



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO

MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA VISUAL

Paisajes Idílicos: El Criollo en Mí

Crónica Auto-reflexiva de una Producción Etnográfica Visual

Tesis para optar el Título de Magíster en Antropología Visual

Presentada por:

Bruno Fernando Benavides Allain

Diciembre del 2015

ÍNDICE

I. Introducción	1
II. Marco Teórico	10
1. El criollismo en el Perú	10
2. Lo “criollo” en el Perú del siglo XX	14
3. La música criolla	15
4. Performance y repertorio criollo	19
5. Identidad y estereotipo criollo	22
6. Referencias	23
III. Metodología	28
1. ¡Esto es Breña!	28
2. Ese es mi abuelo	33
3. Paisajes idílicos	41
4. El criollo en mí	44
5. Chiclayo de mis amores	46
IV. Conclusiones	54
V. Bibliografía	58

INTRODUCCIÓN

El criollismo no es un tema tradicionalmente abordado por las ciencias sociales en el Perú. Las investigaciones de ciencias sociales actualmente tocan el tema desde una perspectiva histórica o de musicología. Sin embargo, se hace necesaria una investigación que se centre en la naturaleza performativa del criollismo y su rol de transmisión cultural con herramientas propias de la antropología visual, como el registro etnográfico audiovisual.

El material audiovisual constituye el tipo registro más apropiado para registrar la performance llevada a cabo en las reuniones o jaranas, a pesar de que no puede captar lo “en vivo” en toda su multisensorialidad. El material registrado puede servir para una profundización sobre estudios del cuerpo y el movimiento. Asimismo, la perspectiva de género es un ángulo sumamente interesante. El criollismo es típicamente un espacio masculino: la representación de la mujer es un lugar crucial en el imaginario criollo. Los roles femeninos en lo criollo y cómo se articulan con el discurso de género es en sí misma otra investigación.

Este trabajo ampliará el cuerpo de investigaciones académicas no solo sobre lo criollo, sino sobre las maneras de representar la cultura popular en el

Perú. En un país multicultural como el Perú, las culturas populares son producidas en contextos directamente relacionados a la estructura social, política y económica de la sociedad en conjunto. En una sociedad post-colonial, con muchos discursos de dominación entrecruzados como la peruana, lo criollo y su indefinición histórica entre lo europeo y lo indígena es especialmente problemático.

Es problemático porque aparentemente patrones discriminadores con respecto a lo indígena reaparecen aun en el criollismo entendido como cultura popular. Por eso es necesario profundizar en los estudios sobre lo criollo como oportunidad de repensar la historia peruana y la naturaleza de las relaciones sociales. Saber más sobre el criollismo es adoptar una mirada más crítica sobre los usos que se le dan a partir del poder y de la oficialidad.

El investigador Fred Rohner (2011), refiriéndose al carácter efímero y la necesidad de estudiar el repertorio y los espacios en que se cultiva el criollismo, como los centros musicales, escribe

La disposición del espacio, los retratos y trofeos que pueblan sus paredes, la construcción simbólica de héroes y emblemas no oficiales, y la articulación de un conjunto de costumbres propias, están esperando aún al científico social interesado en describir y salvaguardar estas tradiciones (...) El trabajo con el patrimonio cultural (sea este material o inmaterial) requiere de investigadores dispuestos a elaborar una tarea que excede el simple devaneo intelectual. Las teorizaciones culturales no son útiles si el producto descrito y teorizado desaparece. Queda un puñado de centros musicales repartidos por toda la ciudad (incluido El Callao), y si bien estos no conservan ya necesariamente el espíritu de reunión de amigos de un cierto barrio o de una cierta

localidad, aún guardan, sin embargo, el deseo de preservar un repertorio que no alcanza o no ha alcanzado las esferas comerciales. Sus integrantes son cada vez menos, la mayor parte de ellos son personas que sobrepasan los sesenta años, y aunque en los últimos diez años se han agregado a sus visitantes algunos grupos de músicos y miembros jóvenes, estos son aún una minoría (...) La extinción de estos ritmos representa, además, la pérdida de los textos en ellos contenidos que son, a parte de rica fuente histórica, la ocasión para repensar la historia peruana, y limeña en particular, pues muchas de las categorías en las que los peruanos piensan y definen sus identidades culturales, las nociones de andino y criollo, por ejemplo, pueden verse seriamente reformuladas a través del análisis de estos textos, de los espacios en que eran representados, así como de sus enunciadores reales, no ideales. Revisar estos materiales de manera crítica es, entonces, la oportunidad de reconstruir esos lazos —entre distintos sectores de la población limeña— que sí existieron. (Rohner, 2011).

Siempre pensé en hacer un documental sobre mi abuelo como un proyecto muy distante ya que tendría que ser grabado con una buena cámara—de acceso hasta hace poco inimaginable— para hacer justicia a la riqueza visual del tema. Pero, sobre todo, no tenía idea de un argumento para sostener las imágenes que tenía en mente. Y lo que tenía en mente eran básicamente mis recuerdos de infancia. Pero un punto de vista meramente personal simplemente me resultaba inconcebible. Sin embargo, su personaje siempre me resultó irresistible de representar.

Los primeros recuerdos que tengo de él son los de una figura enigmática, un pintor bohemio, un artista. Para nada el estereotipo de abuelo que espera la llegada de los nietos el fin de semana para engreírlos. Él tenía siempre algo que hacer e iba apurado llegando o saliendo hacia algún lugar. No pasé mucho

tiempo a solas con él, por lo que muchas veces su presencia en mi imaginario estaba anclada a un retrato colgado en la pared de su departamento: el retrato de una persona seria, de alguna manera sombría, con una mirada desafiante y altiva.

Hasta ahora miro el retrato y recuerdo a mi abuelo con un carácter voluble: no podía adivinarse cuando estaría de buen o mal humor. Pero, por si acaso, mejor era no darle razones para que se moleste. Siempre yendo o viniendo de algún lado, despertándose a las 4 PM. oliendo a cerveza. Aunque cuando era niño ese olor era a los abrazos de mi abuelo y no a cerveza, mientras fui creciendo entendí que había algo en su manera de ser que me hacía mantener una distancia física y emocional. Esto de alguna manera marcó nuestra relación abuelo-nieto como un vínculo afectuoso pero esporádico, respetuoso al punto de un cuidado excesivo de mi parte en mis aproximaciones.

Para decirlo sin más remilgos, mi abuelo me daba un poco de miedo de niño y de adulto aún le guardo un respeto exagerado. Pero la casa no solo estaba habitada por él y mi abuela Yolanda. De hecho, el principal contacto humano que tenía a esa edad, además de mi abuela, era con mis tíos y tías. La arquitectura de la casa dice mucho de la lógica imperante: solo tenía dos habitaciones, una para los hombres y otra para las mujeres del hogar. Hombres y mujeres dormían por separado, incluyendo a mis abuelos, y constituían dos realidades distintas, la de mi abuela muy sana, casi conservadora, y la otra absolutamente desatada y excesiva.

Mientras que yo dormía en el ambiente familiar de la habitación de las mujeres cuando me quedaba a pasar la noche, la habitación de los hombres era un ambiente muy oscuro, siempre con la luz apagada porque alguien podía muy bien estar durmiendo la borrachera, empapelada de recortes de mujeres desnudas en actitud *hardcore*, un lugar al cual no estaba autorizado para entrar o al menos así lo sentía yo de niño, mientras miraba las fotografías pegadas en la pared pensaba “Esto está mal, no debería estar aquí”.

Mi abuela era un absoluto amor conmigo, una señora muy dulce que prácticamente se oponía a mi madre por consentirme y hacerme feliz. Cada vez que iba a su casa, toda su atención se centraba en mí. Muchas mañanas la acompañaba en caminatas por el mercado y siempre me instruyó para, en caso de perderme, repetir su dirección “Avenida Brasil 1335 Departamento F”. Mi abuela siempre tenía lista una palabra de queja sobre mi abuelo “Este hombre no sé qué tiene, ya estoy harta”, “Siempre llega borracho”, “Se cree italiano, no come tallarines si no tienen queso parmesano...y hay que ir a comprarle para que almuerce”. En retrospectiva, creo que mi abuela en medio de su dulzura y buen humor tenía un gesto permanente de tristeza, incomodidad, y quizás hasta arrepentimiento.

Cuando era niño, me gustaba curiosear entre las cosas de mi abuelo. Tenía casi siempre un lienzo a medio trabajar en el caballete y varios utensilios entre pinceles de diferente grosor, trapos, una espátula, una paleta con el óleo seco. Tenía que cuidar que nadie me viera pero me gustaba tocar la textura del óleo en sus cuadros. Siempre supe que lo que hacía requería otro tipo de

sensibilidad, y aunque mayormente se referían a él como un pintor, de alguna manera podía intuir el aura de artista, de excéntrico alrededor de su personalidad.

Aunque yo sé que es un pintor importante, incluso presidente de la Asociación de Artistas Plásticos del Perú y de SAYCOPE (Sociedad de Autores y Compositores Populares)—una proto versión de Apdayc del mundo criollo—, mi abuelo ha tenido muy poca prensa por lo que la mayoría de personas no lo conocen. A pesar de haber compartido exposiciones y vivencias, no solo en nuestro país sino en el extranjero, con pintores reconocidos como Humareda, Ángel Chávez y Enrique Galdós Rivas, no es considerado un pintor peruano fundamental ni mucho menos.

Sin embargo, recuerdo dos ocasiones en que sí le reconocieron, para mi relativa sorpresa. Mientras tomaba lista, el profesor de Estética y Percepción Óscar Luna Victoria me preguntó si era “algo de Óscar Allain”. Cuando le dije que era su nieto, suspendió las asistencias y se despachó unos buenos diez minutos sobre la obra de mi abuelo, su importancia y lo subvaluada que era su técnica “tiene la muñeca, la técnica de la que carecen muchos de los ahora considerados artistas”. Luna Victoria es uno de los profesores que más recuerdo por su irreverencia y me sorprendió su súbito tono solemne. No era de los que adulaba sin motivos, y menos a un alumno.

El otro episodio —y quizás el más importante por el impacto que tuvo en la percepción de mi abuelo— fue con mi profesor de arte de cuarto de primaria

apellidado Bocanegra. Solía batallar por notas regulares en el curso hasta el día en que el profesor confirmó que era el nieto de Óscar Allain. “Dale mis saludos a Osquítar, pregúntale si se acuerda de mí. ¡Tantos momentos gratos que hemos compartido!”. A partir de ese momento, mis notas en Arte milagrosamente rozaban la excelencia, por lo que sentí la obligación de hacer llegar el recado.

- Papá Óscar, mi profesor de Arte dice que te conoce, que han sido bien amigos...
- ¿Y cómo se llama?
- Bocanegra.
- ¿Bocanegra?
- Sí.
- ¿Quién será ese cojudo? – respondió secamente mientras movía el brazo con desgano para volver su atención al partido de fútbol que había interrumpido.

