



PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

Esta obra ha sido publicada bajo la licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Compartir bajo la misma licencia 2.5 Perú.

Para ver una copia de dicha licencia, visite
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/pe/>



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



Vals, sujeto y nación en el Perú

TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO DE LICENCIADO

EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA CON MENCIÓN EN LITERATURA HISPÁNICA

PRESENTADA POR

ARTURO SULCA MUÑOZ

Lima-Perú

2005

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO 1: DIVERSIÓN, JARANA, CRIOLLADA	12
1. <i>Jaranas de callejón: el goce de la “misericordia alegre” en la fiesta criolla</i>	13
2. <i>Más allá del callejón: alcohol y comida como objetos de nivelación social</i>	21
3. <i>La sabiduría criolla: ascenso social y fantasía en el vals replanero</i>	34
CAPÍTULO 2: EL VALS DE AMOR, O LAS CONTRADICCIONES DE LA MASCULINIDAD CRIOLLA	51
1. <i>“Nuestro secreto”: deseo, identidad y dominación masculina</i>	52
2. <i>“Víbora”: la mujer como encarnación abstracta del mal</i>	57
3. <i>“El rosario de mi madre” o la madre como objeto de amor</i>	64
4. <i>“Yo la quería, patita”: sujeto criollo, mujer y burguesía</i>	71
CAPÍTULO 3: LA NOSTALGIA LIMEÑISTA, O LAS VICISITUDES DE LA RESISTENCIA CRIOLLA	82
1. <i>La oligarquía contraataca: Lima y el imaginario anticapitalista criollo</i>	83
2. <i>La ofensiva de los fantasmas virreinales</i>	94
3. <i>“La flor de la canela” o el recomienzo imaginario de la dominación oligárquica</i>	99
CAPÍTULO 4: VALS, ESTADO Y NACIÓN	110
1. <i>Identidad, incaísmo y territorio nacional en “Mi Perú”</i>	111
2. <i>“Bello durmiente” de Chabuca Granda y los espejismos de la</i>	

<i>“promesa de la vida peruana”</i>	119
3. <i>“Y se llama Perú”: memoria feliz del velasquismo</i>	127
CONCLUSIONES	143
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	149



INTRODUCCIÓN

Lo que me interesa investigar en esta tesis son los mecanismos por los que el vals criollo ha formulado, entre la década de 1950 y la de 1970, una representación del sujeto popular como garantía política e ideológica de un proyecto de comunidad nacional peruana sostenida por un sistema de dominación oligárquico-imperialista. Por un lado, el sujeto criollo se afirma en la posibilidad de realización de un proyecto colectivo de nación tendiente a la prosperidad y felicidad en la vida social y material del pueblo; por el otro, se niega, sin embargo, las posibilidades de emprender proyectos que se planteen superar modelos de sociedad basados en la dependencia del imperialismo y en las desigualdades de clase, etnicidad y género. De este modo, el sujeto resulta afirmando la supremacía de los intereses individuales sobre los sociales, de lo criollo sobre lo andino, del hombre sobre la mujer, de Lima sobre las provincias, del Perú sobre el resto de países. El criollismo ha producido un sujeto que, si bien está insatisfecho por sus condiciones individuales y sociales de vida, no está convencido de construir o participar en la construcción de propuesta alguna de cambio. La subjetividad criolla reúne, a un mismo tiempo, la imagen de una nación heroica y privilegiada por dios y la naturaleza y otra cuyos individuos demuestran la persistencia de la frustración y el fracaso. El sujeto criollo es, en este sentido, la queja temerosa y evasiva que no apuesta por la reivindicación, es el antagonismo que se regocija en serlo, en no ser resuelto. En suma, el vals criollo ha creado un imaginario en el que los sujetos no desarrollan una conciencia histórica y política del régimen de dominación que les lleve a una acción transformadora de la realidad social peruana.

El vals criollo ha representado una nación peruana en la que todas las clases sociales y grupos culturales confluyen en una comunidad armónica de intereses. Por un lado, se construye una imagen de nación multiétnica, en la que el mestizaje representa el elemento central, y como lo criollo es representado como lo mestizo por excelencia, por consiguiente será ese rasgo el considerado principal por sobre las particularidades étnicas de todas las poblaciones peruanas. Por otro lado, la tradición histórica y la geografía peruana son desvinculadas de los contextos concretos de luchas sociales y políticas en los que se inscriben. Con ello, la tradición y la geografía se convierten en instrumentos ideológicos para extraer los problemas nacionales del cúmulo de contradicciones sociales que han operado a lo largo de la historia peruana. En definitiva, el Perú de los criollos resulta ser un efecto de borramiento de las luchas entre las clases populares y las élites económicas y políticas de la nación.

Desde el período de crisis del poder oligárquico en el Perú a mediados del siglo XX, el criollismo ha construido la autoridad de su voz sobre la base del autonombamiento como representante legítimo del pueblo peruano. Aquellos que no se identifiquen con lo criollo no pueden ser considerados dentro de la comunidad “nacional” y “popular”. Es decir, la identificación con lo criollo es propuesta como la garantía para reconocer la “verdadera” identidad peruana. Sin embargo, detrás de tal autonombamiento, ha sido fundamental la progresiva intervención de sectores de la burguesía y las clases medias en el proceso de producción, circulación y consumo de la música criolla, ya sea desde el Estado o desde la empresa privada. Así, con la asunción de la música criolla como género musical “oficial”, las clases dominantes han intentado crear un semblante de acercamiento hacia el sujeto popular, pero que no suponga la afirmación de la presencia y actuación indígenas en el país. Para decirlo de otro modo, el vals criollo no ha significado una propuesta artística que supere la visión de las

poblaciones indígenas como masas subordinadas a los intereses del Estado nacional. Muy por el contrario, ha reforzado tanto en la burguesía como en sectores populares urbanos un sentimiento de alejamiento del mundo andino.

Desde el siglo XIX, la burguesía “peruana”, asentada preferentemente en las ciudades costeñas, ha abrazado más el mundo occidental que el peruano. No ha sentido mayor identificación con la vastedad de tradiciones y manifestaciones culturales de los pueblos andinos. La promoción y aceptación del vals por parte de la burguesía y pequeña burguesía han constituido uno de sus esfuerzos para identificarse con los valores populares y hacerse de un “espíritu nacional” que les otorgue legitimidad en la nueva composición de clases en el Perú de la segunda mitad del XX. No obstante, la expresión musical que han escogido es aquella que más rechaza el “problema del indio”. Entonces, a través de los vales, las clases dominantes y medias han producido un intento de formulación de un “proyecto nacional” que incorpore a ciertas clases populares pero sin romper con la persistencia de la “herencia colonial” ni con el predominio de los valores culturales y estilos de vida del imperialismo en el Perú.

Por ello, sostengo que, a pesar del rostro popular y nacional que ha mostrado, la subjetividad criolla no ha significado una verdadera fuerza de resistencia cultural ni de cambio en las mentalidades frente a los regímenes de dominación social, ya sean feudales, burgueses o imperialistas. Antes bien, el movimiento criollo ha manifestado en sus producciones musicales un desdén de la situación de opresión de la población indígena y de las luchas por defender sus intereses libradas desde el siglo XVI. El vals criollo ha constituido, por tanto, un fracasado intento de la cultura peruana por imaginar una comunidad nacional orgánica basada en lo popular.

Ahora bien, el período histórico escogido para la investigación no ha sido arbitrario. Por un lado, entre los años 40 y 70, se ubican las principales producciones del

movimiento musical criollo. Esas décadas vieron nacer y morir muchos de los más importantes cantantes, conjuntos y compositores de la música criolla: Los Embajadores Criollos, Los Morochucos, Los Chamas, Los Troveros Criollos, Fiesta Criolla, Chabuca Granda, Luis Abanto Morales, etcétera. Este *boom* tuvo su base material en el desarrollo de la industria fonográfica y de la radiodifusión en el país, con lo que se logra crear un público consumidor de los productos musicales criollos tanto en sectores de las clases populares, de las clases medias e, inclusive, de las clases propietarias. Por otro lado, el período comprendido entre los 40 y 70 son años de profundas transformaciones sociales, políticas y económicas en el Perú, entre las que resalta la cancelación de una forma de dominación capitalista y el inicio de una nueva: el denominado Estado oligárquico comienza a fracturarse debido a la crisis originada en el seno del bloque de clases que detentan el poder del Estado y debido al ascenso de las luchas de las clases populares. Dicho “ocaso” constituye una renovada estrategia de ciertas fracciones burguesas y sectores medios en su lucha por preservar su dominio sobre las clases trabajadoras. Entonces, esta intersección entre el complejo proceso de transformaciones al interior de la propia cultura musical criolla y en las formaciones sociales y políticas del Perú ha sido el criterio fundamental para determinar el período histórico en el que se ha explorado las relaciones entre subjetividad, sociedad y política en los textos correspondientes a los valeses criollos.

A lo largo de los cuatro capítulos, he procurado demostrar que la música popular constituye una instancia fundamental para el análisis de los vínculos entre las relaciones sociales, económicas y la cultura. Estudiar las imágenes producidas por la música popular permite al investigador desarrollar un mapa más amplio de los sentidos comunes asentados en la vida cotidiana, a través de los cuales se transmiten posiciones específicas respecto de la ideología del poder dominante. Defiendo la idea de que las

imágenes producidas por la cultura popular y la cultura letrada guardan una relación más bien dinámica en tanto que constituyen elaboraciones creativas de las mismas formaciones sociales. Más aún, es imposible negar que, antes que la literatura propiamente dicha, la cultura de los medios masivos de comunicación ha sido el espacio principal de recreación de la idea de nación en el Perú.

De este modo, he procurado abarcar los principales temas conceptualizados en la música criolla, necesarios para entender qué clase de comunidad nacional es imaginada desde su punto de vista y bajo qué condiciones políticas, económicas, sociales y culturales es concebida. Lamentablemente, he tenido que restringirme al análisis textual de las canciones. Estoy convencido de que el estudio de los procesos de significación generados por el lenguaje es de un valor insoslayable para el estudio global del fenómeno, pero otros muchos procesos deben ser estudiados para un entendimiento cabal del movimiento criollo: la producción técnico-musical, la producción industrial, el proceso de institucionalización y profesionalización de los músicos, la venta y el consumo de la música, etcétera. Considero que las conclusiones a las que he llegado tras la teorización de los significados producidos por las letras no necesariamente son del todo extrapolables al resto de aspectos implicados en la música criolla ni tampoco a la totalidad de vales compuestos a lo largo del siglo XX. Me ha interesado únicamente plantear ciertos problemas comunes a los vales más representativos del cancionero popular peruano. Sin embargo, es posible que este aporte abra nuevas pistas para el estudio de la cultura popular en el Perú, que cada vez concita mayor atención de parte de los críticos literarios y los científicos sociales de nuestro medio.¹

¹ Al respecto, han sido de especial interés para la presente investigación los aportes de Cornejo Polar (1996 y 1994), del Águila (1997), Hamann (2003), Hurtado (1995), López Maguiña (2001), Majluf (2001), Medina (2001), Méndez (1992), Merino (1994), Muñoz (2001a), Neira (2001 y 1996), Nugent (1992), Oliart (1995), Panfichi (2001 y 1995), Panfichi y Portocarrero (1995), Portocarrero (2004, 2001b

* * *

He dividido el trabajo en cuatro capítulos. En el primero (“Diversión, jarana, criollada”), he sostenido que el espíritu de la fiesta criolla y la “viveza”, despectivamente llamada “criollada”, constituyen una estrategia de la subjetividad criolla en la que, con el propósito de evadir la disciplina y control impuestos por el capitalismo avanzado, se termina por ser copartícipes del mantenimiento del ideal burgués de existencia. A través de la construcción de la imagen del criollo como un individuo “vivo” o “pendejo”, el criollismo ha evidenciado mecanismos del propio orden burgués peruano: valerse fundamentalmente de transgresiones de la legalidad pública para reproducir las relaciones capitalistas de producción. De este modo, el criollismo ha contribuido a fortalecer la imagen del burgués como un hombre respetuoso de las leyes y forjador del progreso de la nación y la imagen del sujeto popular como el transgresor permanente de la ley, que no se dedica sino a divertirse y se resiste a trabajar. En este estereotipo, la dominación capitalista aparece como algo amable y benefactor y los peruanos como “ociosos” que no se someten mansamente a las condiciones dadas por el mercado.

En el segundo capítulo (“El vals de amor, o las contradicciones de la masculinidad criolla”), he querido demostrar que el amor expresado por la subjetividad masculina criolla constituye, ante todo, un simulacro: tras la imagen de víctima inocente sometida a los caprichos de la mujer, el sujeto masculino satisface sus deseos de autorepresentarse como un ser superior a la mujer, por lo cual tendría derecho a reclamarla como su propiedad. La imagen del criollo como la de un “macho” apasionado y tierno que ha sucumbido ante la “debilidad” femenina es un producto de la

by 1991), Portocarrero, ed. (1993), Rosario (2003), Silva Santisteban (1998), Ubilluz (2003), Vich (2003, 2002 y 2001), y Vich y Dejo (1993).

relación entre los sexos reproducida por el propio capitalismo. Como han señalado Marx y Engels ((1973 [1848]: 126-127):

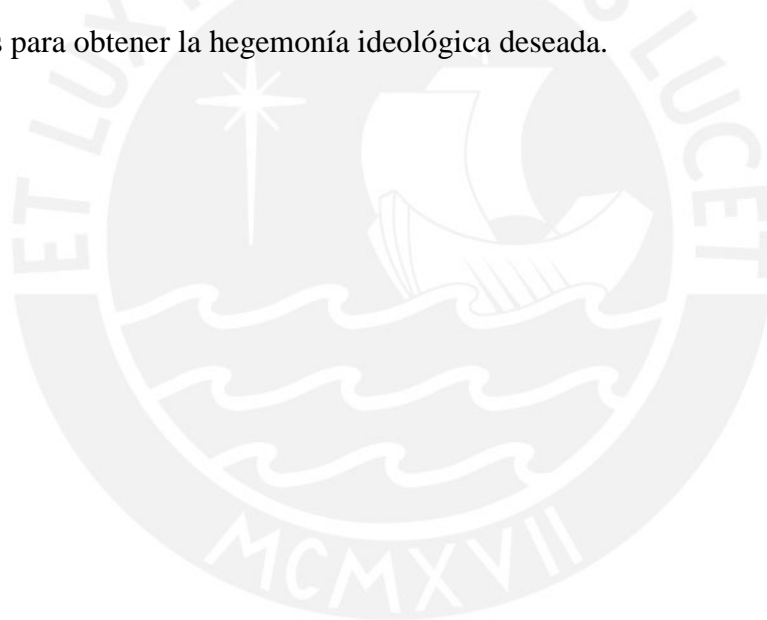
Para el burgués, su mujer no es otra cosa que un instrumento de producción. [...] Nuestros burgueses, no satisfechos con tener a su disposición las mujeres y las hijas de sus obreros, sin hablar de la prostitución oficial, encuentran un placer singular en seducirse mutuamente las esposas. [...] El matrimonio burgués es, en realidad, la comunidad de las esposas.

Aunque la masculinidad criolla parezca alejada de la figura patriarcal del padre fuerte, protector y jefe de familia, incluso de la del narciso donjuán, sus aspiraciones como varón apuntan hacia ese norte: ser el macho burgués que no puede ser.

En el capítulo tres, me he concentrado en la teorización del lugar ocupado por la ciudad de Lima en la fantasía criolla. A partir del examen de tres valsés, he querido destacar que la obsesión criolla por el recuerdo de una Lima “que se va” constituye una estrategia ideológica que favorece a las élites económicas y políticas que han controlado –y controlan- el país desde la capital de la república. La evocación de la presunta belleza dejada por la dominación colonial española ha constituido una reivindicación de los sectores de línea oligárquica expresados en el criollismo. Con el título de este capítulo, he deseado expresar que el imaginario criollo ha representado una pseudoresistencia frente a las transformaciones “modernizadoras” del capitalismo industrial; de lo que se trata, más bien, es del deseo de no cancelar la dominación oligárquica y el modo de vida que acarrea para los beneficiarios de tal sistema social.

Por último, en el cuarto capítulo, el que le da el título a todo el trabajo, he formulado una crítica de las representaciones de la nación y su relación con el Estado en tres conocidos valsés. El punto de partida de la visión criolla es la glorificación de las “riquezas” del territorio nacional; sin embargo, el ideal de una nación unida para

progresar sobre la base del aprovechamiento de sus recursos naturales no pasa por la reflexión sobre las relaciones sociales que sirvan de soporte a tal “progreso”. La concentración en las imágenes idealizadas del territorio nacional y del pasado incaico supone un intento de desviar la atención de las relaciones reales de explotación. La nación es imaginada como un producto sublime de la naturaleza dado a los peruanos por Dios. Es más, esta imagen de nación trae a las clases gobernantes y a los sectores aglutinados en torno a ellas réditos ideológicos que favorecen su permanencia en los aparatos del Estado: agroexportadores, dueños de mineras, gamonales, comerciantes, industriales, pequeña burguesía profesional y similares han utilizado representaciones semejantes para obtener la hegemonía ideológica deseada.



CAPÍTULO I

DIVERSIÓN, JARANA, CRIOLLADA

Como reacción frente a la corrupción desatada durante la dictadura de Fujimori y Montesinos, ha aparecido en el Perú una serie de estudios que se han propuesto investigar cuál ha sido el papel de la ética en el proceso de construcción histórica del Estado-nación en el peruano². La discusión suele estar planteada en términos de la permanente fricción entre lo particular de las pulsiones individuales y la pretendida aspiración de universalidad contenida en un proyecto colectivo de nación. En este sentido, se ha sostenido que el orden social no ha podido sostenerse como un cuerpo sólido de instituciones en las que los ciudadanos cumplan sus deberes y exijan sus derechos. La historia republicana no haría más que develar a los peruanos la constante vulnerabilidad del Estado y de la “sociedad civil”. En este panorama, la llamada viveza criolla o “criollada” es identificada como una posición ética que habría contribuido a la constitución de una débil democracia en el Perú.

Sin embargo, ¿cuál es el lugar que ocupa la “viveza” del criollo en la dinámica de las relaciones de fuerza entre las clases sociales? ¿Es suficiente con señalar con que responde a un cinismo sistemático o a una anomia propia de la sociedad peruana? ¿Guardarán alguna relación la forma en que los criollos organizan su diversión con la forma en que están socialmente organizados la producción y el poder en nuestro país? Lo que me interesa resaltar en este capítulo es cómo el sujeto criollo, en su concepción de la relación entre el individuo y la sociedad, no alcanza comprender ni se cuestiona en

² Algunos de estos estudios son Portocarrero (2004), Ubilluz (2003), Neira (2001), Velarde (2001), Grompone (2001) y Muñoz (2001b). Para revisar una posición crítica respecto de esta línea de investigación, véase Rochabrún (2001).

lo sustancial el modo en que se reproducen las relaciones sociales en el sistema capitalista y cómo el conjunto de prácticas denominadas con el nombre de “criollada” contribuyen a tal reproducción. En tal sentido, sostendré que la ética configurada por la transgresión criolla de la moralidad y de la legalidad constituye un simulacro de relación no contradictoria o, inclusive, de cierta resistencia de ciertos sectores sociales urbanos costeños frente al poder de las clases dominantes.

En las siguientes páginas, desarrollaré mi trabajo a partir del análisis de tres vales criollos: “Callejón de un solo caño” de los hermanos Victoria y Nicomedes Santa Cruz; y “Carretas, aquí es el tono” y “Desembólate, chontril” ambos de Mario Cavagnaro. En el primero, examinaré la concepción criolla de la pobreza urbana a partir de la representación del viejo callejón limeño como espacio por excelencia de la jarana. En el segundo, me detendré en las tensiones entre el antagonismo de clases y el disfrute alcohólico del sujeto criollo durante la jarana. En el tercero, voy a analizar de qué forma la “criollada” es utilizada como un medio para efectuar un salto imaginario de una clase popular a una opuesta, es decir, cómo perteneciendo a una clase pobre se puede adoptar una conciencia “arribista” a través de comportamientos y creencias individualistas.

1. JARANAS DE CALLEJÓN: EL GOCE DE LA “MISERIA ALEGRE” EN LA FIESTA CRIOLLA

Desde las últimas décadas del siglo XIX hasta las primeras del XX, el callejón ha sido considerado como el espacio supremo de realización de las llamadas “jaranas criollas”. Esta fiesta se daba con ocasión de matrimonios, bautizos, cumpleaños, fiestas religiosas, etc., a la que asistían sobre todo negros, mulatos y mestizos que pertenecían a las clases trabajadoras de la ciudad (obreros, artesanos, carpinteros, etc.). Los elementos básicos de cualquier jarana los constituían la guitarra, el pisco y el cajón. No obstante,

las jaranas llegan con el tiempo a adquirir un carácter casi mítico y sagrado entre los criollos. Es más, los jaranistas conformaban una suerte de aristocracia popular; su carácter jaranero les daba cierto aire de distinción, que los podía insertar en un juego de relaciones con la “élite señorial” limeña (Muñoz 2001a: 115-120).

En ese sentido puede decirse que la producción musical criolla estaba asentada sobre la base de la territorialidad local. Los músicos eran identificados por la adscripción barrial de su estilo de cantar o tocar la guitarra. Por ejemplo, el estilo de Malambo se diferenciaba claramente del de Bajo El Puente, este del de Cuartel Segundo y este del de Barrios Altos y así sucesivamente. Lo importante era ubicar el estilo que pudiese distinguir los diferentes espacios territoriales de las clases populares de Lima. Y el momento en que se podía notar claramente esto era en la jarana. Desde ahí, la autoría de las canciones no tenía mucha relevancia entre los sujetos populares.

Sin embargo, conforme la industria extranjera va teniendo presencia en el Perú por medio del fonógrafo, las fiestas populares de la ciudad van siendo atestadas de géneros musicales foráneos que obedecen a modas impuestas por el mercado internacional. El vals, la polca y la marinera poco a poco van siendo considerados como géneros reservados para personas de edad; en cambio, los jóvenes escuchan y bailan tango, jazz, *swing*, *charleston* o *one-step*. Lloréns (1983) afirma que durante la década de 1910 la música criolla corre el riesgo de desaparecer totalmente por el desplazamiento de dichos géneros en el gusto popular. No obstante, a partir de la década de 1940, el espacio de difusión de la música criolla se traslada del callejón a las radios. Con ello, se ofrece la posibilidad de acceder a las interpretaciones musicales en cualquier momento y lugar en el que se disponga de dicho medio de comunicación, por lo que cada quien podía “gozar de una jarana” aun estando solo. En otras palabras, la

radiodifusión contribuye a la paulatina extinción de las tradicionales jaranas criollas en Lima.

Difundido durante la década de los 50, “Callejón de un solo caño” de Nicomedes y Victoria Santa Cruz, es uno de aquellos vales que ejemplifican lo que José Diez Canseco (1949) denominó la “miseria alegre”. La contradicción de tener que “jaranearse” mientras se vive en condiciones miserables, de “estar jodidos pero contentos”, es un fantasma ideológico que ronda los vales “pícaros” y “jaraneros” que se concentran en este motivo.

