales; por ejemplo, ante la pregunta sobre qué cantores de marinera conocía, Wendor Salgado menciona lo siguiente:

Te voy a decir una cosa. Yo cuando joven comencé a parar con los [hermanos] Áscuez y encontré algo: que ellos estaban tan reconocidos como cantores de marinera, que cuando ellos cantaban nadie se metía. Entonces, resulta que yo prácticamente los he escuchado a ellos nomás. Nadie, nadie se metía. Por eso, cuando yo paraba con ellos, yo los he escuchado a ellos, porque nadie, ninguno de los demás se metía, fuera quien fuese. El mismo Óscar Avilés se quedaba callado la boca. Eran bravos (Salgado, entrevista personal, 22 de marzo de 2010).

Puede notarse que la jerarquía en el canto de jarana está dada en gran medida por la edad y por la experiencia jaranera del cantor. En la ejecución, por ejemplo, si hay cantores de distintas edades, el más experimentado abre el canto y para efectos del contrapunto, quien abre impone qué se va a cantar y cómo; es decir, impone el tema poético y la línea melódica a la que el resto de cantores debe adaptarse. Un joven no suele abrir el canto de marinera limeña, porque podría ser visto como un desafío a los mayores y, por lo tanto, una falta de respeto:

Hay niveles entre los cantores. Se sabe quién es el maestro y él es el que tiene que indicar cuándo, cómo y qué se va a cantar. Estando Abelardo [Vásquez Díaz] acá, yo no me voy a atrever a canta marinera, él es el que tenía que dar la iniciativa. Él es el que abre el contrapunto. Hay niveles, había un respeto (Calderón, entrevista personal, 13 de julio de 2010).

Esta jerarquía no se limita al momento del canto de jarana, sino que es transversal a la vivencia y la trayectoria en la práctica musical de los cultores. Así, los niños generalmente no pueden participar de las jaranas, y menos aún de la marinera limeña. En algunos casos son enviados a jugar o a comprar a algún lugar alejado, y en otros casos ni siquiera asisten a la celebración; aunque se trate del ámbito familiar, su participación es muy limitada. Esta prohibición es muy común, de lo que resulta paradójico que la mayoría de nuestros entrevistados tenga a la marinera limeña como un recuerdo de infancia, y que incluso recuerden a varios de los cantores más añejos. Asimismo, esta prohibición está relacionada al ya mencionado carácter peli-

groso de la jarana, que era en principio un asunto de adultos. Como ejemplo, Carlos Hayre y Alfredo Calderón narran sus anécdotas de infancia:

[Porfirio Vásquez] Es marido de una hermana de la que era mi madrastra, así que yo por eso tenía relación con los Vásquez. [Mi padre] iba a las fiestas que había allá y me llevaba, como yo era... yo era el que vivía con mi papá.

*[¿Quién tocaba con Porfirio la marinera?]*

No sé. Ya esas eran jaranas mayores, no me dejaban entrar. [...] No sabía cuándo estaba tocando, cuándo se iba a poner a tocar ni con quién. Porque tenía un cuartito sagrado ahí, que cerraba y todos los chicos afuera a jugar pelota, lo que sea. [...] En los momentos que yo paraba ahí, que me tocaba estar afuera nunca vi quién estaba allí adentro. [...] Eran los grandes no más, era Vicente, Oswaldito, Alfredo... y Pipo y yo estábamos debajo de ese escalafón. Nosotros no estábamos en ese nivel. Es más, ya estaba yendo ahí "Mano Corta", y yo no lo he conocido a Mano Corta en esa época, lo he conocido mucho después. O sea, ellos están en otra cosa a causa de... por razones generacionales (Hayre, entrevista personal, 18 de marzo de 2010).

Nosotros no podíamos estar en la reunión de los grandes. Eso era natural. Yo me acuerdo que tocaban la puerta de mi casa, era una señora, la hacían pasar y en ese ambiente no podía estar ningún niño. Solamente los que estaban, y a nosotros nos mandaban al comedor, a donde sea, y con la mirada, tú bajabas, estabas aguaitando y te miraban y tú tenías que desaparecer. Entonces la música criolla es de gente adulta también (Calderón, entrevista personal, 13 de julio de 2010).

Con el tiempo, los niños se convierten en jóvenes y su participación es permitida como público asistente y como aprendices, pero casi nunca como músicos, bailarines o cantores principales. En este espacio se someten a la jerarquía de los mayores; por ejemplo, Rolando Áscuez (entrevista personal, 22 de junio de 2010) menciona que "uno no podía salir así no más a sacar una pareja, porque lo primero que te decían era 'ah, muchacho'". Esta jerarquía implica no solo mantenerse al margen de la interpretación en la mayoría de casos sino también contemplar múltiples deferencias, como hacer mandados o ir a comprar la cerveza para la fiesta. Los músicos mayores, a pesar de estar abiertos a enseñar y a difundir sus conocimientos, no suelen prestar atención a los jóvenes aprendices en el contexto de la jarana, y es tarea de estos últimos perseguir a los mayores, aprender de sus interpretaciones y, sobre todo, preocuparse por atraer su atención en algún espacio en el que sí puedan tener acogida. En los casos en los que el familiar de algún joven aprendiz es cantor de marinera, la relación es más fácil y espontánea; cuando este no es el caso, los jóvenes deben dedicar tiempo y esfuerzo a aprender de

los cultores más curtidos frecuentando los mismos espacios que estos, a la espera de una oportunidad de hacerse conocidos a través de la interpretación de otros géneros criollos, como valeses y polcas. Eduardo Mazzini compartió sus estrategias al respecto:

Yo lo conocí a [Luciano] Huambachano personalmente. Yo tenía mi estrategia para acercarme a estos personajes, después que cantaban un par de cosas le decía “maestro, toque Barrio Bajopontino”, que era él pues. Entonces él miraba así, ya con eso ya lo ibas endulzando. Y después de dos o tres cosas, “ya maestro, a ver t quese una jarana”. Y siempre te miraban con cierto recelo, a ver de donde sale esto. Y ya, poco a poco entrabas en confianza, cuando veían que... no necesariamente que sabías, si no que te acercabas con respeto, y que querías aprender de verdad, ahí se soltaban, ahí salían cosas. Y he cantado con Huambachano un par de jaranas, ponía una y yo le contestaba. Claro, cosas sencillas, porque si se ponía difícil no creo que hubiera podido contestarlas (Mazzini, entrevista personal, 13 de julio de 2010).

Poco a poco, a medida que crecen y aprenden, los jóvenes comienzan a ser tomados en cuenta por los mayores, y si son muy buenos pueden ser incluidos en la interpretación de valeses y polcas, pero no de marinera. Los cultores experimentados valoran el interés de los jóvenes y el respeto que estos les muestran como fuentes populares de la práctica musical criolla, y es en esos casos se dan formas de transmisión más individualizadas. De manera excepcional los cultores experimentados involucran a cultores jóvenes en el canto de jarana cuando reconocen que poseen un repertorio amplio y una habilidad particular.

Vale la pena mencionar en este punto algunas precisiones más acerca del aprendizaje de la marinera limeña. El aprendizaje popular de este género ocurre básicamente por inmersión en la práctica a lo largo de la vida, a través de la observación y de la ejecución constante. Los cultores entrevistados señalan que aprendieron viendo a los mayores tocar y cantar, para luego reproducir lo que lograban captar de estos. En el caso de la ejecución del cajón o la guitarra, es usual que los mayores enseñen algunos toques a los aprendices o que sugieran ajustes a lo que estos tocan. En el caso del baile y del canto, se practica con los pares más jóvenes y también se recibe recomendaciones de los mayores. Dentro de la práctica popular es poco común que un cultor brinde dedicación exclusiva a un aprendiz a modo de profesor, aunque sí se establecen relaciones de aprendizaje entre un cultor curtido y un aprendiz como parte de la práctica musical cotidiana. Finalmente, los

cultores señalan que lo más importante para aprender la marinera limeña es el gusto por el género, la disposición para el aprendizaje y la constancia en la práctica musical. Wendor Salgado lo describe de la siguiente manera:

En realidad [para] el que quiere aprender no es muy difícil, solamente tienen que tener las ganas de aprender, tiene que tener la oreja [oído musical] y la memoria. Tiene que tener el oficio porque, en primer lugar, la marinera tiene sus reglas [de las] que no te puedes alejar. Entonces para cantar tienes que saber cuáles son las reglas de la marinera limeña, que son los principales versos octosílabos que te ponen en la primera y el que contesta tiene que contestar la misma melodía y el mismo término que te están poniendo. Entonces hay muchas personas que no saben, conocen tres o cuatro versos pero si les ponen una melodía que no escuchó nunca, se fregó, no puede contestar. Entonces tiene que gustarle mucho, tiene que gustarle para que esté ahí atrás de los que saben, para escuchar, para comentar y de vez en cuando “meter su cuchara” (Salgado, entrevista personal, 22 de marzo de 2010).

El aprendizaje de la marinera limeña continuará hasta que sean mayores y adquieran mayor experiencia musical, y les tomará más tiempo aún si quieren convertirse en buenos intérpretes. Los músicos pueden haber aprendido bien la ejecución instrumental, el canto y el baile sin que esto implique que pueden formar parte del contrapunto. Como señalamos líneas atrás, la marinera es un género para los mayores o los más experimentados. La incorporación como intérprete habitual de marinera limeña ocurre solamente luego de la venia de algún músico mayor, que reconoce que el aprendiz va adquiriendo el conocimiento o la experiencia requeridos. Es interesante el caso de Wendor Salgado, quien desde muy joven —y durante más de dos décadas— acompañó como guitarrista a Augusto Áscuez y a su grupo habitual de cultores. A sus veintiún años aproximadamente comenzó a acompañarlos, y después de un año le permitieron tocar marinera limeña, tras haber recibido la venia del propio Augusto Áscuez. Sin embargo, por lo general esta transición toma más tiempo, y suele llegar cuando el antiguo aprendiz ya es un músico maduro y consolidado en otros géneros y posee un conocimiento amplio de la marinera limeña.

La aceptación como intérprete de marinera limeña no implica liberarse de la jerarquía de la experiencia. Por el contrario, y como ya señalamos, son siempre los cultores más experimentados los que toman las decisiones sobre la ejecución del género. Esto incluye posponer a algunos de los intérpretes más jóvenes si es que apareciese uno más experimentado o más virtuoso

en el canto o en el instrumento que interpreta. Asimismo, el juicio de los mayores es el que prima ante las controversias sobre la correcta o errónea ejecución del canto en el contrapunto, así como la decisión de quién es el perdedor. A propósito, Luis Chirinos describe una reunión a la que asistió y en la que se cantó marinera limeña:

Yo estaba tocando mi cajón y estaba Augusto también al costado, y [en el contrapunto], Abelardo [Vásquez Díaz] le mete una trampa a Wilfredo [Franco], lo hace caer. Y finalmente Abelardo no contestó y Wilfredo dice “¡perdió, perdió, perdió!”. Y Abelardo le dice “no, ¿qué dicen los maestros?”, y Augusto le dijo “no hijo, estás mal”, y Pepe [Durand] “Wilfredo, la cagaste”. Wilfredo se quedó callado, “váyanse al diablo”, agarró su sombrero y se fue tirando la puerta. ¡Fue un mate de risa! (Chirinos, entrevista personal, 23 de julio de 2010).

Puede notarse que la marinera limeña representa un evento en el que está en juego el prestigio frente a la colectividad y, por ende, el reconocimiento público. Esto puede relacionarse al contrapunto, interpretación que se da bajo la forma de una competencia, y en la que es posible identificar ganadores y perdedores. Es común entonces que se formen disputas personales, e incluso rivalidades entre cultores. La postura de la colectividad musical criolla frente a estas rivalidades es ambigua. Por un lado, es reiterativo el discurso que dice que la marinera no está hecha para pelear sino para compartir, y que debe ser una sana competencia en la que el ganador nunca debería dejar mal parado al perdedor, sino más bien corregirlo amablemente y darle una mano para enmendar su error, todo durante el canto. Por ejemplo, se dice de Augusto Áscuez que, al notar la equivocación del rival, repetía lo que este había cantado pero de forma correcta, permitiendo que el rival derrotado se dé cuenta de su error y lo enmiende sin quedar mal frente al público. En este caso, se destaca la caballerosidad del cantor curtido de marinera, que teniendo más armas que su rival se comporta de manera magnánima y le permite salvar su prestigio y al mismo tiempo aprender de su error.

Simultáneamente, son muy comunes las comparaciones entre intérpretes de marinera limeña, sobre todo cantores, dentro de la colectividad musical. Es usual el debate acerca de quién es el mejor cantante de marinera limeña o el más largo, o qué cantante experimentado no es tan bueno o rompe las reglas. Muchas veces el respaldo y la identificación con los cantores obedecen a la procedencia, sea del barrio o de una estirpe de cantores. Por ejemplo, intérpretes de Barrios Altos suelen decir que los antiguos cantores de este lugar —como Francisco Ballesteros o Samuel Márquez— hacen un canto de

jarana más sabroso que los cantores del barrio de Malambo —como Augusto o Elías Áscuez—. A veces la comparación es más intensa y puede generar rivalidades. Así por ejemplo, varios de nuestros entrevistados recordaban la oposición entre Abelardo Vásquez y Wilfredo Franco, la cual atribuyen más a comparaciones malintencionadas de muchos aficionados que a una verdadera animadversión entre ambos.

En relación a lo expuesto, hay cultores que se quejan del surgimiento de jóvenes cantores que preparan de antemano marineras sumamente difíciles, con líneas melódicas truculentas y gran cantidad de términos y adornos, las cuales aprenden de memoria y de las que se valen para derrotar a los cantores más experimentados. Esto es visto como una triquiñuela, ya que estas marineras no han surgido de la inspiración en el calor del contrapunto sino que han sido preparadas “en gabinete”, y suelen ser difíciles de contestar para alguien que no las haya aprendido de memoria por la cantidad de caprichos, términos y adornos que tienen. Esto preocupa no solo porque estos jóvenes cantores pasan por alto las jerarquías tradicionales, sino sobre todo porque centran el contrapunto en la disputa y no en el disfrute de la música practicada en colectividad. José Villalobos menciona lo siguiente al respecto:

Para mí siempre fue bandera de cariño, de amor de los viejos. Los viejos primeramente decían “la jarana no es para pelear, la jarana es para conversar”. Por ejemplo, había un cantor que todo lo veía pleito, él formaba la rivalidad. Por ejemplo, cuando se armaban grupos para cantar jaranas, a mí me llamaba a un costadito [y decía] “nosotros somos para los Barrios Altos, contra ellos”. No había comenzado a tocar la jarana y ya estaba formando contrapuntos. ¿Acaso don Elías Áscuez, don Augusto Áscuez eran de eso? ¿Víctor Arciniega, Samuel Márquez, Ballesteros han sido de eso? No, ellos dialogaban, cantaban, intercambiaban, si había una fuga, una resbalosa que tú no sabías “oye, hermano, qué bonita voz. Te la doy, esto es así, esto es asá”. No había eso [de la rivalidad exacerbada]. Ahora no, ahora muchas veces los cantores se preparan, los mocosos, triste decirlo, se preparan unas jaranas con un montón de términos y te sorprenden y te ponen la jarana. Y por muy inteligente, no es que no sepas, se te va el término en contestarla (Villalobos, entrevista personal, 1 de diciembre de 2009).

Jorge Villanueva “Chapulín” opina lo siguiente al respecto:

Yo le decía eso al compañero que trabajaba con nosotros: Compadre, no le pongas marinera a Villalobos por respeto. Augusto [Áscuez] decía: Los mayores siempre tienen que poner, escuchen a los mayores, escuchen. Si tú no sabes y no escuchas al que más sabe, ¿cómo vas a aprender? Ahora el gran problema

de esto es que hay muchos de estos niñitos que han aprendido, los sabios de ahora, que dicen: bueno compadre ¿y yo cuándo voy a ser? Pero es que esto es como una escalera, tú no agarras y te lanzas así por lanzarte porque la caída puede ser libre... pero si vas cayendo de a poquitos aprendes, ¿no? (Villanueva, entrevista personal, 1 de setiembre de 2009).

Igual que en el contexto de ejecución, una de las cosas que más llama la atención sobre la dinámica de interpretación de la marinera limeña es la seriedad y el respeto que se guarda en una práctica que en principio es lúdica. El género es sumamente apreciado por los cultores y aficionados, tanto en términos estéticos como festivos. Para los intérpretes y cantores, su ejecución es un momento de diversión: disfrutan cantando y tocando, compiten en contrapunto y dan vida a uno de los momentos centrales de la fiesta. Asimismo, esta ejecución es un evento que los aficionados esperan durante la celebración, los concurrentes disfrutan y los aprendices quieren dominar. Sin embargo, no por ello la marinera está libre de convenciones, protocolos o restricciones ni hay quien se atreva a interpretarla a modo de juego o irrespetando la estructura o reglas del canto de jarana. El carácter lúdico del género no implica que sea tomado a la ligera; por el contrario, el éxito del momento festivo en que se interpreta depende de una ejecución ceñida a las reglas, respetuosa, estéticamente cuidada y a cargo de los mejores cantores, músicos y bailarines con los que se pueda contar. La marinera es un juego, pero un juego en serio.

Según lo expuesto, la marinera limeña no puede llevarse a cabo sin una serie de condiciones mínimas que garanticen su correcta ejecución en el momento indicado. Asimismo, es posible notar que muchos de las convenciones de la interpretación de la marinera limeña reproducen aquellas existentes en las colectividades criollas populares. El respeto a la experiencia, al conocimiento y a la trayectoria, por ejemplo, es un elemento central en la colectividad musical criolla; no es de extrañar entonces que este valor se materialice en la práctica de la marinera limeña en una estructura jerárquica según la cual los mayores y más curtidos mandan y aceptan a los participantes, mientras que los jóvenes deben seguir estas disposiciones a medida que adquieren el aprendizaje y la experiencia necesarios para ocupar el lugar de los mayores una vez que estos se hayan muerto. La práctica de la marinera limeña porta significados y valores de la sociedad de la que forma parte, la mayoría de los cuales no son necesariamente musicales. Lo interesante al respecto es que estos significados y valores, en la práctica musical, se

instalan como un protocolo de ejecución. En cierta forma puede decirse que a través de la práctica de la marinera limeña se transmiten hábitos, costumbres y normas de comportamiento. Todo esto, además, se desarrolla en un contexto alegre y festivo, en el cual la práctica musical es fuente de disfrute para quienes la realizan, escuchan y bailan, por lo que es un aprendizaje logrado a través del regocijo y la sensibilidad de los sujetos participantes.

Es posible, entonces, comprender la marinera limeña como un evento ritualizado, como un comportamiento simbólico estandarizado y repetitivo, basado en convenciones y a partir del cual se puede conceptualizar el orden social (Douglas 1990:75). Mark Pedelty (2004:292) plantea que el ritual puede entenderse como una forma de incorporación de lo social, en la cual el aprendizaje de comportamientos, costumbres y valores no se da por imposición sino a través de eventos colectivos, que producen al mismo tiempo el disfrute estético y la imposición ideológica en los participantes. En estos rituales, la importancia de la música es central por cuanto vincula la práctica ritual con la sensibilidad de quienes la realizan. Esto cobra especial importancia en el caso de la marinera limeña, en el que la práctica musical es al mismo tiempo la herencia musical en acción, el evento festivo de la colectividad y la puesta en práctica estandarizada de roles y convenciones; es decir, *es el ritual en sí mismo*. Asimismo, es un ritual que es disfrutado por los asistentes, y que es concebido al mismo tiempo como un constante compartir, e incluso como un torneo de valor. Así, la marinera limeña entendida como evento ritualizado no significa la imposición de una norma social contra la voluntad de los sujetos, sino un espacio y una práctica musical a la que las personas acuden por propia voluntad y con ánimos de júbilo. Es la incorporación de los valores y hábitos sociales a través de la experiencia y el disfrute de los mismos.

Es importante reconocer también la tensión que se produce entre los intérpretes consagrados y los nuevos, en la que estos últimos tratan de superar la jerarquía a través del manejo de las técnicas de la marinera, sobre todo en el caso de los cantores. En un contexto en el cual la edad y la experiencia suelen ser entendidas como esencialmente relacionadas al conocimiento de la marinera, el uso estudiado y desafiante de este conocimiento por parte de cultores jóvenes parece no caer nada bien a los mayores. A decir de los testimonios recogidos, los jóvenes compensan su falta de experiencia y trayectoria con el estudio sesudo de la ejecución y con triquiñuelas que les permiten recuperar la ventaja de los cantores curtidos. Lo que en términos muy concretos podría

verse como un duelo de saberes, suele ser comprendido como una falta de respeto que rompe con los valores tradicionales. Como menciona un experimentado cantor de marinera, “a nosotros nos han educado, a los de ahora los crían”. Esto da cuenta de la profunda relación entre la práctica musical y el sistema de valores, que unos pugnan por mantener mientras otros tratan de trascender. Una vez más se caracteriza la transmisión como un campo de disputa, en el que se encuentran valores, saberes e intereses diversos.

Sin embargo, es de interés central el hecho de que, más allá de las convenciones de la práctica musical, la estructura formal de la marinera limeña permite la participación de algunos de estos elementos disidentes. Acciones como desafiar a un cantor mayor son muy mal vistas y usualmente desalentadas, pero no existe una prohibición expresa que impida su realización. Usualmente esto se resuelve en el propio canto de jarana, donde generalmente triunfa el más experimentado; y aunque hay una sanción social bajo la forma de juicio negativo, está abierta la posibilidad de que el “atrevido” logre salir airoso. La marinera limeña es un juego, y como tal tiene una apertura que formalmente permite nuevas posibilidades. Esto la muestra como un ritual en el que el valor de los sujetos es central, y si bien la experiencia, la habilidad y el conocimiento son profundamente respetados, también están potencialmente puestos en cuestión.

### ***Redes sociales de la marinera limeña***

El estudio de la práctica musical de la marinera limeña brinda importantes alcances sobre los sujetos involucrados. En este estudio fue particularmente interesante el caso de las redes familiares y fraternales que se encuentran alrededor de este fenómeno musical, las mismas que han contribuido sobremanera a mantener la vigencia de este género. El análisis de redes sociales es un campo complejo y altamente especializado, y en el caso de la escena musical criolla puede constituir un estudio en sí mismo, razones por las cuales no realizaremos un profundo estudio de este tipo en el presente trabajo. Sin embargo, consideramos pertinente presentar de manera amplia las redes sociales halladas en torno a esta práctica musical.

En primer lugar, son importantes las redes barriales que se constituyen en torno a la práctica de la marinera limeña. Si bien esta se encuentra

distribuida a lo largo de los distritos que conforman el casco antiguo de la ciudad de Lima, hay que tener en cuenta la división barrial de la ciudad como elemento contextual pertinente para su desarrollo. Como bien señala Stein (citado por Del Águila 1997: 31-32),<sup>82</sup> hacia inicios del siglo XX Lima podía ser comprendida como “una serie de barrios con cierta autonomía e identidad”, que mantenían algún contacto entre sí pero que en general constituían redes locales relativamente cerradas. En la práctica musical criolla esto se traducía en colectividades musicales locales, que practicaban géneros comunes a toda la ciudad pero con ciertas particularidades por barrio, determinadas en buena medida por los cultores emblemáticos de cada una de estas zonas urbanas. En el ámbito de la marinera limeña, las diferencias musicales entre barrios no eran tantas ni tan pronunciadas que impidiesen el intercambio, aunque cultores como José Villalobos señalan reconocer diferencias entre los cantores antiguos de Barrios Altos y el Rímac, sobre todo en la velocidad del canto o tempo. Sin embargo, las diferencias barriales eran más pronunciadas: salvo excepciones, difícilmente se jaraneaba en barrio ajeno, y no era extraño que se perciban rivalidades ocasionales entre cultores de barrios distintos. En aquella época, eran las redes locales las encargadas de la reproducción de la marinera limeña.

El crecimiento de la ciudad y las distintas transformaciones urbanas a partir de la década de 1930 transformarían los espacios barriales y sus dinámicas sociales, y por ende sus prácticas musicales. A gran escala, como ya ha sido mencionado, la ciudad creció y los distintos barrios se interconectaron más, fomentando un mayor intercambio entre unidades locales. A partir de esta época, las colectividades locales de cultores populares se abrieron mucho más y comenzó a haber un intercambio mucho más fluido entre estas. Asimismo, transformaciones a pequeña escala, como la implementación de servicios de agua y desagüe en las viviendas populares, permitieron que estas pudiesen recibir mayor cantidad de asistentes. En tal sentido, la práctica musical criolla se interconectó mucho más que antes y si bien no se volvió nunca una sola colectividad, ya era usual que cantores de distintos barrios confluyeran en los mismos espacios.

Dentro de la colectividad musical criolla, los grupos que practican marinera limeña articulan una importante serie de redes familiares y fraternales

---

82 Referencia completa en el capítulo 2.

relacionadas a este fenómeno. Existen familias, grupos de amigos y barrios enteros que son reconocidos por cultivar y preservar en el tiempo la tradición del canto de jarana; que además son siempre considerados entre los cultores más tradicionales de la música criolla en general. De este complejo entramado de redes, llaman la atención dos formas de asociación.

En primera instancia, dentro de la composición de estas colectividades musicales es posible notar la presencia de ciertas familias de cultores de marinera durante muchos años, y de las cuales surgen músicos, cantores y bailarines a lo largo de varias generaciones. Si bien la transmisión no se canaliza a través de la enseñanza de padres a hijos, es muy común que miembros de determinadas familias sean asiduos concurrentes a los espacios donde se interpreta marinera limeña, y que sus hijos, sobrinos y nietos concurren a estos lugares también. Los jóvenes de estas familias no aprenden la marinera limeña necesariamente por enseñanza directa de sus padres, abuelos o tíos, sino sobre todo por haber vivido inmersos en un ambiente musical que forma parte de la vivencia cotidiana de sus familias. Cabe resaltar que no todos los miembros se convierten en cultores, sino solamente los que muestran mayores habilidades e interés en el género practicado dentro de su colectividad musical. Dentro de estas colectividades, los miembros (y por ende también las familias) se relacionan entre sí de forma fraternal, generándose amistades de larga data, matrimonios y relaciones de compadrazgo entre distintos grupos familiares, que perpetúan los vínculos interpersonales relacionados a esta práctica musical.<sup>83</sup> Así, las redes generadas en la práctica musical son también redes familiares y de compadrazgo, por lo que la práctica de la marinera limeña está en buena parte relacionada a la vida familiar cotidiana de muchos de sus cultores.<sup>84</sup> Entre estas, se puede citar a las familias Sancho Dávila, Áscuez, Izusqui, Goyoneche, Vásquez, y algunas otras más.

---

83 Un ejemplo interesante de este tipo de filiación familiar se puede encontrar en la ascendencia de los hermanos Juan Carlos "Juanchi" y Manuel "Mang e" Vásquez Goyoneche, ambos cajoneros de marinera limeña. Por línea paterna, su abuelo es el reconocido cultor Porfirio Vásquez Aparicio, mientras que por línea materna su abuelo es el también reconocido cantor y cajonero Moisés Goyoneche Ulloa "Chancaca 'e Tongo". Es decir, su vida familiar, por ambas líneas, está marcada por el cultivo de la marinera limeña.

84 Para un futuro estudio a profundidad del tema, ser  pertinente preguntarse, entre otras cosas, por las elecciones matrimoniales de estos miembros, así como por la elección de padrinos y madrinas y su relevancia en la práctica musical de la marinera limeña.

En segundo orden, se puede identificar que estas colectividades musicales suelen congregarse en torno a ciertos sujetos emblemáticos, que en buena medida las cohesionan y estructuran. Ellos suelen ser experimentados y respetados cultores de marinera limeña, considerados por el resto de cultores como los principales conocedores y portadores del género. Vale aclarar que siempre son los otros cultores los que se congregan en torno a aquellos y los erigen como los maestros del grupo, reconocimiento que se gana a pulso de calidad interpretativa, conocimientos amplios y gran experiencia en una larga trayectoria de vida, además de un carisma particular. En general, estos sujetos son los cantores más largos o los mejores músicos, fuentes de aprendizaje de los cultores más jóvenes y los que dirigen el contrapunto señalando quiénes participarán y qué se cantará. Asimismo, son los que resuelven las controversias sobre cuándo una interpretación de marinera limeña ha seguido o no las reglas o sobre quién ha ganado en un contrapunto. Finalmente, cumplen el rol de maestros del grupo, transmitiendo y enseñando la práctica musical a los más jóvenes. Es importante señalar que no todos los cantores o intérpretes reconocidos logran ser erigidos como cultores emblemáticos o maestros; solo algunos de estos son colocados por el grupo en esta posición de liderazgo. Entre los más recordados se puede mencionar a Mateo Sancho Dávila y Santiago Villanueva, los más antiguos. Posteriormente se puede señalar a una amplia generación que incluye a Augusto Áscuez, Manuel Quintana, Jesús Pacheco, Miguel Izusqui, Samuel Márquez, Francisco Ballesteros, Alejandro Arteaga, Hernán La Rosa, Porfirio Vásquez, Jorge “Pericote” Acevedo, Víctor Regalado, Arístides Ramírez y algunos otros. En una siguiente generación podemos nombrar a Abelardo Vásquez, José Villalobos, Wendor Salgado, Enrique “Chiquitín” Borjas, Wilfredo Franco, Ernesto “El Chino” Soto y algunos otros. Hacia la primera década del siglo XX, entre los maestros en actividad se puede citar a Wendor Salgado, José Villalobos y “Muninque” Olivos, este último fallecido en el año 2010.

En las colectividades musicales de marinera limeña, estos maestros en realidad ocupan una posición estructural de liderazgo y cuando uno muere, la colectividad que lo rodea se agrupa en torno a otro maestro del grupo, o bien surge un nuevo líder entre los cultores más experimentados. Augusto Áscuez, nacido en 1892 y fallecido en 1985, sobrevivió a todos los cultores de su generación y fue considerado como el principal maestro de la marinera limeña durante muchas décadas. Mientras vivió, congregó en torno a sí a una gran colectividad de cultores de marinera; a su fallecimiento, gran parte

de esta colectividad se desintegró. Posteriormente, Abelardo Vásquez logró congrega a un nuevo grupo, que también se separ  a su muerte. Actualmente, Wendor Salgado y José Villalobos aún reúnen a grupos de cultores de marinera limeña, muchos de estos jóvenes y en etapa de aprendizaje.

Puede entenderse a estos cultores emblemáticos como sujetos que sostienen la práctica tradicional de la marinera limeña con su conocimiento y experiencia, la enseñan constantemente a las nuevas generaciones y resuelven las controversias surgidas durante su transmisión en el tiempo. Al mismo tiempo pueden ser identificados con lo que Díaz (2002) llama "guardianes de la tradición": intermediarios culturales entre los saberes que se transmiten y la colectividad que los reproduce. Estos guardianes de la tradición imponen sus experiencias particulares sobre la tradición a partir de su posición de poder dentro de la colectividad musical; sin embargo, es preciso resaltar que es la colectividad la que los erige como tales y la que opta por adoptar las opiniones del maestro en calidad de verdad. Lo que sucede en la práctica es que suele haber controversias entre las versiones de distintos maestros sobre la práctica tradicional de la marinera limeña, revelando una vez más su carácter de arena de disputa simbólica.

Para todos los casos revisados, es central el hecho de que la marinera congrega a una colectividad en torno a sí, lo que involucra redes sociales y relaciones interpersonales. Esta práctica musical es parte de las interacciones cotidianas entre personas y grupos, y es en muchos casos un elemento que motiva su cohesión o inclusive su encuentro; es parte de lo que estas personas hacen y ven cotidianamente, así como una de las actividades que llevan a cabo en conjunto en un ambiente fraternal y festivo. Este género es parte de la vivencia de estas personas y grupos, es parte de su *habitus*, de lo que son, viven y hacen. A su vez, es un símbolo de pertenencia y unidad de grupo, por lo que su práctica es un importante elemento de identidad y cohesión social. Por otro lado, es importante preguntarse también por la importancia de la cohesión grupal para el mantenimiento de la práctica musical. Tanto su pertenencia a la cotidianeidad del grupo como la cantidad de redes barriales, fraternales, de parentesco y de compadrazgo en las que está imbricada pueden pensarse como una de las claves para la preservación del género durante más de un siglo, reproduciéndose junto con la colectividad y sus lazos sociales a lo largo del tiempo.

### ***Clases altas y marinera***

Si bien la práctica musical criolla tiene un origen popular, ha sido usual durante el siglo XX que personas de estratos socioeconómicos altos participen de esta. La participación de estos sectores no se limitaba a las expresiones más populares, como el vals o la polca, como podría pensarse, sino que también se extendía a la práctica de la marinera limeña, considerada la más tradicional de las expresiones musicales criollas. Esta participación no se daba como la apropiación de esta práctica musical por parte de los sectores pudientes, sino que consistía más bien en el involucramiento de algunos sujetos de estos sectores en el ambiente popular criollo de Lima de distintas maneras, por lo general con mucho conocimiento y respeto por la expresión.

Las dinámicas de involucramiento de los sectores altos con los sectores populares como parte de la práctica musical de la marinera limeña se han dado de diversas formas a lo largo del siglo XX. Es emblemático a inicios de dicho periodo el caso de la Palizada, un conjunto de jóvenes cultores criollos de clase acomodada —que eran militares de caballería, profesores, actores, trabajadores de teatro, etcétera— asiduos asistentes a las jaranas populares, entre los que se contaban algunos cultores, como Fernando Soria, el cajonero (Coronel) Augusto Paz y el bailarín y cantor Pepe Ezeta, apodado “El Rey de la Marinera” (Collantes 1970). Ellos asistían a jaranas populares y participaban de la práctica musical, aunque la diferencia de clase marcaba una relación que a menudo era jerárquica y por momentos hasta conflictiva; en el sentido de que las crónicas de la época señalan a la Palizada como un grupo revoltoso que solía incurrir en actos antisociales al amparo de su posición privilegiada y de sus influencias en las altas esferas nacionales (Acosta, entrevista personal, 20 de julio de 2010). Incluso Abelardo Gamarra los señala como “matones” al servicio de la manipulación de la vida política en la ciudad (citado por Lloréns y Chocano 2009:75).

Esto dista mucho de ser la forma representativa de relación entre clases altas y subalternas en la práctica musical criolla, que suele ser más bien pacífica y aceptada por ambos sectores. De hecho, este fenómeno ha acogido siempre sujetos de sectores acomodados, siendo algunos de los más famosos Alejandro Ayarza “Karamanduca” (quien formó también parte de la Palizada), César Miró, Luis Garland (del dúo los Troveros Criollos), Alicia Maguiña y Chabuca Granda, entre otros. Este tipo de relación no era común para la mayoría de los sectores pudientes, sino entre personas y familias especí-

ficas de estos sectores que se relacionaban cotidianamente con la práctica musical criolla. Esto era más selecto aún en el caso de la marinera limeña, que además de ser menos difundida requería mayor conocimiento y trayectoria por parte de sus cultores. Entre ellos son especialmente recordadas por nuestros entrevistados las familias Graña (Francisco, Antonio, "Mocha" y Alejandro), Aramburú (Luis, Enrique, César y Raúl), Barnechea (Manuel y Rosa), Garland (Francisco y Jaime), Flores (Humberto y Edgardo), Dev scovi, Montero Bernales, Del Solar, Mujica, Grimaldo, De las Casas, Alarco y Sánchez Concha, entre otras. Asimismo, son recordados también cultores y aficionados a la marinera limeña, como José Grimaldo, Pedro Galup, Augusto Porth, Antonio Benavides y Antonio Pinilla Sánchez-Concha (quien fue el primer rector de la Universidad de Lima). También se recuerda como sujetos foráneos de estratos superiores algunos estudiosos e investigadores, como José Durand, Aurelio Collantes o Eudocio Carrera, entre otros. Todas estas familias y sujetos solían llevar a cabo esta práctica musical en relación a un grupo común de cultores populares, por lo que se puede decir que se conformó una pequeña escena criolla tradicional de clase alta en Lima, que —con algunos cambios y varias disminuciones, sobre todo de los familiares más jóvenes— se mantiene hasta la actualidad.<sup>85</sup> Rosa Barnechea, reconocida bailarina procedente de sectores altos, destaca que la relación con los músicos de sectores populares era principalmente de amistad:

Contrat bamos [músicos populares para las fiestas de la hacienda de mi padre] o era gente amiga. Normalmente era gente amiga, porque íbamos nosotros a los lugares [que los músicos populares frecuentaban] y después ellos venían a nosotros, pero normalmente eran invitados en la casa. [Los músicos de San Luis de Cañete, aledaño a la hacienda] venían también a las fiestas de nosotros. Y a la gente por supuesto que iba invitada a la casa hacienda. Bueno, en aquella época a la gente tu le decías "oye", a tu amigo, "ven" y su amigo se sentía con la libertad de venir con su prima, su hermana y su mamá, porque sabía que iba a haber jarana criolla. Todos se pasaban la voz y llegaba un momento pues que era un montón de gente (Barnechea, entrevista personal, 22 de julio de 2010).