Aunque hoy en día me parezca una muestra más del agudo sentido del humor de mi abuelo –del cual hace gala cada vez que puede-, en ese momento me chocó que mi abuelo use esa expresión, claro que me dio risa pero también sentí una agresividad inusual.

La música era también un tema particularmente característico de la casa de mis abuelos pues siempre había algo sonando y alguien totalmente apasionado con ello. La música de diario se debatía entre la música criolla y los cassettes de salsa dura de mis tíos. A pesar que había una brecha generacional entre uno y otro, la música criolla nunca se relegó. Mis tíos Alfredo y César acompañan muy bien al cajón, mi tío Manuel toca guitarra y canta, mientras

que mi tío Osquítar –el menor- le gusta hacer trabajo de investigación sobre autores y canciones de la Guardia Vieja.

Mi abuelo reservaba sus performances para ocasiones especiales: cumpleaños, aniversarios, misas por algún familiar fallecido, etc. Así conocí por primera vez la música criolla como una ocasión de interacción familiar, de participación generalizada en la jarana. Mis tíos en primer grado y los lejanos, las hermanas de mi abuela y su familia siempre estuvieron presentes con sus voces, sus rasgueos básicos de guitarra y golpes en el cajón que se hacen cada vez más imprecisos conforme avanza la noche y el consumo de alcohol.

Todas estas imágenes y memorias son postales que me invaden y me recuerdan como desde temprano se me hizo imposible no notar la diferencia con la realidad que se vivía en mi casa con mi familia nuclear. En esa casa la vida era celebración, la alegría no se contaminaba de los innumerables problemas económicos, conflictos emocionales o políticos que también se vivían bajo ese techo. Empecé a generar esta visión idealizada de que algunas personas viven no para sacrificarse necesariamente, sino para disfrutar. Claro que ese disfrute tiene que tomarse con la seriedad que amerita—en el mundo criollo que conocí la jarana no se tomaba a la ligera. Aprendí a presenciar esa explosión de emociones como una actividad que exige compromiso, dedicación, convencimiento y práctica. Al igual que cualquier práctica artística.

Pido disculpas si me he extendido en describir pasajes, tal vez demasiado personales, de mi familia pero quise comenzar haciendo hincapié en mis

recuerdos sobre el contexto íntimo de la casa de mi abuelo porque es el paisaje de fondo sobre el cual he venido tomando decisiones con respecto al proyecto. He recorrido terreno emocional en cada paso de mi proceso de investigación y me parece relevante encuadrar el proceso de esta manera antes de empezar a narrar esta memoria. Es desde este punto que parto.

Este trabajo de investigación explorará los repertorios de lo criollo y sus condiciones de transmisión en el contexto actual a través de la performance en distintos tipos de jaranas y festividades criollas. Mi abuelo, el pintor Óscar Allain, un criollo nonagenario, nos servirá de entrada para conocer algunos tipos de jarana de los círculos y espacios que suele recorrer. Es interesante reconocer algunos roles o personajes, las identidades de los sujetos participantes y, por otro lado, la expresividad del espacio y la cultura material presente en las jaranas.

MARCO TEÓRICO

1. El criollismo en el Perú

El concepto de lo “criollo” en el Perú, como todo discurso sobre identidades artístico-culturales, ha ido variando a lo largo de la historia. Aunque el criollismo siempre ha implicado algún tipo de mestizaje, inicialmente se utilizó para designar a la aristocracia no española (“criolla”) de la Lima colonial, dependiente de un sistema económico mercantil y basada en un orden de explotación de agricultores y esclavos (Flores Galindo, 1991). En los albores de su uso, el término “criollo” estaba reservado exclusivamente para los españoles nacidos en el Perú. En este grupo se incluían a ciertas categorías de mestizos.

Con el transcurrir de los siglos de dominación colonial, lo “criollo” pasa a convertirse en un término identitario, conllevando un sentido de pertenencia.

Tschopik (1948) describe lo criollo como:

[U]n modo de vida diferente del de los mestizos y del de los indios. [Lo] criollo [...] da nombre a un modo de vida español posterior a la Colonia y que, en esencia, no viene ni de la cultura arcaica ibérica, ni de la cultura indígena peruana. Más bien se deriva de la cultura española de finales de siglo XVIII como del

XIX, matizada con fuertes influencias francesas (Tschopik, 1948: 253).

El criollo, entonces, es el descendiente de españoles, heredero de la cultura occidental, de las prácticas coloniales y también de una relación de constante conflicto con lo indígena en el contexto republicano temprano. Ni siquiera el proceso de independencia y el nacimiento de las naciones americanas abrió la posibilidad de adquisición de derechos por parte de los indios, más bien se buscó que estos siguieran ocupando su lugar histórico colonial. Anderson (1993) describe el proceso de independencia como apenas un esfuerzo de las poblaciones criollas por mantener el control y, en algunos casos, endurecerlo:

Lejos de llevar a las clases bajas la vida política, uno de los factores decisivos que impulsaron inicialmente el movimiento para la independencia de Madrid, en casos tan importantes como los de Venezuela, México y Perú, era el temor a las movilizaciones políticas de la “clase baja”, como los levantamientos de los indios o los esclavos negros. (Este temor aumentó cuando el “secretario del Espíritu del Mundo” como dijo Hegel, conquistó a España en 1808, privando así a los criollos del apoyo militar peninsular en caso de urgencia.) En Perú estaban frescos todavía los recuerdos del gran levantamiento encabezado por Túpac Amaru (1740-1781). (Anderson, 1993: 79).

La rebelión de Túpac Amaru de 1781 es un punto de inflexión en las políticas coloniales aplicadas en el Perú en lo que respecta al lugar del indio en la estructura social de la última parte del virreinato. Hasta entonces se mantenía la consideración aristocrática para los indios y, al existir una nobleza incaica, la ecuación indio = inferior no era automáticamente aplicable,

la rebelión de Túpac Amaru fue un hecho traumático para los criollos. Marcó en ellos un profundo recelo y temor frente a las poblaciones indígenas, ahondando abismos, alimentando fantasías de horror. La rebelión de Túpac Amaru, acierta Monguió, vino a endurecer la postura relativa al indio de toda una generación de peruanos ilustrados (Monguió, 1985). Es decir, el desprecio y visión negativa del indio crecieron a la par de los temores de un “desborde” y la consiguiente necesidad del sometimiento de estas poblaciones. Y si bien estas preocupaciones y temores fueron los del estado colonial luego de Túpac Amaru, marcarían todavía más claramente la ideología de los criollos que participaron en el proceso de emancipación. Porque eran precisamente los criollos quienes tenían que disputar con los indios no solo la legitimidad del liderazgo en la lucha anticolonial sino y, sobre todo, el lugar que le correspondería a cada quien en una nueva, potencial, nación (Méndez, 1993: 134-135).

Con el nacimiento del Estado moderno, el Perú tardó algunos—demasiados—años en desarrollar una ideología de Estado-nación y de construir su identidad nacional. Sin embargo, para Cecilia Méndez (1993) el surgimiento político de la Confederación Peruano-boliviana hacia 1836, constituiría el gatillador para la hegemonización de una ideología nacionalista limeño-céntrica que denomina “nacionalismo criollo” y que tuvo como máximo referente al literato Felipe Pardo y Aliaga, cuyos elementos retóricos serán reconvertidos durante el siguiente siglo en “discurso histórico instrumental al poder”. Este es el discurso que luego se convertiría en el leitmotiv de la era republicana en nuestro país, a juzgar por la historia del siglo pasado y aún la más reciente proliferación de conflictos sociales.

Algunos rasgos sustanciales del discurso ideológico del nacionalismo criollo en la producción de literatura satírica de Pardo y Aliaga incluyen el

desprecio por lo indio, expresado en una combinación de racismo y humor. En medio de la disputa política en tiempos de la Confederación, la sátira se convirtió en arma eficaz de propaganda contra el mariscal Santa Cruz. El caudillo boliviano y presidente de la Confederación era representado como un conquistador ridículo, un indio que no sabía cual era su lugar y que amenazaba con sus intereses extranjeros la soberanía verdaderamente peruana.

Que la Europa un Napoleón
Pretendiese dominar
Fundando su pretensión
En su gloria militar
Qué tiene de singular?

Más, que en el Perú lo intente
un indígena ordinario
Advenedizo, indecente,
Cobarde, vil, sanguinario,
eso sí es extraordinario.

(Pardo y Aliaga, 1841, citado en Méndez, 1993: 45)

Más allá de los calificativos, es interesante el uso de la sorna y el estilo burlesco para dotar de gracia a lo que de otra manera solo sería un cúmulo de improprios.

Pardo se burla y se ríe (...) No se trata de una risa carnavalesca, en la acepción de Bajtin. Su risa no tiene el sentido de la risa popular, festiva, “donde está incluidos los que ríen (...), una risa que escarnece a los mismos burladores y (...) dirigida contra toda concepción de superioridad”. No es éste el caso. La risa de Pardo es más bien la del “autor satírico que solo emplea el humor

negativo, se coloca fuera del objeto aludido y se le opone..."
(Méndez, 1993: 28-29 citando a Bajtin, 1971: 17).

Es por lo tanto una risa que refuerza el sentido de las jerarquías. Pardo escarnece lo que considera inferior, lo que desprecia y no solo desprecia lo indio sino toda expresión estética y política que pueda tener un cariz popular "(...) no se desprecia a cualquier indio sino, particularmente, al que se ha salido de "su" lugar. Y su sometimiento es necesario para preservar la integridad nacional" (Méndez, 1993).

2. Lo "criollo" en el Perú del siglo XX

Resulta relevante para este trabajo haber revisado algunos significados de lo "criollo" durante el siglo XIX, ya que en el siglo siguiente se puede observar una línea de continuidad en algunos aspectos—inclusive consecuencias—y a la vez diferencias muy marcadas. Si hasta entonces lo "criollo" parece identificarse con la aristocracia y la oligarquía limeña, a finales del XIX y principios del XX son las clases populares limeñas las que pasan a denominar a la música tocada en las fiestas como "música criolla". Como este no pretende ser un trabajo de musicología¹, en este capítulo vamos a rescatar conceptos de diversas fuentes sobre lo criollo a comienzos del siglo XX.

Sinesio López (1982) habla de este tránsito de significados de lo "criollo":

¹ Sobre este tema, véase: Rohner, Fred. *La otra historia de la música en el Perú : cuatro estudios recientes sobre música popular de la costa central peruana*. Lima: Histórica / Pontificia Universidad Católica del Perú -- Vol. 37, no. 1 (Jul. 2013). 2013. Borrás, Gérard, ed. *La música popular peruana [grabación sonora]: Lima Arequipa 1913 - 1917 / Gérard Borrás & Fred Rohner, [eds.]*. Lima: IFEA. Instituto Francés de Estudios Andinos: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto de Etnomusicología, 2013. Santa Cruz Gamarra, César. *El waltz y el valse criollo*. Lima: INC, 1977.