Examinemos esta canción con más detalle:

¡Qué bonito tono se va a armar
en el cuartito de mi primo Nicomedes!
¡Parece que viene buena zambería...!

Al dulce bordonear de las vihuelas,
hoy día se estremece como antaño
el viejo callejón de un solo caño
con el repiquetear de castañuelas.

Y siguen las guitarras con sus trinos
quitando el sueño a todos los vecinos.
y siguen las guitarras con sus trinos
quitando el sueño a todos los vecinos.

*Alegre taconear hace crujir el cuarto dieciséis,
a la voz varonil de un buen cantor que con sabor
en pleno jaranear pide un cajón antes de amanecer*

y empieza la sabrosa marinera.

Hacia la década de los 50 el modo de producción en el Perú estaba entrando en profunda transformación a raíz de la presencia cada vez mayor de un capitalismo industrial, sobre todo, en la costa. Ya no se podía decir que la situación social era homóloga a la de las épocas de la “república aristocrática” (1895-1919), en la que las actividades productivas se encontraban en la agricultura de exportación, la extracción de minerales y monopolios comerciales y financieros (Burga y Flores Galindo 1994: 133-142). Así, la constitución gradual de un mercado interior movido sobre todo por la moderna industria va transformando no solo las relaciones sociales sino también las propias subjetividades. Aunque no sea evidente a primera impresión, la segunda estrofa de “Callejón de un solo caño” (la primera cantada) constituye la patencia de que esa serie de transformaciones a nivel de la base económica produce determinados efectos en los imaginarios urbanos.

Lo que el texto de la canción criolla está transmitiendo allí es una proyección imaginaria del deseo del sujeto criollo: lo que se pretende recordar es aquello que es agradable al sujeto, aquello que aparentemente no le produce dolor. Por eso, son tan importantes las metáforas referidas a la música: la música puede servir como una suerte de medicina que permite a los sujetos hacer vivible la pobreza. Sin duda alguna que ello constituye un engaño, pero dicho engaño actúa como fundamento mismo de la subjetividad de un sector numeroso de las clases populares tradicionales de Lima.

En otras palabras, la desbordante festividad de “Callejón de un solo caño” puede constituir un mecanismo de defensa de la vieja plebe colonial limeña frente a la aparente imposibilidad de transformación de sus condiciones reales de existencia. Es más, la fiesta se representa de una manera tan exageradamente festiva que la propia estructura física del callejón se remece y los vecinos no pueden conciliar el sueño por las noches.

Pero por alguna extraña razón la vieja y debilitada estructura del callejón no se ve dañada por el remecimiento que provoca la jarana, ni los vecinos reclaman a los jaranistas por el bullicio. Pareciera, pues, que la jarana criolla poseyera ciertas características que le permiten mantener en apariencia un equilibrio en el disfrute -al que Freud llamara “principio del placer”- que no daña la infraestructura del callejón sino que más bien le dota de movimiento y que se muestra como un placer lo suficientemente seductor como para que los vecinos estén a gusto con él y se olviden de que en verdad puede representar una gran molestia. Ese “equilibrio en el disfrute”, esa representación del callejón como una fiesta perpetua, constituye la respuesta de la subjetividad frente a los efectos perturbadores de la contradicción social de clases.

*Alegre taconear hace crujir el cuarto dieciséis,
a la voz varonil de un buen cantor que con sabor
en pleno jaranear pide un cajón antes de amanecer
y empieza la sabrosa marinera.*

Como puede notarse, la escena no se concentra ya en el espacio íntegro del callejón, como sucedía en el pasaje anterior; lo que tenemos aquí es el espacio más estrecho y supuestamente de mayor privacidad como es uno de los cuartos del callejón. Una de estas piezas era (y es) lo suficientemente estrecha como para que no puedan festejar demasiadas personas; además, la estructura de tugurio que caracteriza al callejón supone que la fiesta de un vecino involucra necesariamente a los cuartos de otras familias. Es así que la jarana se traslada al recinto familiar en el que tiene lugar la diversión más intensa: ya no solamente se especta el concierto de los instrumentos musicales, sino que se tiene ahora la encarnación de ese disfrute en el cuerpo mismo de los concurrentes, por medio de manifestaciones de baile y canto. Si en el pasaje anterior se podía notar que la función de los instrumentos musicales era la de producir un goce difuso que se

diseminaba a lo largo del callejón, acá presenciamos uno localizado en los cuerpos de los jaranistas y por ello aún más sentido. Se tiene que tener en cuenta que el “*alegre taconear*”, el intenso y al mismo tiempo delicado golpe de los pies en el suelo a la hora de bailar la música criolla, produce un efecto casi destructivo tanto en la pieza así como en la voz de quien canta.

Hay que observar que la corporización de este disfrute se focaliza en un espacio en el que el vínculo intersubjetivo ocupa un sitio fundamental. Recordemos que toda jarana de callejón era una fiesta ofrecida por una familia de las tradicionales clases populares limeñas, fiesta que se realizaba en ocasiones especiales para la familia. Sin embargo, la celebración no se reducía al círculo familiar más próximo, sino que se extendía hacia todos aquellos con quienes se había entablado redes de socialización destinadas a crear vínculos de familiaridad y solidaridad con los otros. Por eso, el disfrute afecta directamente al lazo criollo de intersubjetividad y no a una individualidad aislada.

Pero me gustaría que nos detuviéramos un instante en la segunda parte del pasaje citado: “[...] *la voz varonil de un buen cantor que con sabor/en pleno jaranear pide un cajón antes de amanecer/y empieza la sabrosa marinera*”. La imagen se centra en el cantor, el cual debe ostentar al menos tres características: masculinidad, humor y vigor. Aquel que canta tiene que demostrar, incluso antes que estar dotado de una voz óptima en términos musicales, el carácter eminentemente masculino de su voz; en otros términos, lo no masculino en la corporización del goce jaranero tiene que ser excluido para que este se constituya como tal. Asimismo, resulta de vital importancia que el jaranista cantor tenga “sabor”, vale decir, un humor y carisma especiales que le permitan ser siempre simpático a los demás. Este humor criollo implicará adicionalmente una habilidad especial para jugar con la ironía y con el “doble sentido”,

aquel en el que lo sexual se mueve como una sombra del sentido recto. Por último, el cantor demuestra ante los demás que él es infatigable ante los efectos de un placer muy prolongado: poco antes de que amanezca, cuando los asistentes de la fiesta ya estarían agotados después de tantas horas de baile, música y licor, uno de los jaranistas coge el instrumento musical criollo que más esfuerzo demanda de su intérprete (el cajón) y permite que la jarana siga, sin solución alguna de continuidad, con uno de los bailes criollos que demandan un esfuerzo físico mayúsculo y, además, un grado de coquetería, de provocación sexual en la pareja de baile que ningún otro baile criollo lo posee (la marinera)

Ahora bien, la canción de los hermanos Santa Cruz se difunde en las radios durante el segundo gobierno de Manuel Prado (1956-1962), el último de los oligárquicos, también llamado el de la “convivencia”, por la coalición establecida por la oligarquía y el APRA. Este período está caracterizado también por la migración de grandes masas de hombres y mujeres desde el campo a la ciudad, fruto de la crisis del gamonalismo en los Andes. De este modo, el espacio en el que habitaban las personas de las clases pobres limeñas no era ya predominantemente el “centro” de la ciudad y sus alrededores sino zonas más apartadas del “damero de Pizarro”. En este sentido, parece poco probable que “el callejón de un solo caño” se “estremezca” al igual que en otros tiempos, en los cuales jamás gozó de ninguna clase de beneficios económicos. El hecho de creer que hubo un pasado prístino de disfrute y que tal pasado se mantiene incólume hasta el presente no revela sino un (falso) deseo de sentirse pleno en su *continuum* de placer, lo que solo se puede poner en escena durante la *performance* de la jarana criolla.

Sin embargo, ¿por qué la canción tiene que enfatizar la figura del caño único en el callejón? Recordemos que a finales de los años 50 y principios de los 60 estaban comenzando a impulsarse nuevos sectores de la clase media en Lima, producto del

desarrollo del capitalismo industrial. Creo conveniente sostener que son los individuos de estas nuevas clases aquellos a quienes se dirige el consumo de la música criolla, pues ésta para seguir produciéndose necesitaba de un público urbano más amplio y ya no tan limitado como era el de los callejones por estos años. Si la imagen del “callejón de un solo caño” se torna tan representativa del criollismo, es porque a través de esta imagen se crea la ilusión de que los criollos pobres pueden arreglárselas muy bien con sus precariedades económicas y que, es más, pueden disfrutar de la vida sin reclamos ante el Estado. El mensaje que se quiere traficar aquí es que estos “viejos limeños pobres” (a diferencia de los “nuevos pobres” de las “barriadas” sí saben conformarse y contentarse con lo poco que tienen, y no se quejan por el orden social establecido. Posiblemente este contenido ideológico corresponda al despliegue de fuerzas realizado por la soterrada lucha de clases entablada entre la oligarquía y las nuevas clases medias. Pero lo que sí queda claro es que se busca difundir la imagen del limeño pobre de los barrios tradicionales como la de aquel que con alegría sabe resistir su miseria, lo cual no es más que un truco que sirve para que los sujetos populares no busquen subvertir las relaciones sociales que determinan sus precariedades.

¿Cómo entender esto en términos políticos? Pues en este caso aquellos individuos que están oprimidos por un orden social semifeudal y semi-industrial como era el oligárquico parecen postergar el cuestionamiento que les permita superar tales condiciones de opresión, vale decir, no están dispuestos a renunciar al goce que les proporciona liberarse de la explotación. Existe una voluntad de ignorar en qué miseria se encuentran y simplemente se persuaden de que tales condiciones no son más que condiciones de “buena vida”. Se opta por el placer que se puede obtener de seguir dominado y ser cómplice de la dominación, antes que suspender la opresión que los ata al callejón y quizás perder la vida en el intento.

2. MÁS ALLÁ DEL CALLEJÓN: ALCOHOL Y COMIDA COMO OBJETOS DE NIVELACIÓN SOCIAL

La representación de la “viveza criolla” se hace más patente en un contexto urbano más moderno, en el que los medios masivos de comunicación cumplen su función de dispositivo de reproducción ideológica del Estado. Así, pues, es el compositor arequipeño Mario Cavagnaro, quien, a partir de 1950 introduce en el imaginario musical criollo la representación de las prácticas asociadas con lo que se ha denominado “criollada” o “viveza criolla”. Cavagnaro solía mostrar en sus vales a personajes como el “cojudo”, el “conchudo” y el “pendejo”, personajes que surgen en la Lima que se iba modernizando poco a poco a mediados del siglo XX.

Pero Cavagnaro no fue el único músico criollo que se insertó en esta clase de producción. A partir de él comenzaron a surgir una serie de compositores y de intérpretes que se dedicaban a este género específico de vals “pícaro”. En pocas palabras, se convirtió en una necesidad productiva de la industria discográfica y de las radios en nuestro medio. Inclusive se llegó a armar una polémica por el vocabulario y los giros de lenguaje que Cavagnaro y otros utilizaron, un lenguaje que fue calificado por algunos de “soez”, “grosero” o “vulgar” pues era abundante en palabras usadas por los pobladores de los barrios marginales de Lima, que se asociaban con individuos adscritos al lumpen. A este tipo de expresión lingüística se le llamó “replana” y a los vales escritos con ella, “vales replaneros”. Esto implicaba obviamente una estigmatización del sujeto popular limeño, promovida y difundida por los propios medios de comunicación que estaban a manos de las nuevas clases medias y sectores burgueses.

Ahora bien, es de gran utilidad estudiar los llamados “vales replaneros” para explorar los mecanismos de la “criollada” en la sociedad limeña de este período. Este fenómeno es más complejo de lo que puede parecer a simple vista y la actuación del sujeto criollo en la jarana y sus recursos humorísticos en ella son elementos cruciales para su análisis. En esta línea, me interesa que nos detengamos en uno de los vales jaraneros de Mario Cavagnaro que se ha vuelto más distintivo del género, “Carretas, aquí es el tono”, vals que ha sido famoso gracias a la interpretación de Los Troveros Criollos, especialmente por su primera voz, el “Carreta” Jorge Pérez.

Noche de club, plan de quemar,
los tragos vienen y van.
¿Dónde es el plan pa' jaranear?
¡Esta noche hay que farrear!
Ahí viene el gato trayendo el dato
de una criolla jaranita,..
Se ha armado en la Villa Anita
de rompe y raja una farra,
el pisco se torna en jarra
¡y es hasta de mañanita!

¡Carretas, aquí es el tono!
Pasen de frente, al fondo está el bar,
y ontá la dueña del santo
que la venimos a saludar...
Y luego hay que nivelarse
con los que toman desde temprano,

pásame la bota, hermano,
que quiero hacer un salud

Bailemos de punta y taco
a quitarse el saco pa' jaranear,
luqueando siempre a la gila
¡que no la vayan a paletear!,
mandándose siempre el viaje
de buenos tragos, no importa el raje,
que al que toca y al que canta
se le seca la garganta,
que al que toca y al que canta
se le seca la garganta.

*Salu, salú, salucito
cabe otro pisquito para resbalar
la papa a la huancaína
que allá en la cocina
me acabo 'e tirar.*

*Ya iremos de madrugada
en un cola 'e pato
hasta La Parada,
a calmar la tranca asesina
con un criollazo caldo de gallina.*

El objeto central de este vals es el licor. La comida es otro elemento importante pero que cumple una función que depende del licor. Ahora bien, ¿por qué la identificación criolla, para operar, necesita del alcohol como elemento en torno del cual se generan las acciones del sujeto criollo? ¿Cuál es la relación del alcohol y la comida con la “viveza criolla” y cuál su relación con la reproducción de determinadas relaciones sociales en la Lima de los años 50?

Comencemos analizando la constitución de la “viveza criolla” en tanto actitud hacia el mundo social en la primera parte del vals. Lo que se pone en escena es el “vínculo de compadrazgo” entre los jaraneros.

[E]l sentido del compadre estaba vinculado a los valores populares de dignidad en la pobreza, de apoyo solidario entre iguales. Los compadres eran (y son), en primer lugar, amigos de la jarana. No los unía sobre todo el trabajo o las obligaciones familiares, sino el compartir el tiempo libre, en especial la juega [...] La fiesta, entonces, cumplía una función integradora. Y las ‘escapadas’ llevaban a los compadres a otros espacios, a vincularse con otras personas, nuevos compadres, amigos o simplemente ‘conocidos. (del Águila 1997: 49)

El “compadre” o “carreta” constituye una intersubjetividad que permite al individuo de los sectores populares limeños atravesar las diferencias de clases en tanto que implica una suspensión imaginaria de tal diferencia. Así, el “compadrazgo” otorga al sujeto popular criollo la posibilidad del olvido de la experiencia de explotación que supone el trabajo como medio de subsistencia en la ciudad, esto es, una ilusión de igualdad en el espacio de la jarana entre aquellos que pueden ocupar posiciones sociales incluso antagónicas. El elemento que permite esta mediación, este intercambio fluido entre distintos sujetos, es el licor: su virtud es la de sostener el goce con los otros y así

al criollo le sea posible tolerar las condiciones reales de su existencia en espacios sociales diversos del suyo propio (como la Villa Anita).³

La Villa Anita era una casa de recreo situada aisladamente en el campo, que pertenecía a una familia con cierta posición dentro de la sociedad oligárquica. Sin embargo, en los años 50, el proceso de modernización de Lima fue irreversible y acelerado, y ello implicó necesariamente el desplazamiento de los individuos de clases sociales distintas dentro del espacio urbano. Así, pues, lo que vemos dentro del pasaje citado es la imagen de un espacio emparentado con la oligarquía que permanece anclado fuera del movimiento urbano, y un sujeto popular que puede movilizarse con relativa libertad desde su propio espacio urbano adscrito a las clases subalternas. Y en este sentido, la noticia de la jarana criolla aparece como un elemento que establece una mediación entre el sujeto popular y cierto orden oligárquico. Desde el punto de vista de las capas oligárquicas, la actitud del subalterno sería la de un “conchudo” que se inmiscuye en lugares a los que no pertenece. Sin embargo, sería precisamente dicha “conchudez” la que le permite acceder a los privilegios de este sector social.

En el mismo fragmento citado, cabe resaltar el hecho de que hay otro sujeto popular: el que ha avisado acerca de la celebración. No tiene un vínculo directo con los individuos de esa esfera social, sino que se plantea una serie de intermediarios a través del dato menudo transmitido a través de la oralidad, lo que permite la vinculación. Es más, el “gato” que trae “el dato de la criolla jaranita” no parece transmitir la información -o en todo caso es irrelevante- acerca del motivo de la jarana. Eso se puede

³ Podemos encontrar muy bien ilustrado este tipo de vínculo en “El jefe” (1958), cuento de Julio Ramón Ribeyro, donde el nexa criollo establecido a partir del licor y la juerga crea la ilusión de desaparición de las jerarquías sociales entre Felipe Bueno, el apoderado de una empresa, y Eusebio Zapatero, su empleado. Ambientado en la Lima de los 50, el relato de Ribeyro es aún más dramático que el vals: tras haber compartido casualmente una noche de borrachera con Felipe Bueno en la que se suspendieron las diferencias de posición social gracias al trato de “compadres”, Eusebio Zapatero cree haber ganado la confianza de su jefe como para solicitarle más adelante un incremento salarial; pero a la mañana

solucionar. Es parte de la habilidad del criollo el inventar alguna explicación ingeniosa para evadir las restricciones del régimen establecido. Pero esta capacidad para burlar las constricciones que impone el ordenamiento oligárquico, que el criollo sabe mostrar en la jarana se puede observar mejor en el siguiente pasaje:

¡Carretas, aquí es el tono!
Pasen de frente, al fondo está el bar,
y ontá la dueña del santo
que la venimos a saludar...
Y luego hay que nivelarse
con los que toman desde temprano,
pásame la bota, hermano,
que quiero hacer un salud.

Una vez ubicada la Villa Anita, en la periferia de la ciudad, el sujeto popular no ingresa solo a la “farra”: llega inevitablemente con personas de su círculo más íntimo de amigos o conocidos (los “carretas”). ¿Por qué? Porque la presencia de un colectivo de sujetos subalternos dentro de la fiesta podría atenuar las contradicciones de clase en ese espacio social. Si uno llegara solo, las posibilidades de realización de las estrategias de la “viveza” criolla disminuirían, pues esta es intrínsecamente social y se presenta como un colchón amortiguador frente a los antagonismos sociales: para decirlo en otros términos, impide que la subjetividad de la clase popular se desvanezca en el aire, descargando todo el peso de las tensiones únicamente en el individuo.

Entonces, como “buenos” criollos, el primer lugar a donde se dirigen los “carretas” es el bar, sitio del que aprovechan pues en una casa de barrio popular no se cuenta con un bar para disfrutar del licor permanentemente. Pero el ingresar a la villa y

siguiente, cuando el empleado busca a Bueno en su oficina y se dirige a él como si fuesen viejos amigos,

dirigirse de inmediato al bar puede parecer un exceso de confianza. Es preciso ser un poco más discretos. Por esta razón, el “carreta” profiere la frase “*y ontá la dueña del santo/que la venimos a saludar*”. No se sabe si es una fiesta de cumpleaños, y si fuera así, no se sabe si la persona que cumple años es una mujer. El asunto es que el “carreta” debe mostrar cierta cortesía con la “señora de la casa”, código estrechamente vinculado con la mentalidad oligárquica y que puede funcionar para congraciarse con los invitados de la fiesta.

Ahora bien, el criollo tiene que hacer alarde de que él es una especie de campeón en el goce alcohólico “*y luego hay que nivelarse/con los que toman desde temprano/pásame la bota hermano/que quiero hacer un salud*”. Esta es una suerte de desafío solapado a la oligarquía, pues la idea es que el subalterno tiene que demostrar ante quienes están ocupando cierta posición privilegiada dentro de la sociedad, que él puede prevaricar esa desigual distribución de goce dentro de la sociedad. Es la subalternidad criolla la que se siente en la capacidad de poseer una mayor acumulación y concentración de goce frente a aquellos que sí ejercen la propiedad de ciertos bienes y de ciertos medios de producción. En este sentido, el criollo subalterno se cree en las mismas condiciones de reclamar la botella de licor (“bota”) de la que todos beben y “hacer un salud” con ella.

Creo que este “hacer un salud” es muy significativo pues permite un momento de igualación con la persona que se liba: el brindis es la objetivación de un deseo respecto de otra persona, lo cual muestra la fantasía de compartir un espacio común entre sujetos sociales muy separados. En el fragmento citado, el brindis devela la instauración de un goce imaginario que pretende borrar el antagonismo de clases, para

este actúa con indiferencia, es decir, trata a Zapatero como a uno más de sus empleados.

convivir con él, para hacerlo más llevadero, tolerable, sin proponerse transformarlo sustancialmente.

Bailemos de punta y taco
a quitarse el saco pa' jaranear,
luqueando siempre a la gila
¡que no la vayan a paletear!,
mandándose siempre el viaje
de buenos tragos, no importa el raje,
que al que toca y al que canta
se le seca la garganta,
que al que toca y al que canta
se le seca la garganta.

Pese a estar en un ambiente en el que podría ser marginado por su extracción de clase, el carreta debe divertirse sin inhibiciones. El hecho de que pueda ser visto como una suerte de advenedizo no debe constreñirlo a ponerle un límite a su ritmo normal de gozar:

“bailemos de punta y taco/a quitarse el saco pa' jaranear”. Sin embargo, el sujeto popular criollo no descuida en el baile a los objetos relacionados con su goce: la mujer y el licor. La mujer funciona aquí como aquel objeto de goce que no se puede compartir; es más, hay algo de ella tan atractivo que los otros aparentemente desean llevarse:

“luqueando siempre a la gila/¡que no la vayan a paletear!”. En esta frase se muestra a un sujeto vigilante frente a la posibilidad de que en la fiesta alguien le vaya a robar parte de su goce acariciando obscenamente (“paletear”) a su pareja. Es decir, que esta privilegiada acumulación y concentración de disfrute ganado por el sujeto criollo a través de la viveza resulta ser más frágil de lo que parece, pues se asienta en un objeto (“la gila”) que puede ser tomado por cada quien para su goce particular, incluso dentro

del círculo de los propios carretas, lo que terminaría por destruir el lazo que sostiene la propia viveza criolla. Esa sería una viveza mayúscula e inaceptable, totalmente prohibida dentro del código de los criollos.

La inseguridad del criollo parece provenir de su propia concepción de la mujer: un sujeto que se ofrece “libremente” como objeto de satisfacción sexual para los hombres. Así, la jarana se presenta como aquel espacio en el que los criollos pueden obtener placer del cuerpo de la pareja de sus “compadres” sin que estos lo sepan. Por esta razón, el sujeto criollo desconfía tanto de su pareja como de sus amigos de jarana. En este sentido, el lazo intersubjetivo no es concebido como una relación sincera con el par, sino como un vínculo sostenido por un engaño con el que se busca asegurar la satisfacción individual a costa del otro. Por lo tanto, este “otro” es para el criollo no la posibilidad de un compañero sino el sutil asedio de un traidor.