Hasta finales de la década de 1960, la participación de estas personas de clases acomodadas en la práctica musical popular era diversa. En algunos casos eran invitadas a las casas de jarana, convirtiéndose en asiduos asistentes, como José Durand, cuya presencia era regular en distintas casas

---

<sup>85</sup> Sin embargo, esta colectividad ya no asiste mayoritariamente a casas, sino a locales o peñas criollas. Este fenómeno se revisará a profundidad en el capítulo 4.

donde se jaraneaba, y Antonio Pinilla Sánchez-Concha, invitado cotidiano en la casa de Luciano Huambachano, donde aquél incluso ejecutaba el cajón. En otros casos, estas personas fungían de anfitriones en jaranas que daban en sus casas, y a las que invitaban a los músicos populares tanto por ser sus amigos como por estar a cargo de la interpretación musical. Este es el caso de la casa de la familia Graña, Augusto Porth o José Grimaldo. Asimismo, Rosa Barnechea comenta que hasta la década de 1960 había también una serie de haciendas en Cañete, incluyendo la de su padre, en la que se organizaba grandes jaranas a las que invitaban tanto a los músicos populares limeños como a los de las poblaciones aledañas, como San Luis de Cañete. De estas reuniones, y sobre la base de la pequeña escena criolla de clase alta, se instituyó un circuito habitual en el que esta práctica musical constituyó un punto de encuentro entre sectores sociales.

Según los entrevistados, los cultores de marinera limeña procedentes de estratos socioeconómicos altos solían ser buenos intérpretes de marinera limeña, así como respetados conocedores. Sin embargo, nunca estaban entre los más reconocidos, que siempre pertenecían a los estratos populares. Lo que más se le reconoce a los cultores de clases altas desde los sectores populares es el auspicio económico que brindaban a la práctica musical criolla, al punto que varios cultores populares afirman que estas personas en realidad sostenían dicha práctica, sobre todo la más tradicional y menos comercial, que incluye a la marinera limeña. Pepe Villalobos lo relata de la siguiente manera:

Yo soy músico y trabajo tantos años en la música... yo pienso que ellos han sido el sostén de esta inquietud musical. Porque nosotros los pobres, si bien es cierto que nos gusta la música criolla y tocar y jaranear, como se dice, entre nosotros, nadie tenía para solventar una vida así, ni menos para darse el lujo de no ir a trabajar. Mientras ellos con su moneda, hacían una jarana, hacían en un club, una peña, la casa de un anfitrión o donde sea, o por ahí se enredaban con una zambita, con una negrita, porque le cocinaba buenos potajes, qué sé yo. Se sentían criollos, ya en el barrio todo el mundo los quería, él daba propina, él era el padrino, él compraba la guitarra, compraba el cajón. Es decir, personas muy importantes [que] se hicieron necesarias para que esto hoy por hoy tenga presencia y hasta ahora mismo se sienten esos criollos, que son contaditos (Villalobos, entrevista personal, 1 de diciembre de 2009).

En efecto, los cultores de marinera provenientes de los sectores pudientes financiaban la práctica musical de formas muy diversas. En unos casos, como

ya ha sido mencionado, solían fungir de anfitriones o auspiciadores de las fiestas populares, mediante el uso de sus casas, la adquisición de instrumentos o la subvención de comida, bebida y transporte. En otros casos, contrataban a los músicos para sus fiestas particulares u otras celebraciones, o los invitaban a las mismas y les brindaban sumas de dinero bajo la forma de regalos, agasajos o gastos de movilidad,<sup>86</sup> generando en ambos casos un ingreso económico extra. Finalmente, es posible encontrar casos en los que algunos cultores de clases altas fungen de mecenas o auspiciadores de figuras emblemáticas de la marinera limeña en situación de necesidad económica. Tal es el caso de Augusto Áscuez, cuyos mecenas fueron Augusto Porth y “Chale” Zavala, sobre todo en lo referido a la compra de medicinas. En todos estos casos, el apoyo brindado a los cultores populares era sumamente apreciado no solo por el beneficio económico sino principalmente por el respeto y cariño con el que este aporte se realizaba: “Estos blancos respetaban a la gente, le pagaban a la gente los bolos que verdaderamente debían ser y te trataban como gente, aparte que conocían [de marinera limeña]” (Villanueva, entrevista personal, 1 de setiembre de 2010). En ese sentido, el recurso en cuestión era comprendido no solo como el sostén material de la práctica musical, sino también —y principalmente— como la expresión material del que estas personas procedentes de los estratos altos sentían hacia la marinera limeña y sus cultores.

Como hemos señalado, sin embargo, la relación entre los músicos populares y sus mecenas no siempre estaba exenta de tensiones. Más allá del pequeño grupo de cultores de clase alta respetados como grandes conocedores, es común que desde los sectores populares se haga referencia a los aficionados pudientes como a sujetos pretenciosos que quieren sentirse más “criollos” a partir del roce con la práctica musical popular. Un famoso cantor popular menciona lo siguiente al respecto: “A los ricos, los blanquitos, les gustaba la marinera limeña; aunque no bailaban bien, pero les gustaba, se creían ellos grandes bailarines” (entrevista anónima). Esta tensión es más pronunciada cuando los sujetos de los sectores altos transgreden los valores y las jerarquías existentes en la práctica musical popular; lo que es percibido por muchos cultores populares como una suerte de abuso, en el cual los

---

<sup>86</sup> Al parecer esta era una práctica común. En una entrevista realizada por José Antonio Lloréns a Augusto Áscuez en 1983, este último cuenta que el presidente Leguía le “obsequió” una gran suma de dinero a él y su conjunto por una interpretación de marinera realizada durante una reunión a la que los invitó. (Áscuez, entrevista personal, 4 de abril de 1984).

sujetos adinerados se imponen a las convenciones debido a su poder económico. Un cultor relata esta situación de la siguiente manera:

Todos desafinados hermano, todos. Pero tienes que aguantarlos. Después habían otros, por ejemplo los [familia X], estos que son familia de esta ... señora, nietos de [mención de una famosa folclorista peruana], pero cuñado, ellos creen que saben mucho, que son los dueños de la marinera. Te malogran la resbalosa, tienes que tener mucho cuidado con eso. [...] Eran los dueños de casa pues, y son los que estaban pagando y eso es lo que pagaban también. Y Augusto [Áscuez] por ejemplo decía “Un momentito, terminamos nosotros y entras a cantar tú”, porque a veces todos querían hacer el show. Por ejemplo, a los [otra familia] yo no los aguantaba, a los [otra familia] menos. O sea, ellos querían cantar siempre. O sea, ellos no respetaban la figura de don Augusto [Áscuez], no respetaban la jerarquía. Claro, cantar estando Augusto Áscuez era un infundio [ofensa], pero ellos sí lo hacían. No le podías decir que no, porque eran ellos los que pagaban el *chivo* [contrato], o sea el *chivo* era el santo de la abuelita, o era el santo de su hermano (Entrevista anónima).

Entonces, si bien la relación entre sectores populares y sectores acomodados es común y constante en la práctica musical de la marinera limeña, nunca se llegó al punto —más allá de las jaranas— de disolución en una misma colectividad musical. Si bien existen lazos de amistad y respeto mutuo, la diferencia económica revela elementos que distinguen de modo irreductible a ambos lados de la relación, que además suele ser ambigua. Por un lado, los cultores adinerados son personas que se identifican profundamente con la práctica musical de los estratos populares e invierten en ella por el placer que le provoca. En otros casos, son sujetos que parecen querer adquirir características de la vivencia popular que les son ajenas, y se sienten con capacidad para involucrarse con los criollos populares e incluso transgredir algunos de sus valores y jerarquías. La diferencia entre ambos tipos de cultor acomodado es muy subjetiva, y depende tanto de las habilidades musicales de los intérpretes como del respeto y afecto que demuestran a la práctica musical popular, a sus valores y jerarquías y a sus cultores emblemáticos. Lo interesante al respecto es la diferencia revelada por la diferencia de clase, la cual a veces se esencializa como base de las tensiones.

Sin embargo, debe quedar muy claro que la tensión y el conflicto son parte de las relaciones entre sectores diferentes. A fin de cuentas, hay un sector que contribuye de manera importante a la sostenibilidad económica de la práctica musical y otro que acoge en esta tanto a las personas de otros estratos que acuden a ellos como a los recursos que aportan. Se puede decir

que, paralelamente a las sinceras y en muchos casos duraderas relaciones de amistad que unen a cultores y aficionados de ambos sectores, se desarrolla una relación clientelar entre ellos, en la que los cultores pudientes logran involucrarse con la práctica musical popular de la mano de los mejores intérpretes populares de marinera limeña, mientras que los cultores de estratos bajos pueden disponer de tiempo y recursos que les permite mantener cómodamente el ejercicio musical. Esta dinámica musical, insistimos, no deja de ser ambigua ni de presentar tensiones constantes, que van tanto por el lado de la autenticidad y el respeto de ciertos valores como por el lado de los derechos y prerrogativas que otorga la posición de auspiciador o mecenas.

### ***Declinación de la práctica popular de la marinera limeña***

La práctica popular de la marinera limeña experimentó un importante descenso desde las últimas décadas del siglo XX, al punto de que hoy es sumamente escasa. Es difícil determinar las causas puntuales y exactas de la disminución de una práctica musical porque esto responde a fenómenos diversos confluyentes en escenarios complejos. No obstante, es posible esbozar desenvolvimientos más amplios que pueden haber generado un contexto desfavorable para esta práctica musical. Preliminarmente, es necesario reiterar que las transformaciones urbanas de la ciudad de Lima a lo largo del siglo XX conllevaron a una serie de transformaciones en las costumbres de la población. A gran escala, la ciudad fue creciendo paulatinamente y nuevos barrios se fueron integrando al casco urbano, aumentando las distancias y tiempos de desplazamiento dentro de la ciudad. Parte de la población popular criolla, así como los sujetos de las clases populares aficionados a esta música, fue trasladándose poco a poco a los nuevos barrios, y los desplazamientos que requería la práctica musical dejaron de ser locales y se convirtieron en metropolitanos (García Canclini 1996), mucho más complicados en tiempo y distancias, lo que tuvo un impacto en la presencia de cultores y aficionados en los espacios de cultivo de la marinera limeña. Por otro lado, las propias dinámicas urbanas se transformaron, por ejemplo, muchos de los cultores populares reconocen que a medida que avanzaba el siglo XX la gente trabajaba más y disponía de menos tiempo para jaranear, lo que melló la práctica musical popular y sus espacios de reproducción. Asimismo, las nuevas generaciones de sujetos populares nacidas a lo largo del siglo XX se

encontraron con actividades de esparcimiento que antes no existían: el cine mudo y la difusión masiva de música en radio y discos, luego el cine sonoro y posteriormente la televisión. Además, luego del *baby boom* de la posguerra, a partir de las décadas de 1950 en adelante, las industrias culturales transnacionales comenzaron a apuntar al público juvenil mundial, proceso en el que la ciudad de Lima no fue excepción (Lloréns y Chocano 2009:202). Como parte de ello, aparecieron en el Perú numerosos géneros extranjeros que captaron la atención de muchos jóvenes populares, otorgándoles cada vez más alternativas de esparcimiento que no existían en la época de sus padres y sus abuelos, y escuchaban cada vez menos la marinera limeña. Finalmente, como ya se mencionó en el capítulo 2, hacia la década de 1950 comienza en el Perú un significativo proceso de migración interna desde el campo hacia las ciudades, sobre todo hacia Lima, proceso del que no escaparon los barrios tradicionalmente criollos, como Malambo o Barrios Altos. Este influjo poblacional de sectores no criollos llevó a una suerte de mestizaje cultural que difuminó a la población limeña tradicional y la eclipsó en el espacio público. Todos estos elementos sumados pueden haber contribuido a la formación de un escenario desfavorable para la práctica de la marinera limeña.

Es posible, con todo, reconocer tres fenómenos sociales que parecen haber tenido un papel particularmente importante en la declinación de la práctica popular de la marinera limeña. El primero de ellos está estrechamente asociado a la propia forma de organización de la práctica musical, y consiste en la paulatina desaparición de los cultores que la estructuraban como fenómeno social y evento festivo. Tal como señalamos líneas atrás, la práctica popular de la marinera limeña suele organizarse en torno a sujetos emblemáticos que, dado el conocimiento que poseen y el respeto del que son objeto, logran congregarse a un número importante de músicos y cultores de manera más o menos regular. La muerte de uno de ellos equivale a la desarticulación de una parte de la escena de practicantes, quienes se separan y reagrupan en torno a otras figuras emblemáticas, proponen nuevas personalidades o simplemente dejan de practicar con regularidad. Las muertes de Augusto Áscuez en 1986 y de Abelardo Vásquez en el 2001 significaron para sus seguidores la desaparición de gran parte de la sabiduría popular de la marinera limeña, y desanimó a muchos entusiastas ante la idea de que ya no habrían músicos de similar nivel. Según testimonio de Rolando Áscuez (entrevista personal, 22 de junio de 2010), la muerte del guitarrista “Muninque” Olivos en el año 2010 conllevó la desintegración de un grupo

de Barrios Altos, quienes nunca volvieron a reunirse. Al parecer, la desaparición de un sujeto central implica la ruptura de una serie de redes que dan continuidad a la práctica de la marinera limeña. En la actualidad, además de Wendor Salgado y José Villalobos, tal vez no sea posible hablar de grandes cultores emblemáticos que logren congregar a un grupo en torno a ellos.

Asimismo, en un proceso similar a lo descrito en el párrafo anterior, otra circunstancia que mell  la continuidad de esta práctica musical fue la también paulatina desaparición de los anfitriones que proveían el espacio, el evento y las ocasiones para organizar las jaranas y reuniones de cultores. Lugares emblemáticos, como las casas de Luciano Huambachano, Hernán La Rosa o Valentina de Arteaga, dejaron de reunir a cultores una vez que estos anfitriones fallecieron. Poco a poco la práctica comenzó a desplazarse a los centros musicales y peñas tradicionales, espacios cuya institucionalidad y permanencia permitieron asegurar la continuidad. Sin embargo, estos lugares implicaban otros tipos de dinámicas, como la asociación o el comercio, lo cual transformó la práctica musical al tiempo que le brindó continuidad y vigencia. Este tema se tratar  en profundidad en el siguiente capítulo.

Un segundo fenómeno importante en la declinación de este género, muy relacionado al anterior, —y podría pensarse incluso como consecuencia del mismo— es la falta de cantores largos. Los entrevistados suelen manifestar que a la muerte de los mayores “no hay quien cante”, es decir, no surgen suficientes nuevos cantores de amplio repertorio estrófico y melódico que mantengan la práctica (Salgado, entrevista personal, 22 de marzo de 2010; Urbina, entrevista personal, 17 de junio de 2010). Siendo el canto de contrapunto un elemento central de la marinera limeña, y al haber pocos cantores, son cada vez menos las oportunidades de ejecutar el canto de jarana con “todas las de la ley”. Si bien han surgido cantores de marinera, y continúan hasta la actualidad, cada vez aparecen menos, y una buena parte de estos dedica su tiempo a trabajar en peñas, centros musicales y locales comerciales, donde no se hace contrapunto (Urbina, entrevista personal, 17 de junio de 2010), por lo que las ocasiones para jaranear con ellos son poco frecuentes. Si bien a partir de la década de 1970 ha habido espacios formales de enseñanza<sup>87</sup> y locales donde se cultivaba el género (como las peñas Sport El Inca y Lawn Tennis) en los que se formaron cantores de jarana, no muchos

---

<sup>87</sup> Un ejemplo es el curso de Abelardo Vásquez impartido en varias ocasiones en la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.

han continuado con esta actividad. Así, al contarse cada vez con menos cantores, se redujeron las oportunidades de cantar marinera limeña, por lo que la práctica del género disminuyó notablemente.

El tercer fenómeno es de corte político y económico, y consiste en la dramática disminución del capital de las clases altas que auspiciaban la práctica musical criolla debido a las expropiaciones de latifundios como parte de la Reforma Agraria, fenómeno que a la larga melló el respaldo económico que los cultores y aficionados de clase alta brindaban a los espacios populares donde se practicaba la marinera limeña. Hacia finales de la década de 1960 y durante la década de 1970, se expropiaron 15 826 fundos y más de nueve millones de hectáreas (Eguren 2006b:2). Muchos hacendados se vieron severamente afectados e incluso algunos acabaron empobrecidos, de manera que la clase terrateniente fue liquidada social y económicamente (Eguren 2006b: 22; Eguren 2006a:2). Esto tuvo un severo impacto en la regularidad de la práctica musical criolla auspiciada por las clases altas, que ya no disponían de recursos económicos para destinar a su disfrute de música popular, al menos hasta el posterior surgimiento de las peñas tradicionales. La práctica musical sostenida hasta entonces por las clases altas ya no era posible bajo las condiciones de ese momento. Rosa Barnechea hace referencia a esto para el caso particular de la hacienda de su padre:

A partir de 1968 ya las haciendas comienzan a tener dificultad con la Reforma Agraria y en el año 69 entra Velasco con la Reforma Agraria y, bueno, expropia un montón de haciendas. Entonces, todo este ambiente criollo y todo, desaparece. *¿Pero las personas en sus casas en Lima ya no organizaban esas fiestas?*

No, ya no. Poco a poco, sí, pasa de alguna manera a algunos locales. Es que ya se convierte en negocio. [...] Comenzamos a ir a locales [...] pero ya, en sus casas, ya no tanto, ya la cosa había variado. Nos reunimos también a veces en casa de Óscar Avilés y también ahí se armaban unas jaranas bárbaras, pero ya era mucho más *petit comité*. [...] Además también en la Reforma Agraria le daban mucha fuerza a todo lo que es andino, estaba relegada realmente la costa, con razón o sin razón pero era así (Barnechea, entrevista personal, 22 de julio de 2010).

Así como las clases altas dejaron de organizar fiestas criollas en sus casas y acudir a fiestas populares, también disminuyeron los contratos y las invitaciones<sup>88</sup> a los músicos. José Villalobos comparte este punto de vista desde su posición de músico en aquella época:

---

88 Hay que recordar que estas invitaciones a menudo involucraban entregas de dinero.

Yo he tenido la suerte con el conjunto Tradición Limeña, que se fundó en el año de 1960. Siempre trabajó yo para las clases más altas, pas  veintitrés años trabajando en hoteles de cinco estrellas. Después, con mi conjunto yo he amenizado para Belaúnde, para Odr a, es decir para los presidentes, ellos hacían sus jaranas e íbamos. Pero cuando entra Velasco es una vaina que les quita abusivamente las tierras, es una  c mo le llamaban?, la Reforma Agraria mal hecha. [...] él agarr , fue como una venganza pienso yo con la gente pudiente. Y esa gente se resistió mucho, ellos se quedaron en la calle, porque era lo único que tenían. Los propios apellidos de abolengo, que fueron... que previeron esto y el dinero lo sacaron al extranjero o tenían su dinero ya invertido en varios negocios, si le afectó pero no tanto. Pero había gente que tenía más que esto y se lo quitaron. Entonces toda esa gente ya dejó... por ejemplo cuando yo iba, por decirte un solo apellido, cuando yo iba a la casa de Jorge Belmont Anderson. Jorge, por ejemplo, él estaba hacía siempre en su casa su cumpleaños con una orquesta y un conjunto criollo, y tocaba con nosotros ocho horas, diez horas, alternaba un rato la orquesta. Todos los millonarios festejaban los cumpleaños de la esposa, el de él, de sus hijos, decía "te invito a mi casa el domingo que voy a hacer esto y esto", siempre con el conjunto criollo. Una época nos quedamos sin nada, sin trabajo, a nosotros también nos afectó. Desde esa época nuestra música criolla ha ido en decadencia. [...] Dio oportunidad a que saliera otra música, y como digo ya no había apoyo, no había apoyo económico, las disqueras paralelamente también se vieron afectadas, entonces ya no te daban una sala gratis, ni menos te contrataban (Villalobos, entrevista personal, 1 de diciembre de 2009).

En ese sentido, el impacto económico de las expropiaciones de la Reforma Agraria significó una dramática disminución del apoyo económico o mecenazgo a la música criolla por parte de las clases pudientes. Si este fenómeno socioeconómico constituyó un duro golpe para la música criolla en general, fue un suceso particularmente grave para la marinera limeña, género sin mucha salida comercial, sostenido por sus propios cultores y que por lo tanto no tenía un aparato industrial que lo respalde.<sup>89</sup> Sin el auspicio económico de los cultores de las clases altas, se perdieron muchos de los espacios de práctica popular de la marinera limeña que éstos promovían y financiaban. Asimismo, se puede inferir que la práctica del género en sectores populares se volvió más onerosa, y que los cultores dejaron de percibir ingresos importantes por su práctica. Esta circunstancia puede haber contribuido a acelerar

---

89 Esto no quiere decir que géneros como el vals o la polca no hayan sido impactados. De hecho, el apoyo industrial disminuyó, porque por un lado la industria nacional redirigió muchos esfuerzos hacia el huayno, y por el otro lado fue la época en que las disqueras transnacionales comenzaron a abordar el mercado peruano con fuerza a través de la balada romántica, la nueva ola y la salsa. Para mayores alcances ver Lloréns y Chocano 2009.

el descenso de la práctica popular de la marinera limeña, en conjunción con los fenómenos ya señalados.

La práctica de la marinera limeña en su forma popular tradicional disminuyó notablemente, y su práctica en general tuvo que readaptarse al nuevo escenario y generar caminos que le brinden continuidad y sostenibilidad. Los descritos no pueden entenderse como fenómenos determinantes que dictan el destino indefectible de la práctica del género. Antes que eso, fueron puntos de inflexión que contribuyeron al cambio del contexto de reproducción de la marinera limeña, y por lo tanto también de su práctica. La práctica popular como se describe en el presente capítulo se mantiene hasta la actualidad, pero ha experimentado una importante disminución, tanto en términos de practicantes como de sostenibilidad de la práctica misma, al punto de que hoy no es la forma más extendida.

## ***2. La marinera limeña y su repertorio popular***

En el estudio de la práctica social de la marinera limeña es pertinente prestar atención a los contenidos que se cantan y cómo son interpretados. Conviene, antes que nada, recordar que la música es una práctica, y por lo tanto los contenidos de las letras no pueden ser estudiados sin tomar en cuenta la práctica musical en la que participan o el contexto en el que se desenvuelven. Es necesario, entonces, estudiar no solo el contenido de las letras sino su contexto de interpretación. Por otro lado, el estudio del uso de las letras como parte de la práctica musical puede revelar elementos interesantes, como la procedencia y las temáticas de las mismas, su uso en diferentes momentos y espacios de la práctica musical y el rol e importancia de las letras en la interpretación del género.

El análisis de las letras de marinera limeña es un tema rico y extenso que merece un estudio íntegro y particular, En el presente trabajo, realizado desde una óptica antropológica que privilegia la práctica musical, no se profundizará en el análisis literario de las letras, aunque sí se esbozarán algunas ideas generales al respecto. Esto por cuanto este análisis presenta un conjunto de dificultades para el caso de la marinera limeña, al menos desde la óptica de este estudio.

Una primera dificultad es que un estudio sobre una tradición musical basado fundamentalmente en los contenidos de las letras debe enfrentarse

a las dinámicas que estas tienen como parte de la práctica musical: estas se inventan de la nada, se toman prestadas de poemas o canciones, se modifican, se dejan de cantar, se olvidan, se recopilan o se reintroducen al repertorio luego de mucho tiempo. Asimismo, los sujetos cambian y se suceden unos a otros a través del tiempo, y a través de la práctica musical los nuevos ejecutores se identifican y apropian de letras que para ellos adquieren nuevos significados: lo que antes era vivencia cotidiana hoy tiene calidad de testimonio oral (con el consiguiente valor histórico en algunos casos), se atribuyen significados nuevos a letras con significados originales muy diferentes<sup>90</sup>, e incluso se pueden cantar coplas sin atribuirles ningún significado en especial más que letras de marinera. Esto hace que cualquier afirmación concluyente respecto a temas como el de su posible carácter testimonial, transmisión directa o memoria histórica sea potencialmente engañosa.

Una segunda dificultad radica en el hecho de que, dada la presencia de investigadores y recopiladores entre los cultores de marinera limeña a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI, se ha reintroducido en distintos momentos y épocas mucho repertorio antiguo que ya no se cantaba. Por esta razón es casi imposible distinguir qué repertorio se canta ininterrumpidamente desde hace mucho tiempo y qué repertorio ha sido reintroducido, o incluso afirmar que en efecto existe un corpus completo de letras de marinera transmitido de forma continua por más de un siglo. Esto abre preguntas respecto de la dinámica de la transmisión que no pueden ser resueltas desde un análisis que privilegie los contenidos frente a las prácticas de las que son parte.

Las dificultades planteadas, más que descartar la utilidad del análisis de las letras, contribuyen a delimitar los alcances del estudio del mismo, de forma que permitan una mejor comprensión de la práctica musical. Sin ánimos de realizar un análisis literario exhaustivo, presentamos a continuación un pequeño estudio de las letras, tanto en contenido como en su puesta en práctica. Nos enfocaremos primero en la creación, introducción al repertorio y canto de letras; y en segundo lugar, daremos una mirada muy general a algunos contenidos de letras de marinera limeña.

---

<sup>90</sup> Por ejemplo, algunos de los cultores entrevistados identificaban al primer pie de marinera "Soy la redondez del mundo/ sin mí no puede haber Dios/ Papas cardenales s / Pero pontífices no" como un canto a lo divino, cuando se trata de una adivinanza popular muy antigua cuya respuesta es la letra O.

### ***Los contenidos y la práctica musical***

Preliminarmente, es indispensable tener claro que las letras de marinera no son contenidos estáticos sino contenidos puestos en acción: performáticos. Constituyen parte de la práctica musical no solo como textos cantados sino como elementos que son utilizados estratégicamente y tienen resultados en su desarrollo. En ese sentido, hay que pensar las letras como parte activa de la práctica musical; por lo tanto, reconocer cómo se crean, adquieren, incorporan al repertorio y cantan las letras adquiere una importancia particular para su comprensión.

Para empezar, las letras se generan de múltiples fuentes, de distintas formas y siempre dentro de la práctica cotidiana de sus cultores. La idea fundamental para crear o adoptar una letra es que esta se ajuste a la estructura básica de la marinera y a la rima y métrica que requieren sus distintos pies o estrofas. Así, si una letra cualquiera calza con esta estructura, funciona como letra de marinera. Estas letras solían y suelen ser extraídas de poemarios populares nacionales e internacionales; de composiciones musicales, como operetas o zarzuelas; de conocidos refranes o poesías populares; de piezas musicales distintas a la marinera o de la propia inspiración de los cultores.

A lo largo de la práctica musical de la marinera limeña —y de la zamacueca, así como de otros cantos en contrapunto como el amorfino e incluso de géneros anteriores— se ha generado un amplio repertorio antiguo que se modifica constantemente y al cual recurre la mayoría de cantores de marinera. Estas letras se incorporan de manera progresiva al repertorio a medida que son cantadas. En la actualidad, y desde ya hace unas cuatro décadas, el repertorio popular mantiene las letras antiguas y difícilmente admite nuevas incorporaciones, pese a que hay cultores que componen marineras, como es el caso de Alicia Maguiña. Wendor Salgado (entrevista personal, 22 de marzo del 2010), por ejemplo, reconoce que pese a que aparecen nuevas letras de marinera, difícilmente son incorporadas por los cantores, quienes en general prefieren el repertorio antiguo que ya conocen.

Mucho de la creación, uso y conservación del repertorio de letras depende en realidad de su vigencia en la práctica. Las distintas letras, en efecto, se usan para abrir el contrapunto y contestar las estrofas que el otro cantor o pareja de cantores pone, por lo que su aparición depende de la dinámica del canto de marinera. Varios cultores, como Gustavo Urbina, señalan que

cuando se canta con el objetivo de que haya baile el canto no suele involucrar competencia y se interpretan las estrofas más conocidas del repertorio popular, como por ejemplo “palmero sube a la palma” o “moreno pintan a Cristo”. En contraste, cuando se canta en contrapunto, se utilizan marineras, resbalosas y fugas más variadas, a fin de demostrar conocimiento; y a medida que aumenta la intensidad del duelo pueden aparecer estrofas de desafío o afrenta<sup>91</sup> y se recurre a la creación, al préstamo<sup>92</sup> e incluso a la improvisación para no dejar de contestar y mantenerse en competencia.<sup>93</sup> El asunto central aquí es no quedarse sin repertorio, para lo que vale recurrir a todos los recursos a mano.<sup>94</sup>

La identificación de las letras que se utilizarán en el canto no siempre es un proceso planificado y consciente, sino más bien eventual, que puede ocurrir tanto durante la cotidianidad como en el momento del canto y la fiesta popular. Por ejemplo, Eduardo Mazzini recuerda que era usual que se reuniese con Daniel “Pipo” Vásquez a desayunar, momentos en los cuales se entretenían armando estrofas de marinera que luego serían cantadas en las jaranas familiares (Mazzini, entrevista personal, 13 de julio de 2010). Asimismo, los cantores solían tener una especial disposición por el juego y la creatividad. Jaime Huambachano recuerda que su padre Luciano y los hermanos Áscuez solían cantar el Padre Nuestro y el Himno Nacional en marinera, completando las estrofas con adornos y términos para que calcen de forma precisa (Huambachano, entrevista personal, 15 de julio de 2010). Los cantores de la familia Vásquez eran también muy dados a estos juegos, y solían inventar estrofas jocosas en el canto de jarana (Villalobos, entrevista personal, 1 de diciembre de 2009; Mazzini, entrevista personal, 13 de julio de 2010). Respecto a los juegos de este tipo, Manuel Acosta Ojeda, apodado “El

---

91 Existen algunas coplas de marinera a través de las cuales un cantor desafia a otro. Esto lo veremos más adelante.

92 Es decir, el uso de letras usualmente no asociadas a la marinera.

93 Tal parece que de esta forma se incorporaron al repertorio textos de canciones o poemas que no eran tradicionalmente letras de marinera limeña.

94 Esto sucede con frecuencia mientras se canta marinera, pero es más usual aún en el contrapunto de fugas, momento más libre del canto que permite mayores licencias a los cantores. Por ejemplo, existe una llamada de fuga que reza “eso mismo que tú dices, eso mismo digo yo”, y quien la canta suele repetir luego la última fuga que cantó su contendor. José Villalobos (entrevista personal, 1 de diciembre de 2009) cuenta que había cantores que durante la fuga recurrían a esta llamada como triquiñuela y se avocaban a repetir lo que su contendor cantaba hasta que éste se quedaba sin repertorio, luego de lo cual recién cantaban su propio repertorio y vencían a su oponente al dejarlo sin recursos.

Mono” en el ambiente criollo, recuerda el siguiente episodio acontecido con Augusto Áscuez (Acosta, entrevista personal, 20 de julio de 2010):

Entonces como ahí [la fuga] es libre, de puros vivos también agarraban cosas como el himno nacional. Una vez, yo no me acuerdo cómo le puse la melodía, pero canté “Torna a Surriento” [canción en italiano, interpretada por Luciano Pavarotti]. Augusto me queda mirando, estaba en italiano, había oído el tema pues y cantó:

Ma nun me lassà  
Nun darne ‘stu turmiento  
Torna a Surriento  
Mono huevón.

La propia estructura de la marinera limeña permite el uso de letras muy diversas en la interpretación. Una misma letra puede cantarse en modo mayor o menor con cualquier melodía, salvo algunas pocas que son características y se cantan de un modo específico; lo que sí debe observarse es que las estrofas contestadas guarden cierta relación temática entre sí: “si [el otro cantor] te pone un verso al amor, tú no le vas a responder con comida; tienes que responderle también con amor, que la temática tenga relación” (Salgado, entrevista personal, 22 de marzo de 2010). Otro elemento interesante sobre la elección de las letras es que a pesar de que es muy usual incorporar letras de marinera, la improvisación de versos —es decir versos y cuartetos inventados en el momento— al parecer al parecer no es muy común, sobre todo en la actualidad, según varios cultores. Además, si bien se reconoce que algunos cultores de marinera limeña —como Augusto Áscuez o Porfirio Vásquez— tenían buena capacidad de improvisación, no es esta la principal característica que atribuye, por lo que podría especularse que la apreciación por la improvisación no es tan alta; esto sobre todo en relación a la preferencia de los cultores más añejos por el repertorio antiguo.

Es tema aparte la cantidad de complementos que portan los adornos y términos que se colocan durante el canto. Sin dejar de respetar la estructura ni las reglas, los cantores hacen añadidos textuales que complementan, transforman y/o dificultan los fraseos; es decir, juegan con la estructura sin romperla, muchas veces llevándola al límite. Al proponer términos difíciles, se pone a prueba la capacidad del cantor rival para usar los agregados creativos de su contendor, que pueden ser sumamente difíciles —señala José Villalobos en un testimonio ya citado, que hay cantores que crean y aprenden de memoria marineras con términos sumamente complejos y confusos, muy

difíciles de memorizar y replicar en el momento del contrapunto—. A partir de los adornos y términos, las letras de marinera se nutren de elementos y contribuyen al juego en el canto de contrapunto diversific ndolo, agregando dificultad y poniendo constantemente a prueba a los cantores.

Finalmente, es importante también mencionar a algunos creadores de marineras que respetan la estructura tradicional. Entre ellos, la más reconocida es Alicia Maguiña, puede mencionarse también a Manuel Acosta Ojeda y últimamente a Albino Canales. También hay algunos creadores de marineras que no respetan la estructura tradicional, cuyas composiciones fueron llamadas en algún momento marineras libres. Entre ellos puede citarse a Chabuca Granda, Augusto Polo Campos con su canción “Morena la flor de Lima” e incluso a Felipe Pinglo. La mayoría de cultores tradicionales coincide en valorar estas composiciones como marineras limeñas mal hechas por personas no familiarizadas con el género; y si bien son recordadas (y algunas incluso positivamente apreciadas) no suelen ser incorporadas al repertorio popular, como sí es el caso de ingeniosas estrofas creadas por Porfirio Vásquez o el mismo Manuel Acosta Ojeda. Al parecer la propia forma musical de la marinera limeña favorece la incorporación de estrofas que puedan ser contestadas aleatoriamente antes que una composición que se tenga que cantar completa.

Si bien las letras de marinera tienen significados interesantes en cuanto contenidos literarios, parece que su importancia fundamental radica en su uso como parte del canto de jarana, sobre todo cuando es en contrapunto. Dicho de otra forma, la importancia central de las letras no es transmitir una información sino favorecer la ejecución de la marinera limeña y todos los elementos sociales que esta implica. Es interesante el hecho de que las letras jueguen con las estructuras musicales, ci ndose a reglas rigurosas pero con apariciones diversas y creativas, suscitando colaboraciones, desafíos y triquiñuelas entre los participantes. Este juego es fundamental en el canto de jarana, y la habilidad desplegada en el mismo suele ser la vara con que se mide tanto la ejecución como a los cantores. Asimismo, el uso de las letras contribuye a contextualizar el canto y a exhibir los conocimientos y habilidades de los cantores, por lo tanto pone en escena también el juego de roles y jerarquías: quién canta con quién, quién propone retos a quién y quién se atreve a desafiar a los otros cantores. En tal sentido, las letras contribuyen al desarrollo del canto de jarana en forma y fondo, en toda su dimensión ritual.

Entonces, las letras funcionan como “artefactos rituales” (Douglas 1990:75-77) que permiten el desarrollo del evento ritualizado, y portan significados no solo en su contenido literario sino también —y principalmente— en su puesta en práctica.

Lo afirmado no quiere decir que estas letras no porten importantes mensajes o que no los comuniquen. Por el contrario, las letras de marinera tienen un sustancial contenido testimonial, y el acervo que acumulan constituye un importante repositorio de memoria colectiva de las poblaciones populares de la ciudad de Lima. A continuación presentamos una breve revisión de letras de marinera.

### ***Procedencia de los contenidos***

Una primera fuente importante de letras de marinera la constituyen los poemas populares, sobre todo los poemarios españoles del siglo XVI en adelante, con una especial predominancia de poemas del Siglo de Oro español. Luis Chirinos (entrevista personal, 23 de julio de 2010) llama la atención sobre la procedencia de algunas de las estrofas de marinera más conocidas, como “palmero sube a la palma”,<sup>95</sup> “moreno pintan a Cristo”<sup>96</sup> o “nadie siembre su parra”,<sup>97</sup> procedentes de coplas españolas. Muchas de estas letras han sido tomadas en préstamo para ser utilizadas en otras creaciones, musicales o no, en todo Latinoamérica casi desde la llegada de los españoles a América, y es así como han circulado en la región, y es así también como en la actualidad muchas versiones de un mismo verso forman parte de tradiciones musicales de países muy distantes. Como en la marinera, diversos géneros y producciones culturales toman textos prestados de poemarios, cancioneros, piezas musicales, zarzuelas u otros y que, a su vez, son posteriormente tomados en préstamo por otras producciones.<sup>98</sup>

---

95 Palmero sube a la palma/ o dile a la palmerita/ que se asome a la ventana/ que mi amor la solicita. Primer pie de marinera.

96 Moreno pintan a Cristo/ morena la macarena/ moreno es el ser que adoro/ viva la gente morena. Primer pie de marinera.

97 Nadie siembre su parra/ junto al camino/ porque todo el que pasa/ coge un racimo. Segundo pie de marinera.

98 La adquisición de estas letras por parte de los cultores es un interesante tema de análisis. Un hecho que puede servir para iniciar la observación es que toman las letras tanto de los textos originales como de textos que las refieren, lo que obliga a preguntarse acerca de quiénes tenían acceso a la lectura y qué leían durante las primeras décadas del siglo XX, época en que se formó gran parte del acervo de letras de marinera limeña que se mantiene en la actualidad.

En el caso de las marineras, los textos tienen que corresponderse forzosamente con ciertas estructuras poéticas (coplas o seguidillas según sea el caso) para que puedan ser cantados. Estos incluso pueden ser completados o recortados silábicamente para que encajen con la métrica de las marineras. Por esta razón es común encontrar fragmentos poéticos que sigan la forma de la poesía española del Siglo de Oro y sus variaciones posteriores, más fácilmente adaptables a la estructura que la marinera requiere, y que responden a una tradición literaria particular: la poesía popular de fácil recordación, temática cotidiana y amplio cultivo entre las clases populares. En el caso de las resbalosas y fugas, en cambio, hay un poco más de libertad para escoger tanto las letras como las líneas melódicas, por no requerir una métrica o una melodía específicas. Por esto, es más común el uso de fragmentos de canciones con letra y música. Presentamos los siguientes ejemplos para ilustrar lo expuesto:

Palmero sube a la palma,  
y dile a la palmerita  
que se asome a la ventana  
que mi amor la solicita.