El término criollo tiene además otros sentidos, cuando se dice que una persona es criolla porque se deja pisar el “poncho”, lo criollo adquiere un sentido de altivez que contrasta con la supuesta sumisión de quienes se contraponen a lo aristocrático. Tal es el caso de una persona de elevada posición social de la que se dice que es criolla porque asume ciertos valores y comportamientos populares. El pueblo, ya no la aristocracia, aparece como el sujeto de lo criollo (...) El criollismo aparece como la primera reivindicación popular de lo criollo (...) desde fines del siglo pasado (siglo XIX), con la diferenciación social y nacional del contingente criollo, el criollismo tiene una significación propiamente popular (López, 1982: 2)

3. La “música criolla”

Para entender mejor el tránsito de lo “criollo” con sentido aristocrático a lo “criollo” popular, es necesario revisar el espacio donde floreció el llamado “criollismo”. La empobrecida Lima de finales del XIX y principios del XX era una ciudad que había encajado el primer gran trauma colectivo de la época republicana en la Guerra del Pacífico, al soportar dos años de ocupación extranjera,

tenía la apariencia de ser un conglomerado de barrios en torno a un núcleo donde se concentraban los edificios públicos y de gobierno. Los barrios estaban rodeados de huertas y jardines, mientras que en los extramuros de la ciudad había chacras y haciendas. La mayor parte de los limeños vivía en callejones. Estos lugares, formados por hileras de pequeñas viviendas de una o dos habitaciones dispuestas a lo largo de un estrecho corredor descubierto y con una sola entrada desde el exterior, podían albergar entre 50 y 200 personas, estando ocupados por las familias de menores ingresos económicos (...) la música criolla mantenía canales de trasmisión y difusión que podrían denominarse orales y por lo general en el marco de ocasiones festivas celebradas por las clases populares limeñas. Los

cumpleaños, bautizos y matrimonios constituían motivos suficientes para "armar jaranas" con los amigos y vecinos del callejón (Lloréns, 1983: 43-45).

En una ciudad aún sin grandes avenidas ni obras urbanísticas, los diferentes barrios limeños celebraban tradiciones festivas religiosas a los santitos de cada callejón y las procesiones barriales que terminaban frecuentemente en una jarana. Estos elementos propiciaron un fuerte sentimiento de pertenencia e identificación con el barrio, lo que musicalmente significó diversos estilos de acuerdo al barrio, pudiéndose distinguir la procedencia de los guitarristas por su forma de pulsar el instrumento y se identificaba el barrio de origen en los cantores por su manera de entonar la voz y por el "corte" o ritmo que le daban a las canciones (Santa Cruz, 1977).

Las jaranas y fiestas en los callejones y barrios populares eran animadas por músicos no profesionales en su gran mayoría; estos músicos y sus composiciones dejaron apenas una veintena de grabaciones y las canciones no fueron registradas bajo ningún nombre ya que no existía ningún aliciente económico para canciones que rara vez trascendían el ámbito de las jaranas de callejón. Cada nueva canción se aprendía directamente del propio compositor o se transmitía entre sus amigos más cercanos en los festejos sociales a los que solo acudían los familiares y los conocidos en el barrio.

La mayoría de estos artistas populares no tenía conocimientos formales ni técnicos sobre la composición o interpretación musical, careciendo igualmente de preparación para leer o escribir la música que ejecutaban. Se puede decir que eran "intuitivos". La audiencia también era local y restringida, compuesta casi siempre

por los asistentes a las jaranas y festividades que servían de marco y ocasión para la práctica musical. De este modo, había una estrecha vinculación e identificación entre el compositor, el intérprete y la audiencia, vinculación que no estaba mediada por relaciones mercantiles ni por intereses económicos en la producción y difusión musicales (Lloréns, 1983: 35).

A esta producción artesanal musical, la mayoría anónima, se le ha agrupado como “La Guardia Vieja”, la cual agrupa a numerosos autores populares que se han perdido en la historia al no haber registros de toda la producción de la época que dura hasta 1920. A partir de esta etapa, el creciente proceso de modernización de la ciudad, los medios de comunicación como la radio y la migración, impulsarían el desarrollo del “criollismo” durante el siglo XX. Pero lo cierto es que las condiciones tradicionales de transmisión cultural, y los elementos irrepetibles de esta etapa, configuran lo que llamaremos el “repertorio criollo”, aquello transmisible solo a través de la vivencia.

Los escritores peruanos que se han ocupado de explicar el criollismo generalmente se refieren a este fenómeno como el “espíritu”, el “modo de vida” o al “alma” misma de lo criollo (...) y de él piensan como de una especie de Weltanschauung evasivo que en sí mismo no puede ser definido concretamente, pero que da ala cultura mestiza y a su personalidad una identidad e integridad características. La embarazosa pregunta de quién es y qué es el mestizo, tiene su respuesta en el criollismo; éste constituye también la afirmación de que su modo de vida es una positiva creación suya, más que una simple mezcla de lo europeo con lo nativo. Criollo “legítimo”, “verdadero” o “puro” son términos empleados generalmente para clasificar aquellos patrones de ideas y de acción que se suponen tienen un desarrollo estrictamente local, peruano, y que constituyen lo característico precisamente de lo criollo (Simmons, 1972: 3).

Para Simmons, un criollo puede ser cholo (mestizo), negro o zambo, pero no indígena. De hecho lo “criollo” tiene una relación “esotérica” con respecto a lo indígena e incluso potencialmente “esotérica” en cuanto a lo cholo en general (Simmons, 1972). El autor utiliza el término “esotérico” para referirse a una relación no basada en la experiencia o el contacto real entre la población urbana y la población rural del Perú. Este discurso casi mitológico desarrollado por un peruano costeño occidentalizado frente al peruano andino quechuahablante es a lo que se referiría Víctor Vich como “la fantasía del atraso” (Vich, 2010).

En este discurso, las diferencias culturales y desigualdades socioeconómicas entre un escenario y otro se explican como parte del curso “natural” de las cosas, como imágenes inamovibles y que tiene su explicación en razones que escapan a los costeños. La sierra aparece como un lugar estancado en el tiempo, hostil e incluso sórdido -al estilo de la película *Madeinusa* (2006) de Claudia Llosa- en donde la pobreza es la norma y no un desafío nacional. De hecho, esta extrañeza con respecto al otro, esta fijación del rol del otro en compatriotas, es síntoma de la exclusión de la cultura andina del discurso nacional dictado desde la hegemonía “criolla” de Lima y los centros urbanos.

A propósito, Sinesio López (1982: 4) apunta críticamente que “la evolución de la cultura criolla (...) de la misma manera que la sociedad de la que forma parte, no ha experimentado interrupciones importantes como producto de revoluciones sociales sino solamente cambios lentos y moleculares dirigidos

por las mismas clases dominantes coloniales y sus herederos republicanos”. Asimismo, López conecta la risa del criollo con la risa despreciativa de Pardo y Aliaga: “la risa criolla, incluida la popular, es principalmente satírica pues solo emplea el humor negativo, se coloca fuera de la sátira y destruye la integridad del aspecto cómico del mundo. El criollo es el “men” que se burla de todo el mundo, pero que es incapaz de reírse de sí mismo” (Ibid.).

4. Performance y repertorio criollo

Resulta muy útil revisar los siguientes conceptos sobre performatividad porque ayuda a entender mejor cómo se articula, se afirma y se construye un sentido de pertenencia a lo “criollo”. Se trata de una identificación a través de la práctica y puesta en escena de una serie de conocimientos que pueden ir desde el sentido del humor hasta las letras de la canciones, pasando por el baile y la habilidad con el instrumento.

En primer lugar, la definición de performance de Schechner (2002) que consideraremos para este trabajo es la de “mostrar el hacer”, es decir, la performance como una acción que comunica. Para este autor, las performances “marcan identidades, doblan el tiempo, dan nuevas formas y adornan los cuerpos, y cuentan historias [...] están hechas de “conductas restauradas” (restored behaviors), acciones performadas que la gente se entrena para hacer, que se practican y ensayan”. En el mismo texto, se cita a Ervin Goffman, quien define performance como “toda actividad de un participante dado en una ocasión dada que sirve de influencia de alguna

manera en algún(os) otro(s) participante(s). Tomando a un participante particular y su performance como un punto básico de referencia, podemos referirnos a aquellos que contribuyen a las otras performances como audiencia, observadores, o co-participantes” (Ibid.).

Es en este sentido que tomamos las jaranas como ocasión y escenario de performances en las que se escenifican tradiciones específicas a través de "conductas restauradas". Estas conductas pueden ser

reacomodadas o reconstruidas, son independientes de los sistemas causales (personales, sociales, políticos, tecnológicos, etc.) que los hizo existir. Tienen una vida propia (...) La conducta restaurada está “allá afuera”, separada de “mí”. Para ponerlo en términos personales, la conducta restaurada es “yo comportándome como si fuera alguien más”, o “como me dicen que haga”, o “como he aprendido (Schechner, 2002: 35)

En algunas jaranas se replica el modo de transmisión presencial de conductas restauradas de la época de la Guardia Vieja, como un intento por recuperar -lo que Walter Benjamin llamaría- el “aura” del criollismo (1936). Solo obtenible en el aquí y el ahora.

Con la capacidad plena de reproducir tecnológicamente la obra de arte, se ve afectada indefectiblemente la autenticidad de la misma,

Incluso en la más fiel reproducción, algo se ha perdido: el aquí y ahora de la obra de arte –su existencia única en un lugar particular. Es esta existencia única –y nada más-lo que carga la marca de la historia a la cual el trabajo ha sido sujeto (...) La autenticidad de una cosa es la quintaesencia de todo lo que es transmisible en ella desde su origen, desde su duración física

hasta el testimonio histórico con el que se relaciona (Benjamin, 1936: 22)

La música es la “obra de arte” por excelencia del criollismo y la jarana el ritual. “Como sabemos los primeros trabajos artísticos se originaron al servicio de rituales -primero mágicos, luego religiosos. Y es altamente significativo que el modo de existencia aurático del trabajo artístico nunca está separado de su función ritual. En otras palabras: el valor único de la obra de arte “auténtica” siempre se basa en el ritual” (Benjamin, 1936: 24).

Este ritual es central a nuestro trabajo, ya que la performance funciona “como actos vitales de transferencia, transmitiendo conocimiento social, memoria, y un sentido de identidad a través de la reiteración” (Taylor, 2003: 2), a través de las conductas restauradas. Taylor también introduce dos conceptos que nos serán de mucha utilidad: repertorio y archivo. Para Taylor, “el archivo – o la memoria de archivo- existe como documentos, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, películas, discos compactos y todos esos objetos resistentes al cambio” (Íbid: 19). Mientras que el repertorio,

funciona como performances con memoria incorporada, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto – en suma, todos esos actos usualmente pensados como conocimiento efímero, no reproducible (...) El repertorio requiere la presencia, gente que participe en la producción y reproducción de conocimiento al “estar ahí”, ser así una parte de la transmisión. Opuestamente a los objetos supuestamente estables en el archivo, las acciones que son el repertorio no permanecen iguales (Taylor, 2003: 20).