Por otra parte, el sujeto popular criollo tampoco permitirá descuidarse en el placer brindado por el licor: “mandándose siempre el viaje/de buenos tragos, no importa el raje/que al que toca y al que canta/se le seca la garganta/que al que toca y al que canta/se le seca la garganta”. ¿Por qué? Porque así el sujeto criollo popular se aseguraría tanto la acumulación de goce, así como la ostentación de él ante los otros participantes de la fiesta. Mientras que cada invitado puede beber apenas lo que se le está asignado en una posición específica dentro del espacio de la villa, el subalterno es el único que se mueve alternativamente de un sitio a otro para conseguir más licor, a través de estrategias que podrían estar tipificadas de “criolladas”, por ejemplo, el hecho de alegar que porque interpreta algún instrumento musical o canta necesita más licor. El punto es dar cualquier pretexto que dé señas de “agudeza y arte de ingenio” para conseguir los placeres deseados sin ofrecer la apariencia de estar quebrantando las normas sociales impuestas por las capas oligárquicas. En otras palabras, el criollo se vale de la

“criollada” para ocultar ante los demás el hecho de que él no pertenece al círculo familiar y social de la fiesta a la que asiste y de que tampoco tiene suficiente poder adquisitivo para comprar por su cuenta el tan deseado licor.

Una cuestión primordial en el imaginario popular criollo en el Perú es el hecho de querer “pasar piola”, vale decir, obtener un goce ilícito de manera que el resto no se percate de la transgresión y que dicho goce esté envuelto de humor. En “Carretas, aquí es el tono”, el criollo procura “pasar piola” en la fiesta, es decir, que su presencia no sea notada o que no sea tomada por relevante como para ser corrido pero, a su vez, de manera que pueda disfrutar al máximo de los placeres jaraneros. En ello no solo se incluye el licor sino también la comida criolla:

*Salu, salú, salucito
cabe otro pisquito para resbalar
la papa a la huancaína
que allá en la cocina
me acabo ‘e tirar.
Ya iremos de madrugada
en un cola ‘e pato
hasta La Parada,
a calmar la tranca asesina
con un criollazo caldo de gallina.*

Nótese que el sujeto se muestra sensiblemente apurado para retirarse de la Villa Anita, no sin antes beber unas últimas copas de pisco. Pero esta vez introduce el argumento de la comida: “*cabe otro pisquito para resbalar/la papa a la huancaína/que allá en la cocina/me cabo ‘e tirar*”. El criollo popular ha sabido transgredir las normas del lugar como para disfrutar completamente de la jarana a través de la comida. La idea es que no

podrá haber satisfacción libidinal en la fiesta si es que el criollo se retira sin comer, así que tiene que buscar la forma de disfrutar de ella, le den o no permiso para ello (a eso se refiere la palabra “tirar”). Pero a su vez la ingesta del plato de comida le sirve de motivo para hacer los últimos brindis. Aquí el precepto horaciano del *carpe diem* se da del siguiente modo: es preciso tomar algo del goce oligárquico lo más rápidamente posible para que la transgresión no sea sancionada por la ley moral oligárquica. Además, puede decirse que la ingesta del plato de papa a la huancaína tiene un carácter relativamente oculto, ya que el sujeto ha tenido que deslizarse subrepticamente a la cocina para comer. Sin embargo, no tiene vergüenza de ello y lo toma como justificación de sus tragos antes de la partida.

En el fragmento anteriormente citado, el criollo es representado a partir de rápidos desplazamientos a lo largo del espacio físico en el que se desarrolla la jarana: el criollo se mueve incesantemente de un lado al otro para disfrutar. Los otros invitados de la fiesta, pertenecientes a clases sociales superiores, no necesitan desplazarse porque ellos probablemente ya se “mueven” lo suficiente en la existencia real del mercado o de las relaciones de poder. Esto es, tienen mayores posibilidades de acceso al capital, los bienes y los servicios intercambiados en la sociedad. Su ausencia o pasividad en la representación de la canción son aparentes: una aparente inmovilidad frente a los rápidos desplazamientos del criollo en la escena. Dichos movimientos del criollo se establecen como una estrategia que permite burlar las trabas ofrecidas por la supeditación al poder económico: el licor, quiéralo o no, es una mercancía y, por ende, el dinero resulta imprescindible para su adquisición; sin embargo, como al sujeto popular criollo le hace falta, el medio alternativo usado para acceder a los beneficios proporcionados por la mercancía licor es la de viveza o criollada. Es decir, si consideramos la doble naturaleza de la mercancía como valor de uso y valor de cambio,

el criollo pretende tener acceso solo a la primera de estas características (valor de uso, la utilidad material) cuando sabe bien que el carácter de valor de cambio es constitutivo de la mercancía licor que desea disfrutar. En otros términos, el criollo cree atender a la naturaleza de *cosa* física y no a la relación social expresada en el licor. Por lo tanto, los desplazamientos físicos del criollo en esta sección del vals tienen por objeto acentuar este proceso de *cosificación* de la mercancía licor⁴. Así, siguiendo la fórmula que utiliza Zizek para expresar el cinismo, lo que encerraría el “secreto” de la criollada sería: “yo sé bien que el licor es una mercancía y que necesito dinero para su consumo, pero aún así actúo como si el licor no fuese una mercancía sino un objeto natural de disfrute” (Zizek 1992: 55-58).

Ahora bien, el sujeto popular limeño retorna finalmente en una unidad de transporte público urbano (el “cola de pato”), que lo lleva hasta el populoso mercado de abastos de La Parada, ubicado en el distrito de La Victoria, cerca del límite con el distrito de El Agustino. En primer lugar, es necesario resaltar el hecho de que el medio de transporte utilizado es de carácter popular, lo cual supone ya una diferencia de clase: cualquier burgués tendrá un vehículo propio; el criollo, en cambio, está obligado a uno masivo. En la metáfora de “cola de pato”, lo interesante reside en que el transporte popular es representado como sucio, excrementicio, pues dicha ave está caracterizada en el imaginario popular por emitir con mucha frecuencia sus heces fecales. En segundo

⁴ “Lo misterioso de la forma mercantil consiste sencillamente, pues, en que la misma refleja ante los hombres el carácter social de su propio trabajo como caracteres objetivos inherentes a los productos del trabajo, como propiedades sociales naturales de dichas cosas, y, por ende, en que también refleja la relación social que media entre los productores y el trabajo global, como una relación social entre los objetos, existente al margen de los productores” (Marx [1867]). Este “misterio” es lo que Marx denomina como “carácter fetichista de la mercancía”, que es un rasgo inherente al sistema de producción capitalista. En este sentido, la relación del sujeto criollo con el licor indica cómo el propio sistema mercantil emergente en la Lima de los 50 genera una fantasía imaginaria por la cual las relaciones de producción e intercambio comercial son invisibilizadas por el efecto de exacerbación del consumo gozoso de una mercancía específica. El consumo del pisco crea, así, la ilusión de una integración social de los sujetos que participan de la jarana. El pisco permite imaginar a todos como iguales obviando momentáneamente la condición de explotación y enajenación del trabajo de los sujetos populares.

lugar, La Parada es uno de los grandes mercados populares que aparecen en Lima a mediados del siglo XX, producto del crecimiento urbano. Específicamente, La Parada era un mercado destinado a abastecer de bienes primarios a toda la ciudad, pero quienes concurrían a él –ya sea para comprar al por mayor o al por menor- eran básicamente los pobladores de los barrios populares y marginales, o sea personas pobres, migrantes andinos, etc.

Así, pues, la referencia al mercado de La Parada atestigua el movimiento comercial de masas de la época y, además, la adscripción del sujeto de nuestro vals al espacio de las nuevas clases oprimidas. En el vals citado, La Parada es el lugar de reencuentro con el estilo de vida de los sectores populares, donde el sujeto popular encuentra el caldo de gallina que puede contrarrestar el malestar físico originado por la excesiva ingesta de alcohol (Patch 1967). No obstante, La Parada está representada en el imaginario de las clases dominantes como el símbolo del caos y la suciedad generados por las nuevas clases populares compuestas por migrantes andinos. Por consiguiente, luego de haber salido de una fiesta en la que se respetan las normas de conducta de los sectores dominantes, al usar el “cola de pato” y circular por La Parada, el criollo se reinserta en los espacios de las clases subalternas bajo el estigma de lo abyecto.

Paradójicamente, el hecho de que el sujeto popular se “haya dado el gusto” de trasladarse de un espacio de clase baja a otro de clase acomodada ha tenido su costo. El principal ha sido el de la vulneración del cuerpo. Entonces, es el cuerpo el que tiene que restablecerse ingiriendo alguna sustancia alimenticia de composición aparentemente precaria como el caldo de gallina. Aparte de la frase “criolla jaranita”, es esta comida la única a la que se le coloca el adjetivo “criollazo”, pues dentro del contexto del vals cumple la función de restaurar el orden social y corporal tras la “transgresión” de haber accedido a un goce restringido a los sujetos populares por acción del mercado. En este

sentido, podríamos señalar que el caldo de gallina constituye una suerte de paliativo para contrarrestar los efectos de la transgresión criolla y, al mismo tiempo, asegurar la persistencia de dicha transgresión en la vida social. Lo fundamental reside en que la sistematicidad de la transgresión no produce ningún cambio en la estructura social sino que incluso “normaliza” la opresión oligárquica en el imaginario social de la Lima de mediados de siglo XX.

El desgaste de las energías físicas supuesto en la “tranca asesina” está asociado al espacio burgués (la Villa Anita). Allí son “asesinadas” las fuerzas físicas del sujeto popular en tanto fuerzas productivas de la sociedad capitalista. En contraposición, el caldo de gallina constituye aquello que posibilita renovar la producción de las relaciones burguesas de producción. Si el caldo de gallina no existiera, el sujeto popular desaparecería como fuerza motora de la sociedad de clases. En otras palabras, mediante el círculo vicioso *tranca asesina/caldo de gallina/tranca asesina*, el propio sujeto popular ha creado su forma de reproducir las relaciones de explotación que lo aprisionan.

3. LA SABIDURÍA CRIOLLA: ASCENSO SOCIAL Y FANTASÍA EN EL VALS REPLANERO

Parte de la obra musical de Mario Cavagnaro tiene la virtud de develar a plenitud las fantasías sobre las cuales está montada la ideología criolla. Y parte del rechazo que generó entre los propios criollos fue el sacar a la luz aquello que, desde una perspectiva despectiva y elitista, es denominado como “criollada”. Sin embargo, la propia imagen del “criollazo”, sobre todo en sus aspectos ya no tan amables, ha quedado en la historia de la música criolla, en vales que ahora pocos recuerdan pero que en su momento fueron un éxito comercial para las empresas discográficas y para las radios.

Fueron aquellos valeses que Cavagnaro compuso para el dúo Los Troveros Criollos en la primera mitad de la década de los 50.

Ahora bien, me interesa detenerme en un vals de Cavagnaro que Jorge Pérez y Lucho Garland (primera y segunda voz de Los Troveros Criollos) grabaron antes de su separación en 1955: “Desembólate, chontril”, lo que traducido a la jerga contemporánea se diría “desahuévate, cholo”. Con justeza, Sinesio López (1982) ha señalado que una de las peculiaridades del criollismo es la cultura del “arribismo”, vale decir, ese conjunto de prácticas individuales orientadas a encontrar un cauce de ascenso dentro de la escala de clases sociales, prácticas que no supongan una participación en la dialéctica de capital y trabajo. Definitivamente, la categoría “arribismo”, al igual que “criollada”, está enunciada desde una posición que se pretende de una clase social superior que facultaría al sujeto que la emplea ostentar un sentimiento de superioridad. Pero, a pesar de ello, es posible, sí, encontrar ciertas estrategias “arribistas”.

En este sentido, el que sabe insertarse dentro de un sector social más alto haciendo alarde de su “viveza” será el candidato a mejor arribista. Ello genera en el criollismo una visión de grandiosidad en el sujeto respecto de sí mismo, un sentimiento de omnipotencia que lo lleva a la autoglorificación de sus dotes.

Sí, compadre, yo me soy ese valse replanero,
Jaranista, timbeador, pabiloso, pinturero;
siendo valse del solar tiro plan en Miraflores
y soy pata carretón de los grandes batidores.

A ajustarse el cinturón y a pulirse feligresas
que he venido a jaranear y esto no es todos los meses.

¡Desembólate, chontril!

Manya bien el estilacho
que he venido a jaranear
y allá voy, si no, me agacho.

*Soy el valse que nació promediando una jarana
de esas que comienzan firme y rematan en la cana.
Alegaba un feligrés que no vuelve la replana...
es lo que él está pensando mientras su gila me llama.
Desembólate, chontril, no hables mal de la replana
si tú quieres jaranear y roncar en la jarana.*

Pero véngase mi china que aquí está su carretón,
venga un par de huaracasos y tremendo jaranón.
Para sentar el escabeche, dame más del que me dabas
y verás para bailar cómo se mueven las tabas.
Después del seco y volteao las vihuelas trinarán,
cada cual a su estofao a bailar a lo bacán.
Pero, compadre, ¿qué hace usted?,
la cerveza se le entibia y la gila se le va
y es que usted para en Bolivia.

Es notable observar que, a diferencia de los dos valeses anteriormente analizados, “Desembólate, chontril” hace uso de la primera persona del singular (yo) para aludir a una identificación directa entre el sujeto enunciador y el vals replanero. En este sentido, el criollo se autorrepresenta como un sujeto que, aunque proveniente de las clases populares, se distingue de sus pares de clase y de los individuos de clases dominantes

gracias a sus prácticas y su peculiar lenguaje. Respecto de las clases dominantes, la posición de este sujeto es la de elaborar estrategias de negociación con la estructura de desigualdad del orden social vigente que le garanticen la reproducción de sus condiciones materiales de vida sin someterse al régimen de explotación laboral. Respecto de las clases populares, la posición del sujeto criollo es la de generar mecanismos de ridiculización hacia los sujetos populares andinos por no adoptar ellos la misma *performance* del criollo en la dinámica de las relaciones entre clases sociales.

Sin embargo, la caracterización de “replanero”, “jaranista”, “timbeador”, “pabiloso” y “pinturero” que se ofrecen como marcas de identidad corresponden al discurso liberal que las clases dominantes de la “república aristocrática” habían construido acerca del criollo popular: un individuo de las clases subordinadas, grosero y vulgar, dado a los juegos de azar, que no contribuye con actividades productivas que otorguen un progreso a la nación (Muñoz 2001a, Panfichi 2000 y 1995). En otras palabras, desde la mirada liberal, el sujeto popular criollo se encuentra lo más alejado de una ética del trabajo que lo estimule a dotar de fuerza a la dinámica económica nacional.

Pero el vals de Cavagnaro no solamente reproduce las imágenes estigmatizadas que del sujeto popular urbano se tenía en la Lima de principios de siglo XX. El criollo de mediados de siglo es alguien que puede salir del limitado espacio geográfico en el que está circunscrito. Ya no solo se movilizará entre los distritos asociados a las clases dominadas, sino que puede conectarse con un espacio urbano asociado con las clases dominantes, como ha sido (y aún es) el distrito de Miraflores. Sin embargo, ante esta red de interdependencia entre clases sociales establecida en la cartografía urbana, el criollo del vals replanero ya no se considera ese “rebelde” que “por doquier pregonaba la igualdad en el amor” como ocurre en “El plebeyo”; sino que ahora se muestra conciliador frente a las contradicciones entre clases. Se trata de un comportamiento que

tiende a apropiarse de determinados actitudes de los sujetos de las clases en el poder: *“siendo valse del solar tiro plan en Miraflores/ y soy pata carretón de los grandes batidores”*.

En el lunfardo⁵, la palabra “batidor” se utiliza para denominar a aquel que colabora con la policía por medio de la transmisión de información que permita delatar o acusar de delito a determinadas personas. Así, el “batidor” está revestido de un poder especial dentro de los sectores populares por su vinculación con el aparato represivo del Estado. En otras palabras, el “batidor” no es un individuo que genere confianza a los demás por ser una fuente de activación de la violencia de las clases dominantes. Ahora bien, en “Desembólate, chontril”, la proximidad a la represión policial a través de los “grandes batidores” representa para el criollo, por un lado, un instrumento de defensa frente al poder burgués y, por otro, un instrumento de distinción y discriminación respecto de los otros sujetos populares. El criollo es consciente de que “tirar plan en Miraflores” (es decir, tener citas amorosas con mujeres de dicho distrito) puede generar fricciones en su relación con la burguesía por “transgredir” aquella norma social que censura las relaciones de pareja entre personas de clases sociales opuestas. Así, ser “pata carretón de los grandes batidores” constituye una estrategia de resistencia del criollo frente a las consecuencias que puede acarrear su permanente transgresión de la prohibición burguesa en el ámbito privado. El carácter sistemático de esta práctica es aquello que le otorga a la posición del sujeto criollo la apariencia de una relativa estabilidad en el tejido social. Sin embargo, la confianza y seguridad del criollo con respecto a su relación de amistad con agentes de la coerción burguesa se confunden con

⁵ El “lunfardo” o “lunfa” es una variedad del español hablada en la zona del río de La Plata (Argentina y Uruguay) por personas de clases populares. Desde las primeras décadas del siglo XX, el lunfardo de Buenos Aires se hizo conocido a través de los tangos, especialmente los llamados “tangos de arrabal”, en los que se presentaba a personajes adscritos al lumpen urbano. Mario Cavagnaro, como buena parte de los

la más sincera ingenuidad: dicha relación no puede ser perdurable puesto que la policía y sus aliados conforman un instrumento de poder y violencia de las clases dominantes. De este modo, manejar un cierto grado de relación amable con la represión estatal que aparentemente no poseen los sujetos populares provenientes del campo es el elemento que el sujeto criollo destaca en la configuración de su praxis cotidiana. En este sentido, el criollo se representa a sí mismo como un potencial enemigo de aquellos sujetos populares que no comparten sus prácticas.

No obstante, la subjetividad criolla no solo se define en un juego con los marcos permitidos por la legalidad burguesa, sino también por la transgresión de las prohibiciones impuestas desde la moral católica. Así pues, son estas dos variables – legalidad burguesa y moral cristiana- las que definen el modo en que el sujeto criollo configura su *performance* en el espacio urbano de la Lima de los 50.

A ajustarse el cinturón y a pulirse feligrasas
que he venido a jaranear y esto no es todos los meses.
¡Desembólate, chontril!
Manya bien el estilacho
que he venido a jaranear
y allá voy, si no, me agacho.

*Soy el valse que nació promediando una jarana
de esas que comienzan firme y rematan en la cana.
Alegaba un feligrés que no vuelve la replana...
es lo que él está pensando mientras su gila me llama.
Desembólate, chontril, no hables mal de la replana*

músicos latinoamericanos de mediados del XX, se sintió fuertemente atraído por el estilo musical y de

si tú quieres jaranear y roncar en la jarana.

Desde el siglo XVI, la ciudad de Lima se constituyó como uno de los bastiones desde el cual la Iglesia ejerció su poder como instrumento fundamental de la dominación colonial de España. La moral difundida por la religión católica sirvió como un elemento de cohesión entre la aristocracia y los estamentos plebeyos de la Lima virreinal. El carácter estable del poder colonial en Lima no residía exclusivamente en su aparato de violencia organizada sino también en un conjunto de preceptos que rigen la conducta de los hombres sobre la base de la prohibición del “pecado” y la subsecuente generación de la culpa en los sujetos. Así, “pecado” era todo aquello que contraviniese a lo normado por la Iglesia según su interpretación de las “Sagradas Escrituras”. El elemento central sobre el que giran las leyes morales dictadas por el catolicismo eran, en este sentido, los límites de la libertad de los individuos durante su vida terrenal. Sin embargo, las libertades humanas no encontraban, en la práctica, un límite en lo establecido por el “reino de los cielos” sino por los nobles que gobernaban el virreinato del Perú.

La revolución por la independencia desarrollada durante las primeras décadas del siglo XIX no logró romper ni con el poderío de la Iglesia ni con la tradición cultivada por ella. Esta ruptura con el catolicismo no ocurrió en ninguna parte de América Latina. Las corrientes libertadoras impulsadas por Bolívar y San Martín no tenían como propósito generar antagonismos con la Iglesia sino que más bien buscaban su participación en los actos proclamatorios de independencia de los nacientes Estados-nación latinoamericanos. De esta suerte, no hubo transformación sustancial en el cuerpo de creencias y rituales de los habitantes de Lima en el cambio de colonia española a república peruana. No existía, pues, en la capital del Perú, una clase social que

lenguaje utilizado por los tangos, lo que intentó volcar en sus valsés replaneros.

desempeñase un papel revolucionario en el proceso de destrucción total del régimen feudal y sus visiones del mundo como sí lo fue la burguesía en la Revolución Francesa.

No es cierto, sin embargo, que los diferentes sectores sociales de la Lima colonial y republicana obedeciesen explícitamente las máximas morales impartidas por el cristianismo. Es más, es sabido que Lima se caracterizaba por su vida “licenciosa”, poco respetuosa de la moralidad prescrita, desde las capas más altas hasta las más bajas. Tanto las *Tradiciones peruanas* como las *Tradiciones en salsa verde*, el teatro de Felipe Pardo y Aliaga o el de Manuel Ascencio Segura son productos culturales en los que se representa el poco apego demostrado por los limeños durante la historia a los imperativos morales ordenados por la Iglesia católica. Esto no significa, sin embargo, que existiese una contradicción real entre la moral católica y las “malas costumbres” limeñas. Todo lo contrario; el carácter “indecente” de las formas sociales de diversión de Lima se condecían con el modo de organización del goce ya estipulado por la Iglesia. Las transgresiones de la moral católica no eran más que aquello que se esperaba que no practicasen los individuos: lo que se practicaba resultaba ser exactamente aquello que de alguna u otra forma negaba la ley moral. Todo el fenómeno se cerraba en el círculo vicioso de prohibición/goce/prohibición. En esencia, ni la prohibición tenía por contrario al goce ni el goce por contrario a la prohibición. Ambas resultaban ser complementarias, por lo que en realidad no existía una superación real de la prohibición sino simplemente su cotidiana inversión en la vida de los limeños.

Muñoz (2001a) ha señalado que en el período 1895-1930 la joven burguesía local buscó implementar en Lima una serie de reformas que tenían por finalidad de reemplazar las viejas diversiones limeñas por unas nuevas, más modernas, que incentivaran el progreso del modo de producción capitalista que tímidamente iba gestándose. Sin embargo, la implantación de la moral burguesa de la competencia y del

trabajo no tuvo el éxito esperado: por más que lucharon los burgueses por desaparecer por completo las viejas diversiones, no pudieron lograrlo y lo que se produjo fue un acoplamiento entre las nuevas y antiguas diversiones. En este sentido, el moralismo católico siguió nutriendo la imaginación de las tradiciones populares de la Lima de principios del XX. La burguesía liberal no tenía la suficiente capacidad para romper con la aristocracia terrateniente que detentaba la mayor parte del poder político y social del país. Asimismo, la naciente clase obrera no había podido desarrollar estructuras de poder sustantivas que le permitiesen emprender un cambio global de la sociedad peruana; además, las prácticas del grueso de las clases populares limeñas se encontraban lo suficientemente envueltas todavía en la moral tradicional de la Iglesia católica como para proponer una transformación radical del modo de vida en la ciudad.