Primer pie de una canción originaria de la isla Gran Canaria.

Aprendan flores de mí,  
lo que va de ayer a hoy;  
ayer maravillas fui,  
hoy sombras mías no soy.

Primer pie de marinera inspirado  
en el poema de Luis de Góngora y  
Argote.

Aprended flores de mí,  
lo que va de ayer a hoy;  
que ayer maravilla fui,  
y hoy sombra mía aún no soy.

“La flor de la maravilla” de Luis de  
Góngora y Argote.

---

Es más probable que los cultores hayan adquirido estas letras en su mayoría a partir de escucharlas a cultores más añejos o más experimentados. Conocer las dinámicas de adquisición de estas letras puede dar cuenta del consumo cultural de estas poblaciones y su relación con su práctica musical tradicional, tema que no se profundizará en el presente trabajo.

(amarre de cinco sílabas), madre  
Canta y no llores  
por que cantando se alegran  
los corazones.

Tercer pie de marinera. Inspirado  
en el estribillo de “Cielito lindo”,  
canción mexicana.

Cuando salí de La Habana,  
válgame Dios,  
de nadie me despedí,  
así soy yo. (bis)  
Primer pie de resbalosa. Inspirado  
en la habanera “La paloma”.

Cataplúm, cataplúm, cataplúm  
Cataplúm se cayó en un pozo,  
Cataplúm, cataplúm, cataplúm,  
Me estoy volviendo sabroso.

Fuga de marinera en modo mayor  
en base al estribillo de la guaracha  
“Cataplúm” del compositor puerto-  
rriqueño Rafael Hernández.

¡Ay! ¡ay! ¡ay! ¡ay!  
canta y no llores  
Porque cantando se alegran  
cielito lindo, los corazones.

Estribillo de “Cielito lindo”, canción  
mexicana popular.

Cuando salí de La Habana,  
¡Válgame Dios!  
Nadie me ha visto salir  
si no fui yo.  
“La paloma”, habanera.

Cataplúm, cataplúm  
Ahora sí que estoy sabroso  
Cataplúm, cataplúm  
Cataplúm cayó en un pozo.

Coro de la guaracha “Cataplúm” del  
compositor puertorriqueño Rafael  
Hernández, muy famosa en la década  
de 1940.

Por otro lado, una fuente fundamental para las letras fue la vivencia de los cultores, llevada a verso y canción a partir de su propia inspiración. Estas letras tienen un importante carácter testimonial. Es posible encontrar letras que hacen referencia a la vida cotidiana, reflejando sucesos habituales y características identificables de Lima y el Perú en distintas épocas, tales como sus comidas, sus habitantes, sus lugares, etcétera. Es posible también encontrar letras que hacen referencia a situaciones políticas, sociales y económicas, como los gobiernos y sus acciones, la coyuntura socioeconómica y algunas transformaciones sociales relevantes. A continuación citamos los siguientes ejemplos:

Palmero, sube a la palma  
y dile al alcalde Elguera  
que se asome a la ventana  
que su palmera lo espera.

Primer pie de marinera sobre Federico Elguera, alcalde de Lima en 1901, quien hizo sembrar palmeras en la Plaza Mayor de Lima.

Las mujeres en Lima  
que no se asombren,  
le han pedido al gobierno  
que les permita vestirse de hombres;  
en lugar de polleras con volantitos  
van a usar pantalones ajustaditos.  
Con esa moda va a haber  
muchas equivocaciones  
tendrán que pedirle a los hombres  
que les ajusten los pantalones.

Resbalosa. Hace referencia a la llegada de la moda de los pantalones femeninos, aproximadamente hacia 1911 (Rivera 1960:75).

Ya se cierra el Estrasburgo  
ya se cierran Broggi y Klein  
No cerrando don Andrade  
A mi qué me cuenta usted.

Fuga en modo mayor. Hace referencia a algunos locales limeños de venta de comida, muy en boga entre las clases altas de finales del siglo XIX y principios del XX.

Hasta aquí hemos presentado algunos ejemplos de formas de adquisición y apropiación de las letras de marinera limeña, que desde luego no son las

Guachi peruvián  
que en la América no hay.  
Ese reló americano  
parla ingles y nada más.

Fuga en modo mayor. Hace referencia al reloj de la estación de tren de Desamparados. Este reloj era llamado “Guachi”, castellanización de la palabra inglesa *watch*.

Si este tuerto bandido muriera  
y muriera también la melón,  
el Perú levantara la frente  
que le cubre ignominia y baldón.  
Ven y verás, y verás y verás,  
y verás y verás, prenda mía  
el gobierno de don Nicolás.

Resbalosa en modo mayor. Hace referencia al general Andrés A. Cáceres y a su esposa, Antonia Moreno de Cáceres, apodada “Melón Podrido”. La melodía es de la jota “La Reina de España”.

únicas. En términos de las temáticas específicas de las letras, estas son muy diversas y no siguen una clasificación precisa. Entre muchas otras, son populares las temáticas amorosas, de vida cotidiana, históricas, de coyuntura política, gastronómicas y taurinas. Asimismo, es común encontrar también juegos infantiles adaptados a las letras, así como estrofas pícaras y de contenido sexual. Existen también estrofas de evocación o desafío, muy utilizadas en el duelo de contrapunto. Incluimos una importante selección de estas en la antología de letras de marinera incluida al final del presente estudio.

### **3. Conclusiones del capítulo**

La tradición de la marinera limeña, comprendida como la transmisión de saberes, comportamientos y prácticas de las colectividades musicales identificadas con esta, dista mucho de ser un fenómeno espontáneo y automático. Por el contrario, es un proceso social que implica una serie de prácticas grupales: para existir requiere de voluntades que lo lleven a cabo a través de acciones y comportamientos concretos. Esta práctica colectiva tiene lugar bajo ciertas condiciones y se modifica en el tiempo con la transformación de sus contextos de (re)producción. Asimismo, constituye un proceso no unívoco ni socialmente coherente: por lo general involucra distintas hipótesis y posturas sobre la manera “correcta” o “verdadera” de llevar a cabo la práctica tradicional, así como diversas posiciones y actitudes hacia los cambios que experimenta con el paso del tiempo. En tal sentido, se reafirma su carácter de *práctica colectiva*, que involucra a diversos actores e ideas — muchas veces contrapuestas— y que está en constante reconstrucción.

En el presente capítulo hemos descrito el desarrollo de la marinera limeña en un contexto en el que la práctica musical de los sectores populares, espontánea y en espacios locales, era susceptible de ser llevada a cabo. Asimismo, hemos dado cuenta del complejo entramado de redes y relaciones sociales que sostiene la práctica musical de la marinera limeña, en el que normas de comportamiento, jerarquías y convenciones generan una suerte de ritualización de la práctica misma, permitiendo entender la práctica musical como una puesta en escena del orden social de los sectores que la practican. Finalmente, hemos propuesto una forma de entender las transformaciones del contexto en el que se llevaba a cabo y que finalmente motivó que se transforme para asegurar su continuidad.

El análisis realizado en el presente capítulo llama la atención sobre el carácter profundamente práctico de la transmisión, en el sentido de que en último término esta está compuesta por acciones y comportamientos. Esta ocurre a partir de una serie de prácticas que las personas realizan colectivamente y a las cuales atribuyen simbolismos y significados sociales: no es algo que se da sino algo que se lleva a cabo. Requiere de voluntades, recursos, esfuerzo, habilidad y tiempo de aprendizaje, existentes al amparo de sentimientos de identidad, de cohesión social y —en este caso— de disfrute musical colectivo. Como parte del fenómeno de transmisión, en la marinera limeña se heredan también estructuras sociales, roles, valores y formas de comportamiento identificados como parte de la identidad colectiva de la población que la lleva a cabo. Hay una forma de vida, no necesariamente musical, plasmada en la marinera limeña, que porta y reproduce los símbolos y significados del grupo social y del espacio en el que existe, es decir, de sus condiciones materiales y sociales de reproducción. Esta práctica musical es parte del *habitus* de un grupo social, y su transmisión en el tiempo significa también la transmisión de estas formas de vida.

Al respecto, es interesante conceptualizar esta práctica musical como un acto ritualizado. Es un comportamiento simbólico basado en una serie de convenciones, artefactos y roles, combinados según ciertas pautas formales sin las cuales no es posible, y que porta muchos de los símbolos, protocolos y valores centrales en las dinámicas sociales de la colectividad que lo practica. Este acto ritualizado presenta interesantes paradojas que, sin embargo, son elementos constituyentes del mismo. Por un lado, es un evento profano y sagrado al mismo tiempo: se reproduce en un contexto festivo, lúdico e incluso licencioso, pero su realización se contempla con gran rigor y respeto, a riesgo de no suscitarse. Por otro lado, es un evento planteado en términos de un desafío con un desenlace incierto, que contempla roles y comportamientos deseados pero formalmente susceptibles de ser transgredidos. Es un acto ritual que contempla una gran apertura en su desarrollo, siempre atravesado por expectativas sobre si se va a realizar o no, sobre su realización (“correcta” o “incorrecta”) y sobre qué encuentros interpersonales sucederán durante su ejecución; es decir, es un acto ritualizado que el grupo sabe llevar a cabo sin saber cómo se realizará ni cómo terminar . La forma más concreta de definirlo es el juego, y a pesar de ser tal tiene grandes implicancias a nivel social y est tico. La marinera limeña en su práctica popular es, como mencionamos líneas atrás, un juego en serio.

Finalmente, es fundamental señalar que las letras de marinera son elementos centrales en este acto ritualizado. Constituyen los elementos con los que se juega durante el canto en contrapunto, es decir, son los artefactos rituales que permiten que éste se realice y siga su curso. Su uso, así como la diversidad del repertorio y la habilidad para combinarlas con términos y adornos, tienen una importancia central en el desarrollo del contrapunto, los roles que se plantean y el resultado del desafío (de haberlo). Asimismo, estas letras constituyen un importante repositorio de la vivencia popular de la Lima criolla de distintas épocas. Sin embargo, este repertorio debe ser tratado con cuidado si lo que se busca es trabajar su carácter testimonial, por cuanto es un corpus que se transforma a medida que es puesto en práctica como parte de la dinámica musical de la marinera limeña. De esta manera, el estudio de las mismas requiere resolver previamente una serie de preguntas y dificultades metodológicas que permitan revelar de forma precisa la relación entre los contenidos de las letras y sus significados como parte de la práctica musical.

En el siguiente capítulo, estudiaremos las nuevas prácticas musicales relacionadas a la marinera limeña que han tenido lugar durante las cuatro últimas décadas del siglo XX. En primer lugar, el circuito de peñas tradicionales en las que se practica la marinera limeña, dirigidas a los cultores y aficionados habituales de la práctica tradicional, tanto de los estratos altos como de las clases populares. En segundo lugar, estudiaremos el circuito de concursos y academias de marinera limeña, que ha generado todo un nuevo público no tradicional y una práctica musical que gira en torno a la expresión coreográfica antes que a la expresión musical o a los valores tradicionales asociados a esta. Son nuevas prácticas musicales que responden a las nuevas condiciones materiales y sociales y que generan una serie de fenómenos nuevos a nivel de colectividad musical y visibilización del género en la esfera pública.



# CAPÍTULO V

## Nuevas prácticas musicales de la marinera limeña: locales, academias y concursos





Tal como menciona Juan Agudo (2009:55), los nuevos contextos, siempre cambiantes, hacen que las tradiciones se transformen y se adapten a estos a través de procesos complejos, incluso suscitando prácticas alternativas. En el caso de la marinera limeña, un conjunto de cambios sociales, políticos y económicos durante el siglo XX provocó que la práctica musical tradicional sea cada vez menos sostenible en su forma anterior y, a su vez, permitió introducir una serie de cambios que han discurrido por diversos caminos. Este proceso de adaptación y transformación será revisado a lo largo del presente capítulo.

En esta sección describimos y analizamos la manera en que las transformaciones del contexto más amplio en que se desenvuelve la marinera limeña ha permitido el surgimiento de prácticas musicales que tienen lugar fuera del ámbito popular criollo tradicional, particularmente su ejecución en locales comerciales, centros de formación y concursos de baile. Escogemos estas tres variantes porque constituyen fenómenos sociales de mayor envergadura y alcance, y son las de mayor presencia en el discurso de los portadores de la expresión musical. En tal sentido, no se estudiará en esta ocasión la inclusión de marinera limeña en espectáculos masivos en vivo, lo que es poco frecuente y suele presentarse en conjunto con “danzas folclóricas”, por lo general a cargo de centros de formación y academias de baile. Sin embargo, no puede dejar de mencionarse, por ejemplo, las presentaciones públicas de marinera limeña que hacían Abelardo Vásquez y su conjunto en la Feria del Hogar de Lima,<sup>99</sup> una de las puestas en escena de marinera limeña que contó con mayor público y que se llevó a cabo durante las décadas de 1980 y 1990.

---

99 Feria comercial de gran envergadura que se llevó a cabo en Lima de 1966 a 2003. Esta feria ofrecía atracciones para toda la familia, como juegos mecánicos, exposiciones y conciertos que congregaban a gran cantidad de gente y presentaba a numerosos conjuntos musicales nacionales y extranjeros (Hermoso 2010).

## **1. Práctica de la marinera limeña en locales institucionales**

Hacia mediados del siglo XX, la práctica musical criolla en general —y de la marinera limeña en particular— comenzó a expandirse a espacios diferentes de las tradicionales casas de jarana, para realizarse también en locales institucionalizados, entre los cuales puede contarse lugares tan diversos como centros musicales, peñas criollas (con y sin fines de lucro), restaurantes turísticos o reuniones institucionalizadas de cultores, entre otras. En estos espacios la dinámica musical gira en torno a la interpretación de música criolla como espectáculo y a menudo incluye baile y la venta de comida y bebida. Aunque se trata de distintos tipos de local, siguen dinámicas muy parecidas entre sí y sus diferencias no siempre son claramente visibles, por lo que deben ser entendidos como espacios contemporáneos e interrelacionados de reproducción musical. Debido a la disminución de la práctica popular en espacios tradicionales, muchos de nuestros entrevistados consideran que estos nuevos espacios han sido claves para la vigencia de la marinera limeña hasta nuestros días. Estos lugares acarrear una serie de transformaciones en la práctica musical criolla, dotándola de nuevos símbolos y sentidos que serán explicados a lo largo de la primera parte del capítulo.

Es importante dejar en claro que la distinción entre práctica tradicional y práctica en locales comerciales no tiene un límite absolutamente definido, si bien en la gran mayoría de casos guarda importantes diferencias. Por el contrario, hay casos de reuniones tradicionales que guardan gran similitud con reuniones en locales públicos, y las diferencias radican en el tipo de espacio (si es en una casa o en un local comercial, por ejemplo), en la forma de organización y convocatoria (asistencia espontánea o compromiso de palabra) y algunos otros elementos mínimos, que hacen que cualquier categorización absoluta sea necesariamente arbitraria. En ese sentido, lo que este capítulo pretende es dar cuenta de importantes transformaciones generales en el traslado de la práctica de la marinera limeña a locales, sin que ello signifique homogeneizar todos los casos o determinar puntos de quiebre a partir de los cuales la práctica en un local público se convierte automáticamente en tradicional o no tradicional.

Cabe recordar que hacia las primeras décadas del siglo XX aparecen en Lima los primeros centros musicales criollos, que siempre funcionaron a la par de la práctica popular tradicional, confluyendo constantemente con esta y con los músicos que la sostenían. Estos centros musicales son asociaciones

de cultores de música criolla, por lo general identificados en torno a un barrio de Lima o a una figura emblemática de la música criolla, cultores que buscan preservar la práctica musical limeña popular, tanto en su sentido de práctica colectiva como en la integridad estilística de su composición e interpretación (Lloréns 1983:74). La primera de estas asociaciones musicales fue el Centro Musical Carlos Alberto Saco, fundado en 1935, luego de la muerte de este distinguido músico criollo y en honor a su memoria. Estas asociaciones sin fines de lucro tienen un importante componente institucional: sus miembros se relacionan en calidad de asociados inscritos, tienen una junta directiva y un presidente, y funcionan —o funcionaban— durante determinados días de la semana. Asimismo, tienen como característica una prolongada y continua permanencia en el tiempo; tal es el caso de los centros musicales Felipe Pinglo (1936) o Tipuani (1940), entre varios otros.

En los centros musicales se busca reproducir en la medida de lo posible la dinámica musical popular en la que no existe una clara separación entre músicos y espectadores, aunque en los centros adquiere ciertos matices a partir de su institucionalización, como la interpretación musical bajo la forma de espectáculo en un escenario o la venta de licor a los asistentes. En la actualidad, varios centros musicales ofrecen —al menos algunos días de la semana— espectáculos criollos y venta de comida y bebida con la finalidad de generar ingresos que permitan su sostenibilidad, aunque siempre cuentan con el valor agregado del repertorio tradicional, gran parte del cual es transmitido de forma oral y por tanto es poco conocido. Dentro de este repertorio tradicional estaba comprendida la marinera limeña, sobre todo en los centros musicales Unión y Breña.<sup>100</sup>

A la par que los centros sociales musicales, durante la década de 1940 surgen otros espacios en los que se presenta la música criolla como espectáculo, pero esta vez dirigido a clases medias y altas. Entre estos se encuentra las *boites* o salones de baile que se ponen de moda a mediados del siglo XX, de las cuales los más conocidos eran el Embassy y el Negro Negro; también restaurantes turísticos criollos como La Cabaña y Karamanduca (perteneciente a Piedad de la Jara) en las décadas de 1940 y 1950, posteriormente El Parral y Canela Fina en la década de 1960; además de los restaurantes de los hoteles Bolívar y Crillón, entre otros. Estos espacios funcionaban

---

100 Comunicación personal con Guillermo Durand.

como locales nocturnos donde el público podía disfrutar oyendo música en vivo y bailando estos géneros. Tales locales tenían presentaciones musicales de distintos géneros de moda, acogiendo regularmente conjuntos de música criolla. En algunos casos, tenían un conjunto musical estable, y en otros casos trabajaban con artistas invitados. Diversos músicos y conjuntos criollos, como Yolanda Vigil o el trío Los Morochucos, eran habitualmente contratados para realizar presentaciones en estos locales, logrando difundir sus estilos particulares entre las clases sociales medias y altas de la ciudad. Algunos acostumbraban presentar intérpretes populares de marinera limeña, y recibían un público respetuoso y conocedor de este género musical, perteneciente a las clases acomodadas. El compositor e intérprete criollo José Villalobos lo recuerda de la siguiente manera:

El conjunto Ricardo Palma era un conjunto profesional muy conocido y trabajaba para la “crema” de Lima, para la gente millonaria, en los mejores sitios. Inclusive en el Negro Negro. Ahora ya no existe, pero fue en una época... Por ejemplo, yo entré a trabajar ahí en el año 1963, más o menos. Yo trabajaba en el [restaurante] Karamanduca que estaba en la cuadra 18 de [la avenida] Arenales, terminaba a las dos de la mañana, y comenzaba [de nuevo] a las dos y media de la mañana en el [salón] Negro Negro. Los días jueves era después la marinera limeña y al público [de clase alta] le gustaba. Y los jueves no entraba nadie [más], porque todo era marinera limeña. Y ahí trabajaba mi primo Arturo Cavero. Arturo cantaba boleros, con una voz muy bonita, con un estilo muy bonito. Y de vez en cuando se cantaba un valsecito criollo. Lo criollo lo hacía yo con mi conjunto. Pero lo principal eran marineras limeñas (Villalobos, entrevista personal, 1 de diciembre de 2009).

Luego de la declinación económica de los sectores altos producto de las expropiaciones de la Reforma Agraria, entre 1969 y la década de 1970, la práctica musical que estos sectores en buena medida auspiciaban dejó de ser sostenible. Esto afectó principalmente a las jaranas limeñas y reuniones de cultores populares,<sup>101</sup> a las jaranas y fiestas criollas de clases altas y a las *boites* y salones de baile en los que se interpretaba marinera limeña. Hacia inicios de la década de los 1970, las jaranas y fiestas populares, así como las de clases acomodadas, disminuyeron considerablemente en cantidad y frecuencia, reduciéndose las celebraciones espontáneas y limitándose en

---

101 Al hablar de cultores populares hacemos referencia a los cultores de la práctica musical de la marinera limeña en su forma tradicional, tal como es descrita en el capítulo anterior. La mayoría de estos cultores son de extracción popular. Sin embargo, como señalamos en el capítulo anterior, hay muchas personas de clase alta que también participaban en esta práctica musical tradicional, por lo que también se comprenden en esta definición.

gran medida a los festejos de cumpleaños.<sup>102</sup> Asimismo, dado que las clases altas disponían relativamente de menos recursos, la asistencia a los salones de baile y espectáculos disminuyó y su frecuencia se redujo a los fines de semana, con lo que muchos locales dejaron de ser rentables y tuvieron que cerrar sus puertas.<sup>103</sup> Todo esto afectó a los músicos populares de oficio, que de pronto dejaron de tener contratos en las *boîtes*, los salones de baile y las fiestas particulares de familias pudientes.

Si bien en este tiempo la práctica musical criolla disminuyó notablemente, logró mantenerse en locales a pesar del contexto económico desfavorable. Hay dos fenómenos que tuvieron particular importancia en este proceso. Uno de ellos fue la vigencia de los centros musicales durante esta época, cuya institucionalidad garantizó el mantenimiento de importantes espacios para la reproducción de esta práctica musical, sobre todo de un género de escasa difusión comercial como la marinera limeña. El segundo fenómeno social fue el hecho que, al disminuir las jaranas musicales debido a que los criollos de estratos altos les era difícil seguir financiando las fiestas espontáneas en sus casas, los músicos y aficionados concentraron mayoritariamente su —ahora más reducida— actividad festiva criolla en los pocos locales que se mantuvieron abiertos, garantizando un público constante que podía sostener el negocio.<sup>104</sup> Ambas instancias permitieron que muchos músicos se mantuviesen en actividad artística, aunque sin las ganancias de años anteriores.

Con todo, la actividad criolla en los locales públicos fue aumentando poco a poco a lo largo de la década de 1970. Se mantuvieron algunos restaurantes turísticos, como El Parral y Canela Fina, y surgieron nuevos, como La Palizada, en todos los cuales se interpretaba marinera limeña. En cuanto a los centros sociales musicales, estos se mantuvieron en actividad y en ellos los músicos continuaron practicando la marinera limeña, como fue el caso de los centros musicales Victoria y Unión (Urbina, entrevista personal, 17 de junio de 2010). Asimismo se fundó el Centro Musical Breña (1978), uno de los más

---

102 Hubo algunas notables excepciones. Un ejemplo es la casa de los esposos Alejandro “El Manchao” Arteaga y Valentina Barrionuevo en el callejón del Buque, donde se continuó jaranando espontáneamente hasta que fallecieron ambos. Guillermo Durand, comunicación personal.

103 Comunicación personal con Guillermo Durand y testimonio de José Villalobos (entrevista personal, 1 de diciembre de 2009).

104 Rosa Barnechea, por ejemplo, narra que a partir de 1969 el grupo de familias criollas al que ella pertenecía comenzó a asistir a locales comerciales de música criolla (entrevista personal, 22 de julio de 2010).

conocidos y concurridos en la actualidad, y que también acogió cantantes de marinera limeña durante aquellas décadas. Una particularidad de este tipo de espacios era la relación cordial y fraterna entre los asistentes asiduos, que muchas veces eran amigos desde antes y otras entablaban amistad a partir de un disfrute musical similar.

Es más o menos por estos años que aparece con fuerza la denominación de peña criolla para determinados locales, si bien esta etiqueta no era nueva para designar reuniones de cultores de música criolla, por ejemplo Augusto Áscuez (entrevista personal, 27 de junio de 1981) se refiere a la reunión de cultores de Los Doce Pares de Francia como una peña familiar. Una peña criolla puede comprenderse como la reunión —en alguna medida— institucionalizada de un conjunto de cultores, conocedores y entusiastas de la música criolla que se congregan para interpretarla y escucharla en un espacio determinado —por lo general un local fijo— y en medio de un ambiente festivo y de camaradería. Es usual que en las peñas criollas haya un grupo particular de personas a cargo de la organización de la reunión y que se disponga la venta de bebida y eventualmente comida para mantener atendido el espacio. La denominación “peña criolla” es difusa y se aplica a distintos tipos de local con actividad musical criolla. En algunos casos, se llamó así a reuniones institucionalizadas y establecidas de cultores sin fines de lucro, y en otros casos se aplicó a restaurantes turísticos que ofrecían espectáculos criollos y cuya dinámica congregaba a personas amigas y conocidas que reproducían el ambiente festivo de las jaranas. A la par, la etiqueta de peña fue utilizada también para designar a locales de diversión de mayor escala, con repertorio y espectáculos más comerciales y sintonizados con la industria contemporánea de entretenimiento, dirigidos al público masivo y que representan una importante inversión en términos económicos.<sup>105</sup> Los cultores populares suelen distinguir entre estas peñas más comerciales (que rara vez presentan marinera limeña) y las anteriores, más tradicionales y acordes a su práctica musical; en tal sentido, y para efectos de este estudio, la etiqueta “peña criolla” se utilizará para designar a las peñas más tradicionales en las que se practica la marinera limeña, mientras que se utilizará la

---

105 Estas peñas suelen ser criticadas por los cultores criollos más tradicionales, por cuanto difunden un repertorio repetitivo y no tradicional, contratan solo a los músicos de moda en la mass media nacional, ceden a la espectacularización y “alteran” las expresiones musicales tradicionales (Lloréns y Chocano 2009:241).

etiqueta “peñas comerciales” para las segundas, que no serán materia del presente trabajo.

Una peña criolla que tuvo importancia particular durante esos años fue el Centro Sport el Inca, fundada en 1970 y vigente hasta la década de 1990.<sup>106</sup> Fue fundada en el centro de esparcimiento homónimo para obreros de la compañía inglesa Inca Cotton, ubicado en el barrio del Rímac (Álvarez 2001). Este club, fundado a inicios del siglo XX, contaba con una cancha de fútbol, una cancha de bochas, salones de billar y una piscina;<sup>107</sup> incluso llegó a constituir un equipo de fútbol que jugó en primera división (Álvarez 2001). La peña se creó por iniciativa de una serie de cultores criollos de distintas procedencias, entre los que se encontraba Juan Valcárcel, miembro de la directiva del Centro Sport El Inca, quien brindó el apoyo para la obtención del espacio. Luego de algunas pugnas con los jugadores de bochas y de billar —se decía que los jaranistas hacían demasiada “bulla”— la peña se estableció en otra área del club, alejada de las zonas de juego. Su público consistía en los asociados al club y sus invitados, entre los que se contaba a numerosos cultores de música tradicional limeña.

Una importante particularidad de esta peña era que congregaba a muchas de las figuras más emblemáticas del criollismo de la época, sectores populares y altos, y a músicos tanto famosos y comerciales como poco visibilizados, entre los cuales se encontraban grandes cultores, como Augusto Áscuez y Ernesto “Chino” Soto. Este espacio no solo aseguró la práctica tradicional de la marinera limeña de manera similar a la reproducción en espacios populares, sino que permitió su difusión hacia un público mayor que se sentía atraído por las expresiones musicales tradicionales no comerciales. Se llevaba a cabo los días miércoles, y durante muchos años fue reconocida como uno de los lugares más emblemáticos donde se interpretaba música criolla. Sin embargo, según Jorge Villanueva “Chapulín”, este bien obtenido prestigio terminó atrayendo con los años a un amplio público (llegando hasta doscientas personas por noche) que asistía más para hacer vida social que para disfrutar de la interpretación musical (Villanueva, entrevista personal, 1 de setiembre de 2010). A partir de la década de 1980 el entusiasmo de los cultores fundadores comenzó a declinar y una serie de problemas legales respecto de la propiedad del terreno en la década de 1990 marcó el fin de la

---

106 Comunicación personal con Guillermo Durand.

107 Comunicación personal con Guillermo Durand.

peña del Centro Sport el Inca.<sup>108</sup> Con todo, diversos cultores se<sup>ñ</sup>alan que este espacio fue clave para la expansi<sup>ó</sup>n de las reuniones de cultores en locales a lo largo de todo Lima.

Desde mediados de la d<sup>é</sup>cada de 1970 y durante toda la d<sup>é</sup>cada de 1980, surgieron numerosos locales nuevos, muchos de los cuales eran restaurantes tur<sup>í</sup>sticos que funcionaban como peñas criollas. En el a<sup>ñ</sup>o 1976, *El Comercio* presenta publicidad de ocho locales que ofrec<sup>í</sup>an m<sup>ú</sup>sica criolla regularmente;<sup>109</sup> para el a<sup>ñ</sup>o 78 ya eran diez los locales anunciantes,<sup>110</sup> en 1980 eran dieciséis,<sup>111</sup> en el a<sup>ñ</sup>o 1984 eran trece<sup>112</sup> y en los a<sup>ñ</sup>os 1987 y 1990 fueron quince.<sup>113</sup> Son n<sup>ú</sup>meros altos en comparaci<sup>ó</sup>n a la actualidad, en que solamente hay tres anunciantes.<sup>114</sup> Esta cifra corresponde solo a los locales que anunciaban en este diario, y no cuenta a los que anunciaban en otros o no anunciaban, por lo que es altamente probable que la cifra sea mucho mayor. Al respecto, Jorge Villanueva “Chapul<sup>í</sup>n” (entrevista personal, 1 de setiembre de 2010) comenta que los m<sup>ú</sup>sicos sol<sup>í</sup>an tener contratos casi todos los d<sup>í</sup>as, lo que demuestra que luego del declive de la pr<sup>á</sup>ctica musical criolla relacionado a la Reforma Agraria de Velasco, surg<sup>í</sup>a poco a poco un p<sup>ú</sup>blico para la m<sup>ú</sup>sica criolla en locales. Todo esto da cuenta de la existencia de un mercado importante de consumidores de m<sup>ú</sup>sica criolla en dicho periodo.

Sin embargo, no muchos de estos locales eran considerados tradicionales por los propios cultores, que continuaban jaraneando en los centros musicales, en las peñas tradicionales que se manten<sup>í</sup>an o en las casas de jarana

---

108 Comunicaci<sup>ó</sup>n personal con Guillermo Durand.

109 Carro del Abuelo, El Palmero, El Parral, La Palizada, La Pe<sup>ñ</sup>a de Pocho, Los Ugarte, Tambo Andino y el Sky Room del Hotel Crill<sup>ó</sup>n.

110 El Chal<sup>á</sup>n, El Palmero, Karamanduca, La Palizada, La pe<sup>ñ</sup>a de Gina Dean, La Pe<sup>ñ</sup>a de Pocho, La Tremenda Pe<sup>ñ</sup>a de Augusto Polo Campos, Los Ugarte, M<sup>í</sup> Per<sup>ú</sup> y restaurante Godo's.

111 Charles y su Pe<sup>ñ</sup>a, Chelita, El Caballo de Paso, El Chal<sup>á</sup>n, El Palmero, El Zambo, Karamanduca, La Palizada, La Pe<sup>ñ</sup>a de Pocho, La Taberna, La Tremenda Pe<sup>ñ</sup>a de Augusto Polo Campos, Las Uvas de mi Parral, Restaurant Costa Brava, Restaurante Fidel, Rinconcito Cajamarquino y Ze<sup>ñ</sup>o Manu<sup>é</sup>.

112 Charles, El Amauta, El Eslab<sup>ó</sup>n, Karamanduca, Koricancha (en el hotel Sheraton), La casa de Edith, La Jarra de Oro, La Palizada, La Tremenda Pe<sup>ñ</sup>a de los Sach<sup>ú</sup>n, Los Ugarte, Pe<sup>ñ</sup>a Sach<sup>ú</sup>n, Sach<sup>ú</sup>n de Barranco y Rinconcito Cajamarquino.

113 Charles, El Chal<sup>á</sup>n, El Eslab<sup>ó</sup>n, Karamanduca, La Casa de Edith, La Jarra de Oro, La Palizada, La Tremenda Pe<sup>ñ</sup>a, Los Balcones de Barranco, restaurante Fina Estampa, restaurante Piqueo Trujillano, restaurante Sacsahuam<sup>á</sup>n, Sach<sup>ú</sup>n de Miraflores, Sach<sup>ú</sup>n Internacional y Sonia 2 en 1987. Casa Vieja, El Eslab<sup>ó</sup>n, El Mes<sup>ó</sup>n de Barranco, Fina Estampa, Karamanduca, La Casa de Edith, La Jarra de Oro, La Palizada, La Terraza, Pe<sup>ñ</sup>a Sach<sup>ú</sup>n (ex Pe<sup>ñ</sup>a Amauta), Ra<sup>í</sup>ces, restaurante Fiesta Peruana, restaurante Piqueo Trujillano, Sach<sup>ú</sup>n de Miraflores y el Sky Room del Hotel Crill<sup>ó</sup>n en 1990.

114 De Rompe y Raja, Del Carajo y Sach<sup>ú</sup>n (2011).

que aún quedaban. Durante estos años también surgieron algunos otros espacios fraternales en los que se interpretaba marinera limeña, y que guardaban una importante similitud con las reuniones populares de cultores que eran parte de la práctica popular tradicional. Uno de estos era el Club Lawn Tennis, reunión impulsada por los esposos Velaochaga que congregaba alrededor de una veintena de personas y que estaba dedicado principalmente al canto de jarana (Obregón, entrevista personal, 21 de setiembre de 2010). Otro espacio importante era la peña Los Carmelitas, reunión de diversos exalumnos y amigos de Abelardo Vásquez Díaz que se reunían para ocasiones sociales especiales, como los cumpleaños, y que eran además devotos de la Virgen del Carmen.

En medio de esta coyuntura, en 1984 Abelardo Vásquez Díaz funda la peña Don Porfirio en el distrito de Barranco, en honor a su fallecido padre Porfirio Vásquez Aparicio. Esta peña estuvo ubicada primero en el pasaje Tumbes y en abril de 1992 se traslada a la calle Manuel Asencio Segura, donde continúa hasta la actualidad. El local Don Porfirio tuvo una importante acogida entre los cultores tradicionales de marinera limeña por varias razones. En primer lugar, el conjunto estable del local estaba constituido por la propia familia Vásquez Díaz —los hermanos Abelardo, Vicente y Oswaldo, y los hijos de Abelardo: Juan (“Juanchi”) y Manuel (“Mangüé”) Vásquez Goyoneche—, quienes eran reconocidos intérpretes de música criolla tradicional y, sobre todo, importantes cultores de la marinera limeña; así como por otras importantes figuras de este género, como Carlos Montañés, Rafael Matallana (cantante usualmente invitado), y los más jóvenes Danny Campos y Francisco Vallejos. En segundo lugar, era un lugar considerado muy tradicional: uno de los pocos en Lima donde no se usaba micrófono y se interpretaba marinera limeña, lo que constituía no solo una atracción para un sector particular de cultores sino también una garantía de preservación de la tradición musical criolla. Y en tercer lugar, Abelardo Vásquez —al igual que Augusto Áscuez en su momento— era un cultor en torno al cual ya se congregaba mucha de la práctica musical tradicional criolla, por lo que la actividad en Don Porfirio no fue sino una continuación de esta. A la muerte de Abelardo Vásquez Díaz en el año 2001, Don Porfirio pasó a ser administrado por su viuda Marilú Loncharich, quien permanece hasta el día de hoy. En la actualidad, Don Porfirio sigue siendo reconocido como uno de los locales más tradicionales de Lima; funciona de jueves a sábado y sus músicos —muy reconocidos también, como

Gustavo Urbina, Ronald Díaz y Francisco Vallejos, entre otros— siguen interpretando la marinera limeña como parte del espectáculo.

El ambiente tradicional y popular de Don Porfirio se mantenía más allá del espectáculo, al menos hasta la muerte de Abelardo Vásquez. Al igual que en las jaranas populares, se respetaba una serie de roles y jerarquías respecto de quiénes podían tocar marinera limeña durante las presentaciones nocturnas. Así la marinera limeña por lo general estaba a cargo de los guitarristas Vicente Vásquez Díaz (segunda guitarra), Carlos Montañés (primera guitarra) y el cajonero Oswaldo Vásquez Díaz. Los músicos más jóvenes, en principio, no se incorporaban a la marinera limeña a menos que uno de los mayores no pudiese tocar; ellos se dedicaban a tocar los valeses y las polcas acompañando a los también reconocidos intérpretes César Calderón y Abraham y Manuel Valdelomar. Esto seguía así hasta que los jóvenes iban aprendiendo, siendo constantemente probados por los mayores e incorporados poco a poco al elenco, manteniéndose siempre la diferencia de roles por edad y experiencia. Como ejemplo, Francisco Vallejos narra una de sus primeras vivencias, cuando recién aprendía a tocar marinera limeña:

[Don Porfirio] tenía recién un año funcionando en esa época y [Abelardo Vásquez Díaz] me llevó a la peña [...]. Me quedé tocando con el grupo, que era Manuel y Abraham Valdelomar con Cesar Calderón, con ellos me quedé tocando y me acuerdo que cuando amaneció [Abelardo Vásquez] me dio una propina, una paga me dio: “Toma, te espero el próximo viernes a la próxima peña”, y así fue que me involucré más [...]. Y después pasé al otro grupo [de Vicente Vásquez con Carlos Montañés]. Claro que he tocado muy pocas veces con Vicente [Vásquez] porque poco después falleció, pero sí llegué a tocar con ellos marinera, aunque Vicente era bien difícil, ah. Yo era chiquillo pues, no tenía mucha experiencia. Te cuento: una vez [Vicente Vásquez] me dijo: “anda a comprar pan”, yo estaba fuera [de ritmo], no entré al ritmo, es verdad [...]. Comenzaron a tocar [y Vicente preguntó] “¿Quién toca cajón?”. Yo me mandé pues. “Ya, vamos a probarte”. Estaba Abelardo [Vásquez] mirando, pero Abelardo no dijo nada. “A ver, vamos a probarte”, y comienza [la música]. Estaba [Carlos] Montañés al costado y en eso [Vicente Vásquez me dice] “anda a comprar pan”, me dijo así, ya estaba fuera, me sacó (Vallejos, entrevista personal, 8 de julio de 2010).