Con respecto a la producción visual (pinturas) y audiovisual (documentales) como medios de representación de la performance, Taylor añade que

es cierto que las instancias individuales de las performances desaparecen del repertorio (...) La performance en vivo nunca puede ser capturada o transmitida a través del archivo. Un video (o cuadro) de una performance no es una performance, a pesar que a menudo viene a reemplazar la performance como cosa en sí misma (el video o el cuadro es parte del archivo; lo que representa es parte del repertorio). La memoria encarnada, porque es “en vivo”, excede la capacidad del archivo para capturarla” (Taylor, 2003: 20).

5. Identidad y estereotipo criollo

La cultura criolla es una parte fundamental de la identidad histórico social de los sectores populares localizados, en principio, en ámbitos urbanos y costeros en el Perú, con especial predominancia en Lima (Stein, 1983). Para Manuel Acosta Ojeda, “Actualmente, para ser criollo se requiere antes que nada haber nacido en la costa y preferentemente en la capital, ser pícaro, trompeador, bebedor, excesivamente alegre, hasta el extremo de ser sinónimo de estafador” (Acosta Ojeda, 2012: 1).

Esta caracterización -que podría parecer muy honesta y descarnada- hace referencia a ciertas características que se tienen como propias de los criollos. En realidad se trata de una serie de estereotipos con los cuales la mayoría de criollos puede identificarse (tal vez con ciertos reparos con respecto a la asociación con el mundo del hampa). Los criollos eligen construir su propia

identidad social y no solo categorizan al grupo, sino a sí mismos en relación a éste (Martínez, 1998).

Auto estereotiparse produce la depersonalización del yo y la intercambiabilidad de la identidad de uno mismo y de otros en el mismo grupo. Es esta definición cognitiva del yo –desde atributos únicos y diferencias individuales a la pertenencia a una categoría social y sus estereotipos compartidos- la que media en el comportamiento del grupo (Martínez, 1998: 175 citando a Turner, 1984: 528)

Los estereotipos, en este caso el del “criollo”, sirven para reforzar el sentido de pertenencia a una categoría social en relación a otras categorías sociales -vistas como opuestas o contradictorias—y esto es un patrón muy marcado en nuestro país.

6. Referencias

- *Lima Bruja: Retratos de la música criolla*. Dir. Rafael Polar. (2011)
- *Lucha Reyes, carta al cielo*. Dir. Javier Ponce Gambirazio (2009)

Estos documentales son dos antecedentes audiovisuales directos sobre el criollismo, aunque tratados de distintas maneras. *Lima Bruja* se muestra como una especie de crónica en que se identifican muchos de los elementos que hemos mencionado a través de dos personajes principales y sus tradiciones familiares: Willy Terry y Papeíto. Sin duda, es una buena aproximación al mundo de lo "criollo", aunque no se enfatiza particularmente ningún aspecto. Es una especie de compendio, de introducción a todo lo que puede ser llamado "criollo". Cuenta con muy buenas escenas en lo que respecta al sentimiento de

nostalgia asociado a lo "criollo". *Lucha Reyes* es la historia de una cantante de la llamada "época de oro de la canción criolla". Es otro momento y otra la naturaleza de esta cultura criolla, esa del éxito comercial y la fama, diferente a la propuesta de nuestro documental. Me interesan en primer lugar como marco contextual de lo "criollo" en el cine, y en segundo lugar, para no repetir lugares comunes, para no caer en la tentación de exotizar los sujetos de estudio.

- *La matelassière*. Dir. Alain Cavalier (1987)
- *La remoleuse*. Dir. Alain Cavalier (1987)
- *La gaveuse*. Dir. Alain Cavalier (1987)

Estos cortos documentales de Cavalier muestran personajes urbanos marginales, mujeres con oficios extraños pero propios de otros tiempo, quizá en proceso de desaparición. Tiempos largos, planos cerrados, el foco de atención en los detalles como los surcos de las manos, mientras el cineasta pregunta y se acerca aún más a los mundos particulares. Me interesa mucho el estilo de preguntar y la familiaridad del trato con las mujeres, la naturalidad con que describe visualmente y se traslada al plano interpersonal.

- *First Cousin, Once Removed*. Dir. Alan Berliner (2012)
- *Stories we tell*. Dir. Sarah Polley (2012)
- *Voyage en Sol Majeur*. Dir. Georgi Lazarevski (2006)

Estos documentales sobre relaciones familiares son abordados desde puntos de vista reflexivos. Si bien es cierto Berliner y Polley tratan con

circunstancias particularmente críticas, igual la aproximación frontal y a la vez cuidadosa de ambos resulta inspirador para esta investigación.

En el caso de Berliner, su primo lejano, el poeta Edwin Honig, está muriendo de Alzheimer, y Berliner registra los efectos de la enfermedad pero a la vez el espíritu del poeta, saliendo a la luz de vez en cuando en líneas maravillosas. Es una despedida larga y dolorosa, pero llena de belleza. Me interesa el uso del lenguaje reflexivo a través de intertítulos y la estética experimental alimentada por la representación de la enfermedad.

En el caso de Sarah Polley, construye un documental sobre un secreto familiar que la implica directamente a ella. En su caso, lo interesante es la riqueza discursiva de los entrevistados a partir del pedido que se cuente una historia.

- *Time Indefinite*. Dir. Ross McElwee (1993)

Este documental fue un punto de inflexión en cuanto a la narrativa auto referencial que utiliza el director para hacer de una historia íntima una verdadera disertación sobre las instituciones sociales, y la forma en que cambian con el tiempo, junto a nuestra propia identidad. Ver esta película inspiró la aproximación estilística y el uso de la voz en off en primera persona en mi documental.

- Tuhami de Vincent Crapanzano

La segunda parte de mi trabajo escrito, Metodología de la Investigación, está escrito como una crónica etnográfica autorreflexiva, a la manera de Crapanzano (1980). En “Tuhami: Retrato de un Marroquí”, Crapanzano se embarca en una historia fascinante e increíble, llena de mujeres demonio y narrada en prosa poética. Estas historias fantásticas de lucha contra fuerzas demoníacas por parte de Tuhami, nos confrontan con una dicotomía relevante: estas fuerzas del demonio existen sin lugar a dudas, o estas fuerzas del demonio son absolutamente inexistentes. La dicotomía es testimonio de al abandono de occidente por lo sobrenatural en favor de una aproximación más científica. Uno llega a preguntarse que es verdad para Tuhami y que es verdad para Crapanzano, e incluso que es verdad para mí. Yo creo que los demonios son muy reales para Tuhami, mientras que para Crapanzano estos son “elementos simbólico-interpretativos” (Crapanzano, 1998: 75), son explicaciones y no una realidad palpable.

Crapanzano finalmente admite que “Tuhami ha estado hablando la verdad desde el principio” (Ibid: 130), es decir, desde el principio unaverdad inexorable se asoma: no podemos escapar de nosotros mismos. Estamos sujetos a nuestras propias construcciones temporales, sobre las cuales no tenemos mucho control. Este marco cultural, representa la barrera más infranqueable a nuestra capacidad de recoger conocimiento, estamos inevitablemente encerrados en nuestras formas de ver, hablar, escuchar, interpretar y comprender. Estas formas de entendimiento configuran nuestro propio ser, no podemos escapar de nosotros mismos. La historia de Tuhami y Crapanzano

parece sentenciar que el conocimiento fuera de uno mismo parece inaccesible y estamos condenados a intentar entender el conocimiento desde nuestro lugar particular.

Es cierto que el sujeto de las historias de Tuhami es él mismo, sin embargo, el sujeto del texto que se construye para contar las historias de Tuhami es el mismo Crapanzano.



METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

1. **¡Esto es Breña! (Diciembre 2010 – Abril 2011)**

A finales del año 2010 decidí, junto a tres amigos, empezar una productora audiovisual. Cada uno tenía un perfil definido: Diego Viaña era un post productor y camarógrafo más interesado en la fotografía y en hacer producciones de ficción; Celeste Paz era una productora ejecutiva muy eficiente, mientras que Vania Milanovitch y yo éramos realizadores audiovisuales que veníamos de una experiencia en periodismo alternativo llamada NAPA - No Apto para Adultos, dirigidos por el antropólogo Bernardo Cáceres.

La nueva productora debía decidir un proyecto inicial y yo propuse dos ideas: un documental sobre mi abuelo desde su perspectiva de pintor (al cual yo mismo puse objeciones como la falta de una cámara apropiada para grabar la riqueza visual de sus pinturas y el carácter personal de mi interés en el tema), y otro documental sobre un antro de música criolla llamado el *Club Breña*. Nunca había ido al Breña hasta este momento pero mi hermana me había descrito dos cosas, el gran interés que despertaba en su entonces esposo—un

ingeniero de sonido francés—las reuniones criollas en casa de mi abuelo, que para nosotros eran tan comunes y parte de nuestra herencia familiar. Por otro lado, ella misma había acudido con parte de mi familia, comandados por mi abuelo, al *Club Breña* donde había presenciado una performance magnífica de un guitarrista muy joven. Mi hermana me describió una escena bastante llamativa: un joven músico criollo comportándose como una especie de “Hendrix criollo” arrastrando a la escasa audiencia a un éxtasis musical potenciado por el consumo de pasta básica. Vi sus fotos y me pareció fascinante la mezcla de belleza y decadencia en esta manifestación contemporánea de criollismo.

A todos les pareció una buena idea y sin mucha demora iniciamos nuestra aproximación al local. La primera vez que fuimos encontré un ambiente diferente a la decadencia que había despertado de alguna manera nuestro morbo. Era una atmósfera festiva muy parecida a lo que recordaba de las reuniones familiares y, disfrutando de la música, aprovechamos para iniciar el contacto con uno de los directivos del lugar. Quedamos en reunirnos durante la semana siguiente y salí de ahí pensando que algo bueno podía salir de esta nueva aventura.

Luego tuvimos nuestra primera reunión con los directivos del *Club Social Musical Breña*, Miguel Del Castillo y Lalo Llanos. Es en esta oportunidad en que el foco de atención se dirigió a las paredes llenas de retratos, a la manera de galería, del espacio principal del club. Los directivos estaban dispuestos a colaborar con nosotros y nos explicaron que no era la primera vez que jóvenes

les pedían permiso para grabar en su club. Pregunté por los retratos, ¿por qué estaban ahí? ¿Quiénes eran? Me respondieron sobriamente “Son personalidades que han dejado algo al club o al criollismo en general. Hay desde cantantes y compositores hasta ex presidentes del club”. Los ojos de mi interlocutor me indicaban que tampoco iban a tener toda la paciencia del mundo hacia este grupo de ignorantes que llegaban armados de una handycam. Mi siguiente comentario sería el primero que iría virando lentamente el curso de mi interés investigativo.