Hacia los años 50, las luchas contra las “viejas” diversiones públicas de la capital habían cesado. En su alianza con el imperialismo, el gamonalismo y las fracciones burguesas más atrasadas, la burguesía industrial comprendió que de lo que se trataba era de, gracias a los nuevos medios de comunicación y de transporte, producir toda clase de bienes de consumo de modo tal que se consolidase más y con mayor celeridad su intervención en el poder. De esta manera, se pasa de desdeñar la tradicional cultura popular de Lima a promover una nueva “cultura de masas” en la que los elementos de la tradición cultural y religiosa criolla estén incorporados. La música criolla y el vals en particular se convertirán en expresiones de la cultura que la burguesía industrial promueve en el Estado nacional que está construyendo sin mucha rotundidad a mediados del siglo anterior.

Ahora bien, en “Desembólate, chontril”, la transgresión de la moral católica y de la legalidad burguesa supone una forma de disfrute (la jarana) inscrita en las coordenadas de la relación sostenida por el criollo con el “feligrés”, por una parte, y con

el “chontril”, por otra. Los “feligreses” son aquellos sujetos urbanos cuyas conductas procuran respetar las normas de vida seguidas por la comunidad católica. En este sentido, parecen ser individuos que no llegan a asimilar la nueva lógica individualista impuesta por la dinámica social. Por su lado, el “chontril”, el cholo, es aquel nuevo sujeto urbano popular proveniente del ámbito rural andino que no atina a insertarse eficazmente en el orden moral y social de la Lima moderna. En su relación con ambos sujetos, el criollo se presenta como el modelo de comportamiento más adecuado para la nueva realidad urbana. Pero ¿cuán distante se encuentra realmente el criollo respecto de la moral producida por la tradición católica y de qué modo se relaciona ello con su relación con la sociedad burguesa?

La transgresión fundamental del criollo hacia la moral del “feligrés” reside en su poco cultivo del espíritu manifestado en su proclividad a los placeres sexuales con las mujeres y a la diversión de la fiesta criolla. Es decir, la transgresión reside en la suspensión de los dictámenes morales cristianos en la forma en que el criollo se entrega al goce. Sin embargo, el vals señala que dicha suspensión tiene un carácter temporal: “A ajustarse el cinturón y a pulirse feligresas/que he venido a jaranear y esto no es todos los meses”. La jarana se plantea como la situación en la que el criollo pone en escena su transgresión de la moral tradicional. No obstante, la frecuencia con que se presenta esta situación en la vida del sujeto criollo es bastante limitada (“no es todos los meses”). En otras palabras, de ordinario, el sujeto criollo actúa bajo los preceptos morales del cristianismo, es un hombre respetable y piadoso que se entrega a los ritos religiosos con fervor, pero cuando asiste a la jarana sufre una transmutación: sin dejar de fingir ser un hombre refinado y educado a su manera (debido a su “estilacho” y a su “ajuste de cinturón”), se lanza al flirteo indiscriminado de aquellas mujeres que se supone acomodan su actuación a lo prescrito por la religión católica (“a pulirse feligresas”).

Más allá de las coordenadas determinadas por la jarana, no parece existir mayor cuestionamiento de las reglas de conducta impartidas por la religión.

El criollo es, pues, aquel sujeto urbano que, sin romper con la concepción cristiana del mundo, sabe cómo, cuándo y dónde suspender tácticamente el gobierno de los imperativos morales cristianos en la vida de los sujetos. En efecto, él declara ser “el valse que nació promediando una jarana”, es decir, aquel fugaz producto estético surgido de las trampas tendidas por la transgresión criolla. La jarana modelo es, en esta línea, “de esas que comienzan firme y rematan en la cana”, vale decir, aquella que se inicia en una casa “de familia” en el más estricto cumplimiento de las leyes y culmina con un breve encierro en prisión de sus asistentes por vulnerar el orden público vigilado por el Estado. Así, tanto las transgresiones de la moral de los “feligreses” durante la jarana así como la transgresión de las reglas de la convivencia en la ciudad constituyen elementos que proporcionan satisfacción libidinal al sujeto criollo. El ingreso a prisión es parte de la diversión porque se tiene la confianza en que el vínculo con los “grandes batidores” posibilitará la rápida salida. En otras palabras, el sujeto criollo se ríe tanto frente a los dispositivos de represión burguesa así como frente al diseño moral católico, pero no constituye una amenaza real para el orden social y moral vigente.

Por otra parte, el elemento clave en la economía libidinal del sujeto criollo es la replana: “Alegaba un feligrés que no vuelve la replana,/es lo que él está pensando mientras su gila me llama”. De acuerdo con el vals, la replana le imprime un atributo erótico al criollo que lo vuelve deseable a los ojos de la “gila” del “feligrés” e indeseable a la mirada de este. Gracias al empleo de la replana, el criollo aparece revestido de carga sexual, mientras que por su ignorancia de la replana, el feligrés aparece desexualizado. La replana es aquella irrupción permanente de lo obsceno/popular en el orden simbólico del moralista. El criollo es aquel sujeto que, sin

buscar que la pareja del “feligrés” abandone el sistema de creencias del catolicismo, le invita a poner en escena una falsa representación de libertad individual. Por más que la “gila” crea que realmente se ha apartado del moralismo de su pareja, no ha hecho sino seguir bajo sus designios al mantener una relación sentimental que le sirve para conservar las apariencias de “mujer de su casa”. Así, el criollo replanero significa para la pareja del pío la asediante tentación del “pecado”, vale decir, la posibilidad –negada por la ideología cristiana- de afirmarse como legítimo sujeto de deseo en su posición de mujer. De esta suerte, la replana resulta siendo una marca de virilidad de la que el criollo puede ufanarse en un contexto en el que se impone un aparato ideológico que pretende reprimir la sexualidad de los sujetos. El criollo sería así el único sujeto popular que –en apariencia- habría podido sortear las estrategias de castración simbólica del discurso religioso.

De otro lado, el sujeto criollo es representado en una unidad relacional con el sujeto popular andino (el “chontril”). Para la visión criolla, en Lima, existen dos clases de individuos en el mundo popular: los criollos y los cholos. La primera clase se define por su juego transgresor con el estado social y moral de las cosas; el segundo, por su torpeza para desenvolverse en un ambiente que le es ajeno. En este sentido, no se representa al cholo como un individuo aislado del mundo criollo, sino, más bien, como un sujeto que tiene el deseo de compartir espacios semejantes a los del criollo. Esto es, entre andinos y criollos se ha tejido una red de interdependencias en la que predomina el imperativo criollo de transgresión. En ningún momento de “Desembólate, chontril”, se representa una resistencia andina frente a lo criollo; por el contrario, el cholo aparece deseando participar del mismo tipo de disfrute que el limeño criollo, la jarana. De esta suerte, se presenta como necesario el “acriollamiento” del andino, una necesidad

impuesta por la nueva dinámica social y económica de la Lima de mediados del siglo XX.

La dinámica del “acriollamiento” es la de borrar toda huella de rebeldía del sujeto respecto del dominio social y político de las clases que usufructúan el poder político-militar del país. Este fenómeno convierte al sujeto popular (no solo al andino) en un ser dócil y cómplice de la opresión de clase dirigida desde Lima. En este sentido, el concepto de “acriollamiento” presupone una visión de la sociedad en la que no existen mayores cambios ni transformaciones que el propio proceso de “acriollamiento”; una vez llegado al término de este proceso, no hay mayor movimiento. Cada individuo tendría asignada la posición que le corresponde en el orden social. En esta visión, el individuo no deviene individuo por el proceso de desarrollo de las relaciones sociales: ni el trabajo ni el conocimiento determinan la actividad humana. El “acriollamiento”, en último término, se plantea como un fenómeno que no ha sido producido por las propias relaciones sociales, sino que se supone ya dado en la sociedad y al que deben atenerse todos los sectores populares de la capital peruana.

Aquellos elementos que definen los patrones de conducta que el criollo propone como modelo al sujeto andino son el “estilacho” y la “replana”. Ambos son propuestos como atributos de la subjetividad criolla que generan el goce femenino y de los que el “chontril” está privado, pero a los cuales debe aspirar si desea afirmar su masculinidad. Para jaranear, vale decir, para inscribirse en la forma específica de goce del criollo, el cholo debe “manyar bien el estilacho”, esto es, debe colocarse la investidura del criollo y actuar como él para obtener el reconocimiento de los otros. Asimismo, al criollo le está prohibido cuestionar el consenso que sobre la replana existe en los espacios criollos so pena de ser aislado de tales espacios, tanto por los hombres como por las mujeres. Así pues, la lección que el criollo pretende dar al cholo (“desembólate, chontril”) es la

de asumir una ética basada, primero, en la negación de la subjetividad andina y, luego, en la celebración del teatro de las transgresiones de la moral cristiana y de la legalidad burguesa imperantes en la ciudad. En ningún caso, se plantea una unidad de intereses o de sentimientos entre criollos y andinos que les permita afirmarse como sujetos de clases dominadas.

En este sentido, el ideal de vida que se propone el criollo se sostiene en las posibilidades de diversión que la jarana le puede otorgar. Todas las energías de la vida cotidiana deberían estar orientadas a ponerse en movimiento, sobre todo, durante la fiesta criolla:

Pero véngase mi china que aquí está su carretón,

venga un par de huaracasos y tremendo jaranón.

Para sentar el escabeche, dame más del que me dabas

y verás para bailar cómo se mueven las tabas.

Después del seco y volteao las vihuelas trinarán,

cada cual a su estofao a bailar a lo bacán.

Pero, compadre, ¿qué hace usted?,

la cerveza se le entibia y la gila se le va

y es que usted para en Bolivia.

A diferencia del criollo, el “cojudo”, el “chontril”, el que “para en Bolivia”, no es lo suficientemente resuelto para disfrutar no solo de los placeres del licor y la comida durante la jarana, sino también de la mujer (“mi china”, “la gila”). La escena es clara: el sujeto masculino no puede entablar una relación sexual directa con el sujeto femenino sino que necesita de ciertos elementos mediadores que le permitan construir una fantasía

inconsciente en la que la relación con la mujer es posible⁶. Esta es la función que cumplen el “par de huaracas”, el “escabeche”, el “seco y volteo” y la “cerveza”. Todos estos son objetos que, si son consumidos en cierto exceso, es posible la puesta en escena de la diversión jaranera. En otras palabras, el acceso al goce se ve impedido radicalmente si es que no están presentes estos elementos. Así, la “viveza” constituye el *corpus* de tácticas para posibilitar dicho goce a través de tales elementos. Resulta muy interesante notar que es la mujer aquella entidad que objetiva ese goce pero cuyo disfrute directo es representado como imposible tanto para el limeño como para el andino. Aquellos que aparentemente sí tendrían acceso a ese pleno disfrute directo del que no pueden gozar los “criollazos” serían, pues, los individuos adscritos a la clase dominante, con la cual no buscan enfrentarse sino, más bien, mantener un diálogo cómplice, una negociación resignada.

* * *

Durante la “república aristocrática” (1895-1919), el criollo fue visto por la burguesía como la antítesis del ideal de hombre que buscaba formar en la sociedad peruana y limeña. Los criollos eran considerados unos holgazanes que solo pensaban en “jaranearse” y en entregarse al placer del licor y los juegos de azar. El objetivo del Estado oligárquico era, pues, el de cambiar las viejas diversiones limeñas por unas nuevas que funcionasen como instrumentos ideológicos efectivos para construir el individuo burgués. De este modo, el criollo es representado en el discurso “oficial” como una rémora para emprender el camino del progreso del país (Muñoz 2001a: 42-73).

Esta visión negativa del modo de vida de las clases populares de la Lima del 900 se plasma en la creación de una nueva reglamentación civil y penal que prohibía la

⁶ En la imaginación criolla, la mujer es representada como una puta, es decir, una mujer cuyo goce sexual

vagancia y los juegos de azar y en el esfuerzo de la burguesía por difundir diversiones que contribuyesen a corregir la “inmoralidad de las costumbres”. Sin embargo, el deseo de desterrar determinadas diversiones populares se enfrenta con intereses económicos de aquellos que administran los negocios de entretenimiento y que transan con el Estado la permanencia de sus negocios en la ciudad (Muñoz 2001a: 42-73).

Ahora bien, hacia la década de los 50, cuando la música criolla era producida por una industria discográfica nacional, los valeses jaraneros y replaneros rescataban el estereotipo del criollo construido por la burguesía a principios del siglo XX. Así, hasta cierto punto, las tres canciones arriba analizadas representan al criollo como lo opuesto al ideal de individuo burgués: en “Callejón de un solo caño”, la imagen de una población de los tugurios limeños cuya vida se reduce a las jaranas del callejón; en “Carretas aquí es el tono”, un grupo de criollos en la Lima de los 50 movido por la búsqueda del disfrute alcohólico sobre todo en espacios fuera del ámbito popular; en “Desembólate, chontril”, la imagen de un criollo que, si bien es cierto se opone al modelo del burgués, puede convivir entre estos y marginar a los sujetos andinos.

El nuevo individuo burgués debía ser una persona de “voluntad firme”, calculadora, ahorradora, educada y amante del trabajo. En otras palabras, se buscaba que los sujetos populares, sin abandonar su posición social y económica, adoptase una conciencia de clase que lo mantuviera cerca de la burguesía. Los trabajadores deberían creer, según esta perspectiva, que la naturaleza del trabajo en la sociedad burguesa está libre de contradicciones, que el despliegue de las capacidades laborales depende de una disposición moral antes que de una relación social. Desde este punto de vista, la condición de miseria económica de las clases trabajadoras reposaría en su espíritu débil, que no busca emular el estilo de vida burgués (Muñoz 2001a: 42-73).

se ha transformado en mercancía por cuya adquisición compiten todos los criollos

Frente a este modelo de sujeto, la figura del criollo “vivo” y jaranero” parece ser su contraparte, una subjetividad que se aferra diversas formas de vida para resistir al dominio capitalista. Así, el criollo aparecería ante la mirada de la burguesía como el individuo que transgrede la moralidad y la legalidad impuestas por ella. Sin embargo, la transgresión criolla del orden “justo” y “bueno” de la sociedad burguesa no altera en lo absoluto las relaciones de poder y producción imperantes. Los criollos de los 50 reproducen la imagen que la burguesía desea ver en ellos. La sociedad oligárquica en el Perú ha creado su propio modelo de transgresor, de manera tal que su imagen no pierda hegemonía.

No desafiar el poder dominante sino simular que lo desafía es lo que sostiene el vínculo criollo. No representarse como enemigo de la burguesía ni de la élite señorial sino como su “compañero de aventuras”. Creer que la “viveza” puede ser la forma de burlar la vigilancia de las leyes es la falsa estrategia de resistencia que mantiene unida la comunidad criolla. De este modo, se logra crear una división imaginaria en el campo popular entre criollos y andinos, y fortalece así la dominación de la clase burguesa. Esto favorecerá el paulatino aislamiento de la propia música criolla a partir de la década de los 50, a pesar del fuerte impulso dado por los medios masivos de comunicación. La transgresión criolla de la ideología liberal se muestra, así, como una transgresión constitutiva de los propios mecanismos burgueses de dominación. La “criollada” no será un acto de insubordinación frente al poder político sino un resignado acomodamiento frente a un orden social que se le ofrece como omnipotente.

CAPÍTULO 2

EL VALS DE AMOR O LAS CONTRADICCIONES DE LA MASCULINIDAD CRIOLLA.

En una entrevista concedida a *VSD*, viejo suplemento de espectáculos de *La República*, Rómulo Varillas, la primera voz de Los Embajadores Criollos, confesaba que en el “*ring*” del amor siempre se “dejaba noquear”: “Es que soy muy sensible. Siempre me gana el corazón. Cada que me noqueaban salía una canción: “Mujer interesada”, “Alicia”, “Elsa” [...]” (1982:15). Esta metáfora del “*ring*” de box es muy sugerente: un terreno de lucha calculada entre dos contendores, que se ofrece como un espectáculo motivado por intereses económicos. Así, la relación entre hombre y mujer estaría atravesada por esa misma lógica según la cual es necesario vencer al otro con el objeto de obtener determinados beneficios. En este sentido, resulta importante detenerse en la frase “dejarse noquear”. Producido por la caída súbita y definitiva del contrincante, el *knock out* reporta al boxeador la máxima victoria. De este modo, cuando Varillas representa a la mujer como la “noqueadora” está resaltando que la mujer es aquel individuo calculador que busca siempre pulverizar a su “rival”, el hombre.

No obstante, es necesario notar el carácter de simulación que tiene el “enfrentamiento” amoroso: no es la mujer quien “noquee” al hombre; es este el que se “deja noquear”, debido a su “sensibilidad” y a que “siempre” le “gana el cariño”. Es así que, para el criollo, el amor se convierte en fuente de su ventura y su desgracia. En la fantasía criolla, la mujer es la dicha y la condena del sujeto masculino. El propio Rómulo Varillas afirma que las “noqueadas” femeninas son el origen de sus vals de amor. Es decir que en el acto masculino de fingirse víctima de la “perversidad” de las

mujeres podemos encontrar una clave para entender la forma cómo la dominación masculina se reproduce en los productos simbólicos criollos.

El sufrimiento del criollo tiene algo de impostado, de teatral, no únicamente en cuanto a su carácter de ficción, sino porque siempre es una representación para otros. En la relación entre los sexos, hay siempre un tercero que funciona como un mediador evanescente. Así, pues, simulacro de felicidad y desdicha, la mujer y la existencia del otro constituyen las variables necesarias para explorar la subjetividad masculina producida en el cancionero criollo. Para ello, he partido del análisis de cuatro valeses compuestos entre la década de los 50 y la de los 70: “Nuestro secreto” de Félix Pasache; “Víbora” de Rómulo Varillas; “El rosario de mi madre” de Mario Cavagnaro; y “Yo la quería, patita”, también de Cavagnaro.

1. “NUESTRO SECRETO”: DESEO, IDENTIDAD Y DOMINACIÓN MASCULINA

En la tradición cultural criolla, hay, de ordinario, un excesivo peso de la opinión de los otros. El sujeto popular criollo vive más o menos pendiente del “qué dirán”, vale decir, de la circulación pública de cierta información sobre la vida privada de los próximos a espaldas de estos. En el caso de la representación de la relación amorosa, la palabra proveniente del “chisme” aparece como un obstáculo que se debe saber sortear a riesgo de convertir más vulnerable la precariedad de la relación. Dicho de otro modo, la “fortaleza” de la relación de amor no se sostiene en la entrega sincera e incondicional al otro sujeto ni en la construcción del respeto y la confianza entre los amantes sino, más bien, sobre la atención y la cautela respecto de la palabra de terceros, lo que supone el permanente asedio de la suspicacia en la relación de pareja. En este sentido, la comunidad criolla puede ser, a un mismo tiempo, garante y amenaza del deseo y las

aspiraciones del sujeto. “Nuestro secreto”, vals de Félix Pasache que data de los años 70, evidencia las contradicciones de la comunidad criolla imaginada, en tanto constructo que funciona como un amo en la economía psíquica del sujeto:

Este secreto que tienes conmigo
nadie lo sabrá,
este secreto quedará escondido
una eternidad.

Yo te aseguro nunca diré nada
de lo que pasó,
y no te preocupes que todo lo nuestro
queda entre tú y yo.

Nadie sabrá que tu pecho
juntito al mío ha latido,
que disfrutamos instantes
de fascinante dulzura.

Nunca diré que hubo noches
que te adoré con locura,
nadie sabrá que en tus brazos,
borracho de amor, me quedé dormido.

“Nuestro secreto” obedece a un conjunto de tensiones al interior de la propia masculinidad criolla. Esta subjetividad está relacionada con una imagen de

indoblegabilidad de la cual se hace alarde ante las mujeres, pero también ante los otros hombres. En la última canción analizada en el capítulo anterior, apreciamos a un sujeto masculino que hacía gala de su capacidad sexual cuando señalaba que su costumbre era la de “pulirse feligresas”. Esta representación de sujeto que goza de cierta omnipotencia sexual respecto de la mujer no puede controlar, sin embargo, toda la articulación de los deseos masculinos. Existe un resto que no puede ser atrapado por los discursos ideológicos sobre la masculinidad. Ese “resto” atenta contra la apariencia que se pretende dar de individuo activo, astuto e incluso agresivo.

La estrategia discursiva de este vals nos demuestra la falsedad de la imagen de consistencia de la identidad masculina criolla. La representación de las contradicciones identitarias se desarrolla de forma gradual en el vals escogido: las dos primeras estrofas muestran a un hombre que aún se autorrepresenta como un hombre fuerte y con un poder de sujeción sobre la mujer o con un poder sobre sí mismo.

El sujeto masculino afirma, ante todo, que el “secreto” de amor es un asunto de la mujer respecto del hombre y no al revés (“*este secreto que tienes conmigo/nadie lo sabrá*”). En cierto modo, el sujeto pretende tomar distancia de tal “secreto”. No quedaría del todo claro si él lo siente o no de su incumbencia. En otros términos, podríamos estar frente a un intento de banalización o relativización de un asunto que, como veremos, toca el centro mismo de la subjetividad criolla. Sin embargo, pese a esta adjudicación del “secreto” a la mujer, el sujeto masculino está empeñado en mantener el carácter de “tesoro” de dicho secreto: “*este secreto seguirá escondido/una eternidad*”. Cuando digo “tesoro”, lo digo en el sentido lacaniano del vocablo: “lo que es ‘en nosotros más que nosotros mismos’, esa X elusiva, inalcanzable, que confiere a todos nuestros actos un aura de magia, aunque no puede ser identificada como ninguna de nuestras cualidades positivas.” (Zizek 2000: 132) El “tesoro oculto” del sujeto es, en

este sentido, un elemento constitutivo de su deseo, que este pone para sí como sagrado, lejos de la esfera del deseo del Otro. El sujeto mantendrá escondido dicho objeto-tesoro para que no ingrese en el campo de visión de ese Otro. De ser descubierto el “tesoro”, la identidad simbólica del sujeto corre peligro de desintegrarse; frente a esta “amenaza” será preferible que permanezca oculto.

Así, el secreto que el sujeto masculino criollo guarda como un tesoro es objeto de cierta desesperación por parte suya: *“yo te aseguro nunca diré nada/de lo que pasó,/y no te preocupes que todo lo nuestro/queda entre tú y yo”*. Si es que el tú y el yo, vale decir, los dos sujetos comprometidos en el “secreto”, son los dos actores principales de la situación, ¿quiénes son aquellos otros que podrían enterarse del asunto fuera de ellos? Pues el círculo de pares del criollo, concretamente, otros sujetos masculinos criollos, los “compadres”, los “patitas” o los “carretas”. Todas estas denominaciones son sinónimas. La opinión pública que podría tener conocimiento de dicho “secreto” la constituye un público muy específico. Es el Otro del mundo criollo el que podría colocarse en una posición amenazante de revelar el secreto del sujeto, pero es ese mismo Otro aquello que fascina al sujeto, puesto que en todo momento se siente tentado a confiarle su secreto a aquel. En resumen, el Otro de la comunidad de criollos produce temor y, a la vez, fascinación en el sujeto a la medida en que aquel parece sostener algún tipo de relación con el objeto-secreto de este.