La herencia de la fiesta popular se reproducía a través de los roles en la interpretación y en el ambiente fraterno durante el espectáculo, pero sobre todo después de este, cuando el local cerraba y se generaba un pequeño espacio de bohemia, en el que la fiesta popular se recuperaba, es decir, se manifestaba en su forma tradicional. Al momento de cerrar el local, un grupo

selecto de cultores se quedaba a jaranear, ya no como espectáculo sino como grupo de amigos (Vallejos, entrevista personal, 8 de julio de 2010; Vásquez, entrevista personal, 31 de agosto de 2010). Las jaranas solían durar hasta la amanecida, y en la época más intensa de la lucha armada interna, debido a los constantes toques de queda, la jarana de los sábados duraba de largo desde la una de la mañana hasta el almuerzo del domingo. A diferencia del momento del espectáculo, que era abierto al público, esta era una reunión selecta, entre amigos que Manuel Vásquez Goyoneche “Mangüé” recuerda de la siguiente manera:

A veces cuando la peña, por ejemplo, en [jirón] Tumbes, con mi tío Oswaldo [Vásquez Díaz], se acababa la peña y todos estábamos en una sola mesa, mi papá [Abelardo Vásquez Díaz] pasaba, miraba.... “Te quedas tú, te quedas tú, te quedas tú. El resto se va”. O sea, mi papá escogía a la gente que se podía quedar. Entonces, juntábamos una mesa, una mesa larga, nos juntábamos todos en una mesa, jaraneando, cantando. [...] Y después, hacíamos nuestra chancha [colecta] para la cerveza. “Ya, vamos a dejar dos cajas pagadas para la próxima semana”. Entonces, ya se iba la gente plan de ocho, nueve, nueve... siete, a partir de la siete de la mañana, por ahí, ya.... Mi papá, mmm, decía: “se queda él, se queda él, te quedas tú, te quedas tú”. Después al resto: “Bueno, señores, la peña se acabó”. Así decía: “a ti, a ti, ya te quedas tú”. Así igualito nos quedábamos hasta las tres de la tarde, cuatro de la tarde..., así... (E: *Ah, hacía dos veces selección...*). Claro, mi papá, él, él veía quién se quedaba.... Él decía: “te quedas tú, tú, tú; el resto hasta el próximo viernes. Bueno, señores, ya hablé” (Vásquez, entrevista personal, 31 de agosto de 2010).

Este creciente auge de peñas disminuyó considerablemente durante los años más álgidos de la lucha armada interna en el Perú (de la década de 1980 hasta principios de la década de 1990), siendo uno de los puntos de quiebre más importantes en Lima el atentado terrorista en la calle Tarata, en el distrito de Miraflores, el 16 de julio de 1992. La sensación de inseguridad se apoderó de Lima ante la idea de que la lucha armada estaba en casa. Esto replegó la vida nocturna durante algunos años, y varios locales criollos, sobre todo los más relacionados a la actividad comercial, debieron cerrar sus puertas. Por ejemplo, en el año 1990, quince peñas colocaban anuncios publicitarios en *El Comercio*, mientras que para el año 1992 solo siete anunciaban en este mismo medio, y con una frecuencia de aparición mucho menor que en años anteriores.<sup>115</sup> Jorge Villanueva “Chapulín” señala lo siguiente al respecto:

---

115 El Eslabón, Grill Berna, Manos Morenas, Piqueo Trujillano, Sachún de Miraflores y el Sky Room del Hotel Crillón.

Se malogró la noche con el terrorismo [...] yo trabajaba en la peña El Capitán. Y había trabajo para todo el mundo. Trabajábamos todos los días. Y la bomba [del atentado terrorista en la calle] Tarata, nosotros estábamos en [la calle] Berlín y la bomba estalló en Tarata, y nos movió hasta a nosotros. Yo estaba con Víctor Sánchez y estábamos cambiándonos. Qué pasa, que nosotros, los que llegábamos temprano nos cambiábamos y nos íbamos a comer un caldo de gallina o a comer algo, y serían las siete y media, ocho [de la noche]. Al día siguiente parece que pusieron un letrero, “no hay peña” o “no vengán a la peña”. Allí se fue al diablo El Capitán y empezaron a cerrar todos los locales en Lima. La gente ya no salía. Eso es lo que nos pasó a nosotros. Buscábamos dónde ir a trabajar. Ya no había sitio [...]. Fue jueves, viernes, se murió la cosa, empezaron solamente los trabajos viernes y sábados. Ahora, más bien ya si quieres, el jueves ha levantado un poquito, pero en esa época, en la época, nosotros lo vivimos. Es decir, malogró toda [la actividad musical criolla en los locales del distrito de] Miraflores. Todo Miraflores, todo Barranco. Tú ibas a cualquier sitio en Barranco y estaba llenecito, todos los locales tenían gente, y el de nosotros, el Capitán, olvídate [...]. Y lo de la bomba nos afectó. Lo de la bomba fue un jueves a las ocho de la noche. No llegó nadie, menos mal que nosotros habíamos tenido un trabajo en la tarde, y de allí nunca más volvió a abrir El Capitán, después de lo de la bomba (Villanueva, entrevista personal, 1 de setiembre de 2010).

De manera similar a lo sucedido en el año 1969, los locales comerciales se vieron afectados por la falta de público, fenómeno que también respondía a una coyuntura política, en este caso violenta. Sin embargo, el impacto parece haber sido menor en los locales sostenidos principalmente por las redes fraternales, como los distintos centros musicales o la peña Don Porfirio. Esto sugiere que, en las situaciones de crisis o coyunturas políticas desfavorables, los lazos sociales son sumamente importantes para sostener la práctica musical. En este caso, la preservación de las redes de intercambio social en torno a la actividad musical es al parecer lo que permite que el público siga yendo a estos locales y se mantenga un consumo que le permita subsistir.

La práctica musical de la marinera limeña en locales se mantiene hasta la actualidad, pero son pocos los lugares en los que aún se interpreta o se canta. En los centros musicales ya no suele haber cantores. Los locales donde aún se canta marinera cada semana son la peña Don Porfirio, la peña-restaurante turístico La Oficina de Amelia Huapaya en Barranco y la peña La Casa de Pepe Villalobos de José Villalobos, en La Victoria. En esta última, de manera similar a como sucedía en Don Porfirio, se arma un pequeño espacio de bohemia en el que se practica el contrapunto de marinera luego de que termina la atención al público.

Si bien estos espacios han permitido la relativa continuidad de la práctica musical de la marinera limeña a través de los cambios coyunturales, esta no se ha mantenido estática o idéntica a su forma tradicional; por el contrario, también ha experimentado transformaciones en su adaptación al nuevo contexto. La transformación de las condiciones materiales y sociales de reproducción de la práctica implica necesariamente la transformación de esta última, pues es según el contexto en el que se desenvuelven que las prácticas musicales toman una forma determinada. Así, a partir de la reproducción en estos espacios, la práctica de la marinera limeña ha experimentado algunos cambios importantes. El primero de estos está relacionado a los participantes: si en la práctica tradicional la concurrencia era espontánea y principalmente por afinidad, la práctica en locales adquiere delimitaciones mucho más claras y determinativas, que pueden ir desde la asociatividad en el caso de los centros musicales hasta la “clientelización” de los invitados en el caso de los restaurantes turísticos, sin que se pierda el carácter fraternal. Junto con esto, se incorpora una nueva serie de dinámicas o roles: el compromiso con los asociados, el servicio al cliente, la “invitación” o contratación de músicos, la compra y venta de bebidas y alimentos, etcétera. Estas dinámicas nuevas se mezclan con las antiguas de forma a menudo confusa: se invita a músicos y bailarines sin dejar en claro a los asistentes si se les remunerará o no; los asistentes tocan, cantan y bailan con los músicos contratados o invitados; la casa ofrece pequeñas atenciones (un espectáculo, una bebida, un pequeño regalo) que pueden ser al mismo tiempo una muestra de cortesía y parte del servicio del local. Finalmente, y tal vez lo más importante, la tendencia a disponer el espacio del local dando centralidad a los intérpretes acentúa la diferencia entre músicos y público, incluso en los centros musicales. Entonces, la práctica colectiva de la marinera limeña deja de ser principalmente espontánea para incorporar dinámicas relacionadas con la institucionalidad o con el mercado, aunque conservando en gran medida la fraternidad, la camaradería y el carácter espontáneo.

Un segundo cambio está en la importancia de la marinera como marcador de tradición y, por lo tanto, de autenticidad e identidad criolla del local en el que se practica. Esto es muy importante para el prestigio de estos locales, por cuanto hace que sean identificados como “verdaderamente” tradicionales frente a otros que no la practican, posicionándolos mejor en el debate sobre la autenticidad criolla (Ochoa 2002). Esto muy importante sobre todo cuando la actividad musical tiene fines de lucro, por cuanto presentar marinera limeña

constituye un valor agregado muy importante que posiciona positivamente al local y a los músicos frente al público más tradicional, que busca no solo la marinera limeña en su forma más tradicional sino también las expresiones criollas más “originales”, satisfaciendo una demanda de autenticidad.

Los dueños o encargados de estos locales, lejos de ser criticados por ganar dinero a través de la práctica musical popular, suelen ser apreciados por los aficionados como personas que dedican su vida al criollismo y que invierten para que este se mantenga vigente, proporcionando espacios para expresiones tradicionales como la marinera limeña. Su actividad permite mantener la vigencia de esta y otras expresiones musicales criollas, al tiempo que da trabajo a músicos y otras personas usualmente relacionadas al mundo criollo popular. Por otro lado, estos locales permiten que personas no pertenecientes al mundo criollo popular puedan acceder a la experiencia de la música criolla tradicional de la Lima popular, o al menos aproximarse a una versión accesible de esta.

En tercer lugar, varios de nuestros entrevistados señalaron que el contrapunto de jarana, rasgo distintivo de la marinera limeña, es sumamente difícil de reproducir en el contexto de las peñas criollas, por ejemplo. En ellas, los músicos no cantan en desafío durante la interpretación de la marinera limeña, sino que acuerdan previamente qué van a cantar y cómo se van a contestar. Esto es consecuente con el propio procedimiento del espectáculo, en el cual no puede haber errores. Un desnivel entre los cantores, o peor aún, una jarana quebrada, resta perfección a la ejecución musical que el público busca observar. En ese sentido, se sacrifica un elemento básico de la interpretación en función de mantener un espacio que permita su reproducción y sostenibilidad.

Finalmente, hay entrevistados que mencionan que la propia dinámica de reproducción de estos locales acarrea una serie de problemas para la interpretación y el disfrute de la marinera. En términos de la interpretación, por ejemplo, Jorge Villanueva “Chapulín” comenta que el flujo de cantores de una peña a otra por razones comerciales puede afectar el contrapunto, ya que lo deja sin intérpretes por lapsos de tiempo. Como ejemplo describe que para poder cantar marinera limeña en el local La Oficina, el conjunto formó al cantante y percusionista Gabriel Hernández “Caverito” como cantor de jarana. Pero luego, cuando este fue contratado por otra peña, optaron por

formar como cantor de marinera limeña al cantante, bailarín y percusionista Aldo Borja para poder seguir presentando el espectáculo de canto de jarana (Villanueva, entrevista personal, 1 de setiembre de 2010). Desde el punto de vista del disfrute, Eduardo Mazzini señala que la amplificación electrónica de muchos locales influye negativamente en la calidad del sonido, lo que sumado a la alternancia de comida, bebida y baile genera un ambiente incómodo:

Uno de los errores serios que hay en las peñas criollas y demás es que mezclan tres cosas, combinan tres cosas a la vez. Pueden estar, pero no [deberían ocurrir] a la vez. Combinan la presentación de un artista, el canto, lo que fuere, con la comida, o sea el [mozo] te está sirviendo en medio del canto, entonces no haces ni caso al cantor, estás preocupado del arroz con pato, y el baile, y ya el jolgorio. Está bien, las cosas pueden entrar, pero una por una pues, pero no a la vez. Entonces a la hora de que el artista canta, canta para ser escuchado, no para que se baile sino para ser escuchado, tienes que desaparecer lo demás pues. Y eso perfectamente se puede ordenar. Entonces le dedicas tres cuartos de hora, una hora a este asunto y después que venga la comida, y después que venga el baile y ya los artistas se van a su casa pues. Entonces yo creo que es cuestión un poco de criterio (Mazzini, entrevista personal, 13 de julio de 2010).

En tal sentido, puede notarse que las propias condiciones y características de los locales pueden colisionar con la dinámica tradicional de la marinera limeña, lo que no afecta su continuidad o sostenibilidad pero sí revela la presencia usual de tensiones y contingencias, las cuales en muchos casos pueden ser solucionadas.

Puede comprenderse la dinámica de los locales como una transformación de la práctica musical de la marinera limeña frente a un nuevo contexto de reproducción. Dado que brinda continuidad y sostenibilidad a una parte importante de la práctica tradicional, puede decirse que hablamos de una forma de transmisión de esta expresión musical que sobrevive a los cambios adaptándose a estos. Tal como menciona Juan Agudo (2009:55), es usual que una tradición cambie: dado que se reproduce en tiempos distintos y bajo coyunturas distintas, el cambio en la tradición es prueba de dinamismo y vigencia frente al olvido o congelamiento en el tiempo. Lo central en la transmisión no son los cambios, sino la permanencia que a pesar de estos cambios subsiste, esta da cuenta de la importancia que esta expresión tiene para la vivencia y la identidad de sus portadores, en este caso sus intérpretes, aficionados y público.

## **2. Enseñanza formal de la marinera limeña y academias**

Una segunda transformaci3n de la pràctica musical de la marinera limeña aparece con la transmisi3n formal de la misma a trav3s de su enseñanza. La marinera limeña, transmitida en el espacio popular de forma oral y no formal a trav3s de la pràctica y vivencia cotidianas, pasa a ser enseñada a personas que en su mayorìa no tienen acceso a dicha pràctica popular, sea por razones de clase social, origen, distancia geogràfica o afinidad. Bajo la forma de la enseñanza, se transmiten patrones musicales y coreogràficos a personas no iniciadas, o escasamente iniciadas, que buscan (y a menudo pagan por) aprender expresiones musicales y dancísticas tradicionales peruanas. En ese sentido, es comprensible que esta diferencia en la transmisi3n genere diferentes percepciones, aprendizajes, inquietudes y expectativas frente a la misma pràctica musical.

Este tipo de transmisi3n ha cobrado diferentes formas, desde iniciativas institucionales hasta individuales y por parte tanto de cultores populares como de docentes profesionales de baile. Entre todas estas formas, el fenómeno de las academias es el que —a nuestro parecer— presenta mayor inter3s para el anàlisis de la transmisi3n, por cuanto es una pràctica en buena medida desarraigada de la dinàmica popular tradicional de la marinera limeña, tanto en t3rminos de enseñanza como de qui3nes la llevan a cabo. Lo interesante en este caso es analizar el fenómeno de transmisi3n de la marinera limeña fuera de la pràctica popular para luego profundizar en la pràctica de la marinera limeña en academias.

No se puede mencionar con exactitud el momento en el que se comienza a enseñar la marinera limeña (o las pràcticas musicales previas a esta) de manera formal, pero sí se puede afirmar que esta no es un fenómeno nuevo. Se sabe que ya para mediados del siglo XIX habìa profesores que enseaban los bailes de moda a las personas de estratos altos, y Manuel Atanasio Fuentes ([1867] 1988: 152) señaala en 1867 que el maestro Elejalde enseaba a bailar la “zamacueca de sociedad”. Ya en el siglo XX, Rolando Àscuez (entrevista personal, 22 de junio de 2010) cuenta que hacia el año 1944 sus primas eran bailarinas de marinera limeña pero de academia y Eduardo Mazzini (entrevista personal, 13 de julio de 2010) recuerda que la academia de bailes folcl3ricos de Rosa Elvira Figueroa ya existìa hacia el año 1953. Al parecer, la enseñanza formal de la marinera limeña existe desde hace mucho tiempo, y no siempre separada de todo de la pràctica musical popular.

Es necesario mencionar que son y han sido muchos los cultores populares que se han dedicado a la enseñanza formal de la marinera limeña, sea a través de iniciativas individuales o a través de instituciones de enseñanza de música folclórica. En el caso de las iniciativas individuales, un cultor —por lo general popular— enseña a tocar, cantar o bailar marinera limeña por cuenta propia y sin mediar institucionalidad, sea bajo la forma de clases particulares o talleres que él mismo organiza. Esto sucede también con cultores de otros géneros, y es muy usual que quienes enseñan aborden otros géneros musicales además de la marinera limeña. Entre los músicos y cantores se puede contar a Porfirio, Abelardo y Vicente Vásquez Díaz, Carlos Hayre y Wendor Salgado entre otros. Entre los bailarines es emblemático el caso de Alicia Maguiña con una gran trayectoria en enseñanza formal de la marinera limeña, al igual que Rosa Alarco Larrabure, y en la actualidad es posible citar a Rosa Guzmán, Alejandra Ambukka, Elena Bustamante, Zuleti Payco y Alicia Albornoz, entre las más reconocidas.

Por el otro lado, muchos cultores populares de marinera limeña han enseñado (e incluso se han formado) en instituciones de aprendizaje de música folclórica que imparten la enseñanza de géneros musicales como parte de una malla curricular, y por lo general con un trasfondo educativo y de formación del ser humano a través del cultivo de la danza asociada a la identidad nacional. Estas instituciones involucran componentes pedagógicos e intelectuales y suelen estar respaldadas por el estado o por reconocidas universidades. Gran parte del prestigio de estas instituciones se basa en que muchos de sus profesores son reconocidos músicos populares, o han sido formados por estos, recogiendo de esta manera las prácticas musicales populares en la forma más tradicional posible para su enseñanza. Esta involucra el toque de instrumentos, el canto y el baile, aunque es este último el que siempre presenta mayor demanda. La enseñanza se complementa con una formación académica acerca de la historia, la procedencia y la importancia cultural de las expresiones musicales que se enseñan. Entre estas instituciones se encuentran la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas (que es también centro de investigación y formación en investigación y enseñanza), el Centro de Danzas y Música de la Pontificia Universidad Católica del Perú, la Escuela de Folklore del Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y otros más. Entre los cultores que han enseñado en estas instituciones se puede contar a Abelardo Vásquez y Adolfo Zelada, quienes han sido profesores de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María

Arguedas; y Alfredo Calder<sup>ó</sup>n, quien ha sido profesor del Centro de Danzas y M<sup>ú</sup>sica de la Pontificia Universidad Cat<sup>ó</sup>lica del Per<sup>ú</sup>, entre muchos otros.

Tal vez lo m<sup>á</sup>s recordado entre los cultores de la marinera lime<sup>ñ</sup>a en relaci<sup>ó</sup>n a estas instituciones de ense<sup>ñ</sup>anza sean los talleres de canto de jarana impartidos por Abelardo V<sup>á</sup>squez D<sup>í</sup>az en la Escuela Nacional de Folklore Jos<sup>e</sup> Mar<sup>í</sup>a Arguedas. V<sup>á</sup>squez, quien ingres<sup>ó</sup> como profesor a esta instituci<sup>ó</sup>n a mediados de la d<sup>é</sup>cada de 1960 y permaneci<sup>ó</sup> hasta mediados de la d<sup>é</sup>cada de 1990 como profesor de canto, baile y caj<sup>ó</sup>n; organiz<sup>ó</sup> una serie de talleres de canto de jarana de manera intermitente entre mediados de la d<sup>é</sup>cada de 1970 y mediados de la d<sup>é</sup>cada de 1980, de los que salieron varias promociones, entre cuyos integrantes se cuentan algunos cultores actualmente reconocidos. Si bien la composici<sup>ó</sup>n de los alumnos sol<sup>í</sup>a ser diversa tanto en un mismo grupo como entre las distintas promociones, hab<sup>í</sup>a una importante presencia de profesores de colegio que eran a su vez profesores de danzas y folclor; asimismo, muchos de sus alumnos hab<sup>í</sup>an sido antes estudiantes de sus talleres de danza y caj<sup>ó</sup>n. En este curso, Abelardo V<sup>á</sup>squez ense<sup>ñ</sup>aba la estructura estr<sup>ó</sup>fica de la marinera lime<sup>ñ</sup>a y las normas del canto, y luego organizaba un contrapunto de jarana. Varios alumnos suyos se<sup>ñ</sup>alaron a modo de broma que su metodolog<sup>í</sup>a de ense<sup>ñ</sup>anza era “a gritos”, lo que sin embargo nunca disminuy<sup>ó</sup> el aprecio ni el respeto que ten<sup>í</sup>an hacia su profesor; reconocen particularmente la habilidad que ten<sup>í</sup>a Abelardo V<sup>á</sup>squez para ense<sup>ñ</sup>arles a captar y apreciar el baile al mismo tiempo. Luis Chirinos lo explica de la siguiente manera:

Lo que creo que era *bac<sup>á</sup>n* de Abelardo [V<sup>á</sup>squez] era que ten<sup>í</sup>amos dos clases, las dos clases iniciales eran impresionantes, porque nos pon<sup>í</sup>a en c<sup>í</sup>rculo y nos hac<sup>í</sup>a dar vueltas. Primero sin m<sup>ú</sup>sica, despu<sup>e</sup>s pon<sup>í</sup>a m<sup>ú</sup>sica y dec<sup>í</sup>a “primero tienen que palmear esto todos juntos, que suene como una sola palma”. Y los desorejados, ¡perdidos en el espacio...! Yo nunca imagin<sup>e</sup> que iba a haber gente tan desorejada. Pero yo creo que eso es parte del arte pedag<sup>ó</sup>gico de Abelardo, porque Abelardo te iba amarrando las cosas, de manera que se compensaran estos retrasos. Y arm<sup>ó</sup> una noci<sup>ó</sup>n de grupo. Yo creo que eso fue bien *bac<sup>á</sup>n*, y creo que eso es una cosa que hac<sup>í</sup>a Abelardo. Trabajaba mucho, pero era inconsciente adem<sup>á</sup>s, la noci<sup>ó</sup>n de grupo, probablemente su experiencia coreogr<sup>á</sup>fica, lo lleva un poco a ver que esa es la manera y despu<sup>e</sup>s nos ense<sup>ñ</sup>aba los pasos. Absolutamente riguroso con las reglas, y una vez que empezabas a manejar la cosa te dec<sup>í</sup>a “bueno, esta es la regla, pero bailar es una cosa muy distinta que seguir reglas; entonces, ahora t<sup>ú</sup> juega”, y eso es lo que sucedi<sup>ó</sup> [...]. Y creo que a las finales lo que Abelardo logr<sup>ó</sup> meter a la gente era la idea de que la marinera ten<sup>í</sup>a reglas y una vez que dominabas las reglas t<sup>ú</sup> necesitabas desarrollar tu

inspiración en el zapateo, en el juego de pasos, pero siempre respetando las reglas; dentro de estructuras fijas, tú tenías un campo para jugar solo. Y era la demostración, cuando él bailaba tú veías eso, tú no veías la cosa rígida, o la coreografía preestablecida, sino veías realmente una... ¡Y se nos caía la cara...! Yo —que no he sido nunca bailarín o he tenido mucho aprecio o muchas ganas de bailar— me quedaba sonso, porque [Abelardo Vásquez] realmente bailaba que daba gusto (Chirinos, entrevista personal, 23 de julio de 2010).

Asimismo, como parte del curso, Abelardo Vásquez elaboró un material didáctico con la colaboración de José A. Lloréns sobre el canto de jarana y organizó una recopilación de estrofas de marinera limeña entre sus alumnos, impulsada sobre todo por Luis Chirinos, para que estos y los futuros alumnos pudiesen cantar un amplio repertorio durante las clases. Años después estos materiales adquirieron nuevo valor: el conjunto de estrofas como recopilación extensa y el material didáctico como la versión de Abelardo Vásquez sobre cómo debía cantarse la marinera limeña.

La figura de Abelardo Vásquez como profesor de canto de jarana es interesante. Era uno de los más largos<sup>116</sup> y reconocidos cantores populares de marinera limeña, además de excelente cantante. Su calidad musical y su trayectoria lo hicieron acreedor del aprecio y admiración de sus alumnos, muchos de los cuales llegaron a convertirse en amigos suyos. Los grupos de alumnos se congregaban en torno a Vásquez incluso fuera de las clases, lo seguían a sus presentaciones, algunos asistían a sus jaranas y con una promoción de alumnos formaron la reunión de cultores llamada Los Carmelitas. Asimismo, asistían en grupo a los concursos —y en ocasiones concursaban— en los que Abelardo Vásquez cantaba o era jurado, motivados menos por el concurso en sí y más por la presencia de su profesor. Fue grande la empatía que Abelardo Vásquez logró en sus alumnos, y a través de sí mismo, de estos con la práctica musical popular de la marinera limeña. De alguna manera, para muchos de sus alumnos (sobre todo para los de sectores medios con poco roce popular criollo), estas clases pueden verse como un encuentro amigable con la tradición musical criolla más popular y “auténtica” a través de uno de sus más mentados exponentes.

Desde otra experiencia, es importante también señalar la enseñanza del folclore en los colegios como parte importante de la enseñanza institucional de la marinera limeña. Muchos colegios incluyen clases de folclore como parte

---

116 Cantores con mayor repertorio de letras y de líneas melódicas de marinera limeña.

de su currícula escolar o sus actividades extracurriculares. Hay escuelas que contratan a reputados profesores de danzas folclóricas, e incluso hay concursos interescolares en los cuales los conjuntos de distintos colegios se miden entre sí. Lo interesante del folclore en los colegios es que los niños lo practican como parte de las actividades escolares, en algunos casos por propia voluntad y en otros por obligación, en una etapa de sus vidas en la que la práctica musical que desempeñen será por lo general tomada poco en serio una vez que sean adultos. Sin embargo, en esta etapa se forman inquietudes y gustos musicales que pueden perdurar en el tiempo: Alfredo Calderón, hoy un reconocido cantor tradicional de marinera limeña, inició su afición por la marinera limeña bailando en ensayos escolares extracurriculares. Asimismo, hay diversos cultores populares y profesores de academia que también enseñan o han enseñado en colegios, por lo que es pertinente conocer estas experiencias y los resultados que han tenido con los escolares. En ese sentido, la práctica musical de la marinera limeña —y del folclore en general— en el colegio es un espacio importante para la formación temprana de muchos bailarines.

Además de la enseñanza formal de los cultores populares, que guarda cercanía con la práctica musical popular, existe la enseñanza de marinera limeña en academias, la cual constituye un fenómeno de análisis propio. Las academias son instituciones dedicadas a la enseñanza de danzas tradicionales del Perú. Están principalmente orientadas a un mercado de clase media y suelen estar relacionadas a circuitos de concursos de bailes típicos. Algunas academias se especializan solo en un género o en algunos géneros, mientras que otras enseñan diversas danzas folclóricas peruanas. Asimismo, varían en tamaño y afluencia de público. La danza tradicional que más demanda tiene en la capital es la marinera norteña, y luego de esta el tondero y la marinera limeña, que se enseña en varios centros, generalmente aquellos especializados en las dos primeras danzas. Algunas de las academias más reconocidas son La Lima que yo quiero, El Sabor de la Marinera y Golpe, Guitarra y Cajón; cuyos profesores más reconocidos respectivamente son Fernando Hoces, Néstor Vega y María Luisa Obregón. Renato Benavides y José Guzmán son también profesores de gran reconocimiento.

La principal característica de las academias de marinera limeña —así como la de la mayoría de academias de danzas— es que la enseñanza es fundamentalmente coreográfica, dando en la mayoría de casos una impor-

tancia capital al baile y otorgando a la música, el canto y el trasfondo socio-cultural un carácter secundario. De hecho, la oferta central de la academia de marinera limeña es enseñar a bailar, y no necesariamente formar conocedores de la música folclórica nacional, como en el caso de las instituciones de enseñanza. Esto no quita que haya academias en las que se da un peso importante a los elementos musicales y culturales, pero esta no suele ser la regla. Asimismo, estas academias están estrechamente conectadas con los circuitos de concursos de marinera limeña, por lo que muchas apuntan a formar campeones de baile y se promueven a partir de los premios obtenidos por profesores y alumnos en concursos y campeonatos. Es por estas dos razones —la supresión del contexto cultural y musical de la coreografía y la orientación hacia los concursos— que la mayoría de cultores populares de marinera limeña muestran cierta reticencia hacia las academias en general, bajo el argumento de que estas no promueven la “esencia” cultural del baile popular, y que por el contrario lo estandarizan y convierten en una mera coreografía. Esta discusión, que sigue abierta, debe ser revisada a la luz de la práctica musical de estas academias.

Las academias siguen procedimientos didácticos por etapas de aprendizaje, por lo general en base a esquemas no enteramente formales o establecidos, pero sí al menos consensuados y transmitidos entre los distintos profesores. En principio, profesores y aprendices señalan como requisito básico el “tener oído” para la música, es decir, poder discernir entre los cambios de la música que guían todo el baile. El aprendizaje suele empezar con pasos prácticos iniciales de acondicionamiento, como juegos, movimientos laterales, la forma de pararse, el movimiento del pañuelo en la mano, etcétera. En una segunda etapa se procede a escuchar la música y a bailar a su ritmo, procediendo al aprendizaje de los pasos básicos como los pasos laterales, el cepillado o el paso de resbalosa. Esta enseñanza, al menos al principio, se lleva a cabo contando los pasos al compás de la música, lo que según muchos bailarines debe realizarse solo en esta etapa para evitar estandarizarse. Existen academias en las que se aprende antes la estructura estrófica de la marinera, los cambios y los caprichos, pero al parecer no son la mayoría; la estructura de la marinera suele enseñarse por lo general luego de la parte coreográfica, y en algunas academias no se estudia. Otras utilizan estrategias diferenciadas: por ejemplo María Luisa Obregón señala que a los niños les enseña primero la parte práctica, pero que en el caso de los jóvenes y los adultos comienza por la estructura.

La forma de enseñanza en las academias genera una serie de preocupaciones, tanto en los cultores populares como en los propios bailarines de academia. La primera preocupación es el hecho de que muchas veces se enseña el baile como una estructura coreográfica, dejando de lado la dimensión musical, social y cultural de la práctica musical. En segundo lugar, señalan que en las academias por lo general no se enseña a seguir la estructura de la marinera, bailan todos según un mismo molde a partir de coreografías “prefabricadas” y en consecuencia se desestabilizan y pierden el paso cuando los músicos reducen las introducciones, acortan los tiempos entre resbalosa y fugas o introducen términos y caprichos elaborados. Asimismo, los cultores populares señalan que si bien hay profesores reconocidos y con experiencia, hay muchos otros que no tienen trayectoria de enseñanza y que ponen academias como negocio, lo que se evidencia en el aumento de los profesores y academias de marinera durante los últimos años. Esto sería nocivo porque se promueve una mala enseñanza, con un impacto negativo en la expresión musical. Como señala Jorge Villanueva (entrevista personal, 1 de setiembre de 2010): “ahorita hay un montón de profesores y hay que tener cuidado. Bailarines que han ganado un concurso y [sienten que] ya son maestros, ya tienen academia”. Si bien reconocen que las academias promueven y preservan institucionalmente la marinera limeña, tienen una importante preocupación en términos de la estandarización del baile, su separación de la dimensión musical y simbólica, y la enseñanza “incorrecta” de los pasos y las reglas por parte de profesores que no conocen los pormenores del baile popular ni tienen trayectoria fuera del mundo de las academias y concursos.

Por otro lado, los bailarines de academia señalan que las academias ci nen demasiado a los bailarines a una estructura en extremo estricta, en lugar de dejarlos expresar su baile libremente, tal como ellos lo sienten. Asimismo critican que los profesores, a través de la enseñanza de las reglas de baile de la marinera, inculcan su propia versión del baile e imponen un estilo estandarizado en sus estudiantes. Señalan que incluso es posible identificar de qué academia vienen los bailarines con solo ver sus pasos, lo cual suele notarse de manera particular en los concursos. Atribuyen estos problemas a la orientación de la academia hacia los concursos, en tanto se estandariza la enseñanza para atender las exigencias de los jurados y formar más campeones. En referencia a esto, señalan que es común que existan rivalidades entre academias, y hay rumores de que existen alumnos que van de

una academia a otra para “robar” pasos de baile y ponerlos en práctica en los concursos, obteniendo más recursos para ganar. En tal sentido, las preocupaciones de los bailarines de academia respecto de la enseñanza en estos lugares están relacionadas a los estilos muy rígidos y estandarizados del baile, motivados en gran medida por el sistema de concursos y la pretensión de formar campeones, y que finalmente no permiten el disfrute y la libre expresión estética de los bailarines.

En este punto pueden notarse similitudes y diferencias entre las posiciones de cultores populares y bailarines de academia. La principal similitud radica en la preocupación por la estandarización del baile y la demanda de una enseñanza que permita un amplio campo para la espontaneidad del bailarín. Esto, sin embargo, es percibido de maneras distintas por unos y otros. Para los cultores populares la espontaneidad en la marinera limeña radica en conocer bien las reglas de baile para luego jugar con ellas a voluntad dentro del baile. Para los bailarines de academia las reglas son más bien una limitación a la expresión coreográfica del bailarín, en la que atribuyen un valor especial a “bailar como uno lo siente”. Esta diferente valoración de las reglas de baile tiene mucho que ver con la forma en que estas son transmitidas a los distintos sujetos, sobre todo en el sector de academias orientadas a los concursos. Simultáneamente está relacionada a las expectativas que tienen unos y otros sobre la marinera en sí y sobre su enseñanza institucional. En tal sentido, es conveniente hacer una pequeña exploración en estas expectativas y demandas.

Por el lado de los cultores populares, si bien señalan que la mayoría de academias no enseñan la marinera limeña “como debe ser”, reconocen también que hay academias en las que se enseña de la forma que ellos consideran correcta. Entre estas, la mayoría de cultores populares entrevistados resalta el trabajo de María Luisa Obregón, quien si bien no es una bailarina de extracción popular, sí tiene una trayectoria importante: aprendió a bailar con reconocidos cultores tradicionales, como Abelardo Vásquez, Nicolasa Áscuez (hija de Augusto) y Alicia Maguiña; es conocedora de la marinera limeña, ha sido una aficionada por muchos años y fue una asidua concurrente a espacios donde esta era interpretada, como la peña del club Lawn Tennis, y continúa asistiendo a La Oficina de Barranco y a la Catedral del Criollismo. Los entrevistados valoran que enseñe la estructura tradicional de la marinera como

base coreográfica;<sup>117</sup> asimismo, se valora también el hecho de que complementa la parte coreográfica con la musical a través de los talleres de canto de jarana que también organiza en su academia. Esto, unido a la consideración de que no ve a la marinera limeña como un mero medio de subsistencia, hacen que sea muy valorada como profesora por los cultores populares. Por ejemplo Manuel Vásquez Goyoneche “Mang e”, hijo de Abelardo Vásquez Díaz y músico y bailarín de extracción popular, manifestó tener la intención de matricular a su hija de cuatro años en esta academia (Vásquez, entrevista personal, 31 de agosto de 2010). A través de este ejemplo, recurrentemente mencionado por los entrevistados, pueden reconocerse algunas de las expectativas que los cultores populares tienen frente a la enseñanza de la marinera limeña: enseñanza integral que involucre a la danza con el canto, transmisión de las reglas de baile como parte fundamental de la coreografía y profesores con larga trayectoria, roce popular y conocimiento de la práctica tradicional.

El caso de los bailarines de academia guarda diferencias importantes frente a las expectativas y motivaciones de los cultores populares. Para empezar, en la mayoría de casos los bailarines no se identifican de manera particular con la marinera limeña, e incluso suelen ser bailarines de marinera norteña y tondero, y a veces de otras danzas folclóricas. Así, los bailarines Mercedes Vásquez y Enrique León señalan que es muy usual encontrar a los mismos bailarines de academia en los concursos de marinera limeña, marinera norteña y tondero. Lo que es más, son muchos los bailarines de marinera limeña que se inician con marinera norteña y a partir de esta se motivan a bailar marinera limeña. En ese sentido, no se consideran necesariamente portadores de una tradición musical particular, como sucede en el caso de los cultores tradicionales, dando importancia más bien a su condición de bailarines. En segundo lugar, los bailarines perciben las reglas de la marinera limeña como imposiciones que estandarizan y acartonan el baile, y no les permiten expresarse coreográficamente con libertad; las relacionan mucho con las exigencias de los jurados de concurso y la obsesión de las academias por complacerlas y sacar más campeones. De esta manera, los bailarines privilegian la dimensión est tica y creativa del baile por sobre las reglas (tradicionales o no) del mismo. Finalmente, los concursos son

---

117 Maria Luisa Obregón señala que a los niños les enseña solamente la coreografía y deja la enseñanza de la estructura exclusivamente para los jóvenes y adultos.

importantes motivadores para los bailarines; si bien reconocen que no son su motivación central —incluso suelen tener fuertes críticas hacia estos—, los bailarines se sienten atraídos por los concursos, y muchas veces la obtención de resultados favorables promueve la continuidad de su práctica. En ese sentido, si bien reconocen y valoran el carácter tradicional de la marinera limeña, la práctica musical de los bailarines de academia de marinera limeña pasa más por inquietudes artísticas y estéticas —a veces acompañadas del anhelo de reconocimiento a través de los concursos— que por la expresión de una vivencia popular tradicional.