- Mi abuelo es asiduo de este lugar y tengo entendido que otros miembros de mi familia también han venido a este lugar.
- ¿Ah sí? ¿y quién es tu abuelo?

Mi dedo índice señaló un retrato que había identificado nada más al entrar a la sala. “Óscar Allain” dije. Y mientras las palabras salían de mi boca, supe que iba a haber una reacción positiva. Los ojos de Del Castillo se agrandaron e incrédulo preguntó “¿Don Óscar es tu abuelo?”. Asentí con la cabeza. “Mi hermano, entonces eres bienvenido, considera esta tu casa... ¿un documental dices? Caramba, qué interesante, qué bueno que jóvenes como tú aún consideren importante resaltar lo peruano, nuestra música”.² A pesar de que a estas alturas mi interés, y el interés del pequeño colectivo audiovisual, se centraba en el *Club Breña*, la sola mención de mi abuelo fue decisiva para establecer un nivel de confianza inicial con mis informantes del momento.

² Por primera vez aparecía un discurso de herencia de los años del auge oficial de la música criolla. “Lo nuestro”, “lo peruano”, “telúrico”, son lugares comunes que los que se consideran criollos les gusta mencionar.

La primera etapa de trabajo en el *Breña* se caracterizó por un trabajo grupal para el que conté con el apoyo de mis socios de *Armadillo Producciones*. Efectivamente, Diego estuvo muy poco en el grupo porque a comienzos de la campaña presidencial del 2011 entró a trabajar con el entonces candidato Humala, y hasta ahora se desempeña como camarógrafo oficial del Presidente, un cargo que le deja muy poco tiempo libre. Sin embargo, estos primeros meses fueron de aprendizaje total para Vania, Celeste y yo. Por primera vez empecé a trascender el ambiente criollo más allá de la casa de mi abuelo y las celebraciones de ocasionales fiestas familiares.

Todos los viernes, los días en que el *Club Breña* abre sus puertas al público en general, por aproximadamente 5 meses acudimos al punto de hacernos recurrentes y reconocibles para los socios y asiduos al club. Pudimos conocer y entrevistar a los directivos Miguel del Castillo y Lalo Llanos, quienes se mostraron bastante abiertos a colaborar con nosotros, y con quienes generamos una relación muy fluida. También entablamos una relación muy cercana con las señoras encargadas del local, Elsa López y Nancy Izquierdo. Elsa incluso nos abrió las puertas de su casa, la cual coincidentemente estaba al frente del club. En esta etapa también tomamos contacto con el grupo “Selección Criolla” (llamados cariñosamente “Los Criollitos” por los parroquianos) formada por cuatro jóvenes que recién empezaban a tocar en público y aprovechaban la tribuna que el club les ofrecía, cosechando experiencia y muy buenos comentarios de parte de la sección más experimentada de los concurrentes.

En términos técnicos, grabamos con una cámara Canon HG-10, que si bien tenía resolución HD, sufría mucho en ambientes oscuros como el del club. El audio era también registrado con el micrófono interno de la cámara por lo que este material ha servido como referencia y como material de investigación. Pero lo más problemático era que el director y nieto, no tenía idea de cómo enfocar el tema e iba acumulando material, entrevistas, y acontecimientos irrepetibles (como cuando Selección Criolla se presentó en el programa de radio de Óscar Avilés) pero sin que necesariamente alimenten una historia principal sólida o interesante.

Además, en el *Club Breña* tuvimos que lidiar con nuestra propia falta de experiencia para tratar con una audiencia que no estaba acostumbrada a las cámaras. Ya éramos una suerte de presencia extraña como para que además estuviésemos constantemente interrumpiendo la visión. Como resultado de esto, acumulamos mucho material grabado desde nuestra mesa, con un solo punto de vista que a veces duraba la canción entera. Era casi una carrera por registrar todo lo que pudiésemos pero sin una idea general, sin un por qué bien especificado.

Lo más cercano a un guión o a un concepto unificador era la desgastada idea de rescatar del olvido a una cultura en vías de desaparecer. Algo así como el espíritu de la "antropología del rescate" de Franz Boas, un registro para capturar aquello que está destinado a desaparecer. Muchas de mis preguntas iban a las opiniones que podían tener sobre la indefectible "muerte" del

criollismo; quería hacer un documental sobre la eventual desaparición de la música criolla a partir de la experiencia en el *Club Breña*.

Fue por esta época que empecé a cursar la Maestría en Antropología Visual y también conocí a miembros de la *Asociación Mercado Central*, quienes me pusieron al tanto de que ya se estaba rodando un documental—que eventualmente sería estrenado con el nombre de *Lima Bruja* del director Rafael Polar—con características parecidas al mío y ciertamente sobre el mismo tema. A partir de este momento, empecé a cuestionarme más profundamente el significado de mi trabajo y cómo podría diferenciarme del documental que estaba ya prácticamente listo.

2. Ese es mi abuelo (Agosto 2011 – Diciembre 2011)

Durante estos meses tuve la suerte de llevar el curso de “Cultura en Imágenes 2” en que se debía rodar un documental planteado en el curso anterior. Tenía claro que quería presentar la historia de un grupo de personas vinculadas de distintas maneras al *Breña* y, por ende, a la música criolla. Cada una desde su propia experiencia -sea de encargadas del local, del trabajo administrativo menudo del Centro o desde la presidencia del mismo- aportando su manera de vivir esta cultura, sus historias y sus perspectivas.

Ya habiendo llevado algunos cursos de la Maestría, por fin pude enriquecer el contenido de mi investigación. El hecho de que el *Centro Social Musical Breña* comparta el nombre con el distrito del mismo nombre refuerza la

idea de pertenencia barrial. Los barrios limeños fueron el terreno en que la música criolla se desarrolló en un inicio.

En este contexto urbano es que la música criolla tiene canales de difusión y transmisión orales, cada barrio amenizando sus celebraciones (desde los aniversarios de los santos patronos de cada barrio y de cada callejón, hasta carnavales y fiestas nacionales) con música creada y ejecutada con cierta particularidad dependiendo del barrio del que provenían los músicos en su mayoría no profesionales.

Sin embargo, el principal avance teórico que introduce frente a mi planteamiento inicial, fue la idea de aplicar la antropología de los sentidos de Paul Stoller (1989), en su caso el rol de la música y el sonido en los rituales. Stoller se refiere a la importancia de los sonidos de los violines Songhay en la experiencia de trance llevada a cabo en los rituales de los pueblos del oeste africano. La música y las vibraciones funcionan como un elemento facilitador de la experiencia extática ya que la música permite trascender el por qué y el ahora, iniciándose lo que él llama un momento *liminal*, donde se subvierte la realidad. Sin la música no existiría el trance y, por tanto, los rituales no podrían completarse.

Mi aproximación fue entonces la de reenfocar el interés de los personajes que seguí conociendo en el *Club Breña*, tanto en el criollismo como fuente de memoria personal, como en la comparación de la jarana con un ritual. Finalmente, las culturas necesitan sus rituales para recrearse y así no

desaparecer. Fui tomando una perspectiva ligeramente más optimista y saliendo del insoportable lugar común con respecto al tema de la “muerte” del criollismo. Mientras haya rituales, mientras se sigan celebrando jaranas, la cultura criolla seguirá viva; y mientras haya música tocándose aún es posible tener rituales, crear momentos liminales en los que la continuidad temporal puede romperse subjetivamente.

Con esta nueva aproximación en mente es que agrandé el universo de personajes y realicé entrevistas con las siguientes personas:

- Elsa López: Trabajadora del Club Breña.
- Coqui Leturia: Cajonero del club.
- Carlos y Manolo Castillo: Cantantes asiduos al club (también personajes del documental “Lima Bruja”, aunque no lo sabía en el momento)
- Carmen Portugal y Waldhy Pedraza: Pareja de esposos ya en la tercera edad. Carmen fue una de las primeras cantantes que nos impresionó la primera vez que fuimos al Club, por lo que cuando en alguna otra ocasión los vimos no tardamos en contactarlos. Waldhy ha dedicado su vida a desarrollar un estilo de tocar muy propio con influencia de jazz y música cubana.
- Rey Soto y Carlos Cóndor: Guitarristas frecuentes del club.
- Juan Chafloque: Cantante.
- Leticia Curay: Cantante e hija de Carlos “Pila” Curay (este último también personaje de “Lima Bruja”). Últimamente se puede disfrutar de una presentación de Leticia en el corto “Sonidos del Perú: Centro Cultural Breña” del realizador francés Vincent Moon.³

³ <https://www.youtube.com/watch?v=66ze6ZsIPeE>

- Wendor Salgado: Ex directivo del Club Breña y actual organizador de “La Catedral del Criollismo”.
- Lalo Llanos: Cantante principal y directivo del Club.
- Selección Criolla: Agrupación joven compuesta por Carlos Machas y Maria Victoria Santivañez en las voces, Luciano López y Miguel Escate en las guitarras.

Cada vez que entrevistaba a estas personas, les hacía preguntas sobre cómo habían empezado su camino en el mundo criollo, ¿quién los había iniciado? ¿Cómo se habían inspirado por primera vez? ¿qué recuerdos les traía? Las respuestas de mis entrevistados me traían a colación mi propia experiencia. Ya para entonces rondaba en mi cabeza la idea de incluir a mi abuelo en el documental que preparaba. Pero era todo un giro a la idea inicial, y me resultaba paralizante el mero hecho de trabajar con mi abuelo y, lo que es más, quería evitar a toda costa incluirme a mí mismo y el hecho de tener a mi abuelo significaba necesariamente entrar en contacto conmigo mismo en algún u otro nivel.

Todos los que hemos tenido oportunidad de hacer un documental o un trabajo audiovisual, sabemos bien que es mucho más fácil hablar de otras personas, entrevistar a personas que no conocemos bien e intentar encontrar lógicas y motivaciones en personas que no conocemos. Meter a mi abuelo significaba abrir el espacio para exponerlo en primer lugar a él, en segundo lugar a mí y en tercer lugar a mi familia. Supongo que no me sentía preparado, a pesar de haber llegado a la conclusión de que los trabajos etnográficos más interesantes eran los que incluían un punto de vista autorreferencial, e incluso

los que intentaban encontrar un lenguaje propio y hasta experimental como *Reassamblage* de Trinh T. Minh-ha.

En esta parte del proceso, la camarógrafa Vania viajó los dos meses con mayor actividad en cuanto a grabaciones, por lo que el equipo quedó reducido a la productora Celeste y yo haciendo dirección y cámara. Debo admitir que en vez de verlo como algo problemático, disfrute tomando control absoluto del contenido. Además, me sentía increíblemente inspirado por Jean Rouch y él recomendaba que el mismo investigador se convierta en una especie de hombre cámara, con el artefacto mediando en toda relación para que se vuelva cotidiano.