En lo que resta del vals, el peso de la comunidad intersubjetiva es cada vez mayor en la economía libidinal del sujeto criollo, a tal punto que él mismo termina haciendo explícito en que consistía el tan misterioso secreto que se negaba a mostrar:

Nadie sabrá que tu pecho
juntito al mío ha latido,
que disfrutamos instantes

de fascinante dulzura.

Nunca diré que hubo noches
que te adoré con locura,
nadie sabrá que en tus brazos,
borracho de amor, me quedé dormido.

La primera de estas secuencias revela la intensidad emocional del encuentro amoroso entre el hombre y la mujer. Pero lo que le interesa al sujeto es remarcar el hecho de que “nadie” (léase la comunidad criolla) se enterará que entre él y una mujer pudo darse una experiencia amorosa y erótica tan plena: el acto de darse en amor a otro cuerpo y encontrarse con otro para recibirlo también en amor.

La segunda secuencia citada es aún más enfática en esta línea: el sujeto recalca que cederá en su deseo ante la tentación que le representa la comunidad imaginaria de criollos. Allí se remarca que en el encuentro sexual con la mujer hubo una pasión desmedida (“adorar con locura”), pero sobre todo que el hombre en los brazos de la mujer abandonó su virilidad. La virilidad, en tanto discurso ideológico, implica un goce sexual pronunciado y un control sobre la expresión de los sentimientos y emociones, que se consideran o femeninos o pueriles. El “borracho”, por su parte, representa el descontrol, la pérdida del manejo de ciertas facultades corporales y de la represión de los afectos, el caminar a la deriva del propio deseo, su obnubilamiento. Adicionalmente, la frase “[...] en tus brazos,/borracho de amor, me quedé dormido” agrega la figura del sujeto masculino que se ofrece como objeto de amor de la mujer casi como un niño en los brazos de su madre. Es decir, durante un breve instante de desvarío (la borrachera de amor) el sujeto masculino, activo como se cree, pasa a ser objeto “pasivo”, amado por una mujer. El hombre ha sido poseído (sexualmente) por una mujer y no al revés como

sería de esperar en la ideología criolla masculina. De eso, “los demás”, “la gente” (del mundo criollo) no debe saber nada.

Ahora bien, ¿cuál es en realidad el secreto que tanto se deseaba mantener en reserva? Indudablemente, el secreto no puede ser el apasionado encuentro sexual entre el hombre y la mujer porque de ello el oyente del vals ya está enterado.

Paradójicamente, el sujeto resulta confesando, ante la propia comunidad imaginada de criollos (la audiencia del vals) que él en un momento de aparente desvarío (“borracho de amor”) hizo caso omiso de su máscara viril y se convirtió en objeto de deseo de su propio objeto de deseo, la mujer.

Entonces, el “secreto” del sujeto criollo reside en que su alejamiento de la ideología machista, esto es, su abandono momentáneo de virilidad con la mujer, no constituye una ruptura con tal ideología sino, más bien, la condición de su propio mantenimiento. Es decir, el machismo puede ser transgredido en el ámbito de la intimidad, pero ello no supone que el vínculo ideológico sea disuelto. Por consiguiente, “Nuestro secreto” no hace alusión al secreto compartido por el hombre y la mujer sino al compartido por los propios hombres: el secreto de que el momento de distanciamiento del discurso machista no constituye, en efecto, ningún peligro para su funcionamiento. La dominación masculina requiere de las pequeñas desobediencias de los sujetos que la efectivizan para que siga existiendo. En otras palabras, el machismo necesita de sujetos que crean que, por momentos, han dejado de serlos.

2. “VÍBORA”: LA MUJER COMO ENCARNACIÓN ABSTRACTA DEL MAL

En la década de los 40, la representación de la “mujer mala” sufre un *boom*. Las películas y canciones mexicanas ejercen una poderosa influencia sobre toda una

generación de hombres y mujeres en América Latina. Los tangos de arrabal acentúan la imagen de una mujer que lleva la marca del mal y de un hombre que queda a merced de sus designios. Por otro lado, por estos mismos años, Hollywood, por medio del llamado *film noir*, se encarga de difundir la “imagen de la *femme fatale*, la mujer fatal, una suerte de actualización de la Dama del amor cortés medieval signada por el mal.

Es así que el asedio de la “mujer mala” en la cultura de masas de mediados del siglo XX incide también en el movimiento musical criollo. Sin embargo, esta incorporación no es una simple réplica de la oleada *mass*-mediática latinoamericana. Las especificidades que se dan en el vals limeño están vinculadas con el modo en que la identidad masculina se ha constituido en las clases populares y medias en la Lima de mediados del XX. Esto está relacionado a su vez con el desarrollo que va tomando la dominación oligárquica en el Perú entre los años 40 y 70.

Una de estas representaciones de la maldad femenina que aún circula en nuestro medio es la de “Víbora”, vals compuesto por Rómulo Varillas, el “llorón”, quien fue la primera voz del trío Los Embajadores Criollos. Este fue uno de los conjuntos musicales que más éxito tuvo desde fines de la década de los 40.

Yo sé que has de vivir
pensando en la maldad
que conmigo cometiste,
ese daño tan cruel
que me hiciste, mujer,
nunca lo perdonaré.
Me culpaste de algo
que nunca cometí,
ese remordimiento

no deja un momento
que vivas en paz.

Lamento haberte amado,
desprecio aquel cariño
y maldigo el momento
en que te conocí.

Víbora, ese nombre te han puesto
porque en el alma llevas
el veneno mortal.

Víbora, ese nombre te han puesto
porque en el alma llevas
el veneno mortal
de la calumnia y la maldad.

Maruja Barrig (1981) sostiene que la mujer ha sido imaginada en la tradición occidental en dos planos contradictorios: por un lado, es la encarnación de la virtud (la virgen María) y, por otro, la encarnación de la maldad (Eva). En “Víbora”, nos encontramos frente al segundo caso: la mujer como portadora del mal humano. El título de la canción es bastante elocuente en este sentido: “víbora”, que refiere directamente a la tradición del Génesis, en el cual la mujer (Eva) es aquella que “cede en el pecado” al aceptar la Tentación de acceder a los frutos del Árbol de la Vida y el Conocimiento - árbol prohibido por Jehová- por intermedio de la serpiente, la que personificaba a Lucifer. Esta tradición bíblica tiene un peso fundamental en el imaginario criollo por tratarse de una cultura que siempre ha estado bajo los designios ideológicos de la Iglesia

católica en su versión más tradicional. Aunque a mediados del siglo XX los sujetos populares criollos guardaban una distancia prudente de la doctrina católica, no obstante, su deseo, su economía libidinal, estaba formada por una imaginación plenamente constituida bajo los parámetros cristianos.

Sin embargo, ¿qué nos dice acerca del sujeto masculino esta imagen de mujer? ¿Qué *posición* asume este en el orden simbólico y social? ¿Cuál es la ubicación de la mujer dentro de la fantasía masculina en tanto objeto del deseo de los hombres?

Yo sé que has de vivir
pensando en la *maldad*
que conmigo cometiste,
ese *daño tan cruel*
que me hiciste, mujer,
nunca lo perdonaré.
Me culpaste de algo
que nunca cometí,
ese *remordimiento*
no deja un momento
que vivas en paz.

En esta secuencia, me ha interesado colocar en cursivas aquellas palabras que hacen referencia a la “crueldad” femenina. ¿En qué consiste tal “maldad”? Este vals no nos proporciona mucha información al respecto. El enunciado “Me culpaste de *algo*/que nunca cometí” es bastante vago. No se puede saber a qué se refiere con “algo”; lo único de lo que se puede tener noticia es que el sujeto se desmiente: él nunca cometió aquello de lo que se le culpó. Uno podría intuir que ese “algo” alude a alguna acusación de infidelidad hacia el varón. Pero en ese caso, ¿por qué aquello tendría que convertirse en

un “daño tan cruel”? De otro lado, se podría hacer alusión a alguna experiencia de infidelidad de parte de la mujer después de la cual ella acusaría al hombre de “algo”. Sin embargo, la hipótesis de la “infidelidad” es, en cualquier caso, poco productiva. ¿Por qué? Me interesa sostener que lo que inscribe el sujeto masculino criollo en este vals es la representación de un mal abstracto, un mal como radicalmente opuesto a la virtud, un mal como negación del bien.

Sin embargo, así como Eva fue castigada por haber ofrecido a Adán la manzana del árbol prohibido, esta mujer-víbora del vals criollo recibe también un castigo: la culpa. La mujer-víbora está signada, según el sujeto masculino, por un remordimiento que la atormentará por el resto de sus días. El supuesto daño que la mujer cometió se convertirá en la justa pena proporcionada por el destino a causa de la maldad que la caracterizaría.

No obstante, el edípico tormento de la culpa como castigo frente al mal cometido no es más que una proyección imaginaria del sujeto masculino para proporcionarse una satisfacción narcisista. ¿Cuál es, pues, la reacción de este sujeto frente a la “maldad” femenina? Pues la de mostrarse como una víctima inocente de los caprichos de la mujer. La mujer, ser “humano” y “maldito” por excelencia, sería una suerte de autómatas que sin ninguna razón profiere una desmesurada crueldad al hombre, tal cual se da en la estructura libidinal del amor cortés.

Según Zizek (1999), el hombre se presenta como el siervo que debe obedecer hasta las más insensatas demandas de su Dama. La clásica imagen de la mujer como ser sublime en el amor cortés no hace sino enmascarar la naturaleza de un ser indolente e incapaz de escuchar a su propio amante. Sin embargo, la dinámica según la cual la mujer se representa como amo severo tiene un componente teatral: el hombre finge que el juego cortés escapa de su propio dominio, simula que él se encuentra bajo el designio

de los imperativos de la Dama cuando en realidad es él quien controla dicha puesta en escena. Así, el hombre es el director del teatro cortés que pretende pasar como simple objeto de uso de las órdenes de la Dama. Más aún, esta simulación, añade Zizek, funciona como la condición de posibilidad de una relación “armónica” entre los sexos en el amor cortés.

Definitivamente, algo de esto podemos corroborar en el vals “Víbora”. Sin ninguna justificación, la mujer inventa “algo” que el hombre “nunca cometió”. Según el vals, ello obedecería a la naturaleza maldita de la mujer: “Víbora, ese nombre te han puesto/porque en el alma llevas/el veneno mortal/de la calumnia y la maldad”. Pero a diferencia de la fría dama del amor cortés que lanza demandas sin sentido alguno, esta mujer-víbora es un ser al que se le asume como creado exclusivamente para dañar al hombre; no demanda nada, únicamente calumnia pues posee una “esencia” espiritual intrínsecamente maligna. La identidad de esta mujer está sustentada en ser el objeto que mueve el deseo masculino, por un lado, y, por otro, el sujeto que sistemáticamente destruye al varón.

En el texto del Génesis, la mujer es nombrada “Eva” por Adán después de haber recibido el castigo de Dios “el Señor”, a diferencia de Adán cuyo nombre provino de la propia palabra de Dios. Es decir, el nombre de la mujer llega como parte del proceso de la Caída del paraíso. En el vals “Víbora”, el hombre no nombra a la mujer; muy por el contrario la mujer es llamada “Víbora” por el Otro de la opinión pública: “Víbora, ese nombre te han puesto”. A diferencia de Adán, el hombre de este vals parece haber perdido toda agencia en ese sentido: el no nombra a su “víbora”, ella es nombrada por los otros. Es más, este nombre es solo una consecuencia de una realidad malévol que preexiste al nombre “víbora”; es decir, este nombre le vendría a la mujer por añadidura porque ella habría sido desde siempre aquello a lo cual el nombre hace alusión: el

significante no puede aprehender toda la sustancia que aprehende. En el Génesis, se puede distinguir una Eva que era intrínsecamente inocente, que aparece como víctima de la astucia de la serpiente para que tenga acceso al conocimiento del bien y del mal; en “Víbora”, la mujer es representada como eternamente astuta, “pendeja”, podríamos decir en términos criollos. Es decir, la mentira –arma fundamental de la “criollada” masculina- aparece en la mujer solo en el terreno del amor y con el objeto de arremeter contra el hombre.

Ahora bien, esta representación de la mujer como un ser que se vale de la mentira y la calumnia para martirizar al hombre sirve solo para visibilizar mejor las características del sujeto masculino.

Lamento haberte amado,
desprecio aquel cariño
y *maldigo* el momento
en que te conocí.

La cadena significativa que he colocado en cursivas (lamento-desprecio-maldigo) nos muestra a un sujeto masculino que reacciona, de una forma excesiva: el desprecio. Este tipo de rechazo supone una cuota de frialdad, un distanciamiento respecto del objeto despreciado: el sujeto que desprecia representa tal objeto en un estatus de vileza y bajeza que no lo hacen digno ya de su atención. Entonces, lo que hemos tenido desde el principio es a un sujeto masculino que ha intentado construirse por encima de la mujer, un hombre con un yo “bueno”, “virtuoso”, “limpio”, “sin maldad”; sin embargo, este énfasis en la supuesta pureza de sentimientos del varón lo único que arroja a la luz es la ratificación del hombre en una posición de supremacía imaginaria respecto de la mujer, en tanto que pretende controlar los significados asociados a la mujer. En otros términos: el hombre muestra la careta de ser esclavo del objeto de su deseo (la mujer),

pero, el verdadero “amo”, el que se atribuye la potestad de abyectizar a la mujer, es el hombre.

3. “EL ROSARIO DE MI MADRE” O LA MADRE COMO OBJETO DE AMOR

El tema del despecho es común a los vales criollos: un hombre que se siente engañado, traicionado por su pareja, hacia la cual lanza todo su odio. Muchos vales guardan un tono patético y, de ordinario, masoquista. Mario Cavagnaro, compositor del que he analizado ya “Carretas, aquí es el tono” y “Desembólate, chontril”, compuso también muchos vales en esta línea. El mercado musical no solo exigía los novedosos “vales replaneros”, llenos de picardía jaranera, sino también los ya clásicos vales de amor. Una vez más, la virtud de Cavagnaro fue la de explicitar el núcleo fantasmático duro de la subjetividad del movimiento criollo, más allá del ampuloso lenguaje modernista que abundaba en los vales hasta la década de los 40.

De otra parte, es necesario sostener que la figura materna representa una presencia fundamental en el criollismo. En los artículos de costumbre de Felipe Pardo, por ejemplo, podemos observar sujetos masculinos en quienes la madre ejerce un dominio considerable. En el caso de Pardo, el objetivo era abogar por una virilidad más firme entre los hombres de su época; es decir, reclamaba una dominación masculina más efectiva. Sin embargo, la cultura popular criolla de mediados del siglo XX muestra más bien una masculinidad que fracasa visiblemente en su intento de hacer semblante de integridad. El sujeto criollo siempre se ve en el amor y enredado entre sus propios deseos, condenado por el propio cauce de sus ilusiones (Vich 2003: 360). Uno de estos puntos de resquebrajamiento de la identidad criolla es la configuración de la figura de la madre como objeto de amor. “El rosario de mi madre”, vals de Cavagnaro, grabado

durante la década de los 60 por el dúo los Dávalos, es uno de esos vales que nos rinde cuenta de la complejidad de esta problemática.

Aunque no creas tú, como que me oye Dios,

esta será la última cita de los dos.

Comprenderás que es por demás

que te empeñes en fingir

porque el dolor de un mal amor

no es como para morir.

Pero desecha ya mi más bella ilusión,

a nadie ya en el mundo daré mi corazón.

Devuélveme mi amor para matarlo,

devuélveme el cariño que te di,

tú no eres quien merece conservarlo,

tú ya no vales nada para mí.

Devuélveme el rosario de mi madre

y quédate con todo lo demás,

lo tuyo te lo envío cualquier tarde,

no quiero que me veas nunca más.

Desde la óptica de este vals, las contradicciones surgidas en una relación sentimental entre hombre y mujer no son producto del desarrollo interno de la relación sino más bien arbitrariedades creadas por la mujer para justificar su existencia como individuo. La relación de pareja es concebida como una relación armónica cuyo final está determinado por la irrupción de la “maldad” femenina. Durante el tiempo de vida

de tal relación, la subjetividad masculina no sufriría mayores cambios: el hombre *sería* siempre generoso, desprendido, bueno. En cambio, la mujer adoptaría al inicio de la relación un comportamiento que tras un tiempo se tornaría en lo opuesto: de *actuar* como una persona bella y entregada al amor pasaría a comportarse como lo que *realmente habría sido*, un ser miserable y ruin que solo existe para usar al hombre según su conveniencia.

Así pues, la relación con la mujer le serviría al hombre para “comprobar” la idea que tiene de la subjetividad femenina. En este sentido, el amor hacia ella es rechazado porque el sujeto criollo siente que cedió a la “apariencia”, el “engaño”, el “fingimiento” de la mujer; el hombre no se mantuvo en la sustancia “pura” de su ser: Por este motivo, el varón se siente en la obligación de ser quien dé término a la relación amorosa: “Aunque no creas tú, como que me oye Dios,/esta será la última cita de los dos.”

El sujeto criollo desea cortar su relación con la mujer porque esta relación representa un oprobio para él, un oprobio que proviene del sentimiento de impotencia padecido frente a una falta cometida por la mujer: la mujer no puede conservar algo en el sujeto que es más que el sujeto mismo. La imposibilidad de que la mujer guarde en su seno esa valiosa “esencia” del hombre le lleva a este al reproche:

Comprenderás que es por demás
que te empeñes en fingir
porque el dolor de un mal amor
no es como para morir.
Pero desecha ya mi más bella ilusión,
a nadie ya en el mundo daré mi corazón.

La mujer es una fingidora o, como diría otro famoso vals, es “interesada”. Ella simula su amor, y el hombre se siente en la obligación de desenmascararla y hacerle

consciente de su mascarada. Para la fantasía masculina, la mujer fingiría el dolor que representa la ruptura amorosa (“el dolor de un gran amor/no es como para morir”). Sin duda alguna, hay una minimización del estado del dolor: el dolor, el excesivo displacer, sería un simulacro femenino lleno de falsedad, al que es preciso restarle importancia, pues “no es como para morir”. La lección que pretende dar el sujeto criollo a la mujer es la de que él, pese a sufrir el mismo “dolor de un gran amor”, no ve peligrar los cimientos de su subjetividad.

Para que la subjetividad masculina no peligre, la mujer debe desechar la “más bella ilusión” del hombre. Este habría dado de sí algo absolutamente esencial que no posee la mujer: el “corazón”. El significante “corazón” es un significante clave en la tradición musical criolla. En valeses como “Yo perdí el corazón” de José Escajadillo, el sujeto criollo está atravesado por una culpa que lo martiriza a causa de haber entregado a la mujer aquello que constituye lo sublime de su ser. Ahora bien, lo que “El rosario de mi madre” pone en escena es que el significante “corazón” simboliza para el sujeto un objeto absolutamente sagrado cuyo acceso está velado a cualquier individuo; aquella mujer que tenga la suerte de acceder a él tendrá que cuidarlo más que a su propia vida. Así, pues, el “corazón” resulta siendo el objeto más delicado que existe, la objetivación de la más absoluta fragilidad. Por esta razón, el sujeto masculino jura que después de esta relación amorosa “no dará ya su corazón”, ya que este está demasiado maltratado y, de seguir así, se vendría abajo la existencia misma del sujeto. Podría decirse que el “corazón” criollo es de una naturaleza tan precaria que, en verdad, ninguna mujer podría hacerse “merecedora” de acceder a él.

Devuélveme mi amor para matarlo,
devuélveme el cariño que te di,
tú no eres quien merece conservarlo,

tú ya no vales nada para mí.

Este fragmento escenifica el momento en el que el sujeto ofrece su amor mismo, su entrega, como objeto de odio. Antes que la mujer termine destruyendo el “corazón”/”amor” del sujeto masculino, este se autorrepresenta como un sujeto lo suficientemente poderoso como para destruirlo. Esta acción no es más que una demostración de la *simulación* de una omnipotencia masculina que se erige como respuesta defensiva ante la emergencia de la falta constitutiva de su subjetividad.

El “amor” puede ser matado; el “cariño que te di”, también. Estos son *objetos* que pueden y deben ser devueltos al sujeto para que él mismo satisfaga su ilusión de omnipotencia. Pero de entre todo lo devuelto, existe un objeto que, si bien es cierto es demandado desesperadamente, no es destruido ni se lo pretende siquiera. Dicho objeto es el rosario de la madre del sujeto. Ello implica que, en realidad, no era el “corazón” o el “amor” aquello que significaba la esencia misma del sujeto; había algo más, una materia realmente indestructible para el sujeto: la madre.

Devuélveme el rosario de mi madre
y quédate con todo lo demás,
lo tuyo te lo envió cualquier tarde,
no quiero que me veas nunca más.

El rosario implica la restauración del vínculo primordial con la madre como objeto de amor. “Víbora”, el vals analizado antes, mostraba la vigencia del imaginario cristiano en la fantasía criolla. En este vals el rosario cumple la función de encarnar una manera específica de construcción de la identidad femenina. En la tradición católica, son básicamente las mujeres las que llevan la costumbre de rezar el rosario como medio de consolidación de la comunidad a partir de la imagen de la virgen María. Esta encarna la figura de la pureza, el restablecimiento de la mujer después de la Caída del paraíso a

causa de Eva. La madre de Cristo habría venido a redimir la imagen de la mujer para borrar ese núcleo pecaminoso intrínseco a su naturaleza. El culto mariano se remonta a la alta edad media y con él nace una elevación de la virginidad como objeto prohibido y sagrado. Para la tradición criolla, la virgen María implica el establecimiento de un modelo de feminidad como modelo normativo, un modelo en el que la mujer (la madre) queda sujeta al espacio del bien soberano. Pero, a su vez, la virgen nunca es entendida por sí misma; representa un vínculo entre el sujeto, Dios Padre y Dios Hijo. Por eso, su carácter de excelsa virtud: su posición de intermediaria con aquellos que otorgarán la salvación al sujeto. El rosario es, así, un medio material simbólico que confiere a la comunidad católica la posibilidad de renovación de un compromiso vinculante con la atemorizante figura paterna de la divinidad.

¿Por qué el sujeto masculino habría tenido que entregarle a la mujer el rosario de su madre? ¿Qué necesidad se esconde tras ello para que después ese sea el único objeto que exige se le sea devuelto? En este vals, el rosario sirve como mediador para hacer posible la relación entre el hombre y la mujer. El rosario sería ese “pedazo” de la madre que el sujeto criollo habría entregado a la mujer para que sea posible su relación con ella. Ese “pedacito” de la madre que es el rosario representa una parte del Bien del que siente provenir el criollo, una imagen que apacigua la otredad absoluta que significa la madre en la economía libidinal del sujeto. El rosario implica la beatitud de la madre, la gracia divina que es transmitida en virtud al sostén del culto a la virgen María tal cual lo he referido en el párrafo anterior. Más aún, el rosario, en tanto imagen, es más significativo pues, por su forma de collar relacionado a la maternidad (virgen María), puede asemejarse al cordón umbilical, ese medio que conecta al niño antes de nacer con la madre y que lo hace Uno con ella. Es decir que el “rosario de la madre” vendría a restablecer la imagen de una unicidad perdida con la madre, unidad que se perdería al

ingresar al mundo social. Tal unidad solo existe a un nivel imaginario, para proporcionarle al sujeto una aparente tranquilidad frente al horror que pueda representar para él la propia existencia. En resumen, este objeto permitiría hacer más tolerable lo insoportable de una determinada realidad, aquello que en la teoría psicoanalítica lacaniana se ha dado en llamar “lo real”.