Es interesante la diferencia entre las inquietudes de ambos grupos. Es emblemático el ejemplo de percepción diferenciada de las reglas de baile de la marinera limeña: mientras que para los cultores populares estas reglas portan gran parte del contenido tradicional del género y su buena enseñanza deja un importante campo abierto para la espontaneidad del bailarín, para los bailarines de academia estas reglas más bien colisionan con sus inquietudes expresivas. Esta diferencia en la percepción puede deberse a varios factores, entre los cuales señalamos dos.

En primer orden, existe una relación identitaria diferenciada respecto del carácter tradicional de la marinera limeña. Los cultores populares, al sentirse portadores y continuadores de una tradición popular, suelen identificarse de manera vivencial con esta y sus reglas tradicionales de baile. Por el contrario, los bailarines de academia, si bien aprecian y respetan mucho el carácter tradicional de la marinera, no la viven de la misma manera porque la han adquirido a través de un proceso de aprendizaje formal antes que a través de una incorporación vivencial. En otras palabras, su identificación con la marinera limeña es a través del baile en sí, mas no de las vivencias relacionadas al ámbito popular limeño. Los bailarines de academia entrevistados conocen bien la estructura tradicional de la marinera limeña, así como la trayectoria de algunos de los cultores populares de marinera más reconocidos, como Bartola Sancho Dávila, Augusto Áscuez o Abelardo Vásquez. Sin embargo, reconocen que entre los bailarines de academia son muy pocos los que proceden de familias de cultores populares de marinera limeña, y tampoco son muchos los que se relacionan con la práctica musical de la marinera limeña más allá de las academias y los concursos. Asimismo, señalan que son pocos los que conocen a los músicos o cantores actuales de marinera limeña —por lo general muy reconocidos entre los cultores populares— y,

sobre todo, que los profesores de academia por lo general no promueven el reconocimiento a los cantores ni a los músicos de las marineras que bailan. De esta manera, la mayoría de bailarines no solo no lleva a cabo una práctica tradicional de la marinera limeña sino que ni siquiera es cercana a esta, lo que tiene una incidencia importante en la forma en que se vive la práctica musical.

En segundo orden, y en estrecha relación con el argumento anterior, se encuentra la forma en que las reglas de baile son aprendidas. Los cultores populares asimilan las reglas como parte de su vivencia festiva, y las asocian —tal como mencionamos en el capítulo anterior— con una serie de símbolos y valores sociales cotidianos: conocimientos, habilidades, roles, jerarquías y respeto por la práctica tradicional. Estos símbolos y valores son incorporados a través de la vivencia y portan una importante carga emotiva. En ese sentido, los cultores populares no ven en las reglas una esquematización del baile, sino que las identifican con el baile de sus familiares, sus maestros o las personas del barrio en el que crecieron. Por el contrario, la enseñanza de reglas de baile a jóvenes bailarines con grandes inquietudes estéticas y creativas puede ser asimilada como una imposición, sobre todo si son enseñadas de forma rígida y determinante por la orientación de muchos profesores a las demandas de los jurados de concurso, más aún cuando se trata de jóvenes alejados de la vivencia popular criolla. Entonces, las reglas de baile significan cosas distintas para cultores populares y bailarines de academia, básicamente por la forma en que estas son vividas y transmitidas.

En tal sentido, la práctica de la marinera limeña en academias nos posiciona frente a una práctica musical de este género que es distinta a la popular tradicional: los bailarines de academia (profesores y alumnos) son sujetos con otras vivencias e inquietudes que las de los cultores tradicionales. La marinera limeña en academias es practicada con gran respeto por su carácter tradicional pero vivida fundamentalmente en términos artísticos y coreográficos y por lo general por sujetos que poseen una vivencia distinta de la popular criolla. Para ellos, la marinera limeña porta significados distintos que para los cultores populares, entre otras razones porque la forma de transmisión y adquisición es totalmente diferente.

Es importante tener en cuenta varias de las críticas de los cultores populares de marinera limeña hacia las academias en general, que apuntan por lo general a la mistificación, la estandarización y la práctica no vivencial. Frente a estas críticas, sin embargo, se debe tener en cuenta también que la práctica

de la marinera en las academias genera un importante espacio en el cual personas de vivencia no popular atraídas por la marinera limeña puedan aproximarse a esta y practicarla, lo que les sería mucho más difícil a través de un mundo popular criollo al que no pertenecen y cuyas convenciones sociales no conocen. Finalmente, sujetos distintos pueden aproximarse a la misma expresión musical de formas distintas. De todas maneras, en términos éticos, las críticas de los cultores populares también revelan las numerosas limitaciones de la práctica musical en muchas academias, como la dedicación exclusiva a la parte coreográfica, el desconocimiento de actores fundamentales, como músicos o cantores, y el hecho de que algunas personas ajusten la práctica musical a voluntad a través de la enseñanza con fines de lucro.

Las academias constituyen espacios de transmisión de la marinera limeña muy diferenciados de la práctica popular en cuanto a los mecanismos de transmisión, los sujetos practicantes y los significados sociales. En consecuencia, se produce en buena medida una práctica musical distinta signada por el aprendizaje formal antes que vivencial, que privilegia lo coreográfico por sobre lo musical y social y en muchos casos está direccionado hacia los concursos y competencias de baile. Las academias constituyen un importante espacio para que personas que no han aprendido la marinera limeña en su experiencia cotidiana puedan aproximarse a esta así como a la tradición musical criolla, aunque de una manera mediada por las inquietudes artísticas y las dinámicas de mercado.

Según la opinión de los cultores populares, el debate parece residir no tanto en la posibilidad de transmitir la marinera limeña de manera formal, sino más bien en cuál es la forma correcta de transmitirla. Ellos suelen aceptar la incursión de una manera formal de enseñar la marinera, y la aprecian en función de quién la enseñe, qué tan integral es esta enseñanza y qué tan cercana es a la tradición popular. Si bien reconocen que no es lo mismo aprenderla de esta manera que de la forma vivencial, parecen no tener problema con su enseñanza a través de iniciativas individuales o institucionales de enseñanza con respaldo académico, sobre todo cuando quienes enseñan son ellos mismos u otros cultores que gozan de su respeto. Sin embargo, suelen criticar el hecho de que la enseñe gente sin experiencia, sin roce popular que otorga importancia exclusiva a la coreografía. Por un lado, el reclamo central es a la difusión masiva de la marinera limeña desritualizada, coreografiada y despojada de la mayoría de sus atributos populares. Pero por otro lado

también hay un reclamo respecto del importante lucro que se genera a partir de una enseñanza como esta, en la que el “despojo” de simbolismo es lo que se requiere para hacerla vendible.

Esta doble dimensión de la enseñanza de la marinera en academias es interesante porque nos sitúa en la discusión que Adorno y Horkheimer plantean sobre la industria cultural, esta vez esbozada desde lo popular/tradicional. La propuesta de estos autores, explicada de manera muy resumida, parte de una perspectiva marxista que plantea que la industria organiza la cultura —entendida como la “alta cultura” relacionada a las expresiones artísticas— a través de una lógica industrial, que comprende producción en serie y relación recíproca entre producción de cosas y producción de necesidades; consecuentemente el arte se esquematiza, se degrada en “industria de la diversión” y pierde su carácter elevado —se “des-sublima”—, con lo que la “caída en la mercancía” significaría la quiebra de la cultura (Adorno y Horkheimer 1971, Mattelart y Piemme 1982).<sup>118</sup>

En el caso de la marinera limeña, veremos que por un lado su comercialización puede derivar en la pérdida de muchos de los símbolos por los que sus cultores populares la consideran valiosa: su identificación con las clases populares, su estrecha relación con dinámicas y valores sociales tradicionales criollos y su identificación con una colectividad de músicos, cantores, bailarines y aficionados. Por el otro lado, la oferta de la marinera limeña como producto coreográfico puede verse como la única forma que tienen algunos sectores urbanos de acceder a una vivencia no popular criolla, en consonancia con sus inquietudes y expectativas artísticas. En esta discusión, a diferencia del planteamiento de Adorno y Horkheimer, el problema no radica en el control de símbolos hegemónicos por parte de una élite política, económica y cultural y la apropiación de estos mismos símbolos por clases populares; por el contrario, radica en la apropiación parcial de símbolos identitarios de un grupo por parte de otro, sin que necesariamente medien diferencias económicas o políticas, aunque sí una situación de desigualdad en términos de la imbricación con el mercado. Esta desigualdad genera un conjunto de tensiones en el cual los cultores populares sienten que la tradición se pierde carcomida por el mercado y los bailarines de academia reciben

---

118 Vale mencionar que este planteamiento corresponde al inicio de la discusión sobre las industrias culturales, y que son muchos y muy diversos los desarrollos en torno a este concepto que se han dado desde entonces hasta la actualidad. Para mayores alcances revisar Bustamante 2003, Cortés y Vich 2006.

la tradición bajo la forma de una carga que colisiona con sus intereses e inquietudes frente a una práctica musical percibida de manera eminentemente coreográfica.

### **3. Concursos de marinera limeña**

Una tercera práctica musical no tradicional de la marinera limeña es la que se encuentra en los múltiples concursos de marinera limeña, norteña y tondero que se llevan a cabo a lo largo del Perú. Estos concursos, todos centrados en bailes tradicionales salvo algunos casos muy aislados,<sup>119</sup> no son nuevos en el Perú y ha tenido una importante continuidad desde la década de 1960. Se trata de un fenómeno dominado por la marinera norteña, motivo de la gran mayoría de encuentros a nivel nacional y danza consolidada a través del Concurso Nacional de Marinera de Trujillo organizado anualmente por el Club Libertad de Trujillo y que en el año 2012 tuvo su edición número 52. Los concursos de marinera limeña no son mayoritarios, pero diversos cultores del género concuerdan que han tenido un importante aumento en los últimos años.

Para dar cuenta de las dimensiones del fenómeno, es pertinente señalar que —según el cronograma de concursos de la asociación cultural Todas las Sangres (s/f)— se organizaron en el Perú al menos 148 concursos en el año 2010, de los cuales solo trece fueron de marinera limeña, siendo la gran mayoría de marinera norteña, algunos de tondero y uno de folclore andino. Asimismo, en el año 2011, se organizaron al menos 147 concursos, de los cuales catorce fueron de marinera limeña, número muy similar al del año anterior.<sup>120</sup> De los 147 concursos del 2011, 97 se llevaron a cabo en la región Lima, 43 en provincia y siete en el extranjero. En ninguno de los casos se identificó concursos de marinera limeña fuera de Lima, contrariamente a lo que sucede con la marinera norteña y el tondero. Asimismo, para los años 2010 y 2011 se identificaron en conjunto dieciocho organizadores de concursos de marinera limeña, de los cuales dos son universidades, dos son clubes, dos

---

119 Por ejemplo, ha habido algunos concursos de canto de jarana que no han tenido éxito y han sido suspendidos. Uno de estos fue el concurso organizado por la cervecería Cristal, que se realizó durante los últimos años de la década de 1990 y que duró no más de tres ediciones.

120 Es importante señalar que no todos los concursos son de un solo baile, muchos de ellos agrupan marinera limeña y norteña, e incluso tondero, en una misma fecha aunque evaluado cada baile por separado.

son personas particulares (maestras de folclore), nueve son academias y tres son asociaciones de otro tipo.<sup>121</sup> En tal sentido, se puede ver que los concursos de danzas nacionales en general constituyen un fenómeno muy expandido, en el cual la marinera limeña es un género minoritario frente a la amplia presencia de la norteña. Asimismo, es relevante señalar que los concursos de marinera limeña cuentan con un gran respaldo de las academias de baile no solo como participantes sino también como organizadores de la mitad de concursos de este tipo.

<b>Concursos de baile</b>	<b>2010</b>	<b>2011</b>
Total de concursos	148	147
Concursos de marinera limeña	13	13

Es interesante pensar en estos concursos no como sucesos separados sino como un circuito de eventos interconectados frecuentados sucesivamente por un importante número de bailarines en común, como sucede en la práctica. Asimismo, y como ya se ha visto en la sección anterior, la relación entre concursos y academias es clave en el escenario actual. Finalmente, es relevante preguntarse por la dimensión económica de este fenómeno que, a juzgar por la cantidad de concursos y participantes, no es de pequeñas dimensiones. En cualquiera de los casos, los concursos de baile constituyen un fenómeno social de gran envergadura que tiene un impacto importante en la práctica de la marinera limeña, tradicionalmente de escala local, espontánea y llevada a cabo por disfrute personal y como parte de la vida cotidiana.

La dinámica de los concursos es, al igual que las academias, un fenómeno amplio que traspasa los alcances de la marinera limeña, que tiene gran presencia en el territorio nacional y que porta sus propios códigos y protocolos. Los concursos de marinera limeña son una parte de un gran circuito de concursos, por lo cual adoptan muchos de los elementos generales a todos los concursos, confrontándolos con elementos tradicionales propios de la práctica de la marinera limeña. Esta confluencia de elementos es compleja y no siempre pacífica; por el contrario, suscita la aparición de una serie de

---

121 Estas son: Unif , Centro Universitario de Folklore UNMSM, Country Club El Bosque, Club de la Unión, Teresa Palomino, Alejandra Ambukka, Asociación Cultural Danzas y Bailes Peruanos Señor de los Milagros, Academia de Marinera El Nuevo Tunante, Asociación Cultural Todas las sangres, A.C. Folklórica Perú Inka Expresión, Raíces Leoben, Asociación Cultural La Lima que yo Quiero, T.A.C. Chabuca Granda, Asociación Cultural Folklórica Lima Expresión, Asociación Cultural La Perla del Chira, Alcides Vigo, Hermandad del Señor de los Milagros de Nazarenas y C.I. Perú Australia.

tensiones y contradicciones que marcan la práctica musical. En tal sentido, los concursos de marinera limeña suelen ser vividos desde un espacio intermedio entre la práctica tradicional y la práctica coreográfica contemporánea, en el que los distintos practicantes se posicionan y actúan de manera diferenciada.

Si bien este fenómeno de los concursos comienza con fuerza en la década de 1960, no quiere decir que antes no hayan existido concursos de marinera limeña. De hecho, el primero fue organizado como parte de la fiesta de Amancaes en el año 1926 (*Variedades* 1926) por gestión del alcalde del Rímac, Juan Ríos, y el congresista y Ministro de Fomento, Celestino Manchego Muñoz (*Mundial*, 28 de junio de 1928), manteniendo vigencia al menos hasta la década de 1960 (Durand 1960a). Posteriormente, en la segunda mitad del siglo XX, los concursos toman fuerza a nivel nacional: surge el Concurso Nacional de Marinera Norteña de Trujillo en el año 1960 y a inicios de la década de 1970 aparece el Concurso de Marinera Limeña de Pachacamac, que se organizaba en la época de peleas de gallos y que es considerado el primer gran concurso de esta variedad de marinera. Posteriormente, en el año 1979 (*El Comercio*, 19 de octubre de 1990; *Somos*, 16 de octubre de 2010)<sup>122</sup> aparece el concurso de marinera de Acuario organizado por Gloria Piconne de Heller, en el que se bailaba marinera limeña, norteña y serrana (Calderón, entrevista personal, 13 de julio de 2010), y que duró hasta finales de la década de 1980 (Vallejos, entrevista personal, 8 de julio de 2010). Asimismo, existían concursos interescolares de marinera limeña durante las décadas de 1970 y 1980 que ya no se realizan en la actualidad. Posteriormente, los concursos han estado relacionados de manera íntima —aunque no exclusiva— a la dinámica de academias de baile, siendo los concursos de marinera limeña más grandes Ciudad de Lima y Gran Premio Cerveza Cristal, organizado por Teresa Palomino desde el año 1995, entre otros de menor envergadura. Los entrevistados reconocen que en general ha aumentado la cantidad de concursos de marinera limeña, así como su periodicidad, ya que antes se hacían por temporadas, mientras que hoy es posible encontrarlos todo el año.

En la actualidad, los concursos suelen ser eventos de diversa magnitud y duración, siendo los más pequeños de una fecha y los más grandes de varias fechas de duración. Por ejemplo, el concurso de marinera limeña Gran Premio Cerveza Cristal, el más grande en la actualidad, tiene una duración

---

122 En esta última publicación se menciona que este concurso comenzó en 1979; sin embargo, en la primera se señala que en 1990 se llevó a cabo la XVI edición del concurso.

de seis fechas contando eliminatorias, finales y eventos varios en el marco del concurso. Por lo general, estos concursos son organizados por personas individuales o instituciones, más de la mitad de las cuales son academias de marinera limeña, como señalamos líneas atrás. Por lo general, estos concursos son organizados en un local amplio, que permita tanto el baile como la afluencia de público, que bien puede ser un coliseo, un auditorio, una sala de convenciones o un restaurante turístico. A los concursos asisten tanto bailarines como público, en su mayoría procedente de academias, salvo en el caso de algunos concursantes de extracción popular criolla o de sectores altos asiduos a la práctica popular (generalmente participantes de las categorías mayores en ambos casos) y sus acompañantes.

La organización del concurso se lleva a cabo a través de un equipo de producción que organiza a los participantes y a los jurados, y tienen un anunciador de turnos y resultados que eventualmente hace las veces de maestro de ceremonias. En cuanto a los participantes, los concursantes bailan en un espacio designado (en la pista del coliseo, en medio de la sala o en el escenario, de haberlo), los jurados se colocan detrás de la pista, en bancos o sillas especiales, y los músicos (de haberlos) se ubican a un extremo del lugar de baile. El público se coloca en torno a la zona de baile, sea en las tribunas del estadio, en las butacas del auditorio o en mesas o bancas. Este es el panorama general de un concurso de marinera y los sujetos involucrados. Por último, es necesario mencionar que los participantes suelen inscribirse agrupados en categorías según edad; los grupos participan consecutivamente, primero en las etapas eliminatorias y luego en las finales. Por ejemplo, el concurso de marinera limeña de la Asociación Cultural Todas las Sangres del 2010 tuvo siete categorías: infantes, infantiles, *juniors*, juveniles, adultos, *seniors*, mayores y premio Scencia de Marinera.

La organización de un concurso de marinera requiere de un considerable trabajo logístico llevado a cabo con meses de anticipación, sobre todo aquellos que se extienden a lo largo de varias fechas. Este se multiplica cuando se trata de concursos que son también de marinera norteña y tondero, como sucede en varios casos. Para la descripción de este proceso, tomaremos el ejemplo del concurso Gran Premio Cerveza Cristal organizado por Teresa Palomino, bailarina popular afrodescendiente y ex integrante de la compa a Teatro y Danzas Negras del Perú de Victoria Santa Cruz. Este concurso se inició en el año 1995 con el auspicio de la compa a cervecera Backus y Johnston, cuando

era propiedad de la familia Bentín, y por gestión de su Gerente de Relaciones Públicas, Jaime Moore. Involucra tres días de eliminatorias (de lunes a miércoles), una visita guiada a la fábrica cervecera (jueves), un almuerzo de camaradería (jueves), una fiesta con todos los participantes (viernes) y un baile general de todas las parejas y la final (ambos el domingo). Además, hay concurso de barras todos los años y se organizaban romerías en memoria de los cultores de marinera desaparecidos. Su organización implica una serie de pasos, entre ellos organizar las fechas, elaborar el programa, inscribir a los participantes y recaudar las cuotas de inscripción, conseguir auspiciadores, definir los gastos de producción y los gastos en premios, contratar y arreglar el local del concurso, contratar el equipo de sonido, contratar a los músicos, escoger y convocar a los jurados, contratar artistas para la fiesta del viernes, gestionar la difusión en prensa, y algunos otros pasos más.

Los concursos contemplan diversos ingresos económicos, que contribuyen a solventar la organización del evento, la adquisición de los premios y a veces generan ganancias para los organizadores: los concursantes pagan una cuota de inscripción y se vende comida y bebida, servicio que muchas veces es ofrecido por los propios organizadores del concurso. Sin embargo, el grueso del dinero invertido en organizar el concurso y entregar premios proviene de auspiciadores. Al parecer, estos encuentros suelen ser eventos rentables, cuando no atractivas oportunidades de ganancia para los organizadores. Hay una gran cantidad de concursos de marinera limeña, norteña y tondero, y hay concursantes que quieren participar en todos, por lo que hay un importante mercado. Finalmente, debe ponerse atención en el hecho de que al menos la mitad de concursos de marinera limeña organizados durante el año 2011 fueron realizados por academias de baile, lo que permite pensar que en algunos casos la dupla academia-concurso funciona como una importante estrategia económica, en la que la academia forma campeones para los concursos, y los concursos proveen a las academias de participantes. Al respecto, Alfredo Calderón (entrevista personal, 13 de julio de 2010) cuenta que en general los premios son cada vez menos cuantiosos, y opina que esto desvirtúa tanto la marinera limeña como el esfuerzo de los bailarines.

En la mayoría de casos, la inversión parece ser tan grande que es necesario convocar a diversos auspiciadores, cuyos aportes complementan la recaudación de las inscripciones de los participantes y los fondos que los organizadores ya poseen. Esto sucede incluso en el caso del Gran Premio

Cerveza Cristal, en el que se requiere de mayor apoyo económico, a pesar de tener un auspiciador principal. Esta situación se ha vuelto más importante con los años, porque a partir del traspaso económico de Backus — primero al Grupo Bavaria y luego a la Corporación SabMiller— el concurso adquirió prioridades distintas para cada propietario, con el resultado de que el auspicio ha disminuido a lo largo de las distintas ediciones. En la primera, la empresa Backus contribuyó con 25 mil dólares en organización y más de 27 mil dólares en premios (Palomino, entrevista personal, 15 de setiembre de 2010). Posteriormente, el concurso tuvo —además del respaldo constante de la empresa Backus— los auspicios de empresas como Aeroper , Aerocontinente y el Banco de Crédito; en la edición de 2010 recibí fondos de la Universidad de Lima, la Universidad San Martín de Porres y la Municipalidad de Miraflores, y entregó 15 mil dólares en premios. Si bien cuenta con un presupuesto base (aunque variable) para todos los años, la cantidad de actividades que se pueden realizar, así como el monto de los premios, dependen en gran medida de la cantidad de auspicios que se consigan. En tal sentido, es fundamental la participación del sector privado en los concursos de marinera, al punto de que muchos no podrían realizarse sin su auspicio. Por un lado esto configura al concurso de marinera limeña una vez más como un espacio en el que dinámicas del propio sistema de concursos confluye con la práctica de la marinera limeña, permitiendo que esta sea un medio para la promoción de ciertos grupos empresariales. Por otro lado, es también una estrategia que permite la sostenibilidad del concurso y por lo tanto de la práctica de la marinera limeña bajo esta forma. En tal sentido, puede leerse en esto un correlato formal e institucionalizado del “auspicio” que también recibían los cultores populares de parte de los sectores pudientes, aunque a través de otros canales: ellos recibían recursos por acoger a los cultores de clase alta en la práctica musical, mientras que en el caso de los concursos el auspicio se brinda de manera formal a cambio de la participación en la dinámica comercial del concurso. Lo interesante del caso es que, más allá de la práctica musical y su relación con la tradición o con el mercado, la sostenibilidad de la práctica musical de la marinera limeña suele requerir de estrategias que permitan captar apoyo económico de actores diversos.

Los premios, siempre en efectivo (salvo para los concursantes menores de edad) y de monto variable según los concursos y los años, suelen ser un importante aliciente para la participación de los bailarines, para quienes incluso la cuota de inscripción puede considerarse como una inversión. De

hecho, varios entrevistados señalan que hay muchos bailarines que van de concurso en concurso buscando obtener los premios en efectivo, e incluso que hay bailarines muy pobres que concursan para salir de apuros económicos. Por otro lado, coinciden también en señalar que los premios suelen ser cada vez menos cuantiosos; Alfredo Calderón narra que incluso hay concursos que pagan cien soles, suma considerada extremadamente baja. Sin embargo, si un concursante obtiene buenos resultados puede llegar a percibir ingresos importantes. Nuevamente Calderón señala que obtuvo sumas altas de varios concursos:

Yo soy poco de competencias, yo soy más un cultor, un estudioso de esto. Y por Roberto Rendón fue que yo volví a participar, porque yo trabajaba con él. “Alfredo, ¿por qué no concursas?”. “No”, le digo. “Hermano, yo vivo de esto”, me dijo. Y verdad pues, él ganaba, y ahí vas a encontrar su nombre. Ganaba en todos sitios. “¿Tú por qué no bailas?”, me dice, y ahí fue donde él me animó y tres años tuve mi buena navidad por eso, porque el premio era 5 000 dólares, 3 000 dólares, 2 000 dólares. [...] De la Cristal te estoy hablando. 3 000 dólares, 5 000 dólares, 4 000 dólares, 2 500, así eran los premios. Entonces yo, gracias a Dios que ahora digo, que el primer año quedé segundo. Creo que eran 1 500, 2 000 dólares, para la pareja. Pasé bien mi primera navidad. El año siguiente volví a quedar segundo. “¡Ay, qué *bacán*” dije, claro que picó porque yo debí haber ganado el primer año. Y a la tercera ya [tenía que ganar], si no ni más concurso. Y gané el concurso, y así pude solucionar unos problemas económicos (Calderón, entrevista personal, 13 de julio de 2010).

La participación en los concursos, entonces, tiene además de la motivación artística un importante móvil económico. Esto no quiere decir que los bailarines solo concursen por dinero. Por el contrario, hay muchos concursantes que declaran participar principalmente por gustar del baile o la competencia, y el prestigio obtenido a partir de resultados positivos es sumamente importante para ellos. Por ejemplo, el bailarín Enrique León señala que las percepciones son diferenciadas entre los concursantes, y que si bien todos van siempre dispuestos a ganar el concurso, hay algunos que disfrutan más del baile en sí y otros que disfrutan más de la obtención de premios (León, entrevista personal, 2 de setiembre de 2010). Esto significa que la práctica musical de la marinera limeña en los concursos tiene un importante componente de rédito económico que, si bien no es lo más importante, sí está estrechamente ligado a esta y por lo tanto no puede ser pasado por alto en su estudio.

En cuanto a los bailarines, la mayoría, sobre todo los jóvenes, provienen de academias de baile, salvo algunos participantes de las categorías mayores

formados en la práctica popular, en las instituciones de formación en folclor o con cultores populares en sus talleres personales. Los bailarines pueden ser de cualquier clase social, el rango de edad es amplio, desde muy niños<sup>123</sup> hasta adultos mayores sin límite de edad, con una participación importante de jóvenes. Teresa Palomino menciona que en el Gran Concurso Cerveza Cristal los participantes son “chicos universitarios, chicos sanos”. Muchos de estos participantes, sobre todo los de academia, compiten desde que son muy jóvenes, incluso niños; Fabricio Varela (entrevista personal, 31 de agosto de 2010) sugiere que existe cierta presión de los padres sobre estos niños para que se dediquen a bailar, como existe también en otras competencias de baile e incluso en competencias deportivas. Sea esto o no una práctica difundida, la constante participación de los bailarines a lo largo de los años en los diferentes concursos —por lo general, los de academia participan en concursos de distintas danzas— provoca que se reconozcan unos a otros en los distintos concursos y se forjen ciertas percepciones comunes acerca de cuáles son buenos y cuáles no, quiénes han mejorado, quiénes son candidatos de peso para lograr el campeonato en su categoría o de qué academia procede la mayor cantidad de campeones; así como percepciones acerca del propio baile, de los jurados, de la organización de los concursos u otros temas afines. De esta manera, la constante práctica musical de la marinera limeña en concursos deriva en una suerte de comunidad de bailarines en la que se generan identificaciones, consensos y percepciones generalizadas, es decir, un sentido común, así como diversos debates o posiciones encontradas. Este total de elementos reproducidos como parte de la práctica musical de un grupo genera una nueva forma de percibirla por un grupo de actores sociales, transformándola y renovándola para el conjunto de personas que la practica y se identifica con ella.

La comunidad de bailarines integra más jóvenes que mayores, y más bailarines de academia que de procedencia popular. Estos últimos mantienen una distancia ambigua respecto del concurso y sus dinámicas: critican a la organización, a los participantes y a los jurados, pero participan en estas competencias e incluso en ocasiones ganan. La paradoja radica en que bailan en un espacio que aparentemente —al igual que las academias— contribuye a estereotipar la expresión musical y reducirla a su coreografía, en el cual son

---

123 Por ejemplo, en el concurso Todas las Sangres, la categoría de menor edad es Infantes, que comprende a todos los nacidos a partir del año 2002, sin límite mínimo de edad.

evaluados positivamente (o incluso coronados como campeones) por jurados que a su parecer no conocen de marinera; es decir, participan de la práctica musical que critican. Muchas veces el discurso de estos participantes es que, como bailarines de experiencia popular “auténtica”, son superiores a los bailarines de academia y por eso salen victoriosos. Si bien los bailarines populares pueden ser muy buenos, es paradójico que ellos, con su baile a la usanza y reglamentación tradicionales, sean los mejores en un espacio caracterizado —según ellos mismos— precisamente por no dar importancia a la usanza ni a las reglas tradicionales. El tema no es descalificar ni la calidad de los bailarines populares ni el criterio de los jurados; por el contrario, lo importante es reconocer el discurso ambiguo de los cultores populares que participan en los concursos de marinera limeña, y reconocer que estos cultores populares forman parte también de la práctica musical de la marinera limeña en concursos, de los que toman una distancia prudente que les permita mantenerse en lo tradicional adquiriendo lo que más les interesa de los concursos: los premios, el reconocimiento y el orgullo de reafirmar la supremacía de la práctica tradicional derrotando a los bailarines de academia en su propio espacio.

Para los bailarines de academia, en cambio, el concurso es la experiencia más cercana y vivencial de la marinera limeña que suelen tener, además de las academias; y en muchos casos es la única. Lo interesante es que esta práctica se da en buena medida desligada de una vivencia musical criolla: los entrevistados señalaron que son pocos los bailarines de concurso que tienen pasado criollo popular, aunque reconocen que hay cada vez más. Asimismo, de manera similar a lo que ocurre en las academias, conocen los nombres de los bailarines y los jurados e identifican a algunos de los conjuntos y músicos que tocan en los concursos, como Tradición Limeña, el conjunto de La Oficina, o el conjunto de Alfredo Calderón, pero no conocen a los músicos que los integran. De este modo, la percepción de esta práctica musical vuelca toda su atención al tema coreográfico —su ejecución y evaluación— mientras que elementos como la música y su interpretación quedan en un nivel secundario.

La participación de los músicos en los concursos también revela una serie de aspectos interesantes. Así, por ejemplo, en función de los presupuestos se contrata músicos solo para las etapas finales, mientras que las eliminatorias se llevan a cabo con música grabada. Al respecto, Manuel Vásquez Goyoneche

“Mangué” (entrevista personal, 31 de agosto de 2010) recuerda que una conocida cantante de música criolla organizó un concurso y lo llevó como cajonero; al momento de la interpretación musical, fue ella misma quien cantó todas las marineras del concurso prescindiendo de la tradicional pareja de canto en contrapunto, lo que hizo inferir a Vásquez que fue una medida de ahorro. Pero, incluso teniendo en cuenta estas formas de economizar, los concursos suelen ser una entrada de dinero interesante para los músicos de marinera limeña, que son por lo general cultores populares organizados en conjuntos musicales. Durante las décadas de 1970 y 1980, los conjuntos más requeridos en los concursos eran la familia Vásquez y Tradición Limeña de José Villalobos, que continúa hasta la actualidad aunque con algunos músicos diferentes. Otros grupos requeridos en los concursos han sido y son Los Ardiles, Alma Criolla y el conjunto de la peña La Oficina, así como los músicos Wendor Salgado, Ronald Díaz, Alfredo Calderón, Gabriel Hernández “Caverito” y algunos alumnos de Abelardo Vásquez, entre otros.

Si bien la mayoría de músicos contratados para concursos son reconocidos cultores populares, esto no garantiza una interpretación tradicional ni de alta calidad al momento de tocar marinera limeña debido a una serie de factores inherentes a la dinámica de los concursos. En primer lugar, ante la cantidad de parejas concursando en las distintas categorías frente al tiempo limitado del concurso, se toca solo una marinera con resbalosa y fuga con el fin de ahorrar tiempo para el baile. En segundo lugar, la participación de gran cantidad de parejas hace que un mismo conjunto deba tocar en una sola tarde un enorme número de marineras sin parar, por lo que la inversión en creatividad y variedad de los músicos es sacrificada frente a la cantidad de piezas a ejecutar. José Villalobos cuenta que su grupo tenía que cantar entre cincuenta y cien marineras en una tarde de concurso. En tercer lugar, la propia interpretación de la marinera no debe responder al gusto del músico sino a las necesidades del concurso, en la que muchas veces hay ideas ya preconcebidas sobre la música que se debe tocar. Así, Wendor Salgado se queja de que en los concursos lo hacen tocar más rápido que lo habitual, bajo el argumento de que son marineras limeñas “para bailar”. Finalmente, y como ya señalamos líneas atrás, el público no suele estar pendiente de los músicos e incluso en ocasiones las barras opacan a los cantantes con sus ovaciones a los participantes, lo que enuncia que el público no demanda una mejor interpretación musical ni motiva a los músicos. En ese sentido, las condiciones que brinda el concurso para la interpretación de la marinera limeña provocan que

esta se mecanice parcialmente y que, por lo tanto, los músicos no aprecien los concursos como un lugar propicio para la interpretación.

No obstante, dentro de la esquematización descrita, los músicos también retan a los bailarines —en su mayoría de academia— poniendo pequeñas trampas en la interpretación (como caprichos, términos y arranches) para confundirlos y hacer errar a aquellos cuyo baile es demasiado ajustado a coreografías estándar (Calderón, entrevista personal, 13 de julio de 2010). Es decir, juegan con el esquematismo de la práctica musical del concurso a través de las mañas obtenidas en la práctica popular, desestabilizando a los bailarines y poniéndolos a prueba en situaciones complicadas que sin embargo son comunes en la práctica popular de la marinera limeña. Además, es usual que estos músicos critiquen a los bailarines de concurso por esquemáticos y se vanaglorien de haber hecho caer en error a más de una pareja (Calderón, entrevista personal, 13 de julio de 2010). De esta manera reafirman constantemente —tanto en los concursos como en su vida cotidiana— la superioridad de su práctica musical (popular) frente a la de academia y competencia en términos de creatividad, versatilidad y habilidad, en una comparación en la que la versión original y auténtica (la práctica popular) se impone a la práctica coreografiada y formalmente aprendida (la de academia y concurso).

Es importante observar también el rol de los jurados como parte integrante del concurso. Ellos constituyen la terna de personas que, según su experiencia, conocimiento y criterio decidirán qué parejas bailan mejor y qué parejas merecen ser promovidas a las semifinales y eventualmente obtener el campeonato. La relación entre los jurados, los participantes y el público suele ser tensa, y es común que sus decisiones sean cuestionadas por algunos bailarines y aficionados, así como por el público. Así, la aproximación a estos sujetos es importante para el presente análisis.

Los jurados son, idealmente, personas con amplio conocimiento y experiencia del baile de la marinera limeña, que pueden ser tanto cultores populares (incluyendo a las personalidades de los sectores altos cercanos a los sectores populares) como bailarines de academia o concurso. Algunos de los jurados más reconocidos han sido Porfirio y Abelardo Vásquez, Ronaldo Campos, Manuel Acosta Ojeda, Juanita Loyola, Alicia Maguiña, Queta Rotalde, Elena Bustamante, Rosa Barnechea, Charlie Zavala, Antonio Graña y Rosa Elvira Figueroa, entre otros. Se suele invitar a un número alto de jurados (en el Gran Premio Cerveza Cristal de 2010 se invitó a diecisiete) que se turnan

en tandas de entre cinco y siete jurados por etapa. En principio su participación es voluntaria; Teresa Palomino, por ejemplo, cuenta que los jurados del concurso organizado por la cerveza Cristal no cobran porque lo hacen por amor a la marinera, aunque reciben una suerte de agasajo bajo la forma de costos de movilidad.

Por lo general, se busca invitar como jurados a personas consideradas honestas, objetivas y con probada experiencia en el cultivo de la marinera limeña, aunque esto no siempre garantiza que todos los jurados tengan un conocimiento vasto de la marinera, ni que los bailarines y el público tengan una percepción positiva de ellos. Varios entrevistados señalaron que, del conjunto de jurados, es usual que haya algunos que tienen mucho conocimiento sobre la marinera limeña y otros que no lo tienen. Un entrevistado cuenta que incluso hubo una época en la que, como algunos jurados dejaron de participar en el concurso Cristal porque coincidía con la temporada de corridas de toros, se comenzó a invitar como jurados a gerentes de empresas (al parecer auspiciadores) que no conocían bien la marinera limeña. En tal sentido, es común que sus decisiones sean objetadas e incluso rechazadas por los participantes y el público. Así, Manuel Vásquez Goyoneche “Mang e” cuenta la siguiente anécdota de infancia acerca de una edición del concurso de marinera limeña de Pachacamac:

Le estoy contando a él el concurso de Pachacamac donde concurs  Marcos [Campos] con Luisa [Valencia], setenta y tantos, que mi abuelo [Porfirio Vásquez] fue jurado. Fue jurado y [los asistentes] le tiraron los almohadones [de las butacas], los cojines le tiraban a mi abuelo... Ta! Ta! le tiraban así los cojines a mi abuelo porque el público no estaba de acuerdo con él... Y él se cubría su calva así. Yo agarraba y le tiraba cojinazos también (Vásquez, entrevista personal, 31 de agosto de 2010).