Me interesaba una cámara viva, móvil, libre –de ninguna manera fija a un trípode, más que para algún plano necesario de ubicación.

Es necesario que la cámara se adapte a la acción en función del espacio a generar realidad en vez de dejarla que se desarrolle ante el espectador (...) La única manera es caminando con la cámara, llevándola a donde sea más efectiva e improvisando un ballet en el que la cámara misma llega a estar tan viva como la gente que está filmando (Rouch, 1985).

Convertido en un hombre cámara, y acompañado por Celeste, grabamos no solo entrevistas sino que reanudamos las grabaciones semanales en el Club. Esta vez utilicé una cámara Panasonic HD de 3 CCD, propiedad de la Maestría, e incluso tuve equipo de audio dedicado. Estos dos elementos y un mejor trabajo de producción, producto de la familiaridad con el campo, jugó a favor de una mayor calidad.

Hasta ese momento, nuestra metodología era ir los viernes a grabar las performances de los personajes que habíamos seleccionado de acuerdo a nuestra experiencia previa. En alguna oportunidad, solo volvimos a poner en escena en la secuencia con Elsa en su casa ya que al tener más confianza le pedimos rehacerla para mejorar tanto la calidad de imagen como la dirección. Poco a poco se fue acercando el 31 de octubre y el Día de la Canción Criolla, fecha central no solo para el *Club Breña* sino para todo el mundo criollo.

El gran día de la Canción Criolla llegó y le pedí a Diego que hiciera una segunda cámara para darnos abasto y poder cubrir una noche que prometía ser más agitada que lo usual. Y así fue. En realidad, en términos de programa no había mucha diferencia con un viernes normal, pero la fecha caló en las interpretaciones y la interacción con un público mucho más numeroso. Un ambiente de entusiasmo se podía sentir, algo grande iba a pasar y estaba contento de estar grabando toda esa emotividad.

Como adelanté antes, desde el primer día conocí al directivo y cantante Lalo Llanos, quien se mostró desde el principio como lo que es, una persona humilde y amable al extremo. Lo que noté en él fue una extrema timidez que lo llevaba a cancelar entrevistas y negar su importancia dentro de la red del *Breña* (a pesar que era citado como un personaje insustituible para entender la dinámica interna del club). Era obvio que no quería que lo entrevistara, y después de un par de intentos fallidos, desistí de ponerle en la incómoda situación de tener que esquivarme.

En el día de la Canción Criolla, ya bordeando las 2 de la mañana, los actos artísticos desaparecieron y el local bullía con personas deseosas de celebrar el día que los identifica como sujetos activos de una cultura, no solo con música sino con otro elemento indispensable en el ritual jaranístico: el alcohol. Pero la desinhibición viene con hueso, y eso me lo enseñó Lalo Llanos ese día.

Lalo tomaba cerveza, ya visiblemente alcoholizado, con algunos de los miembros más jóvenes y que, por afinidad etérea, se mostraron más abiertos conmigo. Me invitaron a sentarme y me uní con un vaso de cerveza, Lalo de pronto guardaba silencio. Mientras me esforzaba por seguir la conversación grupal, mis ojos se cruzaron por menos de un segundo con los de Lalo.

- ¿Y tú? ¿Por qué me miras con tu cara de periodista?, dijo con un tono de voz y un gesto adusto que jamás había sentido ni visto en él.

En ese momento me sentí agredido por la palabra “periodista” y la evidente connotación peyorativa con la que había sido proferida. Los demás de la mesa me indicaron con algunas miradas y gestos que no le hiciera caso. Pero Lalo seguía mirándome fijamente con una carga tan negativa que no me quedó otro remedio que pararme y mezclarme en algún otro ambiente de la apoteósica celebración. Solo en ese momento Lalo volvió a su postura acostumbrada, contento como aliviado por mi partida, casi como felicitándose por sacar algo que tenía dentro. Normalmente era muy amable o dócil como para decirme lo que realmente pensaba de mí, hasta que el alcohol derribo

algún muro. En ese momento comprendí que su gentileza era un mecanismo de defensa ante lo que probablemente consideraba una presencia interesada y de alguna manera amenazante. De pronto quedó mucho más claro por qué su resistencia a participar del proyecto y esa punzante animadversión que fue cultivando hacia mí. No lo culpo, quizás mi constante presencia desgastó su tolerancia.

Después del episodio tomé la cámara y continué entrevistando a parroquianos que por primera vez veía hasta que, agotado, casi a las 4 de la mañana, decidí que ya había sido suficiente, le había sacado el jugo al Día de la Canción Criolla. Estaba guardando los equipos cuando un pequeño grupo entró por la puerta del *Breña*. Mis ojos no podían creerlo: mi abuelo de 89 años acababa de atravesar ese umbral, acompañado por mi tío Alfredo y la novia de éste, Doris.

Increíblemente me paralicé, no atiné a sacar la cámara porque, si no me había atrevido a poner a mi abuelo frente a una cámara hasta ese momento, pensé que le incomodaría aún más en esa situación. Así que guardé todo y me acerqué a su mesa. Tomé por sorpresa a mi abuelo, quien definitivamente no esperaba encontrarme allí. Si bien no quedó nada grabado de ese episodio, al menos sirvió para que él mismo se ofreciera a ayudarme. “Cuando quieras podemos conversar”, me dijo.

Es curioso porque mi abuelo ya sabía que yo estaba haciendo un trabajo sobre el *Breña*, pero no había mostrado demasiado interés. Esta ocasión

pareció legitimarme como un agente serio haciendo su investigación. Una semana después nos estábamos reuniendo para una entrevista por primera vez.

A los pocos minutos de la primera entrevista que tuvimos, estaba claro que ambos nos sentíamos cómodos en nuestros roles. Descubría en él una capacidad expresiva que sobrepasaba a cualquier entrevistado anterior. La conversación llena de evocaciones nostálgicas sobre su pasado se sintió como si una puerta gigante de posibilidades se abriera frente a mí.

Días después fuimos juntos al *Club Breña* y grabé hasta tres escenas valiosísimas. En primer lugar, él me hace un recorrido por el club y explica sobre los criollos en los retratos de la pared. Mientras estamos en eso, Elsa, la responsable del local del club, lo saluda ¡y resulta que se conocían! No solo eso, sino que mi abuelo se permite hacerle una broma que solo podría captar días luego en edición. Mi abuelo le hace una broma pícaro, que también podría ser descrita como sexista: “¿Por qué no te pones tu bikini?” y Elsa le sigue la cuerda. Después le preguntaría a Elsa su opinión sobre mi abuelo y me dijo con total franqueza: “Cuando está sano es muy respetuoso, pero cuando toma es que cambia mucho. Y a mí no me gustan los malcriados”.

3. Paisajes Idílicos (Octubre 2012 – Agosto 2014)

Lamentablemente, en el primer semestre del año 2012 tomé una muy mala decisión con respecto al Seminario de Tesis I. Acababa de entrar a trabajar en el Ministerio de Desarrollo e Inclusión Social (MIDIS), por lo que

opté por ese ciclo no llevar el seminario, sin contar con que en los ciclos del segundo semestre no se abre dicho curso. Entonces la investigación quedó de alguna manera paralizada, aunque continué realizando registros de mi abuelo en solitario. Después de la experiencia de grabar a mi abuelo, me quedó claro que tenía que cambiar los términos de la investigación aunque sin tener clara cómo iba a ser la aproximación final.

En agosto se celebró el cumpleaños de mi abuelo y lo hizo en forma de una suerte de presentación especial para impresionar a su novia. Durante años, aproximadamente desde el 2008, sabíamos de la existencia de esta señora, que fue presentada en sociedad como su novia a menos de cuatro años del fallecimiento de mi abuela. En mi familia hay muchos sentimientos negativos hacia esta situación. Mis tíos la llaman “la innombrable” y es ella quien actualmente tiene el retrato de mi abuelo --el que me acechaba de niño-- en su casa de Piura.

Esta presentación especial se dio en la serenata del cumpleaños de mi abuelo, esto es, para recibirlo. Fueron muchos invitados a un local ubicado en el Pasaje Suche en Miraflores, una gran producción, y mi abuelo cantó dos canciones acompañado por su amigo guitarrista Manuel Calderón (quien aparece en el documental *Sigo Siendo* de Javier Corcuera). Acudimos muchos familiares, incluso su primogénito Óscar (no confundir con el hermano menor de mi mamá), quien vive en Estados Unidos así como la novia en cuestión. Felizmente, pude grabarlo en todo su esplendor de interpretación y me quedó un material con el que cierro el documental. Al día siguiente, sin embargo, el

panorama cambió radicalmente para la celebración tradicional en casa de mi abuelo: casi no fueron los invitados que se habían presupuestado. El nivel de ausentismo por parte de la familia de mi abuela era sobrecogedor; a nadie de la familia de mi Mamá Yola le hizo ninguna gracia el espectáculo del día anterior. Fue un poco triste.

En octubre de ese mismo año respondí a una convocatoria para un Foro de Co-producción Internacional en Buenos Aires, Argentina. A las pocas semanas la organización de Doc Buenos Aires me informaron que mi proyecto, recientemente renombrado *Paisajes Idílicos* había sido seleccionado. Preparé una buena sinopsis de lo que quería lograr con el proyecto, mandé imprimir material gráfico y viajé a Buenos Aires con la esperanza de venderle a alguna productora extranjera una co-producción en la película. Lamentablemente, nada salió más allá de la experiencia de asistir a los talleres de pitching, y de conocer un poco más sobre cómo funciona el mercado audiovisual a nivel internacional.

El año siguiente, el 2013, hubiera sido un año completamente desastroso si no hubiera lanzado mi primer documental corto *La Mirada de un Extraño*, con el que he logrado posicionarme como un realizador con alguna expectativa e incluso pude viajar nuevamente a Argentina, seleccionado por el prestigioso Festival de Cine de Mar del Plata para la competencia latinoamericana de cortometrajes. En *La Mirada de un Extraño* pude poner a prueba mi capacidad narrativa, mi capacidad para establecer un punto de vista auto referencial y la experimentación. Es hasta el momento mi mayor logro, y la confirmación de

que puedo desarrollar un lenguaje experimental pero a la vez honesto y narrativamente competente.

Académicamente, el 2013 fue terrible porque reprobé el curso de Seminario I, debido a una serie de circunstancias adversas, sobre todo la poca disponibilidad de horario que mi trabajo de entonces en TV Perú me imponía. Al pasar por esa experiencia, poco menos que traumática, decidí que este año tenía que resolver el tema de mi tesis y de la película sí o sí. El 2014 sería el año en que el proyecto terminaría de cuajar, para eso renuncié a mi trabajo en TV Perú y empecé a dictar Producción Audiovisual en la Universidad Privada del Norte (UPN), trabajo que me permitió dedicar una cantidad razonable de horas semanales a la investigación.