Entonces, ya que el sujeto masculino ha fracasado en su intento de sostener una relación con una mujer, en vista de la imagen de ésta como una simuladora, el “rosario” emerge como garantía para dicha relación. El sujeto masculino le proporcionó a su pareja el “rosario de su madre” para que pueda servirle como una suerte de antídoto del “veneno mortal” del horror que representa la mujer. Luego, como la garantía de la posibilidad de la relación amorosa (el rosario) no funcionó, el sujeto le exige a la mujer dicho objeto. Lo cual quiere decir que ya no fue su “corazón” o su “amor” necesariamente aquello que el sujeto masculino entregó a la mujer, sino -antes bien- fue esa porción de la “suprema” bondad materna contenida en el rosario y que se plantea como la esencia misma del sujeto en este vals. El hombre no desea ser visto nunca más por la mujer porque ahora que le sea devuelto el “rosario de la madre” ya tendrá otra vez la imagen de ese ser que sí “supo conservar” el amor del sujeto. El rosario de la madre llenaría el vacío producido por la destrucción del “corazón”, se tornaría, pues, en el centro de la ontología criolla.

Lo paradójico de este vals se encuentra en el hecho de que, pese a que el sujeto criollo cree que la única que podría “conservar” verdaderamente su “amor”/”corazón” es su madre, de todos modos se lo entrega a la pareja, casi solo para ratificar la imagen de “víbora” que tiene de la mujer. Si en la tradición cristiana occidental la mujer-pareja (Eva) es representada como la responsable del “pecado original” de la especie humana y la mujer-madre (María) aparece como el elemento que redime a la mujer de tal

“pecado”; en “El rosario de mi madre”, por el contrario, se produce una inversión de dicha secuencia: la mujer-pareja no será más que una versión distorsionada, una réplica distante y degradada del amor materno. La madre es representada como un objeto de amor preexistente a la relación de pareja que, al producirse el fracaso del criollo en tal relación, se actualiza en su omnipotencia sobre el deseo masculino. Así, el hombre, que aparecía representado como un amo frente a la mujer en el vals “Víbora”, se nos presenta ahora como un individuo heterónomo, sometido a la marca de la presencia fantasmática materna. Cada fracaso en las relaciones amorosas con mujeres significará para el criollo, pues, la confirmación de que es todavía un ser humano dominado por la arbitrariedad del Otro (madre) y no uno capaz de enfrentarse con resolución a las determinaciones de la realidad y asumir con responsabilidad las consecuencias de sus actos y decisiones.

4. “YO LA QUERÍA, PATITA”: SUJETO CRIOLLO, MUJER Y BURGUESÍA

Es usual encontrar en el sentido común el *dictum* que afirma que “Los hombres no lloran”. Los varones tienen que hacer alarde de una naturaleza fuerte, vigorosa y valiente. El llanto está reservado para las mujeres. Sin embargo, siempre existen espacios en los que el llanto masculino se vuelve lícito. En el cancionero popular latinoamericano (y el vals peruano no es la excepción) ese espacio en el que se les está permitido llorar a los hombres es la cantina. En la cantina, el hombre puede encontrar a otros como él que, gracias a los efectos del alcohol, se sienten con la suficiente confianza para compartir sus frustraciones, sus fracasos, y, por consiguiente, llorar. Pero esta es tan solo una licencia que el hombre se toma por un lapso determinado de tiempo. Luego de ello, todo regresa a la normalidad.

La cantina es un espacio muy distinto al de la peña. Una peña era un ambiente destinado a promocionar la música criolla que surgió en los años 60. Era una suerte de restaurante en el que se presentaban músicos, se servía comida y licor, y también se bailaba. El objetivo de la peña era el de recrear el ambiente de las jaranas criollas de principios de siglo XX en un contexto en el que la música criolla circulaba ya no de casa en casa, sino a través, de los discos, la radio y la televisión. En las peñas había hombres y mujeres, y el personaje principal -podría decirse- era la música.

La cantina, en cambio, es un ambiente cuyo protagonista es el alcohol. Grupos pequeños de hombres agolpados en una mesa en torno a unas botellas de licor cantaban valeses y boleros y compartían sus penas al tiempo que intensificaban la ebriedad. Hay algo de espectacularidad y *performance* en la cantina: los hombres beben alcohol buscando desinhibirse y levantar su propia censura. Producto de ello es la “borrachera” que implica la pérdida del dominio sobre las propias facultades racionales. Es al “borracho” a quien la ideología machista le otorga el permiso de llorar, pero sin perder la “hombría”. Y de ordinario, la única “responsable” de las “trancas cantineras” es una mujer. “Yo la quería, patita”, vals de Mario Cavagnaro, hecho famoso por el cantante Jorge Pérez, rinde cuenta de estos avatares de la masculinidad criolla en la primera mitad de la década de los 50.

No se haga de rogar, carreta, y sírvase otro trago,
que aquí entre copa y copa le quiero hacer saber
por qué es que estoy tan triste, tan solo y amargado
y hasta la remaceta hoy me quiero poner.

No se haga de rogar, patita, y párese otro pomo,
no crea usted, compadre, que ya me licorié

si estoy con los crisoles rojimios y de llanto,
por qué llora un carreta por culpa de una mujer.

Yo la quería, patita,
era la gila más buena moza del callejón,
y usted, compadre, que me conoce yo soy derecho,
ella no supo corresponder a mi corazón.

Hoy me pasaron el dato
que el blanquiñoso que la tenía la abandonó
y dicen que está la negra
sufrida para el castigo,
que ella está de cualquier cosa
y su hijito de mendigo,
por eso he llorau, carreta, de pica, de rabia y pena,
y aunque digan que no es buena
yo la quiero aún, patita.

El lugar de enunciación del vals es la cantina. El “carreta”, el “patita”, a quien se dirige el sujeto criollo es el “cantinero”, así que la única vinculación entre este y aquel es la de una transacción económica a través del licor. En consecuencia, la relación entre ambos es de empleado a cliente. Sin embargo, esta relación puramente comercial cobra matices peculiares debido al estado de excesiva embriaguez (“borrachera”) del cliente. Así, si el sujeto utiliza los significantes “carreta” y “patita” es para crear un vínculo afectivo entre él y su receptor (el cantinero) allí donde no existía. La estrategia de comprometer al cantinero con la confesión de la desafortunada experiencia amorosa del

“borracho” sirve para garantizar que el cantinero siga escuchándole y sirviéndole licor y así continuar la “tranca asesina” con la que el sujeto masculino se autoinflinge sufrimiento.

En el capítulo anterior, observábamos cómo el criollo hacía uso de su “viveza” para asegurarse el consumo de las bebidas alcohólicas sin recurrir a la operación de compra. Tuviese o no problemas con los demás por faltar a la norma social, el criollo siempre se sentía victorioso en tales circunstancias. Ahora, en cambio, derrotado, suplica al cantinero que siga proporcionándole licor. “No se haga de rogar” es la expresión de ruego de la que se vale el criollo para prolongar su consumo de alcohol a pesar de la negativa del vendedor. El efecto buscado por el criollo es, entonces, obtener la compasión del cantinero con el objetivo de eliminar el último obstáculo que impida se concrete el deseo de dañar su cuerpo. En otras palabras, de lo que se trata es de borrar aquel elemento que restrinja la puesta en escena del goce criollo de autoinflingirse dolor.

En este sentido, la figura del cantinero está desprovista de todo contenido personal, ya que simplemente es una forma humana que le sirve al sujeto para narrativizar los antagonismos de su subjetividad. El criollo sabe bien que, mientras permanezca en la cantina, el cantinero será siempre el vendedor de licor, no su amigo. Por consiguiente, la relación social de mercado será aquello que el criollo, en su afán de cubrirla, termina reproduciendo: la representación de su “pena” requiere, para concretarse, del enmascaramiento de los mecanismos mercantiles.

No se haga de rogar, patita, y párese otro pomo,
no crea usted, compadre, que ya me licorié
si estoy con los crisoles rojimios y de llanto,
por qué llora un carreta por culpa de una mujer.

Excesivamente ebrio así como está, el criollo exige al cantinero (“patita”) más licor. ¿Cuál es el mecanismo que está actuando detrás? Fuller (2001: 27-29) señala que en el Perú la identidad masculina pasa por la demostración de la virilidad, vale decir, una cualidad aparentemente dada por la naturaleza según la cual las características del hombre se resumen en una sexualidad activa, fortaleza física y valentía. En el pasaje citado, el sujeto tiene que hacer demostración -ante el otro sujeto de su mismo sexo- de su resistencia para el alcohol: “no crea usted, compadre, que ya me licorié”.

Como no puede demostrar que fue un conquistador sexual (pues por algo está en la cantina), para remarcar que no tuvo éxito en esta faena, le queda solamente demostrar que sí puede ofrecer una omnipotencia para disfrutar de la bebida alcohólica.

Portocarrero (2001a y 2003) ha insistido en que en la cultura criolla existe un marcado “priapismo”, es decir, una tendencia en que la fantasía de omnipotencia en tanto goce fálico perpetuo se remarca a cada paso. Sin duda, podríamos afirmar en este fragmento de “Yo la quería, patita” una actitud “priapística” de parte del sujeto enunciante: el criollo no puede demostrar que es potente sexualmente, tiene que cubrir esa falta y seguir manteniendo la apariencia aunque sea sacrificando su propio cuerpo. Sea como fuere, el criollo tratará -a toda costa- de conservar la fantasía priapística para tapar sus faltas y carencias ante el otro.

Sin embargo, ese semblante se difumina al ver al sujeto criollo como un sujeto débil –como cualquier otro-, con los ojos rojos y llorosos (“con los crisoles rojimios y de llanto”). La contradicción radica en cómo un hombre que se quiere autoconstruir como omnipotente resulta ser batido tan fácilmente por un ser tan débil, como lo es la mujer dentro de la ideología criolla: “por qué llora un carreta por culpa de una mujer”. En apariencia, el único ser capaz de derribar la fortaleza y vigor masculinos es la mujer. Y aquí se repite la imagen –ideológica- de la mujer como responsable de las desgracias

masculinas: si no fuese por ella, el sujeto masculino sería un sujeto armónico, sin fisuras. Es aquella la que impediría la completud subjetiva masculina:

Yo la quería, patita,
era la gila más buena moza del callejón,
y usted, compadre, que me conoce yo soy derecho,
ella no supo corresponder a mi corazón.

Para remarcar el hecho de que dicha experiencia amorosa no debe ser confundida con una aventura sexual más, el sujeto criollo afirma que amaba a aquella mujer, vale decir, que aquello que se busca representar ante el otro es la sinceridad de los sentimientos del sujeto masculino en contraposición –está claro- a la falsedad de los de la mujer. Este antagonismo entre la máscara de la sinceridad sentimental masculina y la imagen de conquistador sexual debe tomarse como un antagonismo constitutivo de la subjetividad masculina criolla. En ambos lados, es la mujer la que falta, la que nunca se puede tener. En este sentido, la visión de haber poseído a la mujer más bella del callejón es tan solo una compensación imaginaria frente a la inalcanzabilidad de la mujer en tanto objeto de deseo. La satisfacción libidinal del sujeto masculino se expresa en su posesión de *eso* que todos los hombres desean, pero que pocos pueden tener: la Mujer. El sujeto criollo pudo tener para sí el objeto en el que se encierra todo el deseo del otro. Y lo que ahora le perturba es que ese objeto-*causa* del deseo de los otros (la Mujer) no se haya fijado a su subjetividad: “y usted, compadre, que me conoce yo soy derecho/ella no supo corresponder a mi corazón”. La mujer, pues, no supo corresponder al nuevo estatus que el hombre obtuviera al poseerla, el estatus de poseedor del goce del Otro, ese placer desconocido que está vedado para todos y que se muestra como un imposible, un misterio. Aún así, el sujeto masculino sí accedió a tal goce (al menos en el nivel de las representaciones imaginarias).

Hoy me pasaron el dato
que el blanquiñoso que la tenía la abandonó
y dicen que está la negra
sufrida para el castigo,
que ella está de cualquier cosa
y su hijito de mendigo,
por eso he llorau, carreta, de pica, de rabia y pena,
y aunque digan que no es buena
yo la quiero aún, patita.

Puede afirmarse que en ninguno de los vales de amor anteriormente analizados, aparece con tanta fuerza la contradicción de clases, en tanto constitutiva de la subjetividad (masculina) criolla: el sujeto criollo no puede tener acceso al objeto de goce del otro (la mujer) porque hay otro –que ya no es su par sino más bien su rival absoluto- que le ha hurtado la posibilidad de ese goce. Y ¿quién es ese otro? Pues el “blanquiñoso”, es decir, un individuo cuya extracción racial y económica están adscritas a la burguesía como nueva clase en el poder. Esta pertenencia a la clase burguesa está marcada por el factor racial: el burgués es blanco, y el criollo popular, mestizo o negro (pero no “cholo”). El sujeto popular, por “macho” que crea ser, no puede competir con el burgués en el terreno de la virilidad porque aquel no goza del plus (de goce) que acarrea el poder económico y social.

Ahora bien, este fragmento detalla aquello que ha desencadenado la “borrachera” del criollo en la cantina: la información de que el burgués (el “blanquiñoso”) que llegó a “poseer” a la mujer del criollo hoy la ha abandonado y ella se encuentra gozando de su libertad sexual mientras su hijo mendiga por las calles. La transmisión de esta información tiene el inmediato efecto en el criollo de provocar

“pica”, “rabia” y “pena”, estados emocionales que desencadenan ese llanto masculino – reprimido- que solo puede expresarse muy ebrio en la cantina.

Existe una diferencia notable entre la actitud del “blanquiñoso” burgués y la del criollo: el primero abandonó a la “negra”, a “la gila más buena moza del callejón”, mientras que el segundo fue abandonado por ella. Es decir, al burgués no le interesó más que instrumentalizar a la mujer: gozó sexualmente con ella, pero, en cuanto ello conllevó a la concepción de un hijo, la abandonó. En este punto, es clave el comentario que el “Carreta” Jorge Pérez introduce en su clásica interpretación de este vals: “Yo la quería, patita, pero vino el blanquiñoso y se la llevó en Cadillac”. De lo que se trata, entonces, es de una subrepticia lucha de clases a nivel sexual. El burgués, por ser burgués (con las connotaciones racistas que ello comporta), sí materializa su fantasía de omnipotencia, puesto que posee y ostenta las mercancías (el “Cadillac”, por ejemplo) que, desde su punto de vista, despiertan el interés de la mujer de clase popular por cambiar su posición dentro de la estructura social. En cambio, el hombre de clase popular no tiene nada que pueda satisfacer las aspiraciones arribistas de esta “mujer interesada”; tiene tan solo “alma, corazón y vida”.

Entonces, el esquema de las relaciones representadas en el vals es el siguiente:

- el sujeto popular masculino *desea poseer* a aquella mujer a la que considera la más atractiva dentro de su espacio social, pues tal posesión le otorgaría una prerrogativa de poder frente a sus pares;
- sin embargo, dicha mujer ha dirigido sus intereses hacia el objetivo de moverse a un espacio social “superior” por medio de la relación con un hombre adscrito a las clases dominantes;

- no obstante, el burgués buscó a la mujer de clase popular no con el fin de entablar un compromiso de pareja sino con el de reafirmarse en su posición social por medio de una demostración de su poder;
- por ello, cuando el criollo comprueba que la mujer que le había sido arrebatada por el burgués ha sido *ya utilizada* y abandonada por este, siente que ha sido despojado de su máspreciado símbolo de poder, esto es, la *posesión absoluta* de la mujer.

La “pica” alude aquí al sentimiento de desazón del criollo frente a la imponente figura del burgués. Dicha situación, sin embargo, es vista como deseable. No es que al criollo le dé rabia la canallada del burgués. La “pica” implica un cierto nivel de envidia. El “picón” es aquél que no se ha quedado satisfecho con aquello por lo cual se ha visto obligado a elegir: él hubiera querido *x* pero hubo otro que la tomó y él quedó con la insatisfacción y con el deseo de arrebatarle en cualquier momento al otro aquello que considera se le debió dar. En resumidas cuentas, el sujeto de la “pica” es un sujeto obsesionado por el deseo del otro. Si el criollo siente “pica” de su otro (el burgués “blanquiñoso”), es porque desea gozar de aquello que él goza y quizá también de la misma forma, de modo que el goce de ese “indeseable” burgués de la fantasía criolla es en verdad el objeto de deseo del sujeto criollo. Y quien ocupa esa posición en esta estructura fantasmática es, desde luego, la mujer.

De esta manera éste resulta ser el motor de la “rabia” por la cual llora el sujeto criollo. Rabia porque se genera un estado de inercia que lo relega a la impotencia más radical, un círculo vicioso que termina en la degradación moral y física del sujeto. Esta “rabia”, además, está acompañada de “pena”, no únicamente respecto de lo que sería la actual situación de la mujer (vida “libertina” y con un hijo de mendigo) sino –sobre todo- respecto de su propia situación de imposibilidad de acción frente al otro, a la cual

no puede más que resignarse. No se puede negar, pues, que hay una suerte de “sentimiento trágico de la vida”: el hombre plegado a una miseria moral a la que le arrastró una mujer de la que “dicen que no es buena” y que se ve ahora “sufrida para el castigo” por haber rechazado a un “carreta derecho” que sí la quería. Desde luego, que quien sale victorioso en esta narrativa fantasmática es el burgués. Por tanto, podemos concluir que en el criollismo (al menos a partir del examen de esta canción) se representa a un sujeto burgués todopoderoso en todos los sentidos posibles y a un sujeto popular exento de energías siquiera para sostener una lucha social. No es posible, de este modo, trascender del mero ámbito privado y dar el salto a una transformación política más amplia.

* * *

A mediados del siglo XX, la cantante criolla Esther Granados acuñó la frase “Yo solita me jaraneo”. Posteriormente muchas otras cantantes, como Lucila Campos, que se han concentrado en la interpretación de vals jaraneros han repetido la misma frase. Lo que me interesa resaltar de este estribillo es el hecho de que en el criollismo el goce femenino puede darse con independencia de los otros, sin necesidad de un soporte explícito con el vínculo social. En cambio, el goce masculino, sea del tipo que fuera, siempre requiere del apoyo en el otro. Es el grupo de pares criollos el que tiene que estar presente para que el criollo pueda descargar sus penas.

A través del otro, el criollo puede vehiculizar ese paradójico disfrute causado por el consumo excesivo de alcohol. Como lo muestra “Yo la quería, patita”, “ponerse hasta la remaceta” significa el acceso a un tipo de goce específico producido pese a la acción de un determinado displacer en el sujeto. Este goce, entendido como un plus respecto del dolor, se posibilita gracias a la presencia del otro. Solo en este contexto puede

emerger la dimensión emocional del sujeto masculino. La masculinidad criolla está constituida, así, a partir de un excedente de goce asegurado o imposibilitado por el Otro.

Sin embargo, el acercamiento criollo al otro es un acercamiento narciso: el otro solo me importa en cuanto pueda ser un canal de satisfacción de ciertas necesidades personales. Con ello, el criollo no se opone realmente al modelo de individuo propugnado por el capitalismo, sino que, más bien, resulta ser un efecto ideológico de este. En el conocido vals “Propiedad privada”, por ejemplo, se señala: “porque siendo tu dueño, no me importa más nada que verte solo mía, mi propiedad privada.”. Al sujeto criollo le interesa tener los “privilegios” de los hombres de las clases propietarias, “gozar” del poder de sojuzgamiento sobre otros individuos como medios de producción y, entre ellos, la mujer. La actitud criolla es homóloga a la del capitalista, que, mediante la explotación del trabajo, se apropia del plusproducto generado por este. Así, lo que el criollo expresa a la mujer no es amor -esa entrega gratuita a otro ser humano- sino antes bien la frustración de no poder apoderarse de su cuerpo y emociones tal como lo hacen individuos de gran poder económico.

Por eso, podemos afirmar sin vacilación que en los vales de amor el gran ausente es, paradójicamente, el propio amor. Los vales de “amor” son canciones producidas por el sujeto criollo para plasmar la amable imagen que ha construido de sí mismo: finge ser la víctima de una presunta maldad femenina pero no es más que un manipulador de las representaciones simbólicas que fracasa en sus reiterados esfuerzos por hacer real su sueño de ser un día más omnipresente en el deseo femenino que cualquier pequeño burgués.

CAPÍTULO 3

LA NOSTALGIA LIMEÑISTA O LAS VISCISITUDES DE LA RESISTENCIA CRIOLLA

*¿Por qué será que todavía existen
infelices que nos hablan de una Lima
señorial, antigua, colonial y bella?
¿Por qué quedan todavía desgraciados
que anhelan sin cesar la ciudad de los Reyes,
las tapadas, los balcones, la alameda,
si de eso sólo queda un basural de hambre,
de miseria y de mentira?
Ciudad de los Reyes
de la explotación y el hambre,
tres veces coronada por la sumisión,
ciudad triste, hambrienta, mísera
por todos lados,
salvo pequeños rinconcitos
donde se canta "la flor de la canela"
"viva el Perú y sereno" y se bebe whisky
con hielo y cocacolas.*
JAVIER HERAUD

Steve Stein (1986) sostiene que, a principios del siglo XX, el vals criollo configuró un sistema de valores que se ofrecían como respuesta a la estructura de dominación sufrida por el proletariado limeño. Resignación, fatalismo y conformismo son los sentimientos manifestados en el vals y no rebeldía o una conciencia que lleve a resistir. Sin embargo, es inexacta la observación de que la música criolla fuese una expresión únicamente de la clase obrera urbana que emergía en la Lima de aquellos años. El criollismo se planteó como una expresión cultural de diversas clases populares, modernas o tradicionales. Sin embargo, ¿es válida, para la Lima de los años 50 y 60, la afirmación de Stein acerca de la inexistencia de estrategias de resistencia en el movimiento cultural criollo? ¿Cómo se posiciona el sujeto criollo frente a las transformaciones sociales producidas por el desarrollo del capitalismo en el Perú a mediados del siglo XX?

Me interesa examinar cómo la representación de una fantasía nostálgica de la ciudad de Lima se instala en el imaginario del vals criollo entre los años 50 y 70 como una alternativa de oponer resistencia frente a los embates del proceso de modernización urbano-industrial promovido por un capitalismo semicolonial y débil y un Estado oligárquico en crisis. El período histórico escogido es especialmente significativo puesto que implica el despliegue de la radiodifusión y la industria discográfica, que imprimen una acelerada mercantilización en el modo de producción de la música criolla. Sostendré, en este capítulo, que la imagen de una Lima señorial constituye una respuesta contradictoria de sujetos populares, de las nuevas clases medias y de ciertas fracciones burguesas de la Lima de mediados de siglo XX frente a los antagonismos sociales impuestos por un régimen productivo basado en el capital dependiente. Con este fin, analizaré tres vales: "Pasito a paso otra vez" de Chabuca Granda, "Callecita de antaño" de María Delgado y "La flor de la canela" de Chabuca Granda, canciones en las que estudiaremos cómo se produce una interpretación de la historia peruana sobre la base de una visión nostálgica de algunos momentos del desarrollo de la ciudad de Lima anteriores a la década de los 50 o, incluso, a la instauración de la república en el Perú.