Si bien reacciones de esta magnitud no son comunes, s  es usual la discrepancia entre el público y el jurado, visible en dos niveles. El primer nivel de discrepancia es respecto a los criterios usados para calificar a los bailarines, que a veces resulta confuso para el público. Teresa Palomino señala que los jurados del concurso de Cristal no tienen una pauta específica, sino que —salvo algunos acuerdos puntuales— todos siguen criterios personales. Al respecto, los bailarines Mercedes Vásquez y Enrique León (entrevista personal, 2 de setiembre de 2010) coinciden en que estos criterios pueden ser muy subjetivos y llevan a confusión: mientras unos jurados evalúan más la parte est tica de la coreografía, otros dan mayor peso a las reglas

tradicionales de baile. Esto es tan notorio que señalan que existen bailarines que adaptan su baile y sus pasos de acuerdo con el jurado que los evalúa, privilegiando el resultado obtenido con astuta observancia de pautas en detrimento de la dimensión estética del baile. Asimismo, al igual que en el baile de academia, sienten que el apego demasiado severo de las reglas de baile constriñe a los bailarines, y resultan tan complejas que al público no le queda claro por qué no ganan parejas que bailan muy bien. Enrique León lo ejemplifica de la siguiente forma:

Yo creo que eso [las reglas tradicionales de baile] a veces genera hasta confusión también. Porque la gente misma a veces no sabe. De repente el público, que a veces simplemente va como espectador, ve y dice: “Oye, pero ese chiquito bailó lindo. ¿Por qué no..., por qué no ganó?” Y le comienzan a decir: “No, porque no llevó así el pañuelo”, o “porque no dio la vuelta acá”, y entonces, eso le restó puntos. Entonces me parece a mí que no debería ser de esa manera. Está bien que hagan sus concursos; pero, no esquematizar el baile, porque es un baile de pareja (León, entrevista personal, 2 de setiembre de 2010).

Incluso se llega a cuestionar a los propios jurados a partir de estas reglas, acusándolos de inconsecuentes respecto a los parámetros que ellos mismos plantean. Así, la bailarina de marinera limeña Mercedes Vásquez opina acerca de una ocasión en que los jurados salieron a bailar en un concurso de marinera:

Hay jurados, por ejemplo, que tienen su peso. Y recuerdo que en el concurso X los hacen bailar. Y [al momento de evaluar] cada uno maneja una teoría [sobre las reglas], pero cuando salen a bailar es una desgracia. De verdad, hacen lo que quieren, y todo el mundo dice que “Ay, tanto...” O sea, ¿de qué vale que exijan algo si a veces muchos de ellos no saben qué están bailando? ¿Y qué pasó con el esquema que supuestamente se tiene que respetar? (Vásquez, entrevista personal, 2 de setiembre de 2010).

En tal sentido, los bailarines perciben en los jurados un rigor que a veces es demasiado estricto respecto de las reglas de baile, y que no es fácil de respetar siquiera por ellos mismos. A decir de los bailarines entrevistados, esto provoca que haya muchos concursantes que en pos de ganar la competencia adaptan su baile a las exigencias de los distintos jurados, cambiando su estilo y sus pasos en función de un objetivo y de acuerdo a quiénes sean los jurados, algo que los entrevistados hallaban criticable. Entonces, algunos participantes perciben que las reglas aplicadas en los concursos tienen un efecto negativo sobre el baile de la marinera: estandarizan la coreografía,

parametran el proceso creativo del baile y confunden a los concursantes y al público a partir de criterios imprecisos y poco unificados.

Pero por su parte, muchos de los cultores populares entrevistados, varios de los cuales han sido jurado, también critican la falta de calidad, creatividad, experiencia y sabor popular en el baile de marinera limeña que se presenta en concursos. Esto se atribuye en gran medida a la influencia de las academias de baile pues, según dicen, el baile se estandariza y se vuelve una coreografía fija, de forma que se pierde todo el sabor tradicional: “La marinera limeña casi que muy pocos bailan. [La academia] la ha estereotipado mucho. Ahora, de vez en cuando en los concursos se ve que hay un elemento, que normalmente son morenas, que sacan su cosa natural, que no son de academia” (Barnechea, entrevista personal, 22 de julio de 2010). Parte de este sabor tradicional —como ya mencionamos líneas atrás— es la observancia de las reglas y la creatividad de los bailarines a partir de estas, que es parte de la vivencia que estos cultores tradicionales tienen de la marinera limeña. Así, de nuevo, los elementos de juicio de los jurados más tradicionales sobre el baile colisionan con la concepción y expectativas que de este tienen los bailarines. En este caso, la diferencia de concepciones tiene una incidencia directa en la ejecución del baile y en los resultados del concurso.

Un segundo nivel de discrepancia, más delicado, es la sospecha constante de que los jurados est n parcializados hacia un concursante, o peor aún, que est n coludidos para hacer que una pareja particular de bailarines sea premiada. Esta acusación es sumamente común en los concursos de baile en general, y bien puede deberse tanto a la desazón de los participantes que no ganan a pesar de creer merecerlo, o a lo confuso de los criterios de los jurados. Sin embargo, está relacionada también a la práctica —al parecer común— de algunos bailarines, profesores de academia u otros interesados de tratar de influir en la decisión de los jurados, incluso ofreciéndoles dinero para que favorezcan a determinada pareja:

En los concursos de marinera —hay que ser muy claros— hay mucha trampa, hay muchas cosas. Hay gente que me ha llamado a mí para decirme “te doy un año de gasolina para tu carro” y no me des el premio [en efectivo], dame solo la banda [trofeo distintivo del concurso de marinera limeña]. Entonces no, esas cosas yo no. [...] La gente de marinera es tan fanática que nos ofrece esas cosas a los organizadores y es terrible. [...] Así me han ofrecido a mí. O va un señor: “le voy a hacer una comida, le voy a hacer un almuerzo”. Y para mala suerte

mía, mi cumpleaños es en octubre, así que cuando vienen con regalitos no, no, no, no me gustan los regalos...No, no, estamos defendiendo nuestra identidad, yo no la puedo tirar al suelo, por un regalito, o porque vino alguien y me dio a mi cinco mil soles o seis mil soles...yo no voy a hacer eso con mi música...no lo voy a hacer, no lo he hecho ni lo haré tampoco (Palomino, entrevista personal, 15 de setiembre de 2010).

Esta sospecha respecto de los jurados provoca cierta inseguridad en los concursantes, quienes suelen tener dudas sobre si los resultados de los concursos están ya decididos de antemano. Más aún, es sumamente común que los propios interesados en los concursos comenten sobre quién ganará el año presente o el próximo. Teresa Palomino señala que siempre hay personas que le presentan esta inquietud: “Cuando comienza esto del concurso, comienza la gente ‘ay que va a ganar fulana, que dicen que va a ganar mengana’, ‘señora, me han dicho que va a ganar fulana’. ‘Mamita, entonces no te inscribas. Si te han dicho eso y si tú crees que yo voy a hacer eso, no te inscribas, porque si crees que es un concurso tramposo no te inscribas’” (Palomino, entrevista personal, 15 de setiembre de 2010). Esta sospecha constante ha llevado a que los concursos contemplen sistemas de transparencia. Por ejemplo, se sortean los jurados para cada etapa, para disminuir la posibilidad de que un jurado parcializado coincida con su pareja preferida. Teresa Palomino agrega:

Por ejemplo mi hija es la persona que está sentada en el cómputo. Ella no mira a nadie, no conversa con nadie, termina, recoge sus cosas, sale y se va en su carro. Al día siguiente regresa. No conversa con nadie. [...] La decisión del jurado es irrevocable. Muchas veces a mí no me han gustado mucho las parejas [ganadoras], pero qué voy a hacer, no puedo hacer absolutamente nada, para eso hay un jurado. Por eso es que el 22 tengo una comida acá con el jurado, porque yo quiero conversar con ellos y decirles, por favor démosle más fuerza a esto, y que yo sé que son personas correctas; vamos a darle más fuerza con nuestra seriedad y responsabilidad (Palomino, entrevista personal, 15 de setiembre de 2010).

En tal sentido, los jurados son figuras ambivalentes en los concursos de marinera limeña. Por un lado son los referentes imparciales de experiencia y autoridad, que juzgarán el mejor baile a partir del conocimiento acumulado durante una larga trayectoria en esta práctica musical. Pero por otro lado su autoridad suele ser cuestionada con argumentos que van desde la inconsecuencia hasta la deshonestidad. La relación de los bailarines con el jurado es entonces compleja, dado que los elementos para el juicio de un buen desempeño en el baile no están establecidos o por lo menos son poco

claros, y es altamente probable que estos criterios de juicio partan de concepciones totalmente distintas sobre la vivencia de la marinera limeña. Todo esto se suma a la alta suspicacia hacia las decisiones del jurado, que por un lado es parte del ambiente de competencia del concurso pero que por otro se ampara en la amplia experiencia de fraudes en concursos anteriores. Entonces el resultado final, y por lo tanto lo que es considerado un “buen” o un “mal” baile en un concurso de marinera limeña, está constantemente en cuestión, y usualmente hay un tira y afloja entre tendencias más cercanas al baile tradicional, tendencias más cercanas al baile de academia y las propias inquietudes y expectativas de los bailarines como artistas del baile.

Finalmente, el público está mayoritariamente congregado según academias, que se agrupan conformando barras que se identifican mediante prendas distintivas con los colores de las academias a las que representan, así como mediante banderolas en las que se lee el nombre de la institución, la cantidad de campeones que han sido formados all  y los nombres de los auspiciadores. Asimismo, alientan a sus bailarines con cantos, porras, matracas, panderetas y eventualmente mascotas (personas disfrazadas de animales o personajes caricaturizados). El público vitorea a los participantes antes, durante y después del baile, alentando a sus parejas preferidas —casi siempre las que pertenecen a su academia—, haya música o no en ese momento. Hay casos en que la bulla es tan grande que el maestro de ceremonias solicita a las barras bajar los decibeles porque no se puede oír la música. El bailarín Fabricio Varela menciona que, más allá de los casos exagerados, las barras dan un ambiente agradable al concurso y sirven para ejercer presión sobre los jurados:

A veces, aunque no creas, es un poco de presión para el jurado también. Porque, si una pareja tiene una barra muy grande, el jurado la piensa dos veces antes de tirarse encima a todo el mundo. [...] No es lo mismo salir y que “ahhhh....” grite un montón de gente, a salir y un silencio total. O dos palmas, pues, tu mamá y tu papá (Varela, entrevista personal, 31 de agosto de 2010).

El hecho de que el público sea mayoritariamente de academias genera una serie de reflexiones interesantes. Lo primero que llama la atención es que parece haber muchas cosas en juego en la competencia, al punto que la apreciación est tica parece pasar a segundo plano cuando las barras interrumpen la música. Esta competencia se da —en sentido amplio— entre los bailarines y las barras de las academias. Así, la competencia parece vivirse en dos niveles, en el primero las academias compiten entre sí a través de sus

bailarines, y el público participa de esta competencia vitoreando a sus favoritos, impulsándolos y de esta manera interviniendo en la consecución del objetivo. En el segundo nivel, las academias compiten entre sí como instituciones, exhibiendo su capacidad de convocatoria y organización, superando al otro en su desempeño como barra y alardeando de sus campeones de años pasados, tanto como de lo que va obteniendo en la competencia del momento, publicitándose ante a los asistentes. La experiencia del concurso desde la academia tiene entonces una doble dimensión: es un espacio de competencia, prestigio y jerarquías y simultáneamente un espacio de exhibición y oportunidad, y por lo tanto de reproducción y continuidad. En ese sentido, el logro en el concurso se entiende al mismo tiempo como prestigio y como oportunidad económica, dando cuenta de la importancia que este espacio —en apariencia de competencia puramente estética— tiene para la continuidad y el sostenimiento de las academias de marinera.

La dinámica de los concursos de marinera limeña es interesante por cuanto es un fenómeno de gran envergadura y difusión, que reúne a toda una colectividad de nuevos practicantes en la que se generan un nuevo sentido común y una nueva percepción de la práctica musical. Esta no se constituye al margen de la práctica musical popular tradicional, por el contrario, se nutre de esta y toma varios de sus elementos como referentes. Sin embargo, toma también distancia en un espacio en el que cultores no tradicionales pueden practicar un género tradicional que disfrutan y valoran, pero desde sus propios términos, intereses y expectativas. Esto finalmente deriva en una nueva práctica colectiva de la misma expresión musical tradicional, que es al mismo tiempo una apropiación de esta por parte de sectores no tradicionales.

Una característica central de esta nueva práctica musical de la marinera limeña es que está profundamente imbricada con la práctica musical de las academias: la mayoría de concursantes son alumnos de dichos centros, los profesores de nuevas academias suelen ser campeones de concurso, las academias preparan a sus alumnos para ganar los concursos y muchas academias son también promotoras de concursos. En tal sentido, concursos y academias funcionan en una dinámica compartida, en la cual ambos se potencian mutuamente y cada uno se beneficia del crecimiento y los avances del otro. Esta dinámica compartida contribuye a la reproducción y aumento de los concursos, así como a la convocatoria de muchos más bailarines, visibilizando y extendiendo el alcance de la marinera limeña como expresión musical. Por otro lado, no se puede dejar de observar la dinámica econó-

mica envuelta en este asunto: los concursos incrementan la visibilidad y el mercado de las academias, hacen promoción a diversos auspiciadores, brindan trabajo a músicos y profesionales del espectáculo y ocasionalmente generan ganancias para los organizadores. Esta dimensión económica es necesaria para la sostenibilidad de la práctica musical, cuya significativa inversión en tiempo, dinero y organización es condición para su existencia. Sin embargo, esto no quita que sea también una atractiva fuente de ingresos —directa e indirecta— para muchas personas. Así, la dinámica compartida de concursos y academias tiene una doble relación con el mercado: inversión en sostenibilidad de la práctica por un lado, y obtención de ganancias económicas por el otro.

Paradójicamente, otra característica de los concursos es que son espacios de encuentro entre prácticas musicales diferentes: la popular tradicional minoritaria y la nueva mayoritaria de concurso y academia. A pesar de que algunos participantes se quejan del irrespeto a la tradición musical de los concursos y otros protesten por la imposición de reglas y convenciones que constriñen su baile, este es un espacio en el que todos participan, tanto cultores tradicionales como cultores de academia y concurso. Músicos tradicionales, jurados y bailarines de diversas procedencias interactúan en un mismo espacio y en base a la misma expresión musical, pero con percepciones muy distintas sobre qué es la marinera limeña, cómo valorarla y cómo debe bailarse. En tal sentido, el concurso se configura como un campo de disputa entre estas prácticas musicales diferenciadas, en el que se revelan tanto las tensiones entre las partes como las contradicciones inherentes a cada una.

#### ***4. Conclusiones del capítulo***

Frente a la transformación de los contextos de reproducción de las prácticas musicales a lo largo del tiempo, su transmisión pasa por un proceso de constante cambio y readaptación. Las prácticas tradicionales, en efecto, se transforman en aras de mantener su continuidad. Puesto que la persistencia de la tradición no es un elemento espontáneo sino que suele involucrar los esfuerzos y voluntades de muchos actores sociales diferentes, su continuidad en el tiempo denota la importancia que tiene para sus portadores, quienes hacen lo posible para que su reproducción sea viable pese al constante cambio. Como hemos visto en el presente capítulo, este proceso

no es lineal ni unívoco, y puede tomar muchos rumbos: algunos buscan mantener la práctica popular a través de locales y peñas, mientras que otros apuestan por su transmisión formal o institucional, a través de academias y concursos. Las distintas alternativas, asimismo, toman forma en el tiempo y dan lugar a prácticas musicales diferenciadas que, a partir de distintas miradas y percepciones, dan continuidad a la expresión musical tradicional.

Esto no significa celebrar el cambio acríticamente. Así como la transformación permite la vigencia de la práctica, deja de lado otros elementos que son echados en falta por los portadores e introducen cambios que muchas veces les disgustan. Asimismo, muchas veces los cambios han sido gatillados por procesos sociales desfavorables o violentos. El cambio en la práctica musical suele ser valorado por los portadores no solo en función de su capacidad adaptativa o de los nuevos gustos y valores de sus practicantes, sino también de lo que se deja de lado o de lo que ya no se puede reproducir bajo la nueva forma que ha tomado. El cambio de contexto en la tradición implica necesariamente la pérdida de algunos elementos, y las distintas prácticas musicales —en este caso locales, academias y concursos— pueden ser vistas como alternativas diferentes respecto de lo que mantienen, transforman o abandonan. Por esta razón, las nuevas prácticas musicales nunca son iguales a las antiguas, lo que no las hace menos valiosas —de cualquier forma, la práctica musical antigua siempre constituye un referente a partir del cual los portadores juzgarán las prácticas nuevas—. Otro elemento de juicio de estas nuevas prácticas serán las expectativas actuales de los nuevos sujetos que las practican. De esta manera, en la transmisión entran siempre en diálogo —y a veces en conflicto— el carácter tradicional de la práctica musical y los nuevos valores y expectativas de los nuevos sujetos que la practican y reproducen.

En el caso de la marinera limeña, el común denominador de las tres prácticas musicales descritas —locales, centros de formación o academias y concursos— es su imbricación con el mercado como forma de sostenibilidad y reproducción. Por un lado, hay toda una serie de condiciones sociales, políticas y económicas que hacen que la práctica musical popular en su forma tradicional sea insostenible; de esta forma, su articulación con el mercado le permite obtener ingresos que le permitan una sostenibilidad económica. Pero por el otro lado, diversos sujetos ven en esta práctica musical la posibilidad de generar ingresos a partir de una expresión musical que conocen bien y que además disfrutan. En tal sentido, la práctica musical de

la marinera limeña debe asociarse al mercado, con lo que pierde parte de sus elementos tradicionales, pero genera también nuevas oportunidades y nichos de trabajo para cultores y aficionados. Asimismo, su articulación con el mercado permite que muchos aficionados no cercanos al mundo criollo popular puedan aproximarse a la práctica musical de la marinera limeña, permitiéndoles disfrutar de una expresión musical que antes estaba fuera de su alcance. Sin embargo, la relación con el mercado es también tensa pues se corre el riesgo de mistificar, reducir la expresión a la coreografía o estandarizarla para llegar a este mercado de aficionados no tradicionales, algo que tiene su correlato más directo en un sector de academias de marinera y que trata de prevenirse en los locales y peñas más tradicionales a través de un ambiente de camaradería y cercanía a los cultores populares de raigambre más tradicional.

Finalmente, es necesario comprender estas prácticas como espacios de encuentro de diversos cultores, y por lo tanto de diversas formas de comprender la marinera limeña. Hay casos en los que los bailarines de academia danzan en peñas tradicionales, los bailarines tradicionales ponen academias y los músicos y bailarines tradicionales participan de los concursos. En tal sentido, estos espacios se constituyen en arenas de disputa donde se debate qué es lo auténtico y qué debería ser vigente en la marinera actual, pero también en espacios de intercambio en los que cada parte, a conveniencia, toma préstamos de la otra. Por más que pueda percibirse estas prácticas musicales como actividades separadas, tan importante como prestar atención a las particularidades de cada una es enfocarse también en los vasos comunicantes entre estas.

## **Conclusiones**



En un balance general, el presente trabajo ha tenido dos resultados. El primero de estos es el estudio de la marinera limeña y su transmisión en el tiempo. Esta expresión es reconocida como un género tradicional, lo que significa que su pervivencia y transmisión en el tiempo durante muchas décadas es una parte fundamental de su significado y valor contemporáneos. La intención de este trabajo fue estudiar las dinámicas de reproducción de la marinera limeña en tanto género tradicional, es decir, tomando en cuenta a la transmisión intergeneracional como un elemento central dentro de esta en aras de revelar un fenómeno complejo no siempre tomado en cuenta, como es la transmisión y herencia de un género musical en el tiempo. Este fenómeno, usualmente asumido como obvio en la frase-resumen “transmitido de generación en generación”, presenta en realidad una amplia complejidad en la que confluyen diversos saberes, actores, significados, contextos y sucesos coyunturales. Es central, entonces, saber *cómo* es que se da esta transmisión para hablar de la práctica musical de la que es elemento intrínseco. En el caso de la marinera limeña, la pregunta central es cómo esta ha mantenido su forma básicamente sin cambios a lo largo de su práctica durante más de un siglo. Al parecer, la respuesta está en los significados, convenciones, valores y voluntades que forman parte de esta práctica, los cuales son revisados al detalle como parte del presente libro.

El segundo resultado ha sido la recopilación y publicación de un conjunto de personajes y lugares de importancia central en la práctica musical de la marinera limeña, así como en la práctica musical criolla en general. Todos estos, presentes en la memoria de la colectividad criolla, podrán ser también conocidos en la esfera pública. Muchos de los cultores entrevistados tenían gran interés en que se reconociera de manera pública la importancia de ciertas figuras y lugares fundamentales para la práctica de la marinera limeña, tales como intérpretes no profesionales, anfitriones, colaboradores, aficionados,

reuniones de cultores o peñas. Este libro es un esfuerzo por reconocer a todos los personajes y lugares relacionados a la marinera limeña que nos fue posible recopilar.

Ante todo, la marinera limeña es una práctica musical; es decir, es una actividad que una colectividad lleva a cabo en relación a una expresión musical. Por un lado, la práctica musical involucra reconocimiento de órdenes sonoros, saberes sobre la interpretación musical, actividades de interpretación y escucha por parte de sus cultores, uso de instrumentos y espacios, congregación de personas, conocimiento y difusión en el espacio público y varios elementos más, todos los cuales implican una batería de conocimientos y la participación de personas que los ponen en práctica. Por otro lado, esta práctica está imbricada en el entramado sociocultural de la colectividad que la reproduce y en tal sentido porta significados, roles, convenciones y valores constituidos en su desarrollo por sus cultores y aficionados. La marinera limeña, como toda práctica musical, es producto de la interacción de una colectividad en torno a una expresión musical y los saberes asociados a esta: es un fenómeno social complejo que requiere ser observado desde distintos puntos de vista.

Una particularidad central en la concepción y práctica de este género es su carácter tradicional. La marinera limeña es fruto de una amplia diversidad e interacción de expresiones musicales (sobre todo populares) de larga data, se cultiva con ese nombre desde finales del siglo XIX y ha llegado a la actualidad manteniendo su rigurosa estructura, su repertorio clásico y sus características musicales de manera íntegra, con escasas transformaciones. Dentro de la reproducción del género, este legado es considerado una herencia cultural que forma gran parte de su valor, no solo en los discursos sino sobre todo en las prácticas. Son los propios cultores quienes, más allá del cambio que toda expresión cultural experimenta con el paso del tiempo, optan por mantener elementos, como el repertorio antiguo, la estructura y normas heredadas, la armonía, el ritmo y el tempo antiguos, lo que constituye motivo de orgullo en la actualidad. Esto no excluye la creatividad en el género, que se manifiesta constantemente en nuevas líneas melódicas, versos, préstamos musicales y adornos rítmicos, siempre en el marco del corpus musical clásico de la marinera limeña, al cual se van incorporando poco a poco. La práctica del pasado vigente en el presente es un elemento constitutivo de la marinera limeña en la actualidad, y es este el que imprime al género la etiqueta de tradicional.

Así, parte central de la práctica de la marinera limeña es la memoria que esta porta y su transmisión a través del tiempo entre los miembros de la colectividad que la practica.

La marinera limeña es práctica colectiva. Si bien la historiografía suele señalar a determinados sujetos como creadores de géneros musicales, lo que sucede de facto es que un género musical es producto de la interacción de diversos grupos humanos dentro de un contexto social determinado, y es moldeado en el tiempo. Como bien señala Carlos Vega (1953: 128-129), los órdenes sonoros no se crean de la nada y los nuevos géneros musicales suelen derivar de otros anteriores, en procesos no siempre claros ni delimitados. En otras palabras, no cabe hablar de creación en cuanto a la procedencia de los géneros musicales. Por tal razón, es falaz señalar el “origen” de un género musical, y más aún atribuirlo a un actor en particular. Por el contrario, es necesario hablar de *procesos de formación*: procesos coyunturales de duración variable en los que la interacción de diversas prácticas musicales confluye en un género nuevo reconocido como tal por sus cultores. En el caso de la marinera limeña, esta surge como denominación justo antes de la Guerra del Pacífico, pero ya existía como práctica musical mucho tiempo antes. Marinera es el nuevo nombre de la zamacueca en Perú, ya considerada como baile nacional desde la década de 1830. El cambio de denominación —más allá de que sea realmente intencional o no, como mencionamos en el capítulo 1—, en el contexto en que aconteció fortaleció algunos significados de esta práctica musical e hizo surgir otros, por lo que la marinera limeña ya portaba nuevos significados relacionados a la tradición y a la idea de nación casi desde la aparición de la denominación. Así, la marinera limeña no aparece por un acto constitutivo de alguien, sino que es resultado de un proceso en el que confluyen diversidad de actores y situaciones.

Asimismo, el desarrollo de la marinera limeña durante el siglo XX en cuanto género musical está atravesado por una serie de fenómenos sociales, culturales y políticos a partir de los cuales toma forma a lo largo del tiempo. Desde su denominación a finales de la década de 1870, está marcada por un arraigo nacionalista a partir de su filiación con la causa peruana en la Guerra del Pacífico. Más allá de la legitimidad de esta filiación —que como ya mencionamos fue promovida por una élite dominante con ánimos de ir a la guerra contra Chile— lo cierto es que el género comenzó a ser llamado de esa manera durante aquella época. Sucesos como el crecimiento de la

ciudad, las obras de infraestructura urbana y saneamiento de viviendas, las migraciones internas, las reformas económicas del gobierno de Juan Velasco Alvarado o el crecimiento y expansión de las industrias culturales internacionales transforman la dinámica de la práctica musical de formas muy diversas en términos de conexión de redes sociales, disponibilidad de espacios, solvencia económica y opciones laborales de los portadores, cambios en la base social y transformaciones de los intereses musicales en nuevas generaciones de cultores. La marinera limeña como género musical de larga data, no es solo un testimonio de las transformaciones sociales en la ciudad de Lima durante el siglo XX, sino también en buena medida un producto de estas. En tal sentido, el análisis profundo de géneros musicales como este abre ventanas para analizar fenómenos sociales, culturales y políticos desde nuevas perspectivas.

En su desarrollo cotidiano, en tanto es práctica colectiva, la marinera limeña requiere de la confluencia de una serie de voluntades, condiciones y recursos para llevarse a cabo. En cuanto a las voluntades, es necesario dejar en claro que la práctica musical no involucra solo a los músicos. En términos específicos, requiere que haya músicos expertos en el género y que haya dos o más cantores largos, sin los cuales la marinera no puede llevarse a cabo. Desde una perspectiva mayor, esta práctica está constituida por un aparato social en el que participan músicos, aficionados, anfitriones, entusiastas y hasta escritores, investigadores y recopiladores, que permite que la música se realice y adquiera determinados significados. Es decir, es necesariamente un fenómeno extenso y multidimensional, que involucra a una serie de actores sociales con roles muy distintos. Asimismo, se requiere de un grupo de personas dispuestas a integrarse a un momento festivo, un espacio donde realizar el evento (probablemente durante varios días), instrumentos musicales, comida y bebida, entre otras cosas. Estos elementos, junto con las características musicales del género, también se respetan —en la medida de las posibilidades— como continuidad de la práctica musical popular de la marinera limeña. En tal sentido, la reproducción de la tradición implica un esfuerzo en su realización, no sucede automáticamente sino que es algo que las colectividades de portadores se esfuerzan en llevar a cabo, comprometiéndose tiempo, recursos y esfuerzo.

Ante lo expuesto, no es extraño preguntarse por qué los portadores se involucran en el trabajo que implica la reproducción de la tradición, cuando aparentemente no reporta beneficios tangibles. En este estudio nosotros

procuramos buscar esta respuesta en otra pregunta: ¿Cómo se relaciona la práctica de la marinera limeña con las dinámicas sociales de sus colectividades portadoras? Y en estos términos la respuesta es compleja. En principio, la marinera limeña puede verse como un acto ritualizado, lleno de reglas, convenciones y roles que deben ser respetados al pie de la letra bajo riesgo de estropear la ejecución. Mientras que las reglas estructuran la interpretación en sí, los roles y convenciones en esta son el correlato de otras convenciones y valores vigentes en la vivencia criolla popular, como el respeto a los mayores, la camaradería, la rivalidad entre barrios o la voluntad de aprender. Lo interesante al respecto es que este acto ritualizado es lúdico y festivo, es en realidad un juego, pero un juego en serio. Pedelty (2004:292) dice de los rituales que permiten a los miembros del grupo incorporar la “ideología” social a través de prácticas que tienen consecuencias reales en las dinámicas colectivas. En este caso, el acto ritualizado de la marinera limeña tiene lugar como parte de un goce musical y festivo que cumple además un rol importante como cohesionador del grupo; es la incorporación de roles, convenciones y valores sociales a través del disfrute y la celebración.

En tal sentido, la reproducción de la tradición de la marinera limeña sí tiene efectos reales y tangibles en la colectividad que la porta y pone en práctica: el fenómeno y su espacio de reproducción congregan a colectividades de cultores criollos como parte de su vida cotidiana, creando y consolidando lazos fraternales en muchos casos de largo aliento. Asimismo, esta práctica está profundamente arraigada en determinadas familias y grupos de cultores que la reproducen a lo largo del tiempo, haciéndola parte de su vida cotidiana. También se puede señalar que de su práctica habitual y sostenida en el tiempo se generan matrimonios y compadrazgos entre los miembros, convirtiendo el espacio de interpretación de marinera limeña en una instancia frecuente de socialización de la colectividad portadora. De manera similar, muchos de los roles, jerarquías y reconocimientos en la marinera limeña con frecuencia se reproducen también en la vida cotidiana, de tal forma que un destacado músico o un cantor largo son por esa misma razón sujetos reconocidos y respetados en sus barrios o distritos. En tal sentido, la reproducción de la marinera limeña forma parte de las dinámicas de socialización de la colectividad que la practica.

Finalmente, la marinera limeña es también un repositorio de la identidad y la memoria colectiva de sus portadores. A través de la interpretación de la marinera limeña, los cultores ponen en práctica el corpus de saberes, sonidos

y contenidos que sus antecesores también ejecutaban a inicios del siglo XX como parte de su práctica cotidiana, estableciendo una conexión identitaria con ellos a través de esta experiencia compartida en el tiempo. Así, se experimenta la continuidad social a través de los cuerpos y las experiencias. Esta experiencia está acompañada de memorias y recuerdos, en los que se rememoran las creaciones, enseñanzas, anécdotas, procedencias e interpretaciones de los distintos cultores que existieron durante el siglo XX. Así, la marinera limeña pone en práctica una continua conexión con el pasado, que es vivida como memoria constituyente de los sujetos y colectividades contemporáneos. En buena medida, la identidad de las personas y barrios criollos populares es también su historia y sus memorias colectivas, las que alimentan las narrativas que estos sujetos construyen sobre ellos mismos. La marinera limeña permite a un cultor o entusiasta recordar el barrio donde habitó, las calles que recorrió, las personas que conoció y los eventos que vivió y disfrutó, todo lo cual se vive como herencia contemporánea. En tal sentido, esta tradición tiene un rol central en la autodefinición de sujetos y colectividades que se identifican a sí mismos como criollos populares a partir de una historia y una vivencia. La marinera limeña como tradición es en realidad memoria puesta en práctica de manera vivencial.

Tal vez uno de los elementos que más fuertemente marca a la tradición es el cambio. Paradójicamente, la tradición es al mismo tiempo testimonio de permanencia y producto de las transformaciones sociales; es precisamente el cambio el que permite la permanencia, dado que frente a las transformaciones en el contexto de reproducción el cambio de la expresión cultural tiene un carácter adaptativo (Agudo 2009:55). En otras palabras, la alternativa al cambio es la desaparición de la expresión. Ahora, el hecho de que el cambio permita la continuidad no implica observarlo acríticamente; por el contrario, este suele implicar el reposicionamiento de los elementos y actores involucrados, privilegiándose algunos frente a otros, apareciendo nuevos y dejando de lado a los que no pueden adaptarse, lo que necesariamente tiene consecuencias en la base social que cultiva el género. En tal sentido, es de interés estudiar las transformaciones y nuevas prácticas musicales que forman parte de un género tradicional.

En el caso de la marinera limeña, diversas coyunturas sociales derivaron en el surgimiento de prácticas alternativas de reproducción y transmisión, como los locales y peñas criollas, las academias y los concursos de baile,

analizados a profundidad en el capítulo 4. En términos generales, el nuevo contexto sociopolítico a partir de 1969 brindó nuevas alternativas de transformación a la práctica musical, que tuvieron en común la institucionalización y la imbricación con el mercado como maneras de obtener sostenibilidad y generar recursos para los cultores involucrados. Al respecto, vale preguntarse entonces por el impacto que tienen en la identidad, los valores y los comportamientos colectivos, el nuevo contexto de reproducción de la marinera limeña y las nuevas prácticas musicales que se desarrollan como parte de este. Frente a estas prácticas alternativas, los cultores eligieron posturas distintas: algunos se mantuvieron en la práctica popular tradicional, mientras que otros se profesionalizaron y se involucraron en aquellas. Asimismo, estas prácticas (sobre todo las academias y los concursos) son lo mismo rechazadas por no mantener la tradición como apreciadas por contribuir a preservarla, y es común que sus críticos más acérrimos sean al mismo tiempo participantes cotidianos de las mismas. Así, la relación con una tradición que cambia es compleja y debe analizarse de manera detallada y detenida, reconociendo que parte fundamental de la adaptación son las capacidades, voluntades e intereses —tanto particulares como colectivos— de los actores involucrados.

Si bien los cambios en sí en un género musical no son objeto de juicios de valor, es necesario profundizar en las desigualdades que impulsan en las personas y colectividades que practican el género. En el caso de las academias y concursos de marinera limeña, la oferta del género al público masivo —muy relacionada al gran mercado que posee la marinera norteña en la actualidad— ha provocado una pronunciada valoración del baile en detrimento del resto de la expresión musical, de manera que los bailarines se convierten en el centro de la práctica mientras que los músicos y cantores, meros acompañantes del baile —incluso reemplazables por grabaciones musicales—, son mucho menos reconocidos y valorados. En consecuencia, este tipo de práctica invisibiliza a gran parte de los actores tradicionales de la marinera limeña y en buena medida reduce el género a su expresión coreográfica, dejando de poner en valor frente a su amplio público toda la riqueza musical de esta expresión. En tal sentido, una agenda actual para los cultores y aficionados de marinera en general debería involucrar la puesta en valor de los aspectos musicales de la marinera limeña en balance con la parte coreográfica, que es uno de los objetivos que el presente libro persigue.

Para concluir, es fundamental hacer énfasis en el hecho de que la tradición es siempre un campo de disputa, que mantiene un acervo simbólico a lo largo del tiempo que sin embargo es practicado y vivido a partir de la indagación, la duda, el debate e incluso la confrontación. El caso de la marinera limeña no es la excepción. Por un lado, el debate a lo largo del siglo XX sobre el origen y formación de la marinera no tiene consensos sólidos; varias hipótesis con distintos grados de rigor enarboladas como verdaderas se confrontan regularmente y la discusión está orientada en buena medida por agendas académicas, étnicas, identitarias o comerciales. Por el otro lado, la práctica misma de la marinera limeña está poblada de versiones sobre la estructura y reglas, desafíos a jerarquías, competencias entre cultores reconocidos y análisis rigurosos a las interpretaciones, todo lo cual se hace, sin embargo, dentro de un ambiente festivo y de camaradería. Los propios cultores emblemáticos o “guardianes de la tradición” manejan distintas versiones, opiniones y gustos sobre las interpretaciones de marinera limeña, sin llegar a acuerdos claros. Los elementos de esta tradición interactúan y se transmiten de manera conjunta, aunque no hay nada parecido a “la verdad” sobre la marinera limeña, lo que mantiene viva la tensión. Y es tal vez esa tensión la que hace que la marinera limeña no se estandarice en el tiempo alimentando el “juego en serio”, en el que se confirman y redefinen saberes, prácticas, jerarquías, relaciones humanas y memorias colectivas.

# Fuentes

## *Lista de entrevistados*

Para efectos de la presente investigación, el autor y Guillermo Durand realizaron una serie de entrevistas a compositores, ejecutantes e intérpretes de música criolla durante el 2009 y el 2010. José Antonio Lloréns enriqueció esta fuente con entrevistas que él ha llevado a cabo a lo largo de su carrera profesional, durante las décadas de 1970 y 1980, en las que recoge los testimonios de otros cultores de la música criolla. A este corpus se agregan las que hiciera José Durand Flores y aquellas cedidas a José Antonio Lloréns por Steve Stein.