4. El criollo en mí (Agosto 2014 – Noviembre 2014)

Lo que pude trabajar en mi primer intento en Seminario I me dejó con cuatro ejes conceptuales que debían estar alrededor del concepto central de comunión entre Arte y Comunidad criolla que representa mi abuelo.

- a. Identidad Nacional
- b. Memoria
- c. Identidad Personal/Familiar
- d. Tensión criollo/andino

Además de revisar el concepto de performance de Richard Schechner ("mostrar el hacer") y el concepto de repertorio de Diana Taylor, y tomando en

cuenta los ejes que había propuesto antes, es que decidí incluirme de manera explícita en la narrativa a través de mi voz en off, como una forma de estructurar la historia. Esto no hubiera sido posible sin la asesoría de Wilton Martínez, quien me hizo ver el documental *Time Indefinite* de Ross McElwee. Este documental toma un punto de vista reflexivo y auto referencial para trabajar en una etnografía familiar y resultó clave para imaginar estilísticamente mi trabajo.

Y llegado este punto me parece válido develar cuál ha sido mi mayor dificultad desde que se inició este proyecto como un documental sobre el criollismo y el *Club Breña*. Al involucrar a mi familia y a mis propios recuerdos se me hizo muy difícil por un lado cortar la tentación de seguir grabando y grabando para siempre, y empezar a tomar decisiones. Tengo muchísimo material recopilado a través de los años, así que hacía falta empezar a tomar decisiones ¿qué dejaría fuera? Es un ejercicio tan ingrato como necesario, comenzar a definir claramente cómo vamos a ordenar estos tropos recurrentes en mi desarrollo en forma cinematográfica. Lo primero era crear una secuencia que dé lugar a un nuevo tratamiento y responder al reto de desvestir mi aproximación del sesgo idílico que hasta el momento le había dado y evitar los lugares comunes con respecto a un tema lleno de los mismos.

Me parece que es claro que el tema del criollismo no lo estaba tratando con el rigor y el ojo crítico que merece el tema debido al "conflicto de intereses" que se me plantea al criticar algo tan cercano a mí. También es cierto que sin darme cuenta estuve haciendo una suerte de defensa de la idea de que existe

un criollismo "auténtico" o "puro". Como mi selección de literatura para el marco conceptual sugirió, existen muchas definiciones de lo "criollo", diría que hasta infinitas. Es una categoría que funciona como un contenedor vacío: cada uno ve (como criollismo) lo que quiere ver (como criollismo); puede rescatar el amor a la patria, elogiar la vitalidad de los ritmos afros o condenar el estilo pendenciero e informal de un sector de la población, etc. Todo, usando la misma palabra. Es por esto que considero necesario redoblar la mirada crítica sobre lo que llamamos "criollo" y atacar los estereotipos que parecen conformar el concepto mismo.

5. Chiclayo de mis amores (Noviembre 2014 – Mayo 2015)

Desde la última entrega de tesis, muchas cosas ocurrieron. La decisión de entrar por completo al terreno de la subjetividad y en el modo auto-referencial documental hizo que me cuestione todos los límites de pudor que había estado poniendo al proyecto por tanto tiempo. Cuando se favorece un punto de vista personal y subjetivo, la honestidad con uno mismo se vuelve aún más urgente y comienza un proceso de hurgar en los sentimientos propios y en demostrar como la historia está llena de la influencia de las emociones personales. La decisión de empezar a editar también fue de gran ayuda pues me permitió revisar el material y las entrevistas con otra mirada, buscando más detalles que ayuden a profundizar y complejizar la personalidad de mi abuelo.

El proceso me llevó a incluir material fotográfico del archivo de mi abuelo y mis tíos, así como una grabación de audio de una reunión en casa de Luis

Abelardo Núñez, en la que mi abuela Yolanda canta el himno de la ciudad de la amistad, "Chiclayo de mis Amores", de los compositores chiclayanos clásicos Nilo Boggiano y Tomás Huertas. Es preciso analizar el contenido de esta grabación pues corrobora en primer lugar, lo dicho por Óscar Allain sobre la cercanía, reflejada en el trato de compadre y comadre que se dan. En segundo lugar, nos permite constatar las cualidades de mi abuela Yolanda Santisteban para el canto, y su faceta hasta ahora desconocida como intérprete y artista, carrera que en su caso vio frustrada.

La naturaleza de la relación entre mi abuelo y mi abuela es clave para comprender mi propia relación con él. Como mencioné en la introducción, yo me sentía muy cercano a mi abuela ya que ella era con quien yo pasaba más tiempo y con quien establecí una relación más directa. Y aunque no tenía detalles, había visto que mi abuela había sufrido de alguna manera su rol de aglutinadora de un hogar con un padre casi siempre ausente. No es mi intención proponerla como santa, pero sin duda esta depresión suya, de alguna manera siempre le encontré razón en virtud de la historia familiar.

Tampoco digo que mi abuela odiara a mi abuelo -o viceversa- pero si esa era su manera de quererlo, pues a ella misma le resultaba muy dolorosa. Lo que me interesa y me parece que le otorga relevancia a esta relación para la investigación es, en primer lugar, la cuestión de género presente en el discurso social en un contexto específico como la Lima de los años cincuenta. Y en segundo lugar, pero tal vez más importante, el impacto de ese comportamiento con respecto a la familia, y más específicamente en la distancia emocional

entre abuelo y nieto al comenzar la investigación: su condición de extraños familiares.

En efecto, tuve dos entrevistas que me ayudaron a identificar la importancia de mi propias lealtades y afectos particulares. En medio del proceso de entrega del avance de diciembre, me reuní para almorzar con mi hermana Claudia. Al escuchar el estado de las cosas, Claudia empezó a revelarme detalles que yo, por mi edad, no había percibido sobre la intimidad del hogar Allain Santisteban.

A la ya conocida historia de infidelidades de mi abuelo, mi hermana me lo pintó más como un esclavizador que como un esposo. Aparte de ausentarse de la casa por su vida bohemia, mi abuelo tuvo temporadas largas en que vivió en diferentes ciudades como Trujillo, Chiclayo o Iquitos. Durante estas temporadas suspendía cualquier ayuda económica, que a la sazón representaba todo el ingreso familiar. Hay historias penosas en la familia de mi mamá, sobre cómo era la vida en situaciones tan precarias.

Mi hermana me contó cómo mi abuela era una chica que, aunque muy joven, trabajaba y mantenía una relativa independencia, además de cantar junto a su hermana Luxe. Mi abuela era la primera voz del dúo vocal “Las Hermanitas Sanstisteban”, que completaba mi tía abuela Luxe. Además de cultivar la vena artística familiar, su hermano José Santisteban fue por mucho tiempo guitarrista de "Los Mochicas", una afamada agrupación criolla chiclayana. Yolanda trabajó como operadora telefónica en Chiclayo en los

primeros años de telefonía en dicha ciudad. Pero, en casa, su mamá sufría para enseñarle a cocinar y veía en esta actitud un problema. Según mi hermana, a mi abuela no le interesaba cumplir con los estándares que la sociedad establecía como propios de una mujer en “edad de casarse”. Tenía 18 años. En una sociedad tan conservadora, una chica con demasiada independencia y rechazo a una labor tan femenina como la de cocinar, era vista como resultado de excesivo engreimiento por sus padres.

Óscar la conoció cuando hacía de presentador de un concurso musical en un teatro chiclayano, y “Las Hermanitas Santisteban” eran parte del programa. Óscar quedó encantado por la joven chiclayanita e intentó cortejarla después de su horario de trabajo. Pero la madre de Yolanda iba siempre a recogerla, por lo que Óscar entendió que era mejor hacer buenas migas con una eventual futura suegra. Cuando pidió su mano, la madre sintió un poco de vergüenza en confesarle al pretendiente que su hija no sabía cocinar. “Ese no es ningún problema, yo me comprometo a enseñarle a cocinar”. Y así Yolanda prácticamente fue entregada a este señor tan respetable que con tanta elegancia la había cortejado a ella y a su madre.

Óscar fue visto como la solución perfecta al engreimiento de Yolanda. Pero un par de detalles relatados por mi propio abuelo nos muestran su desencanto con su nuevo esposo: ella se cortó el cabello que tanto le gustaba a Óscar -en aparente señal de protesta- y nunca más volvió a cantar, reservando su voz para contadas ocasiones.

Mi hermana hizo hincapié en la dificultad de sacar adelante, muchas veces sola, a una familia de siete hijos. El gran bohemio Óscar Allain no era un hombre de familia del todo solvente y en sus largos también me contó de la atmósfera machista que reinaba en la casa. Ella también vio las calatas pegadas en el cuarto de mis tíos y en ese sórdido ambiente tuvo su primera reacción de extrañeza frente a la objetivación de la mujer. Para mi hermana, mi abuelo tenía mucha responsabilidad por haber llevado mal esa familia, haciendo infeliz a su esposa hasta el final de sus días y habiendo estropeado el carácter de sus hijos varones.

Haciendo un poco de memoria sobre esta nueva información, intenté recordar cualquier indicativo de un malestar en mi abuela. Recordé que se refería a mi abuelo como “este hombre” y a veces me contaba sin mucho detalle que “este hombre se ha mandado mudar de nuevo”

Por otro lado, yo seguía teniendo entrevistas y grabando ocasiones festivas pero no estaba avanzando en la relación con mi abuelo. En algún momento que me comentaba sobre su método de pintura mencionó que extrañaba pintar en el exterior al estilo de los impresionistas. Mi abuelo se define como “el pintor que más ha viajado por el Perú”, sin embargo en los últimos cinco años, debido a algunas complicaciones de salud, ha perdido independencia y así ya no pudo viajar más.

La idea de viajar a Chiclayo a grabar algunos de los motivos de su pintura ya estaba presente desde que supe que el documental iba a tener como

protagonista principal a mi abuelo. Pero nunca me propuse seriamente el hecho de viajar juntos. En principio, porque era una situación absolutamente inédita, nosotros no habíamos pasado más de algunas horas juntos, no sabía qué esperar de mi abuelo. Y por otro lado, simplemente tenía miedo de preguntarle, de que la considere una idea ridícula. Nuevamente el antiguo miedo a mi abuelo que me impidió filmarlo esa noche en el *Club Breña* reaparecía.

Estando estancado en mi investigación, mencioné el viaje a Chiclayo para registrar motivos del arte de mi abuelo en una conversación con mi asesor, Wilton Martínez. Le pareció una gran idea por varios motivos, sobre todo porque me daría un nuevo espacio de interacción con mi abuelo. Potencialmente podría hacer que nuestra relación sobrepase los límites de los roles de “Entrevistador” y “Entrevistado” que hasta ese momento había constituido nuestra interacción en cámaras y fuera de ellas. Además, la falta de control sobre las posibilidades que abre un evento así, puede generar situaciones que enriquezcan las características del personaje, casi de forma espontánea.