1. *LA OLIGARQUÍA CONTRAATAACA: LIMA Y EL IMAGINARIO ANTICAPITALISTA CRIOLLO*

Uno de los problemas fundamentales abordados por los estudios literarios y sociales peruanos es el proceso de las grandes migraciones del campo a la ciudad acontecidos en el Perú desde mediados del siglo XX. Para caracterizar este fenómeno, se han utilizado denominaciones como "desborde popular" (Matos Mar 1984), "otro sendero" (de Soto 1986), "heterogeneidad no dialéctica" (Cornejo Polar 1996), "nuevos limeños" (Portocarrero 1993), sujetos subalternos (proveniente de los *subaltern studies*),

etc. En efecto, el proceso migratorio constituye una de las dimensiones cruciales del desarrollo capitalista peruano. Estuvo motivado más que por la creciente concentración de capitales en el sector industrial urbano de la costa, por la crisis económica, política y social del gamonalismo serrano y el mayor crecimiento de la agroexportación de la costa norte. Así, el desplazamiento de grandes masas humanas con el propósito de asegurar su subsistencia agudizó los niveles de pobreza de aquellas poblaciones andinas que guardaban la esperanza de forjar un mundo mejor. Por tanto, los acelerados procesos de urbanización y tecnificación que se van produciendo durante estos años en el Perú ocurren al margen de las necesidades e intereses de las clases populares.

Lo que deseo resaltar es que durante este período la lucha de clases está latente o manifiesta entre la emergente burguesía industrial y las masas –principalmente andinas– que mueven la economía del país. Es decir, el proceso es doble: “desborde” desde “abajo” y desde “arriba”, acumulación de riquezas para el empresariado y mayor empobrecimiento para los sectores populares. Sin embargo, lo que debe advertirse aquí es otra pugna social y política, la disputada al nivel de las altas esferas de poder entre la moderna burguesía industrial y la tradicional oligarquía. Frente al avance de la dominación burguesa, no son solo los sectores populares los que ofrecen una ofensiva; son también los viejos grupos dominantes, vale decir, el bloque de clases que conservaba aún ciertas características feudales o semif feudales. Este bloque oligárquico había tenido su época de gloria entre 1895 y 1919, pero a partir del gobierno de Leguía el capital monopolista norteamericano comenzó a fracturarla, hasta que la dictadura de Velasco le dio la estocada final y la expulsó de la dirección del Estado. Durante este período, para conservar sus prerrogativas sociales y políticas, ciertas fracciones de las clases oligárquicas fueron estableciendo coaliciones con sectores de las nuevas clases medias. Ya en bloque, oligarquía y clases medias, establecen luchas tanto en el nivel

estrictamente político así como en el de las representaciones simbólicas. Para esta coalición, las clases desposeídas son vistas como un peligro inminente que debe ser silenciado o distraído. Es, entonces, a este nivel que se plantea la resistencia criolla frente a la subrepticia transformación capitalista vivida por el país entre los 40 y los 60: el nivel de la lucha por la hegemonía ideológica sobre los actores sociales.

En esta perspectiva, Chabuca Granda –al menos durante sus primeras producciones- resulta ser muy significativa de las contradicciones implícitas en el imaginario del movimiento musical criollo: ese “querer regresar” a formaciones sociales que van siendo destruidas por la penetración de la gran producción de mercancías. El vals “Pasito a paso otra vez” revela claramente lo dicho:

No sé si quieras volver, no sé si puedas,
ni si te puedo esperar, ni si es que sabes
que Lima quedó inmóvil y en sosiego
y que puedes volver, es casi como fue.

Mis ilusiones serán locura de mis sueños,
pues será como volver a todo lo perdido;
es como soñar en que nada ha cambiado
y todo lo vivido empieza a comenzar.

*Mira, que habrá que volver a viajar en tranvía otra vez,
de esquina a esquina un balcón
y en cada paradero soñar
que el tiempo vuelve a empezar que se llegue a destino
y que todo camino está, está por recorrer*

*pasito a paso otra vez,
por las veredas quietas y al sol,
la madre selva, el pacaé, ñorbos, nísperos y melocotón,
tu corazón antañón viajará de regreso
al ritmo ya olvidado de la vieja ilusión.*

Y dejaremos pasar las horas sin apremios,
la sobremesa vendrá sabia y tranquila,
y luego tal vez te escuche reposada,
abrigando el silencio ya dormido.

No sé si quieras saber que empieza la mañana
como las vieras nacer, como tú las traías,
que todo el ayer se prepara al regreso
y que nuestra ciudad se ha detenido.

[CORO]

Ayúdame a volver atrás.

Ayúdame a volver atrás.

Ayúdame a volver atrás.

Ayúdame a volver atrás.

Ayúdame a volver atrás.

Pasito a paso otra vez...

Me gustaría comenzar por el elocuente enunciado “ayúdame a volver atrás”.

Creo que dicha frase, es la mejor entrada para la comprensión de la propuesta de la

canción de Granda. ¿Por qué aparece aquí un deseo tan desesperado de “volver atrás”? ¿De quién parte tal deseo y a quién busca interpelar? ¿Qué habría en el presente que obliga a una retirada imaginaria al pasado? O, al revés, ¿qué encuentra el sujeto en el pasado que le produce tanta tranquilidad y seguridad para su existencia social e individual? No pretendo dar respuesta inmediata a estas preguntas sino plantearlas como ejes transversales de la propuesta teórica que busco construir aquí.

El deseo fundamental del sujeto criollo es el de detener el proceso de modernización de Lima y regresar –aunque sea en la imaginación- a un punto de la historia contemporánea de la ciudad en el que no se pueda percibir la violencia de las transformaciones de la sociedad capitalista: “Lima quedó inmóvil y en sosiego” y “puedes volver, es casi como fue”. Es bastante claro que este “casi” es absolutamente falso: para la década de los 60, ya nada en la ciudad de Lima era como había sido hasta décadas atrás. Frente a los cambios suscitados, no había posibilidad de retorno a un orden social menos complejo. Por tanto, el deseo criollo imagina a una Lima fuera del movimiento histórico, en la que se pueda disfrutar de la calma; en otras palabras, pareciera que la subjetividad criolla no aspira una ciudad con los avances tecnológicos de la modernidad. La pregunta clave aquí es: ¿en qué punto de la historia del Perú se debería haber quedado la Lima de este vals?

La convicción de una Lima históricamente estancada se manifiesta en la primera estrofa por medio de una apelación directa al receptor: “No sé si quieras volver, no sé si puedas,/ ni si te puedo esperar, ni si es que sabes”. Tal apelación aparece de forma negativa: se presupone que quizás no exista de parte del receptor ni la suficiente voluntad ni capacidad para comprender la real dimensión del saber o deseo que se busca transmitir. Es más, en un gesto de soberbia, el enunciador manifiesta su impaciencia frente a la posibilidad de que el otro pueda tener acceso a ese saber acerca de la presunta

inmovilidad y calma de la ciudad. Sin duda, el énfasis se encuentra en la incertidumbre de poder sostener una comunicación con el otro; incertidumbre que encierra al individuo en sí mismo, fuera del alcance, del reconocimiento del par, del próximo. Imposibilidad de establecer un vínculo social en el que la cooperación con los otros no tiene cabida. En todo caso, la restauración oligárquica de Lima imaginada por el criollo es presentada como una aspiración que no goza de popularidad por hallarse lejos de ser evidente al común de las personas.

Sin embargo, el problema relativo a la naturaleza de la “resistencia” criolla no ha sido lo suficientemente aclarado. Francisco José Merino (1994) sostiene que hay una “resistencia al cambio”, que se da “en un primer momento, como primera reacción”, a través de “elementos defensivos” frente a lo “nuevo”, frente al “otro” (298). Si bien esta afirmación no deja de ser cierta, tiene a la vez un carácter genérico. En sintagmas como “volver a todo lo perdido”, “soñar en que nada ha cambiado” y “todo lo vivido empieza a comenzar”, podemos observar que el sujeto criollo percibe que el momento histórico en que se encuentra (los años 60) ofrece una amenaza al modo de vida del que disfrutaba anteriormente: como hay otros que amenazan, que perturban su espacio, el sujeto criollo se resiste a plegarse a las nuevas transformaciones materiales y sociales producidas en la Lima de los 60 y se repliega sobre su misma posición como mecanismo de defensa que le permitiría hacer más tolerable la existencia.

Efectivamente, uno de los cambios producidos durante la década de los 60 en nuestro país fue el proceso de paulatina expansión de una industria regida por los modelos de desarrollo económico prescritos por capitales imperialistas (Durand 1998). En la tercera estrofa, es donde podemos corroborar la resistencia criolla no frente a cualquier cambio, sino concretamente al efectuado por la industrialización. Dicho con otras palabras, el sujeto criollo no se resiste a la modernidad en abstracto; está, más

bien, a favor de ella, pero de una modernidad no impulsada autónomamente por la fracción industrial de la clase burguesa peruana.

¿Qué implica, en esta dirección, el sueño criollo de volver a viajar en tranvía observando los viejos balcones virreinales y creyendo que la historia puede retroceder y rescribirse de otro modo? La época de mayor circulación del tranvía fue la de la “república aristocrática”, período de apogeo de la “burguesía” agroexportadora, representante máxima de la oligarquía. Como lo ha señalado Hugo Neira (1996), la Lima de las primeras décadas del siglo XX tenía el aspecto de una aldea antes que el de una ciudad. El tranvía servía básicamente para conectar el centro de la ciudad (núcleo político de la oligarquía) con el balneario de Barranco. La intensa exportación no solo trajo consigo el empleo de un medio de transporte que permitiera el desarrollo del sector extractivo-minero –como lo eran los ferrocarriles-, sino también uno que permitiera el transporte público urbano como lo fue el tranvía. La diferencia que este guarda con los actuales medios de transporte público reside no solo en su menor complejidad tecnológica y mayores dimensiones físicas, sino además en su limitada circulación por la ciudad (recorrido restringido, escasas redes viales y pocas unidades de transporte). La exigua demanda de esta clase de vehículo se debía al magro crecimiento y desarrollo de Lima. En este sentido, el tranvía fue el vehículo de transporte público característico de la capital peruana antes del incremento de las industrias y la explosión demográfica producida por las migraciones masivas emprendidas en la década de los 40. El sueño criollo de volver a viajar en tranvía constituirá, entonces, un esfuerzo imaginario por resistir el avance de las fracciones más modernas de la burguesía y el de las clases populares emergentes de la ciudad.

En un capítulo anterior, hemos observado cómo el sujeto criollo estaba inserto entre los otros sujetos populares al hacer uso del “cola de pato”, un tipo de transporte

público de dimensiones menores a las de un “microbús”, que ofrecía sus servicios a los nuevos sectores populares de la ciudad asentados en la periferia de la Lima tradicional. En cambio, en esta canción, el sujeto criollo es un individuo que no se reconoce entre las multitudes de la nueva Lima y que para no sentir la dureza de su paulatino aislamiento en la sociedad estructura una fantasía en la que el regreso a los medios de transporte y comunicación de inicios del XX son considerados garantía de conservación de una armonía y felicidad atribuidas a la vieja Lima colonial y aristocrática.

Deseo recalcar que bajo ningún término el sujeto criollo es un adversario tenaz del proceso de modernización; él está preocupado en determinar qué clases o fracciones de clase propulsarían y se beneficiarían de tal proceso o, si en provecho de determinados grupos, no sería mejor postergarlo. Por este motivo, se dice en la canción que

*todo camino está, está por recorrer
pasito a paso otra vez,
por las veredas quietas y al sol,
la madreselva, el pacaes, ñorbos, nísperos y melocotón,*

Necesariamente una ciudad industrializada va creando nuevas necesidades que reclaman de la apertura de nuevos mercados y, sobre todo, de una clase trabajadora mucho mayor. Así, pues, aunque sumamente limitada por las grandes industrias del imperialismo estadounidense, Lima no ha sido una excepción al desarrollo del industrialismo. Los “caminos” de la historia se “recorrieron” en esta dirección. Sin embargo, en el fragmento citado, el sujeto criollo se niega a aceptar ese “camino” ya “recorrido” por los sujetos sociales y propone “recorrerlo” nuevamente; el criollo, en suma, cree que las fuerzas históricas están todavía en la capacidad de revertir el desarrollo del capitalismo en favor de los sectores oligárquicos. En este sentido, lo que se estaría reclamando es

una lentificación del acelerado ritmo de la historia para que aquellos sectores sociales que se fueron quedando atrás tengan la oportunidad de existir. La última línea del pasaje que he vuelto a citar es bastante elocuente. Se menciona una serie de árboles frutales y florales que abundaban en Lima cuando todavía la industria no era la principal actividad productiva del Perú, sino la agricultura de exportación. Pero la nómina de plantas tiene un efecto esteticista: a través de la imagen de una belleza natural manada de la tierra se busca persuadir a los oyentes acerca de los beneficios que podría traer la fantasía criolla esbozada en la canción.

La estetización del orden social y la creencia según la cual este es profundamente armónico se sigue dibujando a lo largo de este vals de Chabuca Granda por medio de la imagen de la familia como institución oligárquica fundamental (Burga y Flores Galindo 1994).

Y dejaremos pasar las horas sin apremios,
la sobremesa vendrá sabia y tranquila,
y luego tal vez te escuche reposada,
abrigando el silencio ya dormido.

El rito de comer es un rito mediado por la cultura y las relaciones sociales y económicas. A su vez, la sobremesa solía ser un acto en el que se reforzaban las relaciones familiares patriarcales. Si se toma a la sobremesa como una costumbre de corte aristocrático, se pueden observar dos características: el mandato patriarcal de disfrutar ese momento con la familia y el fortalecimiento de la posición social incluso en momentos aparentemente insignificantes. Indudablemente un trabajador que tuviera una jornada de doce o quince horas diarias no tendría tiempo para sobremesas, aunque fuese su deseo. El tiempo libre del que disponían ciertas fracciones burguesas o feudales les permitía una holganza tal como para reproducir en el nivel doméstico sus prácticas

de clase. Así, las familias oligárquicas sí podían otorgarse la prerrogativa de dejar “pasar las horas sin apremios” para procurar la fidelidad de todos los miembros a su *modus vivendi*: sin ostentación simbólica de armonía familiar no sería posible concebir a la oligarquía como clase dominante.

La sobremesa del vals, pues, no será ni “sabia” ni “tranquila”. Nunca “sabia” porque las conversaciones que se puedan producir en ese momento no tienen por qué tener un carácter de trascendencia; no tranquila porque el goce de la tranquilidad viene como un imperativo proveniente de un padre-jefe. No obstante, en esta misma parte de la canción, se alude a cierta figura materna: “y luego tal vez te escuche reposada/ abrigando el silencio ya dormido”. La imagen es la de un bebé que se ha quedado dormido después de la “acogedora” sobremesa. La alusión femenina se verifica en el participio “reposada” que se encuentra en femenino y cuyo referente el receptor no sabe ubicar por la escasa información proporcionada. Pero mi hipótesis acerca de la identidad de esa segunda persona en singular y femenino que guarda connotaciones maternas es la siguiente: puesto que la imagen de la sobremesa es una imagen oligárquica de paz social y familiar, ese “silencio ya dormido” tendría que ser también fruto de la oligarquía; es decir, la oligarquía sería representada como madre de *ese* silencio, como engendradora de un orden imaginario en el que los antagonismos sociales pueden ser *silenciados* por medio de la transmisión de un conjunto de imágenes y de la imposición de prácticas que busquen domesticar a los sujetos. Dicho silenciamiento será celosamente cuidado, protegido, “abrigado”, por la propia burguesía oligárquica y sus aliados. En otras palabras, el bloque social dominante se esforzará por idear estrategias que le permitan ejercer su poder, ya sea por dispositivos económicos, políticos o ideológicos. Así, la imagen de la madre tendría por objeto crear la ilusión de que la oligarquía es un ser tierno y dulce y no ya un padre represivo, autoritario.

Ahora bien, el sujeto de este vals es totalmente consciente de que sus deseos de restablecer el orden oligárquico son ilusos: “mis ilusiones serán locura de mi sueños”. No obstante, persiste en ello y convoca a ese núcleo de goce oligárquico que pudiera residir en los otros: “tu corazón antañón viajará de regreso/ al ritmo ya olvidado de la vieja ilusión”. Se intenta, pues, una interpelación a nivel de los afectos y las emociones antes que a alguna clase de argumento racional. Es que en la década de los 60 la caída de la burguesía agroexportadora y demás fracciones oligárquicas se encontraban en un proceso de desmoronamiento, en el que la reforma agraria del gobierno de Velasco fue la estocada final. Pero frente a este embate, ¿en qué consistió la ofensiva oligárquica al nivel de la superestructura? ¿De qué forma “todo el ayer se prepara al regreso”? Pues una de las estrategias que se van construyendo es la de la articulación del propio movimiento musical criollo.

Manuel Burga y Alberto Flores Galindo (1994) señalan que, durante las dos primeras décadas del siglo XX, la burguesía oligárquica nunca se preocupó por establecer un discurso ideológico que le permitiera armar un proyecto de dominación nacional. Sin embargo, gracias al desarrollo de la radio y la industria fonográfica, la oligarquía intentó armar algo así como un proyecto ideológico que le permitiera infundir sus intereses de clase. En esa empresa, fue apoyada por sectores de clase media y algunos empresarios. Pero todo esto originaba una contradicción: aquella fracción de clase que la estaba venciendo (los industriales) fue la que posibilitó el crecimiento del criollismo, un movimiento que ideológicamente se inclinaba también del lado oligárquico. En este sentido, el movimiento criollo no logra ser una caja de resonancia que reflejara todos los intereses de clase de la oligarquía. Los sujetos criollos están escindidos entre los intereses de diferentes fracciones de la burguesía y los de la clase

media. Indudablemente, el poder oligárquico no era ya lo suficientemente fuerte como para que pudiera dirigir un movimiento multclasista como lo fue el criollo.

Por todo ello, pienso que aquello que devela esta canción es el espacio en el que el ayer que se prepara eternamente para el regreso es el propio criollismo, ese lugar imaginario en el que Lima es una imagen idealizada de un momento de nuestra historia. Negarse a ver el problema no es solucionarlo. Y si el problema fundamental era la expansión de la burguesía industrial y de las subsecuentes contradicciones entre capital y trabajo, la tarea a realizar era plantear una lucha frontal a dicha situación, que contemple dimensiones de universalidad y no de intereses particulares de ciertos estratos sociales que no necesariamente son los menos favorecidos por el orden imperialista. La frase final del vals (“ayúdame a volver atrás”) se puede interpretar como una invitación del sujeto criollo a que el receptor aúne esfuerzos para un proyecto cuyo futuro reposa únicamente en la pervivencia de una ilusión, en la promesa de restablecimiento de un modo de producción y de organización socio-política que vivía su crisis definitiva y ya muy pocos aún anhelan.

2. LA OFENSIVA DE LOS FANTASMAS VIRREINALES

En *Lima la horrible*, Sebastián Salazar Bondy (1964) sostiene que, en tanto tendencia ideológica, uno de los motivos principales del criollismo es el de la “arcadia colonial”. Esta sería una ficción imaginaria, construida por ciertos sectores de la vieja élite señorial, en la que se rememora el pasado aristocrático de la Lima dominada por el colonialismo español como si no hubiese estado atravesado por antagonismos y luchas sociales. La configuración de la “arcadia colonial” está determinada por el espacio arquitectónico relacionado con las capas sociales dominantes durante el funcionamiento

del virreinato del Perú. Si aparecen alusiones a seres humanos, se trata de personajes aristocráticos que son representados como estatuas vivientes que pretenden infundir no solo superioridad social frente a los sujetos dominados sino también una superioridad moral y cultural.

Si bien es cierto que esta “arcadia colonial” aparece ya en diversas representaciones culturales del siglo XIX, solo a partir de la década de los 50 será difundida a las masas por medio de lo que Lloréns (1983: 83) ha dado en llamar “criollismo aristocratizante”. En este sentido, lo que busco resaltar en el análisis del vals “Callecita de antaño” es cómo la imagen de una Lima virreinal se convierte para el sujeto criollo en un objeto imaginario de deseo: un “volver atrás” más radical que implica una relación libidinal paradójica del sujeto criollo con el recuerdo del viejo orden colonial hispánico.

Oh Lima virreinal que en tus balcones
guardabas el encanto del ayer,
tapadas bajo el manto que ocultaban
el embrujo de su rostro angelical.

La luz de tus faroles en tus calles
y el suave aroma del jacarandá,
pregones que en el viento se escuchaban,
en las noches misteriosas del ayer.

Callecita de antaño,
callejas por doquier,
virreyes encumbrados,

recuerdos del ayer.

Claveles y jazmines perfuman el jardín

de esta antañera tierra de Lima virreinal.

Los significantes atribuidos a la Lima colonial están emparentados: “encanto”, “embrujo”, “noches misteriosas”. Sin embargo, ¿en qué reside ese misterio que el sujeto criollo atribuye a la vieja ciudad virreinal? Es preciso detenerse en la imagen de la primera estrofa: Lima es elogiada porque permitía mantener oculta tras sus balcones de cajonería la belleza de las “tapadas”, mujeres limeñas que ocultaban su rostro bajo un manto. Es decir, la Lima que extrañan los criollos es una ciudad que permitía disimular la propia presencia criolla dentro de un régimen colonial. En otros términos, Lima es una suerte de cómplice de los privilegios de clase que durante mucho tiempo tuvo la aristocracia criolla gracias a su acomodamiento en el orden colonial.

Así, son las “tapadas” las que constituyen “el encanto del ayer”. Obsérvese que el ocultamiento del pretendido esplendor criollo está doblemente reforzado: primero, el balcón; luego, el manto. Primero, una protección ofrecida por el propio diseño arquitectónico de la ciudad; después, una protección más individualizada del sujeto criollo, como si el ocultamiento ofrecido por las propias estructuras coloniales no fuese suficiente. La “ventaja” que trae el orden colonial es la de mantener intactos las comodidades a las que podía tener acceso la élite criolla durante el virreinato.

Sin duda que un posicionamiento tal es absolutamente problemático. Durante el período colonial, aunque los criollos gozaban de un estatus privilegiado, estaban subordinados a los peninsulares. No se puede olvidar que se trataba de un régimen colonial y como tal solo los colonizadores detentaban todas las riquezas provenientes de la explotación de los indios.

En otros términos, a través de esta canción, el sujeto criollo expresa su deseo de preferir conservar una posición subalterna como la tenida en la administración colonial de España antes que ser barridos totalmente por un orden social en el que ya no hay lugar para ese tipo de ubicación en el poder, no porque el sistema capitalista sea menos injusto sino porque los esquemas de dominación son distintos, vale decir, porque se establecerán nuevas reglas de juego y no se permitirá que viejas élites le arrebaten su poder. No es necesario recalcar que este tipo de construcción obedece, otra vez, a un deseo oligárquico, síntoma de una lucha de clases al nivel ideológico.