Las entrevistas realizadas para el presente trabajo fueron las siguientes:

- José Villalobos Caveró “Pepe”, cantor, guitarrista y cajonero; 01 de diciembre de 2009.
- Sabina Febres “La Gata”, bailarina; 03 de diciembre de 2009.
- Wendor Salgado, guitarrista; 22 de marzo de 2010.
- Alfredo Calderón, cantor, cajonero y profesor; 13 de julio de 2010.
- Carlos Hayre, guitarrista; 18 de marzo de 2010.
- Francisco Vallejos, cajonero; 8 y 13 de julio de 2010.
- Gustavo Urbina, guitarrista; 17 de junio de 2010.
- Rolando Áscuez, bailarín; 22 de junio de 2010.
- Aldo Borja, cantor y bailarín; 17 de junio de 2010.
- Eduardo Mazzini, conocedor y aficionado; 13 de julio de 2010.
- Jaime Huambachano, conocedor y aficionado; 15 de julio de 2010.
- Juan Romero, conocedor y aficionado; 25 de julio de 2010.
- Luis Chirinos, conocedor y aficionado; 23 de julio de 2010.
- Manuel Acosta Ojeda, cantor; 20 de julio de 2010.
- Rosa Barnechea, bailarina; 22 de julio de 2010.
- Fabricio Varela, bailarín profesional; 31 de agosto de 2010.
- Jorge Villanueva “Chapulín”, cajonero y cantor; 01 de setiembre de 2010.
- Manuel Vásquez Goyoneche “Mangüé”, cajonero; 31 de agosto de 2010.
- María Luisa Obregón, bailarina y profesora; 21 de setiembre de 2010.
- Mercedes Vásquez, bailarina profesional; 02 de setiembre de 2010.

- Enrique León, bailarín profesional; 02 de setiembre de 2010.
- Teresa Palomino, organizadora del concurso Gran Premio Cerveza Cristal; 15 de setiembre de 2010.

Entrevistas realizadas durante las décadas de 1970 y 1980

- Augusto Áscuez Villanueva; por José Durand Flores, 26 de junio de 1979.
- Augusto Áscuez Villanueva; por José Durand Flores, 7 de setiembre de 1979.
- Augusto Áscuez Villanueva; por José Durand Flores, 27 de junio de 1981.
- Augusto Áscuez Villanueva; por José Antonio Lloréns, 4 de abril de 1984.
- Nicolás Wetzell; por José Antonio Lloréns, 10 de febrero de 1984.
- Julio Portocarrero (fundador de la CGTP); por José Antonio Lloréns, 4 de diciembre de 1983.

### **Referencias bibliográficas**

Acosta Ojeda, Manuel

- 2009a “Al rescate de la samba landó”. En *El Peruano*, suplemento *Variedades* [Lima], 07 de setiembre, p. 15.
- 2009b “Historia de la zamacueca 1”. En *El Peruano*, suplemento *Variedades* [Lima], 21 de setiembre, p. 15.
- 2009c “La primera marinera”. En *El Peruano*, suplemento *Variedades* [Lima], 02 de noviembre, p. 11.

Adorno, Theodor y Max Horkheimer

- 1971 *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sur.

AECID

- s/f “Lima: antecedentes históricos”. En *Programa Patrimonio para el Desarrollo* [en línea]. Disponible en: [http://www.programapd.pe/rch/ch\\_lima/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=14&Itemid=29](http://www.programapd.pe/rch/ch_lima/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=14&Itemid=29) [fecha de consulta: 11 de enero de 2012].

Agudo, Juan

- 2009 “De rituales festivo-ceremoniales a patrimonio intangible. Nuevas recreaciones de viejas tradiciones”. En *Memorias del X encuentro para la promoción y difusión del patrimonio inmaterial de los países iberoamericanos*. Lima: Corporación para la promoción y difusión de la cultura, pp. 51-56.

Álvarez Escalona, Gerardo

- 2001 *La difusión del fútbol en Lima*. Tesis de Licenciatura, EAP de Historia, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos [en

línea]. Disponible en: [http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/tesis/human/alvarez\\_e\\_t/cap4.htm](http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/tesis/human/alvarez_e_t/cap4.htm) [fecha de consulta: 9 de marzo de 2012].

Aguirre, Carlos

2000 “La población de origen africano en el Perú”. En Carlos Aguirre, *Lo africano en la cultura criolla*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, pp 63-75.

Anónimo

1900 *Cancionero de Lima*. N° 21, Lima: s/e. p. 29.

Áscuez, Augusto

1982a “Rey y Señor de la Jarana”. En *La República*, suplemento VSD [Lima], 21 de mayo, p. 12.

1982b “Así es la marinera”. En *La República*, suplemento VSD [Lima], 2 de julio, p.6.

1982c “Esclavos de la alegría”. En *La República*, suplemento VSD [Lima], 16 de julio.

1982d “Huancavelica: barrio de machos, toreros y camales”. En *La República*, suplemento VSD [Lima], 30 de julio.

1982e “En Monserrate moría la tristeza”. En *La República*, suplemento VSD [Lima], 6 de agosto, p. 14.

1982f “Cocharcas, Piérola y la jarana”. En *La República*, suplemento VSD [Lima], 13 de agosto.

1982g “Abancay: barrio de machos y jaraneros”. En *La República*, suplemento VSD [Lima], 3 de setiembre.

1982h “El jirón Chilca: barrio de futbolistas y cantores”. En *La República*, suplemento VSD [Lima], 24 de setiembre, p. 15.

1982i “¿Para jaranas? ¡Los Barrios Altos!”. En *La República*, suplemento VSD [Lima], 1 de octubre, p. 15.

1982j “Yufra: un tano jaranero”. En *La República*, suplemento VSD [Lima], 15 de octubre, p. 15.

1982k “Esta es Valentina”. En *La República*, suplemento VSD [Lima], 22 de octubre.

1982l “Cuando Cañete invadió Lima”. En *La República*, suplemento VSD [Lima], 29 de octubre, p. 15.

1982m “Lima, no te vayas”. En *La República*, suplemento VSD [Lima], 19 de noviembre, p. 7.

1982n “¡Vamos a Malambo zambo!” En *La República*, suplemento VSD [Lima], 26 de noviembre.

1982o “El Rímac tiene un inca criollo”. En *La República*, suplemento VSD [Lima], 10 de diciembre, p. 12.

1982p “Yo vi nacer al gran Manguera”. En *La República*, suplemento VSD [Lima], 31 de diciembre, p. 15.

1983a “Bartola: nunca te olvidaremos”. En *La República*, suplemento VSD [Lima], 14 de enero, p. 15.

1983b “Los 12 son de Francia”. En *La República*, suplemento VSD [Lima], 28 de enero, p. 15.

- 1983c "Limoncillo: para trompearse y bailar". En *La República*, suplemento VSD [Lima], 4 de febrero, p. 15.
- 1983d "Un pedregal de criollismo". En *La República*, suplemento VSD [Lima], 11 de marzo, p. 15.
- 1983e "Amancaes  Qu  tal pampa!" En *La República*, suplemento VSD [Lima], 22 de abril, p. 15.
- 1983f "La jarana: Asunto de caballeros". En *La República*, suplemento VSD [Lima], 29 de abril.
- 1983g "Este barrio era una maravilla". En *La República*, suplemento VSD [Lima], 2 de mayo, p. 15.
- 1983h "Las jaranas en el Llauca". En *La República*, suplemento VSD [Lima], 3 de junio, p. 15.
- 1983i "Jaranas... las de mi tiempo". En *La República*, suplemento VSD [Lima], 24 de junio.
- 1983j "Vamos a la fiesta del Carmen, negrita". En *La República*, suplemento VSD [Lima], 8 de julio, p. 10.
- 1983k "El criollo, del puente al suspiro". En *La República*, suplemento VSD [Lima], 13 de agosto, p. 15.

Assun ao, Fernando

- 1969 "Aportaciones para un estudio sobre el origen de la zamacueca". En *Folklore Americano*, Lima, años XVII - XVIII N  16, (1969-1970), p. 5-39.

Ball, Philip

- 2010 *The Music Instinct: How Music Works and Why We Can't Do Without It*. Oxford: University Press.

Basadre Grohmann, Jorge

- 2005 *Historia de la República del Perú [1822-1933]*. Lima: El Comercio, 9na edición , volumen 9.

Bohlman, Philip

- 2009 *Music, nationalism and the making of the new Europe*. New York: Routledge.

Bolaños, César

- 2007 "La música en el antiguo Perú". En César Bolaños, *La música en el Perú*. Lima: Fondo Editorial Filarmonía.

Bourdieu, Pierre

- 2007 *El sentido práctico*. Madrid: Siglo XXI.

Bowser, Frederick

- 1977 *El esclavo africano en el Perú colonial (1524-1650)*. México: Siglo XXI.

Burke, Peter

- 1976 “Oblique approaches to the history of popular culture”. En Bigsby, C.W.E. (editor) *Approaches to popular culture*. Londres: Edward Arnold Publishers.
- 1978 *Popular Culture in Early Modern Europe*. Londres: Temple Smith.

Bustamante Ramírez, Enrique (coordinador)

- 2003 *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación: industrias culturales en la era digital*. Barcelona: Gedisa.

Carrera Vergara, Eudocio

- 1954 *La Lima criolla de 1900*. Lima: Sanmartí.

*Chile en México - La chilena*

- 2011 Video anónimo [en línea]. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=8EkDinuTpfs> [fecha de consulta: 11 de octubre].

Chocano, Rodrigo

- 2012 *Estado del arte del patrimonio cultural inmaterial de las poblaciones afrodescendientes en el Perú*. Cusco: CRESPIAL.

Cisneros Sánchez, Manuel

- 1975 *Pancho Fierro y la Lima del 800*. Lima: García Ribeyro.

Collantes, Aurelio

- 1970 “Así nació el criollismo”. En *Expreso*, suplemento dominical *Estampa* [Lima], 01 de noviembre, p. 4.
- 1978a “Balcón a las calles”. En *Expreso*, suplemento dominical *Estampa* [Lima], 12 de febrero, p. 4.
- 1978b “Calle del Arco”. En *Expreso*, suplemento dominical *Estampa* [Lima], 19 de marzo, p. 4.
- 1978c “Guardia Vieja”. En *Expreso*, suplemento dominical *Estampa* [Lima], 2 de octubre, p. 4.
- 1978d “La Mozamala”. En *Expreso*, suplemento dominical *Estampa* [Lima], 12 de marzo, p. 4.
- 1977-1978 “A Golpe de Cajón” [columna de opinión] en Revista *Kipu Cultural* del suplemento dominical *Estampa* de *Expreso* [Lima], 2 de octubre de 1977, 9 de octubre de 1977, 16 de octubre de 1977, 30 de octubre de 1977, 6 de noviembre de 1977, 18 de noviembre de 1977, 2 de diciembre de 1977, 14 de diciembre de 1977, 23 de diciembre de 1977, 8 de enero de 1978, 15 de enero de 1978, 22 de enero de 1978, 29 de enero de 1978, 5 de febrero de 1978, 19 de febrero de 1978.

Cortés, Guillermo y Víctor Vich (editores)

- 2006 *Políticas culturales: ensayos críticos*. Lima: IEP - INC - OEI.

Cosamal<sup>ó</sup>n Aguilar, Jes<sup>ú</sup>s

1999 *Indios detr<sup>á</sup>s de la muralla: matrimonios ind<sup>í</sup>genas y convivencia inter-racial en Santa Ana (Lima, 1795-1820)*. Lima: PUCP.

Del <sup>Á</sup>guila, Alicia

1997 *Callejones y mansiones: espacios de opini<sup>ó</sup>n p<sup>ú</sup>blica y redes sociales y pol<sup>í</sup>ticas en la Lima del 900*. Lima: PUCP.

D<sup>í</sup>az G. Viana, Luis

2002 "Los guardianes de la tradici<sup>ó</sup>n: el problema de la «autenticidad» en la recopilaci<sup>ó</sup>n de cantos populares". En *Sociedad de Etnomusicolog<sup>í</sup>a, Revista Transcultural de M<sup>ú</sup>sica* N<sup>o</sup> 6 [en l<sup>í</sup>nea]. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/> [fecha de consulta: marzo 2012]

Douglas, Mary y Baron Isherwood

1990 *El mundo de los bienes: hacia una antropolog<sup>í</sup>a del consumo*. M<sup>é</sup>xico: Grijalbo.

Durand, Jos<sup>é</sup>

1958 "Letras de jarana y letras criollas t<sup>í</sup>picas". En *El Comercio* [Lima], 21 de diciembre.

1960a "Bartola Sancho D<sup>á</sup>vila: Flor de Amancaes". En *La Prensa*, suplemento dominical *7 D<sup>í</sup>as del Per<sup>ú</sup> y del mundo* [Lima], 26 de junio.

1960b "La marinera: Ritmo hermoso pero dif<sup>í</sup>cil". En *La Prensa*, suplemento dominical *7 d<sup>í</sup>as del Per<sup>ú</sup> y el Mundo* [Lima], 20 de agosto.

1961a El desaf<sup>í</sup>o de la marinera. En *La Prensa*, suplemento dominical *7 D<sup>í</sup>as del Per<sup>ú</sup> y el Mundo* [Lima], 24 de marzo.

1961a "Del Fandango a la Marinera". En *Fanal* N<sup>o</sup> 16, p. 59.

1971a "La marinera: baile nacional". En *La Prensa* [Lima], 28 de julio.

1971b "De la zamacueca a la marinera". En *Mensajes*, Revista de la Southern Per<sup>ú</sup> Corporation, [¿Lima?], pp. 23-27.

1973 "La resbalosa lime<sup>ñ</sup>a". En *Mensajes*, Revista de la Southern Peru Copper Corporation, [¿Lima?].

1987 Conferencia sobre la Marinera [registro sonoro in<sup>é</sup>dito], Centro Social Cultural Musical Bre<sup>ñ</sup>a.

Eguren, Fernando

2006 "La reforma agraria en el Per<sup>ú</sup>". En *Consulta de expertos en reforma agraria en Am<sup>é</sup>rica Latina* [11 y 12 de diciembre]. Santiago de Chile: FAO.

2006 "Reforma agraria y desarrollo rural en el Per<sup>ú</sup>". En Fernando Eguren (editor), *Reforma agraria y desarrollo rural en la regi<sup>ó</sup>n andina*. Lima: CEPES, p. 11-31.

*El Comercio*

1990 "XIV concurso Acuario tendr<sup>á</sup> fines ben<sup>é</sup>ficos". En *El Comercio* [Lima], 19 de octubre, p. 4.

Feldman, Heidi

2009 *Ritmos negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la PUCP - IEP.

Finnegan, Ruth

2002 “¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo”. En *Sociedad de Etnomusicología, Revista Transcultural de Música* N° 6 [en línea]. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/> [fecha de consulta: marzo 2012].

Fuentes, Manuel Atanasio

1988 *Lima: apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres*. Lima: Fondo del Libro del Banco Industrial del Perú.

Gamarra Rondó, Abelardo

1899 *Rasgos de pluma*. Lima: Víctor A. Torres.

García Canclini, Néstor; Alejandro Castellanos y Ana Rosas Mantecón

1996 *La ciudad de los viajeros: travesías e imaginarios urbanos: México, 1940-2000*. México, D.F.: Grijalbo.

Granados, Manuel Jesús

2000 *Los andinos y el racismo en el Perú*. Lima: J. Gutemberg Editores.

Guerrero de los Ríos, Raúl y Abelardo Sánchez León

1977 *La trampa urbana: ideología y problemas urbanos: el caso de Lima*. Lima: DESCO.

Hayre, Carlos

1973 “Apuntes para el análisis de la marinera limeña”. Artículo inédito. Lima, enero, 23 pp.

Hermoso, Rosa

2010 “¿Recuerdan a la llamita que invitaba a una feria?”. En *Huellas digitales, Archivo Histórico El Comercio* [en línea], 23 de julio. Disponible en <http://blogs.elcomercio.pe/huellasdigitales/2010/07/recuerdan-a-la-llamita-que-inv.html> [fecha de consulta: 9 de febrero de 2012].

Hobsbawm, Eric John (editor)

2002 *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.

Lloréns, José Antonio

1983 *Música Popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: IEP.

Lloréns, José Antonio y Rodrigo Chocano

2009 *Celajes, florestas y secretos. Una historia del vals popular limeño*. Lima: INC.

Lull, James

1992 "Popular music and communication: An introduction". En James Lull (editor) *Popular music and communication*. Newbury Park (California): Sage Publications.

L<sup>ó</sup>pez Mart<sup>í</sup>nez, H<sup>e</sup>ctor

1982 "Guerra, marina y marinera". En *El Comercio*, suplemento dominical [Lima], 11 de julio, pp. 14 y 15.

Mar<sup>í</sup>ñez, Pablo

2000 *Nicomedes Santa Cruz: decimista, poeta y folklorista afroperuano*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima.

Martin, Peter

2006 *Sounds and society: Themes in the sociology of music*. Manchester: Manchester University Press.

Mattelart, Armand y Jean-Marie Piemme

1982 "Las industrias culturales: g<sup>e</sup>nesis de una idea". En UNESCO, *Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego*. M<sup>e</sup>xico: Fondo de Cultura Econ<sup>ó</sup>mica, p. 62.

Mc Evoy, Carmen

1997 *La utop<sup>í</sup>a republicana: ideales y realidades en la formaci<sup>ó</sup>n de la cultura pol<sup>i</sup>tica peruana, 1871-1919*. Lima: PUCP.

Mej<sup>í</sup>a, Dar<sup>í</sup>o

s/f "Se<sup>ñ</sup>ores de la jarana". En *Peruan-ita, portal de la Associazione Italo-Peruviana* [en l<sup>i</sup>nea]. Disponible en [http://www.peruan-ita.org/personaggi/dario/senores\\_de\\_la\\_jarana.htm](http://www.peruan-ita.org/personaggi/dario/senores_de_la_jarana.htm) [fecha de consulta: 20 de octubre de 2011].

*Mercurio Peruano*

1791 "Examen hist<sup>ó</sup>rico de las diversiones p<sup>u</sup>blicas de las naciones". Lima, 13 de enero, pp. 25-30.

Merriam, Alan

1964 *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.

Middleton, Richard

2003 "Music studies and the idea of culture". En Clayton, Martin, Trevor Herbert & Richard Middleton (editores) *The cultural study of music: A critical introduction*. Nueva York: Routledge, pp. 1-15.

*Mundial*, Revista

1928 Lima, 28 de junio, s/p.

Ochoa, Ana María

2002 “El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música”. En *Sociedad de Etnomusicología, Revista Transcultural de Música*, N° 6 [en línea]. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/> [fecha de consulta: marzo 2012].

Pedelty, Mark

2004 *Musical Ritual in Mexico City: From the Aztec to Nafta*. Austin: University of Texas Press.

Perú-Ministerio de Cultura

2011 *Resolución VMPCIC 692-2011-VMPCIC-MC, Declaratoria de Patrimonio Cultural de la Nación de la danza de Qashwa de Machauaychas y Chiñipilcos de la Fiesta de San Sebastián de la ciudad de Juliaca, provincia de San Román, departamento de Puno*, de 5 de setiembre de 2011. Boletín de Normas Legales, Diario *El Peruano*, 8 de setiembre de 2011, año XXVIII, N° 11528, p. 449593.

Perú-Policía Nacional del Perú. División de Patrimonio Histórico Policial y Museos

2002 “La policía bajo los borbones”. En *Historia de la Policía Nacional* [en línea]. Disponible en: [http://www.museopolicialdelperu.org/historia\\_pnp/policia\\_borbones.htm](http://www.museopolicialdelperu.org/historia_pnp/policia_borbones.htm) [fecha de consulta: 19 de enero de 2012].

Quezada, José

2007 “La música en el virreinato”. En César Bolaños, *La música en el Perú*. Lima: Fondo Editorial Filarmonía.

Radio Filarmonía

s/f “Claudio Rebagliati” [en línea]. Disponible en: <http://www.filarmonia.org/page/Claudio-Rebagliati.aspx> [fecha de consulta: 6 de enero de 2012].

Raygada, Carlos

1928 “El congreso de música y bailes populares”. En *Varietades* [Lima], el 23 de junio, s/p.

Rebagliati, Claudio

1870 Álbum Sudamericano, Colección de Bailes y Cantos Populares Corregidos y Arreglados para Piano por Claudio *Rebagliati: La popular zamacueca N° 10*. Milano: Stabilimento di Edoardo Songozno.

Recuenco, César

2007 *Nuestra Marinera... Una reina de la identidad nacional*. Trujillo: Edición del autor.

Rivera, Leonidas

1960 *Del vivir lime<sup>ñ</sup>o de anta<sup>ñ</sup>o: charlas de evocaci<sup>ó</sup>n perifoneadas por Radio Nacional del Per<sup>ú</sup>, 1959-1960*. Lima: Leonidas Rivera.

Rocca, Luis y Sonia Arteaga

2007 *Africanos y pueblos originarios: relaciones interculturales en el <sup>á</sup>rea andina*. Za<sup>ñ</sup>a: Museo Afroperuano.

Romero, Fernando

1940 "De la Zamba de <sup>Á</sup>frica a la Marinera del Per<sup>ú</sup>". *Actas y trabajos cient<sup>í</sup>ficos del XXVII congreso internacional de americanistas*, Lima, 1939, t. 2 pp. 105-140.

Rosario, Emilio

2007 "Bancos, elites y Estado. El estanco y la estatizaci<sup>ó</sup>n salitrera (1875-1879)". En Chaupis Torres, Jos<sup>e</sup> y Emilio Rosario, *La Guerra del Pac<sup>í</sup>fico: aportes para repensar su historia*, Volumen 1. Lima: UNMSM, p. 33-56.

Rostworowski, Mar<sup>í</sup>a

2000 "Lo africano en la cultura peruana". En VV.AA., *Lo africano en la cultura criolla*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Per<sup>ú</sup>, p. 27-37.

Roy, William G.

2010 *Reds, Whites, and Blues: Social Movements, Folk Music, and Race in the United States*. New Jersey: Princeton University Press.

Rugendas, Juan Mauricio

1975 *El Per<sup>ú</sup> Rom<sup>á</sup>ntico del siglo XIX*. Lima: Milla Batres.

Santa Cruz, Nicomedes

1964 *Cumanana*. Lima: Mej<sup>í</sup>a Baca.

1965a "'Marinera de t<sup>e</sup>rmino' y 't<sup>e</sup>rminos en la marinera'". En *Expreso*, suplemento dominical *Estampa* [Lima], 11 de abril, p. 13.

1965b "Por qu<sup>e</sup> se 'quiebra' la marinera". En *Expreso*, suplemento dominical *Estampa* [Lima], 25 de abril, p. 13.

1965c "La Marinera (Parte Final)". En *Expreso*, suplemento dominical *Estampa* [Lima], 2 de mayo.

1975 "Don Manuel Covarrubias". En *La Cr<sup>ó</sup>nica* [Lima], 5 de abril.

Santa Cruz, Octavio

2002 "Las huellas de la Tirana: de la marinera y su origen". En *Letras*, a<sup>ñ</sup>o 73, N<sup>o</sup> 103-104, pp. 27-38. Lima: Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM.

Schneck, Daniel J., Dorita S. Berger y Geoffrey Rowland

2006 *The music effect: music physiology and clinical applications*. Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.

Segalen, Martine

2005 *Ritos y rituales contemporáneos*. Madrid, Alianza Editorial.

Shils, Edward

1981 *Tradition*. Chicago: The University of Chicago Press.

Shuker, Roy

2001 *Understanding Popular Music* (2da. edición). Londres: Routledge.

Simmons, Ozzie

1972 *Lo criollo en el marco de la costa peruana*. Cuzco: Universidad Nacional del Cuzco.

Somos, Revista

2010 "Lima: pasión y pañuelo". En *Somos* [Lima], 16 de octubre, p. 88.

Todas las sangres

s/f Calendario de próximas actividades. Disponible en: <http://www.todaslassangres.com/calendarioconcursos.htm> [fecha de consulta: 1 de marzo de 2012].

Tompkins, William

2011 *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Lima: CEMDUC, Centro Universitario de Folklore de laUNMSM.

Turner, Víctor

1990 *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*. Madrid: Siglo XXI.

Uribe Echeverría, Juan

1977 "Notas sobre la cueca". En *El Mercurio*, Santiago de Chile, 18 de setiembre, s/p.

Variedades, Revista

1918 Lima, 8 de julio, s/p.

1922 1 de julio, s/p.

1926 26 de juni, s/p.

1929 26 de junio, s/p.

1916 1 de julio, p. 848.

Vasquez, Abelardo y José Antonio Lloréns

s/f La marinera limeña. Documento inédito elaborado como material para las clases de canto de jarana de Abelardo Vásquez n la Escuela Nacional Superior de Folklore "José María Arguedas".

Vega, Carlos

1953 *La Zamacueca*. Buenos Aires: Julio Korn.

Zapata, Antonio

2012 “Leguía, alcalde de Lima”. En *La República* [en línea], Lima. Disponible en: <http://www.larepublica.pe/columnistas/sucedio/leguia-alcalde-de-lima-08-02-2012> [fecha de consulta: 8 de febrero de 2012].

Zizek, Slavoj

1999 *El acoso de las fantasías*. Madrid: Siglo XXI.

# Antología de estrofas de marinera limeña

---

## Primer pie

1

Palmero sube a la palma  
y dile a la palmerita  
que se asome a la ventana  
que mi amor la solicita.

*Es una de las estrofas más conocidas con que se canta marinera. Es originaria de la Gran Canaria, archipiélago español, donde esta estrofa se canta aún como parte de su folclor.*

2

Moreno pintan a Cristo,  
morena La Macarena;<sup>1</sup>  
moreno es el ser que adoro.  
¡Viva la gente morena!

*Estrofa típica del folclor andaluz, que se canta mucho como primer pie de marinera.*

3

Soy el toro Chumbirazo,  
soy el que bato bandera;  
quien quiera saber mi nombre<sup>2</sup>  
salga de puertas afuera.

*Versión de Ulderico Espinel Unanue del repertorio de su hermano Jesús Pacheco Unanue. Es una de las muchas estrofas de tema taurino.*

---

1 Algunos cantan: "(...) La Magdalena".

2 Otra versión de este fragmento es: "(...) cantar conmigo".

4

Yo soy la campana de oro  
que en Malambo andan mentando;  
váyanme formando coro  
y yo los iré llamando.<sup>3</sup>

*Repertorio de los hermanos Augusto y Elías Áscuez.*

5

Palmero, sube a la palma  
y dile al alcalde Elguera<sup>4</sup>  
que se asome a la ventana  
que su palmera lo espera.

6

Mamita, mi señorita,  
mi regalado consuelo;  
préstame tus cariñitos<sup>5</sup>  
que falta me están haciendo.

*Repertorio de Francisco Ballesteros Nole.*

7

Sable en mano y a la carga,  
dijo la primera voz,  
que, aunque lo pidas por Dios,  
no habrá santo que te valga.

*Repertorio de Manuel Quintana. Esta estrofa se canta igual como primer pie que como fuga.*

---

3 Algunos cantan: "y los oídos preparando".

4 Federico Elguera fue alcalde de Lima entre 1901 y 1908, y realizó cambios, modernizando la ciudad, como sembrar palmeras en la Plaza Mayor de Lima.

5 "Que son de tus cariñitos" es una variante.

**8**

Ven aquí ramo de flores  
alivio de mi tristeza;  
saca los galgos, apresada,  
que me matan tus amores.

*Repertorio de Víctor Arciniega.*

**9**

Cuando por ti ciego estaba,  
una beldad te creía;  
ahora, que te miro claro,  
me pareces papa fría.

*Repertorio de los hermanos Áscuez.*

**10**

Hoy en día no se puede  
descubrir su<sup>6</sup> pecho a nadie  
pues nadie guarda un secreto<sup>7</sup>  
como aquel que no lo sabe.

*Repertorio de Manuel Quintana.*

**11**

¿Hasta cuándo vida mía  
debo de seguir pecando?  
échale la capa al toro  
aunque reviente hablando.

*Repertorio de Porfirio Vásquez Aparicio.*

**12**

Jilguero quisiera ser,  
pecho cuculí, canario,  
para poder merecer  
de tu pecho un relicario.

*Repertorio de Hernán La Rosa.*

**13**

¿Hasta cuándo estaré yo  
queriendo a quien no me quiere,  
y he de estar aborreciendo  
a quién voluntad me tiene?

*Repertorio de Francisco Ballesteros.*

**14**

Las negras huelen a ruda,  
las cholitas a requesón,  
las chinas a cualquier cosa,  
las sambas a concolón.

*Repertorio de Víctor Arciniega. Esta estrofa también pertenece al repertorio de tonderos.*

**15**

La pasión que siento en mí  
el tiempo la borrará,  
y mi corazón sabrá,  
que puedo vivir sin ti.

*Repertorio de Manuel Covarrubias. Estrofa que también pertenece al repertorio de tristes.*

**16**

Lámpara maravillosa,  
lucero de la mañana  
préstame tu luz hermosa  
hasta que me toque diana.

*Repertorio de los hermanos Áscuez. Estrofa muy utilizada por los viejos cantores.*

---

6 Otros cantan: "(...) el (...)".

7 Otros cantan "ninguno (...)".

17

Aprendan flores de mí<sup>8</sup>  
lo que va de ayer a hoy;  
ayer maravillas fui,  
hoy sombras mías no soy.

*Repertorio de los hermanos Áscuez. Esta estrofa forma parte de "La flor de la maravilla", de Luis de Góngora y Argote.*

18

Mande el Señor como un rey  
que pongan preso a cupido  
en la cárcel del olvido  
donde no se acuerden de él.

*Repertorio de Manuel Quintana.*

19

El pecho se me ha cerrado  
de haber comido membrillo,  
por eso canto bajito  
y un poquito desabrido.

*Repertorio de Luciano Huambachano Te-moche.*

20<sup>9</sup>

Malhaya el amor, malhaya,  
el que me enseñó a querer,  
que habiendo nacido libre  
yo mismo me cautivé.<sup>10</sup>

*Repertorio de Manuel Covarrubias.*

21

Malhaya quien me maltrata  
si no me guardan decoro  
que siendo una mina de oro  
la quieran volver de plata.

*Repertorio de Hernán La Rosa.*

22

Malhaya ¿quién dijo amor?  
cómo no dijo veneno  
que por causa del amor,  
sin culpa estoy padeciendo.

*Repertorio de Porfirio Vásquez.*

23

Cuatro son las tres marías;  
cinco, los cuatro elementos;  
ocho, las siete virtudes  
y nueve, los mandamientos.

*Repertorio de los hermanos Áscuez. Esta estrofa también se utiliza como planta de décimas de pie forzado.*

24

Mañana por la mañana  
se embarca la vida mía.  
Malhaya la embarcación  
y el barquero que la guía.

*Versión de Ulderico Espinel. Repertorio de Jesús Pacheco.*

---

8 Otras versiones utilizan "Aprended flores en mi...".

9 Entre los cantores antiguos se sacaban marineras con estrofas que tuvieran la misma palabra en el verso inicial, como el caso de las que aparecen con los números 20, 21 y 22.

10 Otros cantan: "(...) solo (...)".

25

Mañana me morir   
con un poder absoluto  
y otro gozará del fruto  
que yo para mí sembr .

*Repertorio de Luciano Huambachano.*

26

Tan alta la vi volar  
a la garza paloma,  
y luego la vi bajar  
más humilde que la tierra.

*Repertorio de Manuel Covarrubias.*

27

M ndame y te servirá  
yo ser  tu fiel esclavo,  
en todo te dar  gusto  
aunque tú me des mal pago.

*Repertorio de Francisco Ballesteros.*

28

Manuel Micho por capricho,  
mech  la carne del macho.  
ayer decía un borracho:  
mucho macho, mecha micho.

*Repertorio de Manuel Quintana.*

29

No quiero que a misa vayas  
ni a la ventana te asomes,  
ni tomes agua bendita  
donde la toman los hombres.

*Repertorio de Víctor Arciniega.*

30

No te vaya a suceder  
lo que al perro por ser necio  
que por comerse la carne  
perdió su seguro hueso.

*Repertorio de los hermanos  scuez. Según información de Augusto  scuez, esta estrofa la escuch  en casa de su tío Mateo Sancho Dávila. Esta copla también forma parte del repertorio de amorfino.*

31

No ha rayado el sol su aurora  
cuando mi amor la recuerda,  
Dios le guarde a quien se acuerda<sup>11</sup>  
lamenta suspira y llora.

*Repertorio de Manuel Quintana.*

32

No hay amor como el desprecio  
ni dicha como el amar,  
porque de tanto estimar  
se ocasiona el menor precio.

*Repertorio de los hermanos  scuez.*

33

Por ser día de tu santo  
te he venido a saludar.  
que los cumplas muy felices,  
sin ninguna novedad.

*Repertorio de Hernán La Rosa. Esta estrofa pertenece al repertorio de marineras serenatas.*

---

<sup>11</sup> Covarrubias cantaba: "Quien de Guayaquil...".

34

Del cielo cayó una palma  
coronada de matices  
y un letrero que decía:  
¡Que los cumplas muy felices!

*Repertorio de Luciano Huambachano.  
Otra marinera serenata.*

35

Oh sirena encantadora,  
ya mi amor no será necio  
cómo miras con desprecio  
el amante que te adora.

*Repertorio de Manuel Covarrubias.*

36

No quiero dicha, no quiero.  
con mi mal estoy contento;  
que el subir, para bajar,  
sirve de mayor tormento.

*Repertorio de Samuel Márquez.*

## Segundo pie

1

Amores y dinero  
quitan el sueño  
yo, como no los tengo,  
qué bien que duermo.

*Repertorio de Francisco Ballesteros.*

2

Al otro lado del río  
Cirilo llora  
porque se le ha perdido  
el ser que adora.

*Repertorio de Hernán La Rosa.*

3

Ay, a la Plaza de Acho  
se va mi vida.  
Malhaya los toreros  
y la corrida.

*Repertorio de los hermanos Áscuez. Perte-  
nece al repertorio de marineras taurinas.*

4

A la mar marineros  
y al agua patos  
que se quema el castillo  
del rey de bastos.

*Repertorio de Manuel Quintana.*

5

Así son mis cantares  
ecos perdidos,  
sin que sean por nadie  
reconocidos.

*Repertorio de Samuel Márquez.*

6

Cuatro son las palomas  
que van a misa,  
y las de poco pelo<sup>12</sup>  
me causan risa.

*Repertorio de los hermanos Áscuez.<sup>13</sup>*

---

12 Algunos cantan "(...) mucho pelo (...)".

13 Esta estrofa se la cantaba "Membrillo" Mendiola, cantor y cajonero, a Bartola Sancho Dávila porque ella tenía el pelo muy apretado. Ella, cuyo genio era muy vivo, le respondía con insultos.

7

Cinta negra en el pelo  
te has amarrado  
antes de haberme muerto  
te has enlutado.

*Repertorio de V<sup>í</sup>ctor Arciniega. Estrofa que tambi<sup>é</sup>n pertenece al repertorio de letras de tonderos.*

8

Cuatro nombres con erre  
tiene mi prenda  
Rosal<sup>í</sup>a, Rosaura,  
Rosa, Rosenda.

*Repertorio de Porfirio V<sup>á</sup>squez.*

9

De todos los colores  
me gusta el verde  
porque las esperanzas  
nunca se pierden.

*Repertorio de Alejandro Arteaga.*

10

Desde que no te veo  
no veo flores  
ni los p<sup>á</sup>jaros cantan  
ni el r<sup>í</sup>o corre.

*Repertorio de V<sup>í</sup>ctor Arciniega.*

11

Dale fuego a la lata  
reina de lima  
si no quieres que te eche  
mi gato encima.

*Repertorio de Samuel M<sup>á</sup>rquez.*

12

Dime, qu<sup>é</sup> sacar<sup>í</sup>a  
yo con quererte  
hacerme desgraciado  
hasta la muerte.

*Repertorio de Porfirio V<sup>á</sup>squez.*

13

Encontr<sup>é</sup> a tu marido  
manos a boca,  
fui corriendo y le dije:  
carnero, topa.

*Repertorio de Manuel Quintana.*

14

Abre la puerta negra  
que vengo herido  
por los cuernos de toro  
de tu marido.

*Repertorio de los hermanos <sup>Á</sup>scuez.*

15

Despu<sup>é</sup>s de estar cantando  
toda la noche  
me voy para mi casa  
montando en coche.

*Repertorio de Francisco Ballesteros.*

16

Dime, negra del alma<sup>14</sup>  
¿d<sup>ó</sup>nde has estado?  
que en todita la noche  
no te he encontrado .

*Repertorio de Manuel Quintana.*

---

14 Algunos cantores usaban: "(...) negrita m<sup>í</sup>a", "(...) mamititita" o "amorcito, amorcito".

17

Como contrabandista  
ando buscando,  
una negra que tenga  
buen contrabando.

*Repertorio de Francisco Graña.*

18

Amarillo me dicen  
yo soy de seda  
tus amores me han puesto  
de tal manera.<sup>15</sup>

*Repertorio de los hermanos Áscuez.*

19

Para qué vas y vienes<sup>16</sup>  
a la botica  
si el dolor de cabeza  
no se te quita.

*Repertorio de Francisco Ballesteros.*

20

Aunque soy morenito  
no temo a nadie  
a robar corazones  
salgo a la calle.

*Repertorio de los hermanos Áscuez.*

21

Aunque lo disimules  
todo es en vano  
porque todo se sabe  
tarde o temprano.

*Repertorio de Francisco Ballesteros.*

22

Anda vete, anda vete,  
yo no te llamo  
donde paso el invierno  
paso el verano.

*Repertorio de Víctor Arciniega.*

23

Aunque soy morenito  
no me cambiara  
por otro que tuviera  
blanca la cara.

*Repertorio de Manuel Quintana.*

24

Amor mío, amor mío,  
si yo llorara  
el corazón de pena  
se me secara.

*Repertorio de Hernán La Rosa.*

25

Al paso de los bueyes,  
van los gañanes  
y al paso de los curas,  
los sacristanes.

*Versión de Ulderico Espinel Unanue del  
repertorio de su hermano Jesús Pacheco  
Unanue.*

26

Al paso de los curas,  
los sacristanes  
y al paso de las putas,  
van los rufianes.

*Repertorio de Hernán La Rosa.*

---

15 Algunos cantores usaban: "(...) esta (...)".

16 Algunos cantores usaban: "que tanto (...) " o  
"Qué tanto vienes niña".

27

A la mar de tu pelo  
navega un peine;  
con las olitas que hace,  
c<sup>ó</sup>mo se duerme.