Fui muy cauteloso al momento de preguntarle si iría en un viaje conmigo. Pero fue una sorpresa muy agradable encontrarme con una persona absolutamente encantada con la idea y dispuesto a colaborar. La sola idea de viajar le encendió los ojos a mi abuelo y su entusiasmo se vio reflejado en varios ofrecimientos, como por ejemplo llevar su caballete y pintar *in situ* “como los impresionistas, como siempre lo he hecho”, entre otros.

Comprobado el interés de mi abuelo por regresar a una tierra tan importante en su vida, decidí hacer un viaje de pre-producción para saber bien que iba a encontrar en Chiclayo, calcular distancias, reunir información para un presupuesto adecuado, etc. Afortunadamente, además de estas tareas pude ponerme en contacto con otros artistas amigos de mi abuelo, lo cual me abrió una puerta que hasta ahora no había contemplado abrir.

La segunda entrevista clave se dio en el ambiente distendido de la casa del pintor Hugo Rojas, quien se ofreció a co-organizar una reunión entre distintos artistas que mi abuelo apreciaría ver durante nuestra visita. Hugo es un auténtico discípulo de mi abuelo y llegué a él casi de casualidad, a través de un promotor de arte en Chiclayo. Hugo fue al colegio San José de Chiclayo en la promoción de mi tío Óscar, el primer hijo del primer matrimonio de mi abuelo. Sin embargo, la citada entrevista no sería con el buen Hugo, sino con Laura, su esposa.

Durante el lonche, el tema de mi visita fue pasando lentamente de mi abuelo y mi investigación documental a ser acaparado por Laura y un tema que por su obsesiva repetición debía ser de suma importancia para ella: mi abuela Yolanda y su sufrimiento. Prácticamente, las tres horas que duró la reunión, Laura me encararía con un tema que me afecta personalmente mucho más que cualquiera de los tratados antes: ¿Cuál ha sido el propósito real de emprender una investigación centrada en lo criollo pero con especial énfasis en la cultura propia de mi abuelo?

La respuesta que venía a mi mente mientras escuchaba a Laura contarme sobre el día que conoció a mi abuela, era que estaba hurgando en lo que significa ser "criollo" según lo entiende mi abuelo, porque en el fondo quería llegar a comprenderlo. Quería yo también saber si su identidad criolla era la responsable por sus decisiones familiares y personales. Esas decisiones que afectaron mi vida familiar, que permearon mis recuerdos de infancia no solo con paisajes idílicos de una cultura algo desconocida para mí sino que además llenaron mis recuerdos infantiles con un sentido de nostalgia y melancolía. La ausencia de mi abuelo y su estilo de vida marcaron la manera que tengo de relacionarme con el mundo, a partir de mi contacto con mi abuela.

Habiendo conocido y escuchado a Laura, supe que este viaje a Chiclayo no debía servir solo para generar más interacciones con el mundo criollo y mi abuelo, ni para registrar paisajes que se asemejen a los temas de sus pinturas: sobre todo, tenía que aprovechar el viaje para conocer a mi abuelo y que él me conozca. Era una ocasión para terminar de derribar los muros que me separan de mi abuelo, que hacen que le tenga algo de miedo y que no lleguemos nunca a conocernos como dos individuos. Tenía -en suma- que preguntarle varios por qué, necesitaba algunas explicaciones, no por el hecho de reclamarle algo, si no porque sin entender su punto de vista sobre sus responsabilidades familiares desatendidas, sería imposible comprenderlo no solo a él sino también a una parte de mí mismo.

CONCLUSIONES

No existe un criollismo que pueda denominarse “original” o “auténtico”. Lo “criollo” es un concepto cuyo significado ha cambiado y seguirá cambiando; de hecho es un concepto en el que coexisten diferentes y simultáneos discursos y significados. Si bien parte de una definición socio-biológica, no tardó en convertirse una definición social, y en este campo discursivo la subjetividad es ineludible.

Pero aunque “lo criollo” tenga un marco referencial borroso, la categoría sigue siendo usada de acuerdo al contexto y su carga, positiva o negativa, también dependerá de la intención de sus enunciadores e interlocutores. Pero aún si hablamos del criollismo “positivo”, ese que remite a la cultura criolla y su riqueza artística y expresiva, esto dependerá de la zona, ciudad e incluso distrito desde donde se enuncia y desde donde se le atribuyen características particulares. Una intención velada de la investigación en un inicio era el de contrastar un “criollismo auténtico” (el de mi abuelo) frente a otros “criollismos” fruto de una época en que las tecnologías y los medios masivos, cambiaron su carácter cultural local.

Mientras que cabe señalar la inutilidad de éste y cualquier otro propósito por uniformizar o generalizar la expresión cultural criolla, es cierto que las distintas sesiones registradas tanto en el Club Musical Breña, la *Esquina del Movimiento*, así como en los distintos ámbitos privados son recreaciones constantes de los elementos afirmativos de la cultura criolla. En los ámbitos privados se recrea y transmite a través de la performance los elementos que conforman el repertorio criollo, rescatando ese elemento que para Benjamin se pierde en la reproducción industrial de las obras de arte: el aura de la cultura criolla solo es transmisible a través del ritual de la jarana. Mientras se sigan celebrando estos rituales, la cultura criolla continuará desarrollándose en eterna redefinición; mientras haya jaranas, lo criollo seguirá reproduciéndose.

Esta renuncia a intentar catalogar lo "criollo" o definir una identidad específica como "identidad criolla" me liberó para explorar, sobre todo durante la etapa de la investigación con los criollos de Breña, las diferentes maneras de entender, vivir y performar el criollismo, con toda la suma de prejuicios, estereotipos y construcciones mentales que implica. Una cosa se repetía: la identidad construida sobre la base de recuerdos y memorias. Cada persona tiene su particular lazo emocional y práctica que ayuda a definirse a uno mismo como "criollo".

La motivación personal de la investigación era de resolver mis propios dilemas morales y emocionales con respecto a mi abuelo, su rol y ascendencia como integrante (patriarca) de mi familia. El viaje que hicimos a Chiclayo y las preguntas que le hice (parte del registro documental) con respecto a mi abuela

y a su rol familiar de alguna manera resolvieron muchas tensiones internas. Mi pregunta principal “¿Puedo entablar una relación honesta con mi abuelo?”, fuente de muchos temores, después del viaje ha quedado resuelta. Pero si el proceso me dejó con una relación bastante franca y renovada con mi abuelo, también abrió otro campo de interrogantes sobre mi propia identidad.

Conociendo ya su particular visión sobre las relaciones de género, descubriendo su historia personal y la de mi familia, la inquietud por mi propia experiencia sobre estos temas es ineludible. Aunque a algunos pueda parecerle exagerada o caricaturesca, hay una parte de mi masculinidad que comparto con mi abuelo, cuestiones como la posesividad y autoritarismo siguen presentes en los discursos masculinos. La cultura de nuestra sociedad parecen haber variado de forma pero no de fondo.

La aproximación a mi abuelo para esta investigación debía trascender la particular relación distante que teníamos y al hacerlo no solo gané un amigo sino que terminé descubriéndome a mí mismo en él y sus discursos.

Los elementos, conceptos y personas que fui encontrando durante la investigación redirigieron mi interés, a la vez que me presentaron un desafío que hasta el día de hoy sigue irresuelto. Con excepción de un par de personas entrevistadas específicamente sobre el tema, la gruesa mayoría de personas implicadas directa o indirectamente en la investigación documental no saben de la dirección íntima que tomó en la última etapa.

En este trabajo estoy exponiendo la intimidad de mi propia familia, pero espero que al hacerlo contribuya a entender mejor las cuestiones que he planteado en este trabajo. Toda mi familia sabe que he estado haciendo esta investigación documental por lo últimos cuatro años pero ninguno ha visto ningún avance significativo. Espero que mi abuelo entienda mi decisión de retratarlo como un ser humano de luz y de sombras, hacer de mi representación de él una persona más que un personaje.



BIBLIOGRAFÍA

- Acosta Ojeda, Manuel (2012). El ultimo inga y el Perú de sus amores en Suplemento Variedades del Diario Oficial El Peruano. http://manuel-acosta-ojeda.blogspot.pe/2012_01_01_archive.html
- Anderson, Benedict (1993) *Comunidades imaginadas : reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, D.F. : Fondo de Cultura Económica.
- Ardèvol Piera, Elisenda (1997). *Representación y cine etnográfico: la representación audiovisual de las culturas*. En *Revista quaderns del' institut catala de' antropologia*, No. 10.
- Bajtín, Mijail (1971). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- Crapanzano, Vincent (1980). *Tuhami. Retrato de un Marroquí*. Chicago: University of Chicago Press.
- Flores Galindo, Alberto (2011). *La ciudad sumergida. Aristocracia y plebe en Lima 1760 – 1830*. En *Obras Completas III (II)*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- López, Sinesio (1982). *El mundo escindido de la cultura criolla*. Lima: PUCP / CISEPA.
- Llórens, José Antonio (1983). *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: IEP.
- Martínez, Wilton (1998). *Imaging Alterity: Discourse, pedagogy, and the reception of ethnographic film*. Los Angeles: USC.

- Méndez Gastelumendi, Cecilia (1993). *Incas sí, indios no: apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú*. Lima: IEP.
- Monguió, Luis (1985). La Ilustración Peruana y el Indio. En *América Indígena*, vol. 45, no. 2. México D.F : Instituto Indigenista Interamericano.
- Pardo y Aliaga, Felipe (1841). *La Libertad Restaurada*. En *El Comercio*, no. 609. Lima.
- Rohner, Fred (2006). *Notas para la edición y estudio de la lírica popular limeña (siglos XIX-XX)*. En: *Lexis Vol. XXX No. 2*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rouch, Jean (1985). *¿El cine del futuro?* En *Studies in Visual Communication* No. 11.
- Santa Cruz, Gamarra, César (1977). *El waltz y el valse criollo*. Lima: INC.
- Schechner, Richard (2002). *Performance studies: an introduction*. London: New York.
- Simmons, Ozzie G. (1972). *Lo criollo en el marco de la costa peruana*. Cuzco: Universidad Nacional del Cuzco.
- Stein, Steve (1986). *Lima Obrera 1900-1930*. Lima: El Virrey.
- Stoller, Paul (1989). *The Taste of Ethnographic Things: The Senses in Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Taylor, Diana y Fuentes, Marcela (Eds.) (2003). *Estudios avanzados de performance*. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University.
- Tschopik, Harry (1948). *On the concept of creole culture in Peru*. En: *Transactions of the New York Academy Sciences*, No. 10. pp. 252 – 261. New York.
- Vich, Víctor (2010). *El discurso sobre la sierra del Perú: La fantasía del atraso*. En: *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos*. Julio Ortega (ed.). Madrid: Iberoamericana Vervuert.