*Repertorio de Francisco Ballesteros.*

28

Arr<sup>í</sup>mate, cobarde,  
junto a la ni<sup>ñ</sup>a<sup>17</sup>  
y hazle una gui<sup>ñ</sup>adita<sup>18</sup>  
con la rodilla.

*Versi<sup>ó</sup>n de Ulderico Espinel. Repertorio de  
Jes<sup>ú</sup>s Pacheco.<sup>19</sup>*

29

Al pasar por el puente  
de Limoncillo  
se me cay<sup>ó</sup> la media  
y el calzoncillo.

*Repertorio de Julio Espinoza, o<sup>í</sup>do a Anto-  
nino Figueroa.<sup>20</sup>*

30

Aunque t<sup>ú</sup> no me quieras  
ya me has querido  
quiero que me sepultes  
en el olvido.

*Versi<sup>ó</sup>n de Ulderico Espinel. Repertorio de  
Jes<sup>ú</sup>s Pacheco.*

---

17“(...) esa (...)” cantaba Manuel Covarrubias.

18“(...) pasadita (...)”, en versi<sup>ó</sup>n de Francisco Ballesteros.

19 Cesar Manrique, del d<sup>ú</sup>o Montes y Manrique, cantaba: Arr<sup>í</sup>mate cupido/ junto a la vieja/ hazle una pasadita/ por la entrepierna.

20 Bajo el puente de Limoncillo pasaba un canal que llevaba agua al molino de presa —ubicado en la Quinta de Presa—, y pasaba por la calle de Limoncillo, junto al actual cuartel de la ex guardia republicana.

**Tercer pie**

1

Árelo, árelo,  
si anoche fue en la cama,  
hoy en el suelo.

*Repertorio de los hermanos Áscuez.*

2

Samba, componte,  
que se te ve la l<sup>í</sup>nea<sup>21</sup>  
del horizonte.

*Repertorio de los hermanos Áscuez.*

3

Yo no te llamo  
no te vayas muy lejos  
vuelve temprano.

*Repertorio de Luciano Huambachano.*

4

D<sup>ó</sup>nde has estado  
te he buscado de ida  
no te he encontrado.

*Repertorio de Francisco Ballesteros.*

5

Dios te lo pague  
una puerta de cierra  
doscientas se abren.

*Repertorio de Hernán La Rosa.*

6

Ronco del pecho,  
quiero ver si cantando,  
me hace provecho.

*Repertorio de Manuel Quintana.*

---

21 Algunos cantaban: “(...) raya (...)”.

7

Dale que dale,  
cuanto más movimiento  
más rico sale.

*Repertorio de Francisco Ballesteros.*

8

¿Qué quieres que haga?  
que siendo tú la nieve,  
yo me deshaga.

*Repertorio de Víctor Arciniega.*

9

Mira lo que haces  
noagas como el pañuelo  
que hace a dos ases.

*Repertorio de Hernán La Rosa.*

10

Tan buena moza  
todito lo has perdido  
por ser mañosa.

*Repertorio de Manuel Quintana.*

11

Fuego violento,  
la llama no se apaga  
ni con el viento.

*Repertorio de los hermanos Áscuez.*

12

Tan buena moza  
con la cinta y sin ella  
perla preciosa.

*Repertorio de los hermanos Áscuez.*

13

Canta y no llores  
por que cantando se alegran  
los corazones.

*Repertorio de Hernán La Rosa. Similar a la  
canción mexicana "Cielito lindo".*

14

Tener quisiera  
un retrato que al tuyo  
se pareciera.

*Repertorio de los hermanos Áscuez.*

15

Tu amor me mata,  
tu amor me pone preso  
tu amor me saca.

*Repertorio de Porfirio Vásquez.*

16

Cachicandongga  
al que le caiga el guante  
que se lo ponga.

*Repertorio de Porfirio Vásquez.*

17

¿Qué te parece  
que el que se echa con hambre  
lleno amanece?

*Repertorio de Hernán La Rosa.*

18

Y eso es muy cierto  
como sacarse un ojo  
y quedarse tuerto.

*Repertorio de Luciano Huambachano.*

19

Flor de romero  
no le digas a nadie  
que yo te quiero.

*Repertorio de Francisco Ballesteros.*

20

Cómo me duele  
cuando siento un mal pago  
de las mujeres.

*Repertorio de los hermanos Áscuez.*

21

Tan buena moza  
no seas presumida  
ni pretenciosa.

*Repertorio de Víctor Arciniega.*

22

¿Qué te parece  
que el arroz en el plato  
desaparece?

*Repertorio de Manuel Quintana.*

23

Cómo tuviera  
un retrato que al tuyo  
se pareciera.

*Repertorio de Víctor Arciniega.*

24

Qué maravilla  
y le puso tres pares  
de banderillas.

*Repertorio de Francisco Ballesteros. Estro-  
fa del repertorio taurino.*

25

Jardín florido,  
ya no tiene remedio  
lo sucedido.

*Repertorio de Manuel Quintana.*

26

Quién lo diría  
que yo por tus amores,  
me moriría.

*Repertorio de Hernán La Rosa.*

27

Anda, ve y dile  
a la prenda que adoro  
que no me olvide.

*Repertorio de Luciano Huambachano.*

28

Ve lo que has hecho  
que tu puñal de acero  
me ha roto el pecho.

*Repertorio de Porfirio Vásquez.*

29

Corro y me paro;  
las mujeres, baratas,  
los hombres, caros.

*Repertorio de los hermanos Áscuez.*

30

¿Qué cuento es este:  
que uno tienda la cama  
y otro se acueste?

*Repertorio de los hermanos Áscuez.*

## Resbalosas

1

En la torre de mi gusto  
donde tan alto me vi  
como el cimientó era falso  
otro subió, yo caí.

Tienes unos ojitos,  
morena, y una mirada,  
que roban los corazones  
negra del alma, ah ah, ah;  
qué fatiga, ah ah ah; qué dolor,  
que cuando pido un favor  
lo han de negar para mí, ah ah, ah;  
qué fatiga, ah ah ah; qué dolor  
que estando la niña enferma  
no le llamen al doctor.

*Repertorio de los hermanos Áscuez.*

2

A la luz del día, samba,  
los rayos del sol;  
aunque soy morenito  
a nadie ofendo con mi color.

Voy para acá, jaja,  
voy para allá,  
voy para acá, no llores samba,  
llorando estoy.

*Repertorio de Manuel Quintana.*

3

¿Cuál es el ave que pone  
doscientos huevos al día.<sup>22</sup>  
y en el calor de su madre<sup>23</sup>  
se levanta al otro día.

---

22 Hay variantes en la letra, algunos dicen: doscientos, otros trescientos o seiscientos.

La cifra que se use en el primer verso se canta también en el tercero.

23 Otros sustituyen por "(...) mama".

Señores, yo les diré  
cuál es el ave que pone  
cuál es el ave que pone  
doscientos huevos al día.

Y los pone, y los deja,  
y los saca al otro día;  
y los pone, y los deja  
¿A quien le daré mis quejas?

*Repertorio de los hermanos Áscuez.*

4

Qué bonita Plaza de Acho,  
donde torea Ángel Valdés,<sup>24</sup>  
cuando mata a su torito  
a la media vuelta o al volapié.<sup>25</sup>

"Pío Nono", "Pío Nono",<sup>26</sup>  
arrímallo para acá,  
a ver si mato a este toro  
como maté al "Arabí Pachá".<sup>27</sup>

*Repertorio de Ulderico Espinel Unanue. Es una de las letras taurinas características.*

5

Pinpín, pinpín, pinpín,  
Pinpinpín, San Agustín (bis)  
La gallina papujada  
puso un huevo en la ramada  
puso uno, puso dos,  
puso tres y puso cuatro,  
puso cinco y puso seis<sup>28</sup>

---

24 Ángel Valdés, uno de los toreros afrodescendientes limeños más famosos, de fines del siglo XIX y comienzos del XX.

25 "A la media vuelta" y "al volapié", dos formas de matar un toro.

26 "Pío Nono", apodo de Germán León, ayudante de Ángel Valdés, apodado así en memoria del longevo papa católico.

27 Toro bravo famoso de la ganadería de Mala, de Jesús de Asín.

28 En esta resbalosa, la variante consiste en

puso siete y puso ocho,  
puso nueve y puso diez.

A diez, a diez, a diez  
ahora que se toma usted;<sup>29</sup>  
a diez, a diez, a diez,  
una copa de jerez.

*Repertorio de Francisco Ballesteros.*

6  
Levántate, cuerpo de ángel divino  
cómo me duele haberte quitado el sueño  
levántate, y verás a tu dueño  
borracho perdido, tirado en el suelo por  
tu amor.

Yo vi una noche  
a la redonda luna  
que iluminaba el largo firmamento,  
yo vi otra noche las estrellas brillando  
pero tu amor no lo pude encontrar.

Qué borracho estoy, qué barbaridad,<sup>30</sup>  
no hay un valiente que quiera pelear.  
Mucho trabajar, poco que comer,  
mucho pico y lampa, samba, sin saber por  
qué. (bis)

*Repertorio de Víctor Arciniega.*

7  
Morir ansiara si me ofrecieras  
como sepulcro tu corazón,  
sería la muerte mi único anhelo  
porque es muy dulce morir de amor. (bis)

Pero mi bien, con tus desdenes  
presto, muy presto, me matarás  
como los niños cogen las uvas,  
de los racimos,  
de los racimos de aquel parral.

*Originalmente esta es una polca criolla  
muy conocida.*

8  
Ay, caramba, caramba, toma<sup>31</sup>  
no me agarres la cintura  
ay, caramba, caramba, toma  
que es mucha sinvergüenza,  
ay, caramba, caramba, toma  
esa mano quita ya;  
ay, caramba, caramba, caramba, que me  
voy a emborrachar.

*Repertorio de los hermanos Áscuez.*

9  
Señores,<sup>32</sup> qué pulso tienen  
los carreteros del inglés  
que se echan los sacos al hombro  
de cinco y de cuatro  
de cinco por seis.<sup>33</sup>

Cuando hacen esa maniobra  
toditos se dan la voz  
buscando los sacos que tienen  
frijoles, pallares, azúcar y arroz.

---

cantar hasta seis o hasta diez en el primer pie. El número que se elija en el primer pie se usa al inicio del segundo pie.

29 Los cantores poco advertidos sustituyen el verso por: "(...) una copa de jerez".

30 Este tercer pie es optativo, algunos lo cantan y otros no. Esta misma estrofa también se canta como segundo pie en otra resbalosa: "Pues sabido es/que la policía está...".

---

31 Algunos cantan "ay caramba, caramba, caramba".

32 Algunos sustituyen por "Mamita (...)".

33 También se usa "(...) en un dos por tres".

Si su jefe les pregunta,  
Responden con gran confianza<sup>34</sup>  
es un poquito de trigo para mi gallo  
Balanza.<sup>35</sup>

*Repertorio de los hermanos Áscuez.*

**10**

Cuando mi Pepa va al baño,  
yo le llevo el peinador,  
luego que sale del baño  
quiere que la peine yo. (bis)

Ay Pepa, ay Pepa;  
permita Dios que te quepa  
en tu pecho un abanico;  
paloma, dame tu pico  
y un poquito,  
de ese tu salsero rico.

*Repertorio de Samuel Márquez.*

**11**

Cuando en la playa mi bella Lola  
su lindo talle luciendo va  
los marineros se vuelven locos  
y hasta el piloto pierde el compás.

Ay, qué placer; ay, qué placer,  
sentía yo, sentía yo,  
cuando en la playa sacó el pañuelo  
y me saludó;  
luego después, se acercó a mí  
me dio un abrazo, y en aquel lazo creí morir.

Y nosotros, los pobres marinos  
hemos hecho un barquito de vela  
pa' vivir en el fondo del mar  
que ya no se puede vivir en la tierra.

*Repertorio del dúo Montes y Manrique. Este es un ejemplo de un género distinto, originalmente danza habanera en letra y melodía, que se puede cantar como resbalosa.*

**12**

Chaparrita de mi vida,  
la dueña de mis pesares,  
esta noche no me olvides  
donde quiera que te halles.

*Repertorio de los hermanos Áscuez Villanueva. Esta resbalosa tiene un solo pie.*

**13**

Las mujeres en Lima,  
que no se asombren,<sup>36</sup>  
le han pedido al gobierno  
que les permita vestirse de hombres;  
en lugar de polleras con volantitos  
van a usar pantalones ajustaditos.

Con esa moda va a haber  
muchas equivocaciones<sup>37</sup>  
tendrán que pedirle a los hombres  
que les asombren los pantalones.<sup>38</sup>

*Algunas versiones escuchadas terminaban aquí; otros cantores, de mayor conocimiento o de más largo repertorio, continuaban:*

---

34 También se canta "(...) con muchísima".

35 "Balanza" era la orden de pesar la mercadería que los carreteros mermaban.

---

36 También: "(...) no les asombre".

37 También: "la mar de (...)".

38 También: "(...) ajusten (...)".

El señor intendente  
quiere una cosa,  
que parece mentira  
por caprichosa;  
quiere que los cocheros,  
en sus trabajos,  
vayan unos pa' arriba  
y otros pa' abajo.

*A esto seguía un cuarto pie con la misma letra y melodía que el segundo pie: "Con va a haber(...)".*

*Repertorio de los hermanos  scuez. Adv rtase que, cronológicamente, el primer y segundo pies est n situados a comienzos del siglo XX, aproximadamente 1910, cuando llegó la moda de los pantalones para las mujeres. En cambio, el tercer pie se refiere la segunda mitad del siglo XIX, cuando los cocheros, al cruzarse en sus carros de caballo por los jirones estrechos de Lima, provocaban pleitos a latigazos entre estos. El intendente de la ciudad, para evitar esto dictaminó que el tránsito fuese en un solo sentido.*

**14**  
Yo no voy al Prado,<sup>39</sup>  
si no vienes t   
con tu traje blanco, samba,  
tu polqu n azul.

Deja niña que te mire  
el que te quiera mirar.  
deja que por ti suspire  
el que quiera suspirar.

*Repertorio de Francisco Ballesteros.*

---

39 Se refiere al paseo que había junto al monasterio del Prado, en Barrios Altos, en las cuerdas 14 y 15 del jirón Junín, a la altura del jirón Huamalíes.

**15**  
Que s , me dirás que s ,  
será la felicidad.  
El que navega, por Dios Mercedes,  
ay Mercedes, vente a gozar, jaj .

Tengo plata,  
también tengo cobre,  
tengo metal y muchísimo oro,<sup>40</sup>  
en todito yo soy abundante,  
solo en el querer soy pobre.

*Repertorio de Porfirio Vásquez.*

**16**  
Muri  mi rey, y muera,  
y muera quien lo mat ,  
bruja jaj ;<sup>41</sup>  
y muera, quien lo mat ;  
bruja, jaj .

Fue ese cobarde 'e Pizarro<sup>42</sup>  
 l fue quien lo fusil ,<sup>43</sup>  
ahora qué dirán los indios  
ayayay,  
ahora los indios dirán  
murió mi rey, mi señor,  
y muera quién lo mat , jaj .<sup>44</sup>

*Repertorio de los hermanos  scuez. El argumento de esta resbalosa está relacionado con la captura y muerte del Inca Atahualpa.*

---

40 La mayor parte de intérpretes cantan así esta resbalosa, algunos, los menos, utilizan la letra original de este poema: "Tengo plata, también tengo oro/ tengo metal, muchísimo cobre".

41 Algunos cantores dicen: "(...) jaj , jaj ".

42 Otros cantan: "(...) canalla (...)".

43 Manuel Quintana cantaba " l fue quien lo afusil ".

44 Esta resbalosa también se remata con: "(...) también".

17

Para comer un pollo, a la minuta,  
muy bien guisado,  
se necesita el pollo  
bien tiernecito, bien desplumado.

Lo primero que se hace,  
se prende la candelita  
y luego se coloca la cacerolita,  
ajitos y cebollitas,  
tomate bien machucado,  
y una vez que está dorado,  
se da la vuelta, la vuelta pal' otro lado.

*Repertorio de Luciano Huambachano.*

18

Oiga usted, señor mi coronel,  
si yo muero, si yo muero en la batalla  
yo le encargo a usted a mis hijitos<sup>45</sup>  
y también, y también a mi mujer.

Vaya palabra 'e soldado,  
en el campo de batalla  
el que muere descansa  
y olvida, y olvida lo que ha pasado.

*Repertorio de Hernán La Rosa.*

19

Palmero, sube a la palma,  
oído que le da,  
oh dile a la palmerita,  
arriba samba;  
oh dile a la palmerita,  
arriba samba,  
que se asome a la ventana  
oído que me da,  
que mi amor la solicita,  
arriba samba

palmero, sube a la palma  
oh dile a la palmerita.

Vea pues señora  
mi dolor es pena,  
chiribí, morena,  
si te acordarás de mi  
oh rey, jajá.

*Repertorio de los hermanos Áscuez.*

20<sup>46</sup>

Pues sabido es que la policía está  
cometiendo abusos con barbaridad,  
con esa varita que le llaman la ley,  
le dan a usted de palos, caramba,  
sin saber por qué.

Qué borracho estoy,  
qué barbaridad;  
no hay un valiente que quiera pelear  
mucho trabajar, poco que comer,  
mucho pico y lampa, samba,  
sin saber por qué.

*Repertorio de Víctor Arciniega. Este segundo pie también se canta como tercer pie en otra resbalosa.*

21

Cuando salí de La Habana,  
válgame Dios,  
de nadie me despedí,  
así soy yo. (bis)

---

45 Como variante, hay algunos cantores que dicen: "yo le encomiendo (...)".

---

46 Hay varias resbalosas que tienen un primer pie que es similar a una primera estrofa de marinera, inclusive con términos. El segundo pie es diferente en métrica silábica y en melodía.

Chinita, dime que s ; chinita, dime que no, vitoreando<sup>47</sup> la bandera del imperio nacional.

El subir, el bajar,  
es una cosa tan singular  
vitoreando la bandera del imperio nacional.

*Repertorio de Porfirio Vásquez. El primer pie es parte de una famosa danza habanera.*

22  
Cuando yo te vi más bella que el sol  
en mi alma sent  tu divino amor;  
entonces cre  para calmar mi dolor  
todo es nuevo, si de tu aliento, amor.

Ven alegría de mi alma,  
ven a calmar mi dolor,  
ven con tu ofrecida calma,  
ven que te espera mi amor.

*Repertorio del dúo Montes y Manrique.*

23  
María Manuela, la caporal,  
se fue a la pampa y a trabajar  
no muele ca a, ni vende azúcar  
ni tiene plata pa' enamorar.

Yo fui a la plaza compr  cebollas,  
compr  tomates y perejil, no sabes china,  
blanca mulata, la burundanga que tengo  
aquí.

Pirr n plinpl n,  
pirr n plin pl n  
yo tengo una botijuela  
que ya está por la mitad.

24  
Oye lechero, qué vendes t   
una leche cargada al agua  
que en la vasija se ve azul.<sup>48</sup>

Que venga el municipal,  
que venga el municipal  
que crimen de gran tamaño  
que una leche que hace daño  
se venda en la capital.

25  
Ron para la literata, s   
para mi suegra aguarrás  
pa' las casadas horchata  
para las niñas mistral  
ron para la literata, s   
para mi suegra aguarrás.

Mande el señor Robinsón  
mande el señor.  
Que llor  lloraba, samba

Desde la Judea vengo, s ,  
como enemigo de Dios

Que las mujeres que tengo, pasan de  
noventa y dos  
Desde la Judea vengo, s , como enemigo  
de Dios

Mande el señor Robinsón, mande el señor,  
que llor  lloraba, samba.

*Repertorio de los hermanos  scuez.*

---

<sup>47</sup> Algunos dicen "contemplando" en sustitución de "vitoreando".

---

<sup>48</sup> Antiguamente se utilizaban vasijas de fierro enlozado, muchas veces de color azul celeste, y lo aguado de la leche permitía ver reflejado el color del recipiente en el líquido.

26

Morales Bermúdez  
ya no manda más  
no se qué remedio  
le han dado a tomar.<sup>49</sup>

Cantando, silbando  
siempre al pie de tu ventana  
chiribí tirana,  
si te acordaras de mí.

*Repertorio de Hernán La Rosa. Letra relacionada con la muerte del coronel Remigio Morales Bermúdez, presidente del Perú en 1894, de quién, se decía, fue envenenado.*

27

Si este tuerto, bandido muriera  
y muriera también la melón,  
el Perú levantara la frente  
que le cubre ignominia y baldón.  
Ven y verás, y verás y verás,  
y verás y verás, prenda mía  
el gobierno de don Nicolás.

*Repertorio de Hernán La Rosa. Letra relacionada con el general Andrés A. Cáceres, quien se apoderó de la presidencia en 1894. Se alude a su mujer, Antonia Moreno de Cáceres, a quien apodaban "La Melón Podrido". La melodía es la misma que la jota "Si la reina de España muriera".*

28

La cabra le dijo al pollo  
yumba já, jajá jajá,  
¿Dónde está la hierba buena? Yumba já.  
y el pollo le respondió: yumba já, jajá jajá  
la mala hierba que reina, yumba já.

Y así como por milagro  
con todo se determina  
Los matorrales de Huacachina.  
Vámonos a Huacachina ,  
Huacachina, Huacachina  
a los baños de Huacachina,  
yumba já.

*Repertorio de Porfirio Vásquez.*

29

Todo es escribir,  
todo componer,  
todo criticar  
y el tiempo perder.

Señores diaristas,  
¿qué habremos de hacer?  
gastar tinta y pluma,  
polvos y papel  
y dar, que va dando,  
salga rana o pez.

*Repertorio de Samuel Márquez.*

30

Cuando estoy en el ingenio  
de azúcar blanca de mi señor,  
por eso trabajo ansioso  
y nunca pienso que no hay dolor.

Daré por ti una palmera  
de las que nacen en mi país,  
por una mirada tuya  
diera mi vida si quieres tú.

Cabello de oro fino,  
frente espaciosa, fina nariz,  
boca de nacar, ojos de cielo,  
de las que nacen en,  
ayayay, el mes de abril.

*Repertorio de los hermanos Áscuez.<sup>50</sup>*

---

49 También se usa "beber".

---

50 En el Cancionero de Lima (1900:29) aparece el poema "El Ingenio", con un texto muy

### Llamadas de fuga

*Las llamadas para fuga suelen ser dos versos octosílabos. Por lo general se usan los dos primeros versos de un primer pie de jarana. Excepcionalmente se usan llamadas robadas, es decir, con menos de ocho sílabas en el primer verso, por ejemplo, las que aparecen en los números 15, 16 y 17.*

1

Me había quedado dormido  
tu ausencia me recordó.<sup>51</sup>

2

Caigo arriba, caigo abajo,  
dijo un gavián perdido.

3

Acostumbrado a melcocha,  
manjarblanco me hace daño.

4

El rumor de la guitarra  
a mí me enseñó a vivir.

5<sup>52</sup>

Eso mismo que tú dices,  
eso mismo digo yo.

6

Vámonos a resbalarnos  
hasta que amanezca el día.

7

Qué tanto me acariciabas,  
traidora, teniendo dueño.

8

Tú eras la que me decías  
que nunca me olvidarías.

9

Cuando estoy sin mí querer  
hasta la tarde se opaca.

10

La quiero porque es mi gusto  
y en mi gusto nadie manda.

11

Cuando por mí estén doblando  
no pregunten por quién muero.

12

Eso mismo que tú pones  
eso mismo pongo yo.<sup>53</sup>

13

Francisco, bota frifró  
que son comé venarique.

*Se entiende que esta es lengua abozalado, que es una versión del español hablado por la población afrodescendiente con dificultad. Este texto quiere decir: "Francisco, bota los frejoles que vamos a comer venado".*

---

similar que se transcribe a continuación: Cuando estoy en el ingenio/ de azúcar blanca, de mi señor,/ por ella trabajo ansioso/ y nunca siento, pena y dolor. // ¿Por qué ingrata no me quieres/cuando yo diera por ti el Perú,/ por una mirada tuya/ diera mil vidas si quieres tú. // Cabello de oro fino,/ frente espaciosa/ ojos de cielo fina nariz;/dientes de perla/labios de rosa/ a medio abrir. // Gentil como las palmeras/ de las que nacen en mi país/ cuanto por su amor yo diera/ y ella no tiene piedad de mí.

51 Otros cantan: "(...) me despertó".

52 Al usar esta llamada y la número 12, es frecuente que se repita la fuga que pusieron los contendores. No obstante, no es una norma pues hay cantores renombrados que ponen esta llamada y cantan una fuga diferente a la cantada por la pareja de competidores.

---

53 Otros dicen: "Eso mismo que tú cantas/ eso mismo canto yo".

14

Allá va la “pan de dulce”  
en busca de “la bejuco”.<sup>54</sup>

15

Encantadora,  
lucero de la mañana.

16

En Cartagena,  
cuando mi amor la recuerda.

17

Amaneciendo,  
yo vivo solo cantando.

#### Fugas en mayor

1

Se va mi china, se va, se va  
con sus jazmines.  
¿Para donde irá?  
qué pena me da.

*Repertorio de Manuel Quintana.*

2

Estoy cantando  
en una taberna  
esta noche me emborracho,  
voy de verbena.

*Repertorio de los hermanos Áscuez.*

3

Una de dona, de trena, cadenas;  
rabo de duco del salceduco,  
andar, andar  
del millar, millón;  
cuéntala bien  
que las doce son.

*Repertorio de los hermanos Áscuez.*

4

Venid pastores  
a la feria de Hungría,  
que hoy es el día  
de comprar y vender.

*Repertorio de Luciano Huambachano.*

5

Para ser marinerito  
no he nacido yo,  
marinero en tierra firme,  
pero de agua, no.  
Me embarqué en una balandra;  
yo me fui a pescar.  
Tan solo saqué un mareo,  
más que regular.

*Repertorio de los hermanos Áscuez. Esta es una fuga de doble estrofa. También puede cantarse como contestación entre parejas de cantores.*

6

Chancaquita de cancha<sup>55</sup>  
miel con requesón,  
venden en la plaza, sí,  
qué ricas que son.

*Repertorio de los hermanos Áscuez.*

---

<sup>54</sup> Apodos de las hermanas Petronila y Bartola Sancho Dávila. A esta última, para molestarla, le decían “La Bejuco”, por ser muy delgada y quebrada de cintura. Esta llamada la cantaba Julio Zarratea, célebre cantor de marineras de la casa de Mateo Sancho Dávila, tío carnal de las anteriores.

---

<sup>55</sup> Otros dicen: “(...) nueces”.

7

De Nueva York vengo mil veces de admirar  
las maravillas y grandezas que hay all ;  
pero en mi mente siempre suelo recordar  
que estando en Lima soy mil veces más feliz.

*Repertorio de Manuel Quintana.*

8

 C mo e   nami neguito?  
José del Caimen, seño. (Repetir cuatro veces)

*Repertorio de los hermanos  scuez. Pertenece a la serie de las estrofas abozaladas, que se cantaban imitando a los afrodescendientes que hablaban con dificultad el español.*

9

Guachi peruvian  
que en la América no hay.  
Ese reloj americano  
parla inglés y nada más.

*Repertorio de Luciano Huambachano. Hace referencia al reloj de la estación del tren, que queda a la espalda de Palacio de Gobierno. Era llamado "guachi", castellanización de la palabra watch, reloj en inglés.*

10

Ya se cierra el Estrasburgo  
ya se cierran Broggi y Klein  
no cerrando don Andrade<sup>56</sup>  
 A m  qué me cuenta usted?

*Repertorio de los hermanos  scuez.*

11

En Lima matan los perros  
pa que no muerdan a los demás  
y al otro día temprano,  
por la mañana, amanecen más.

*Repertorio de Francisco Ballesteros.*

12

Ojos m os no llor is, (bis)  
lágrimas, tened paciencia,  
no llores samba, llorando estoy;  
así no se corresponde  
corazón traidor, amor para siempre, adiós.

*Repertorio de Manuel Quintana. Esta y la siguiente fuga se cantan con la misma melodía.*

13

Vengan flores de La Habana (bis)  
del jardín de Panamá,  
no llores samba,  
llorando estoy;  
así no se corresponde  
corazón traidor, amor,  
amor para siempre, adiós.

*Repertorio de Manuel Quintana.*

14

Las piernas gordas de una mujer,  
hasta el tobillo se pueden ver  
esa es la garra del celador  
que est  en la esquina por ver mejor.

*Repertorio de los hermanos  scuez.*

---

<sup>56</sup> Estrasburgo, Broggi, Dora y Klein eran restaurantes o pastelerías de la Lima de fines siglo XIX, ubicados en el Centro de Lima y muy de moda en la época entre las clases altas. Don Andrade alude a Manuel "Manongo" Andrade, también conocido como Caravelí, dulcero que tenía un local en la esquina de la Plaza de Acho, donde se reunian a cantar marineras después de las corridas de toros.

15

Sácala del burdelero,<sup>57</sup> salero,  
métele la banderilla, cuiquilla,  
que dicen de la presidencia,<sup>58</sup>  
¡que lo mate Bonarillo!<sup>59</sup>

*Repertorio de letras taurinas.*

16

El paragüero le va,  
el paragüero no vuelve;  
el que no tiene paraguas,  
se ha de mojar cuando llueve.

*Repertorio de Wilfredo Franco Laguna.*

17

“Lau tau”,<sup>60</sup> tiene su marido;  
“lau tau”, tiene su mujer;  
“lau tau”, ¿dónde la pusiste?;  
“lau tau”, ella se me fue.

18<sup>61</sup>

Sube niña en el “tranguai”<sup>62</sup>  
arriba es medio,<sup>63</sup>  
abajo un real.<sup>64</sup>

*Repertorio familiar, versión de María Flórez Quintanilla.*

19

Mira que linda que está;  
ahora viene,  
mañana se va.

*Versión de María Flórez.*

20<sup>65</sup>

No te destapes el pecho  
que está con afrecho,  
que está con afrecho.

21

No te destapes la pierna  
que está con betún,  
que está con betún.

22

Negro, que mal has quedado,  
cabeza ‘e borrego  
pescuezo ‘e venado.

23

Pasan por el puente muchos matuteros  
y los estudiantes son muy embusteros.  
ay Manolín , ay Manolín, ay Manolín,  
que guapito que es usté.<sup>66</sup>

*Repertorio de Manuel Covarrubias. Fuga utilizada para avisar a los contrarios que se termina el contrapunto.*

---

57 Barrera, donde se refugian los toreros durante las corridas cuando hay peligro.

58 Donde está el juez de plaza durante las corridas de toros.

59 Torero español afincado en Lima entre fines del siglo XIX y comienzos del XX.

60 Deformación de la voz *lac tau*: frejol chino.

61 Las estrofas: 18, 19, 20, 21 y 22 se cantan con la misma melodía y tienen la misma forma métrica, por lo que es posible que hayan formado parte de una de las varias formas de fugas de contrapunto.

62 Castellanización de *trainway*, palabra que aludía al tranvía.

63 Denominación popular de la moneda de cinco centavos.

64 Nombre popular de la moneda de diez centavos.

---

65 Las estrofas 20, 21 y 22 pertenecen al repertorio de los hermanos Áscuez. Fueron integradas por Nicomedes Santa Cruz a su composición Manuel Antonio, que aparece en el disco Cumanana, editado en 1964, así como en sus ediciones posteriores.

66 Estrofa extraída de una zarzuela.

24

Al pasar por el puente  
me dijo el barquero:  
las niñas bonitas  
no pagan dinero.<sup>67</sup>

*Repertorio de Francisco Ballesteros. Esta fuga también se usaba para avisar el final del contrapunto. Este aviso no obliga a los contrarios a terminar, pero es una convención.*

25

Diente con diente,  
voy dando, dando,  
que será del amor mío, mío,  
porque estoy titiritando, tando  
titiritando de frío, frío.

*Repertorio de Manuel Quintana.*

26

Tu marido te va a comprar, jajá  
un vestido a lo priquití  
y de gusto le vas a dar  
un besito en la nariz.

*Repertorio de Manuel Quintana.*

27

Trila trila, trila lalá  
trilalalalá, trilalá  
trilala... uh, trilala, uh,  
trila trila, trilá lalá  
trilalá lalá, trilala trílala, uh  
trílala, uh, trílá lalá.

*Repertorio de los hermanos Áscuez. Hay una serie de fugas que en se canta "trilá lalalás". La línea melódica varía, no tienen letra y se cantan así a propósito.*

28

Tilín tilán,  
cómo me gusta mi sacristán  
por lo bien que acompaña la misa  
su campanita, tilín tilán.

*Repertorio de Víctor Arciniega.*

29

Trilalá lalá lalá;  
palmero, sube a la palma;  
trilalá, lalá lalá;  
oh dile a la palmerita;  
trilalá, lalá, lalá;  
que se asome a la ventana;  
trilalá, lalá, lalá;  
que mi amor la solicita.

*Repertorio de los hermanos Áscuez. Serie de fugas contestadas entre las parejas de cantantes. La misma fuga, verso a verso, es cantada alternando.*

### Fugas en menor

1

Ella se me fue,  
ella se me fue,  
ella se me fue,  
loco de amor yo me quedé.

*Repertorio de los hermanos Áscuez.*

2

Cuando bebas de la fuente  
sus raudales, sus raudales,  
envenenados encuentres  
sus cristales, sus cristales.

*Repertorio de los hermanos Áscuez.*

---

67 Esta estrofa es extraída de una zarzuela.

3

Oh tirano campanero  
que tempranito tocas al alba,  
sabiendo que está durmiendo  
la dulce prenda del alma.

*Repertorio de los hermanos Áscuez.*

4

Con este pañuelo,  
con este pañuelo, con este pañuelo  
me hiciste llorar  
ingrata mujer.

*Repertorio de Francisco Ballesteros y Víctor Arciniega.*

5

Corre china, corre china,  
anda y dile al subprefecto  
que porque le ha da´o la gana  
sus solda´os me llevan preso.

*Repertorio de los hermanos Áscuez.*

6

Ayer dijo el cura  
en un gran sermón  
que era mal pecado  
el comer turrón.

*Repertorio de Manuel Quintana.*

7

Señora vecina  
préstame su gallo,  
para mi gallina  
que se ha calentado

8

¿Quién toca la puerta?  
Señora, yo soy,  
vengo por la carta,  
mañana me voy.

*También forma del repertorio de tonderos.*

9

Ándame pidiendo  
que yo te iré dando,  
palos en la nuca  
que se están usando.

10

Soy el farolero  
de la esquina 'el sol;  
traigo mi escalera  
y apago el farol.

*Esta estrofa es de una zarzuela del siglo XIX.*

11

Me endulzo, me endulzo,  
me estoy endulzando;  
me subo de punto,  
me estoy azucarando.

*Estrofa de un antiguo festejo.*

12

Sí ñaña, la chacha me va a pegar  
si ñaña, por que digo la verdad.

*Repertorio de Manuel Quintana.*

13

Pobre negrito,  
que triste está,  
trabaja mucho  
y no gana ná.

*Repertorio de Manuel Quintana.*

14

Para ser reservista  
se necesita  
una escopeta grande  
y otra chiquita.

*Repertorio de Víctor Arciniega, aprendido de  
los hermanos Palomera, de Cinco Esquinas.*

15

Es bufón, es bufón,  
el negrito del convento  
además , además,  
campanero y sacristán.

*Repertorio de los hermanos  scuez.*

16

 Por qué cultivas  
con tanto anhelo  
flores que un día  
no han de existir?  
 Por qué las riegas  
con tantos celos  
cuando olvidadas  
han de morir?

17

Al pasar por la banda  
de un bello país  
los muchachos me dicen  
no te vayas de aquí.

18

Anoche estuve en París,  
en Londres y en Portugal.  
Hoy me encuentro en el país  
con mando de general  
ayayay ayayaay  
cierto ser .

*Repertorio de los hermanos  scuez. Esta es  
una forma de fuga que no tiene llamada si  
no remate; es decir, se canta la estrofa y se*

*termina con el "ayayay". Los contendores  
contestan con otra estrofa, con la misma  
melodía y el mismo remate que la anterior.*

19

No te metas, si no sabes,  
a lo más hondo a nadar  
porque al tiempo 'e zambullir  
también te sabes<sup>68</sup> ahogar.

20

Para que me dijiste que s , que s ,  
para que me dijiste que no , que no,  
para que me dijiste que s ,  
toma gallina quien te mat .

*Repertorio de Porfirio Vásquez Aparicio.*

21

Cierra, cierra,  
cierra, cierra lorito,  
cierra.

*Repertorio de Manuel Covarrubias. Estrofa  
utilizada para avisar que se va a terminar  
de cantar las fugas.*

22

 No ves que todo cambia en la vida  
y el mundo está lleno de ingratitud?  
No siembres flores, amada mía  
porque emponzo as tu juventud.

*Repertorio de los hermanos  scuez.*

23

Para qué son los rigores  
si he de vivir sin sosiego.  
Los hombres tocan a fugo  
y las mujeres a amores.

*Repertorio de los hermanos  scuez.*

---

<sup>68</sup> Expresión antigua que significa "te puedes...".

24

Si a tu ventana, negra del alma,  
llega el amante que te engañó  
y te pregunta si estoy en casa,  
dile que no, siempre que no.

*Repertorio de Manuel Quintana. Estrofa  
tomada de la canción "La paloma".*



***¿Habrá jarana en el cielo?***  
*Tradición y cambio en la marinera limeña*  
se terminó de imprimir en los talleres de  
Lucent Perú S.A.C., Calle Elias Aguirre 126 int. 1002,  
Miraflores, en octubre de 2012.  
Se imprimieron 1000 ejemplares