Resulta de vital importancia resaltar que en la segunda estrofa del vals desaparece casi totalmente la presencia humana y, más aún, la criolla. La escena es la de una calle limeña durante el virreinato español, iluminada tenuemente por faroles, en la que solo se perciben olores agradables de cierto árbol (el jacarandá) y, sin causar disturbios, unos esclavos negros entonan sus pregones. Es decir, todo conserva su lugar, su orden. Nada ni nadie puede revelar la arbitrariedad del estado actual de cosas. Por eso, es esencial el aire de misterio y de nocturnidad. La imagen de compartir y guardar el secreto del posicionamiento servil del grueso de criollos durante la colonia es lo cifrado en estas líneas. Antes que una representación fiel a la realidad de un sistema colonial, lo que se pone de relieve es el deseo del sujeto criollo por mantener en secreto los beneficios que él podría haber obtenido del colonialismo.

En el coro:

Callecita de antaño,
callejas por doquier,
virreyes encumbrados,
recuerdos del ayer.

Claveles y jazmines perfuman el jardín

de esta antañera tierra de Lima virreinal.

Se recalca la calle como espacio urbano privilegiado. A diferencia del callejón, visto en el primer capítulo, la calle ofrece aquí un espacio abierto, de aparente libertad, en el que se puede contemplar la distribución de los habitantes de la ciudad. En el caso de la colonia, la “callecita” a la que se hace referencia es una calle en la que predominaban las portentosas mansiones de la nobleza peninsular. El “damero de Pizarro” privilegiaba una disposición urbana en la que las clases sociales estén notoriamente marcadas: al centro del “damero”, se debían ubicar los edificios más importantes de la administración colonial, en torno de los cuales se debían ubicar las residencias aristocráticas, y en las afueras de la ciudad debían ubicarse las viviendas de la plebe. Son estas calles en las que las estructuras coloniales de subordinación se hacen visibles; aquel espacio en el que la imaginación criolla se recrea, muy al margen de la precariedad de las calles de las clases explotadas. Para la mentalidad oligárquica subyacente a este vals, no existen calles plebeyas (“callejas por doquier”). Por tanto, existe una clara voluntad de ocultamiento u olvido de los conflictos sociales y culturales en el período virreinal para ofrecer a la audiencia del vals criollo una imagen de paz social que se encontraría en los remotos orígenes de la clase oligárquica. Ya no se trata solamente de establecer la memoria del pasado más reciente de la oligarquía limeña sino también de enarbolar una genealogía mítica asentada en el Perú colonial.

La batalla que lo oligárquico pugna en el terreno de la memoria nacional se eslabona con el exaltamiento de la figura del virrey. El virrey, representante oficial del rey de España en territorios conquistados, constituiría aquella figura a la que los criollos se habrían acomodado para no ser desplazados en la estructura de dominación. Ubicarse al lado del virrey implicaba ubicarse al lado del *summum* del dominio precapitalista. En otros términos, el advenimiento de la república habría inaugurado el principio del fin de

los aristócratas, proceso que se extendería hasta el siglo XX. El momento de gloria sería aquel en el que se podía ser cómplices del poder español.

Como puede notarse, esta imagen aparentemente se contradice con la que analizábamos en la sección anterior. En “Pasito a paso otra vez” se resalta el período de la “república aristocrática” como la “época de oro” de la dominación oligárquica, una dominación pretendidamente libre de trabas. Sin embargo, ahora se trata de traer a la memoria una situación histórica en la que la dominación estaba sometida directamente a otro poder mayor o, mejor dicho, en el que se era un apéndice de un poder imperial. No obstante, es claro que el régimen de dominación oligárquica no implicó tampoco la real independencia económica, social y política del Perú respecto del poder del capital monopólico extranjero.

En suma, la posición monárquica que reluce en este vals no es por vocación sino, antes bien, por conveniencia. El régimen monárquico-colonial ofrece a los criollos determinadas oportunidades y con eso se adecúan. El resto es un falso regocijo proveniente de la contemplación de la belleza botánica de la ciudad: concentrarse en el solaz de la imagen de la ciudad jardín es un buen elemento para olvidarse de las contradicciones de la sociedad. Para los criollos, les resultaba mejor evocar idealizaciones hermosistas de la Lima virreinal antes que proponer luchas democráticas con los afectados por la polarización social, que para la década de los 50 y 60 habitaban las zonas alejadas del “damero de Pizarro” entre cerros, esteras o adobe: en su afán de contener el avance del capitalismo, en este vals, las pulsiones oligárquicas del sujeto criollo dejan intacto el ritmo de agudización de las desigualdades en nuestro país.

3. “LA FLOR DE LA CANELA” O EL RECOMIENZO IMAGINARIO DE LA DOMINACIÓN OLIGÁRQUICA

Estrenado y grabado por el trío Los Chamas hacia 1953, “La flor de la canela” de Chabuca Granda se ha convertido en el ícono de la Lima criolla y, para algunos, en una especie de segundo himno nacional. Lo cierto es que en este vals se suprime ilusoriamente el conflicto y la imagen del poder, bajo una mirada estetizante de la realidad social.

Déjame que te cuente, limeño,
déjame que te diga la gloria
del ensueño que evoca la memoria
del viejo puente, del río y la alameda.

Déjame que te cuente, limeño,
ahora que aún perfuma el recuerdo,
ahora que aún se mece en un sueño,
el viejo puente, el río y la alameda

Jazmines en el pelo y rosas en la cara,
airosa caminaba la flor de la canela,
derramaba lisura y a su paso dejaba
aroma de mixtura que en el pecho llevaba.

Del puente a la alameda,
menudo pie la lleva
por la vereda que se estremece
al ritmo de su cadera,

recogía la risa de la brisa del río
y al viento la lanzaba del puente a la alameda.

Déjame que te cuente, limeño,
ay deja que te diga, moreno, mi pensamiento,
a ver si así despiertas del sueño,
del sueño que entretiene, moreno, tu sentimiento.

Aspiras de la lisura que da la flor de canela,
adórnala con jazmines matizando su hermosura,
alfombras de nuevo el puente y engalana la alameda,
que el río acompasará su paso por la vereda.

En vida, Chabuca Granda siempre declaró que la única que merecía todos los homenajes era su verdadera “flor de la canela”, la mulata rimense Victoria Angulo, miembro –por entonces- de una cuadrilla del Señor de los Milagros y, años atrás, *lavandera* en la casa de *Barranco* de Chabuca. Me parece importante resaltar estos datos antes del análisis porque así podemos advertir cómo la “oficialización” de la belleza femenina negra y su conversión en objeto de culto apuntan a la neutralización del sujeto popular como objeto de explotación económica y, por consiguiente, sujeto político de una transformación de la sociedad en su conjunto.

Es claro que, más que otro, este vals produce una representación de la capital del Perú como un espacio en el que los intereses de las viejas clases oligárquicas y los de las clases populares pueden coincidir. Lo criollo aparece aquí como el elemento de conciliación entre las clases protagónicas del Estado oligárquico. Así, el sujeto popular es admitido por la mirada criolla en cuanto no aparezca como un sujeto con iniciativa

propia sino como objeto de contemplación, privado de pensamiento y de una capacidad de lucha.

Ahora bien, como señala Ortega (1986: 41-56), el río Rímac, el viejo puente colonial y la Alameda de los Descalzos conforman una imagen de Lima, que –como la misma Chabuca Granda lo decía- proviene de la conferencia homónima de Raúl Porras Barrenechea. Según Ortega (1986), para Porras, estos tres elementos son el testimonio de una tradición que ha sobrevivido a una Historia entendida como destrucción mediante los procesos de urbanización. En este sentido, la modernización capitalista de Lima se concibe como proceso destructor que produce que “todo lo sólido se desvanezca en el aire” (Berman 1982). Para este caso, “lo sólido” correspondería a las relaciones oligárquicas y a las tradiciones culturales creadas en torno a ella. Sin embargo, ¿qué función social cumple la localización geográfica del sujeto popular negro entre el río, el puente y la alameda, y qué fantasías sustentan esta narración simbólica?

El espacio urbano que va “del puente a la alameda” (Malambo, Bajo el Puente, Cuartel Segundo, todo lo que corresponde al actual distrito del Rímac) ha sido la zona en la que habitaba el grueso de la población negra de la plebe colonial y de las clases populares de Lima hasta los años treinta. En la misma ciudad, convivían las dos caras de un mismo sistema, separadas sólo por el río Rímac: la oligarquía y el pueblo, los blancos y los negros. Los criollos acomodados y los criollos pobres. El sujeto criollo de este vals manifiesta una voluntad de controlar material y simbólicamente el goce del sujeto popular negro, que es representado sin los excesos que puedan hacer peligrar la ficción que sostiene el orden social añorado por los criollos. La actuación de este sujeto popular es percibida como si obedeciera casi por instinto a la ley consagrada en el discurso público por las fracciones oligárquicas. La Flor de la Canela no se permite a sí misma ir más allá de la cartografía diseñada por el poder que aún desea dominarla:

camina armónicamente por donde tiene que caminar y ríe sólo lo necesario **del puente a la alameda**. En suma, lo que sucede es que el sujeto criollo prefiere imaginar al negro como un ser domesticado pues padece un profundo pánico sobre cualquier intento de rebeldía.

Por otro lado, para que el sujeto femenino negro pueda desplazarse entre el “viejo puente” y la Alameda de los Descalzos, cual Perricholi, debe ser imaginado con el “garbo” aristocrático (**airosa**) y esa extraña combinación de pudor y atrevimiento de las patronas blancas (la **lisura**). De no ser así, los “señores” y los “*mistis*” se podrían confrontar con el fantasma de la “negra belicosa” que se pueden encontrar a la vuelta de la esquina (Oliart, 1995: 282). Para la ideología criolla, la ‘flor de la canela’ es “bella” siempre y cuando sea un sujeto (casi) estático, que no cambie de rol ni asuma una posición agente, es decir, siempre y cuando no cuestione su subalternidad. Lo estético sirve aquí para encubrir el deseo de hegemonía oligárquica.

En este sentido, son exactos los comentarios de Lloréns (1983) y Ortega (1986), cuando señalan que en el texto de este vals se representa a la mulata, como si fuese una mujer blanca de la élite señorial criolla. En efecto, en “La Flor de la Canela”, el sujeto criollo yuxtapone los estereotipos raciales y sexuales de una mujer limeña blanca a los de la mujer negra. Fanni Muñoz (2001a: 237) señala que desde finales del siglo XIX y principios del XX, producto de la tradición colonial, los negros fueron identificados “como una raza bárbara, inmoral, violenta, ociosa y dada a la sensualidad”. En ese sentido, esta abyección es el reverso exacto de la imagen de la “flor de la canela” y lo que quizá, en cierto modo, la sustenta. La mujer negra constituye “ese oscuro objeto del deseo” criollo, esa fuerza de trabajo, que, por abyecta, debe ser paradójicamente negada. Basta con corroborar que, por ejemplo, durante el siglo XIX, la mujer negra siempre fue objeto de abierto deseo sexual dentro del discurso criollo, constituyendo

una suerte de ‘goce ilegal’ para los señores blancos; sin embargo, tal proximidad física no hacía más que develarnos una inconmensurable distancia social (Oliart, 1995: 281-283).

Por lo mismo, quisiera detenerme en la intersección entre higiene y campo social: la característica esencial de “la flor de la canela”, y el motivo por el cual se le elogia tanto, es su olor. El título mismo del vals anuncia esto: la “flor de la canela” no sólo encarna la belleza morena de las mulatas, sino, sobre todo, su presunto aroma de jazmines, rosas, canela, en fin, de “mixture”. Nugent (1992) observa que en la ideología burguesa el aseo personal está asociado a la dignidad de una persona. Por ese motivo, se cree que si la pobreza es llevada con limpieza es una pobreza digna (“soy pobre, pero limpio”). Para el burgués, el negro podría encarnar metafóricamente este ideal, a diferencia del sujeto andino a quien siempre se mira como intrínsecamente sucio. Así, mediante el “buen” olor, se transfiere el significante del poder hacia el sujeto subalterno con el fin de sublimarlo en tanto objeto de sometimiento y deseo.

Pasemos ahora al momento en que se interpela directamente al “moreno/limeño” en cuanto receptor ideal de la canción:

Déjame que te cuente, limeño,
ay deja que te diga, moreno, mi pensamiento,
a ver si así despiertas del sueño,
del sueño que entretiene, moreno, tu sentimiento.
Aspiras de la lisura que da la flor de canela,
adórnala con jazmines matizando su hermosura,
alfombras de nuevo el puente y engalana la alameda,
que el río acompasará su paso por la vereda.

Foucault (1992: 15-20) sostiene que, en el orden moderno del discurso, la oposición de lo verdadero y lo falso se ha erigido históricamente como un procedimiento de exclusión que se ejerce institucionalmente por medio de la coacción y de la violencia. En el caso del vals de Chabuca Granda, la voluntad de saber se amalgama a las categorías de clase y raza: el sujeto criollo se autorrepresenta como poseedor de la verdad, del pensamiento y del lenguaje, esto es, como el sujeto que puede controlar los significados y que, por lo mismo, ha accedido finalmente a la hegemonía. Por su parte, el sujeto popular es representado en el terreno de la sumisión y del engaño, sumido en el sueño y en los vagos sentimientos. En consecuencia, la “voluntad de verdad” de la ideología criolla, ya no tan hegemónica para la Lima de los años 50, procura ejercer un control fantasmático sobre el potencial subversivo de la subjetividad popular.

Debo señalar que la figura de la “flor de la canela” constituye la construcción ideológica de un sujeto popular extraído de las relaciones sociales de producción. Así, el trabajo productivo es una actividad que está por fuera de su existencia. Es más, cualquier vinculación de la “flor de la canela” con la esfera de aquellos individuos supeditados a vender su fuerza de trabajo a la burguesía le resta todo sentido. La “flor de la canela” es un artefacto de la oligarquía recubierto de la máscara de lo popular, lo que posibilita al bloque dominante reproducir su dominio en el imaginario popular. Este enmascaramiento del poder burgués-oligárquico no puede ser mantenido en la imagen del “moreno”, receptor modelo de la canción, que está obligado a trabajar para embellecer a la “flor de la canela”, vale decir, para satisfacer los intereses de la sociedad oligárquica. En este sentido, el esquema de dominación permanece en la representación criolla del mundo popular: una mujer negra (la “flor de la canela”) que hace las veces de la aristócrata y un hombre negro (el “moreno” limeño), relegado a una posición subalterna; ambos coexistiendo sin conflictos en un mismo espacio. La división entre

sujetos dominantes y sujetos subalternos es, pues, naturalizada y representada de manera problemática desde la perspectiva criolla. De este modo, lo que se ofrece al oyente como un homenaje a la identidad negra y, a su vez, al género femenino, no es más que la consolidación de un régimen de explotación cuyo ocaso, para los años 50, ya se prefiguraba.

Existe un cierto grado de conciencia de la agonía de este modo de vida social cuando al inicio del vals, se señala que toda esa representación tiene un carácter ilusorio (“ensueño”), de algo que ya ha muerto y en ese momento solo se puede recordar aunque de una manera agradable (“ahora que aún perfuma el recuerdo,/ ahora que aún se mecen en un sueño”). Esto es, que pese a saber que eso es ya una fase que se estaba terminando en la historia peruana, las gratificaciones que proporciona para ciertos sectores la sociedad señorial son tan seductoras que resulta difícil desprenderse de ellas para plantear luchas conjuntas con los nuevos sujetos sociales y enfrentarse a los avances del imperialismo norteamericano. Sin embargo, sería quizás ingenuo creer que una conciencia de este tipo haya podido surgir en grupos sociales tan conservadores. La subordinación de los negros respecto de los blancos y la absoluta prescindencia de los migrantes andinos en la construcción de la nación parecen ser prácticas difíciles de erradicar en una visión del mundo como la que muestra este tan conocido vals.

* * *

El gran fenómeno de masas que significó la música criolla para la Lima de los 50, 60 y 70 no constituyó en modo alguno un esfuerzo de los sectores oligárquicos que gobernaban la sociedad peruana por aquel entonces. Fueron, por el contrario, ciertas fracciones de la burguesía industrial local las que controlaron el proceso de producción y distribución de los productos de este género musical. Así, fábricas de discos de vinilo, casas comerciales, radios y canales de televisión que operaban con capitales nacionales

–provenientes, sobre todo, de empresarios costeños- fueron los principales interesados en generar un mercado interno en el rubro de los *massmedia* lo suficientemente sólido como para resistir la competencia de la oferta internacional. En ese sentido, se hacía necesario promover productos culturales que satisfagan las expectativas ideológicas de una burguesía emergente en relación a un público consumidor localizado en las ciudades.

El propósito de los distintos estamentos empresariales que decidieron invertir en la producción musical criolla era el de articular en el país una comunidad *nacional* que se condijera con el proyecto que espontáneamente iban construyendo como clase interesada en desarrollar un poder de dominación sobre el resto de la sociedad. En este proyecto, el empresariado fue apoyado –tanto en el proceso productivo, la difusión y el consumo- por aquellos sectores de las clases populares y medias que veían en dicha iniciativa una alternativa de constituir una nación con cultura propia. Frente a la fuerte penetración de productos musicales promocionados por la gran industria fonográfica del imperialismo, el movimiento criollo constituye una respuesta conjunta de empresarios y sujetos populares urbanos (en buena medida de la costa) por reelaborar el legado de ciertas tradiciones populares y crear una memoria colectiva que dote de autonomía ideológica a aquellos que habitan el territorio peruano.

Sin embargo, la industrialización producida en el Perú desde los 40 no logró romper con la forma de organización política e ideológica que la oligarquía había implantado desde el 900. El tipo de relación que la débil burguesía industrial desarrolló con la oligarquía de la tierra durante este período es el de una tensa convivencia en virtud a la dependencia que las industrias mantenían con un sector estratégico controlado por la oligarquía: la banca. De esta suerte, la ideología que la clase empresarial comienza a producir y reproducir por los *media* no tuvo la capacidad de

tomar distancia de los presupuestos ideológicos de los grandes agroexportadores y sus aliados.

Lo que he denominado “nostalgia limeñista” es una tendencia ideológica expresada en los vales criollos que representa las relaciones de fuerza entre el empresariado peruano moderno y el latifundismo inscritas en su proceso de lucha por asegurar y expandir la relación de explotación sobre la mayor parte de habitantes del país. La nostalgia limeñista significa la restitución imaginaria de la sociedad oligárquica en tiempos en que el capitalismo desarrollaba una nueva industria urbana. Así pues, antes que mostrarse como una formación cultural que encarne las aspiraciones de la modernidad, el criollismo revela los deseos de sujetos adscritos a clases sociales cuyos intereses no están enfocados en la industria urbana moderna. En otras palabras, la nostalgia criolla por una Lima feudal o semifeudal constituye el testimonio de tendencias contradictorias al interior de la producción ideológica del sistema socioeconómico industrial que se estaba gestando en el Perú: en el terreno del aparato productivo, se apostaba –aunque de forma limitada- por una mayor modernización de los medios de comunicación masiva; pero, en el terreno del imaginario implantado a las masas, la propensión es a no reconocer los logros conseguidos en materia de modernización urbana y a aferrarse a la representación de una Lima en la que los ideales de la aristocracia terrateniente se realizan sin mayores obstáculos. Esta contradicción nos demuestra, pues, hasta qué punto los intereses de las nuevas fracciones burguesas dependían económica, política e ideológicamente del poder oligárquico.

Ahora bien, los capitalistas que impulsaron la producción criolla en el período estudiado no llegaron a articular una propuesta ideológica autónoma respecto del atrasado bloque oligárquico, puesto que buena parte de sus intereses como clase se definían en relación a los capitales imperialistas. No podía existir una comunidad de

intereses entre los capitalistas (criollos) y las masas (indígenas): mientras las élites blancas –nacionales y extranjeras- luchaban por mantener su dominación económica y política en todo el territorio peruano, los indios se organizaban para recuperar las tierras que les habían sido expropiadas en el transcurso de la historia. Por esta razón, el intento de plantear un proyecto de carácter nacional vía la añoranza de la organización colonial española resultó un intento arbitrario y estéril por articular a las distintas nacionalidades de nuestro país bajo la bandera de la unidad cultural e histórica peruana.

La imaginación criolla se confina en el pasado virreinal y aristocrático de Lima con la finalidad de que las masas populares construyan una identidad nacional basada en la consideración del antiguo colonialismo español como un sistema de relaciones sociales armónicas. Frente no solo a las intensas oleadas migratorias del campo a la ciudad sino también frente a un movimiento campesino y popular en ascenso, el nostálgico limeñismo de los criollos se define no por la resistencia histórica a la dominación del imperio español sino por la aceptación de dicho régimen social. En este sentido, la nostalgia limeñista no solo plantea una contradicción entre el proyecto capitalista de nación y el paradigma de la feudalidad o la semifeudalidad, sino además un antagonismo entre el centralismo limeño –en el que se interrelacionaban intereses oligárquicos y democrático-burgueses- y los intereses geopolíticos de las nacionalidades oprimidas por el Estado peruano. Por este motivo, la “resistencia criolla” no constituye una resistencia frente al capitalismo como tal, sino, más bien, frente al desarrollo de una industria moderna y descentralizada que busque autonomía respecto del poder imperialista. Para concluir: la nostalgia limeñista es una resistencia ideológica hacia los efectos políticos de las formas que adoptó la lucha de clases en el período de los 50 y 60, vale decir, las luchas obreras, las luchas por la tierra y las luchas por la supervivencia de las masas migrantes.

CAPÍTULO 4

VALS, ESTADO Y NACIÓN

Marita Hamann (2003) señala que en el Perú la pregunta por la identidad nacional ha llegado a cobrar el status de síntoma en la fantasía social de los peruanos, es decir, ha llegado a convertirse en una formación significativa que, más allá de cualquier contingencia histórica, se repite insistentemente tanto en el discurso público como en la vida cotidiana. Cada momento del siglo XX habría tomado esta cuestión e intentado darle desesperadamente alguna respuesta que finalmente nunca satisfizo. Sin embargo, creo que la cuestión de la identidad peruana antes de ser un problema para los peruanos en general es algo que sobre todo le concierne al Perú criollo.

Así, en 1944, durante el primer gobierno de Manuel Prado, se decreta el 31 de octubre como el día de la canción criolla. A partir de este momento el acercamiento del movimiento criollo a determinadas fracciones y estamentos de la burguesía se vuelve cotidiano: se promueve intensamente la radiodifusión, la producción discográfica, las presentaciones en la televisión, los compositores crean sus asociaciones y perciben retribuciones económicas por el “derecho de propiedad intelectual”... Los intérpretes se convierten en estrellas famosas del medio nacional e inclusive comienzan a frecuentar el palacio de gobierno. Los Embajadores Criollos, por ejemplo, se convierten en los predilectos de Odría; Augusto Polo Campos compone para Belaúnde y Velasco; Chabuca Granda manifiesta su ferviente admiración por el gobierno de Velasco; etc.

Es a partir de estas relaciones entre movimiento musical criollo y Estado, que se comienza a consolidar un imaginario en torno a la nación. Es necesario recalcar el carácter histórico de este fenómeno pues conforme van avanzando las décadas y se

configura una nueva estructura de clases, la obsesión por “lo peruano” va intensificándose. En Pinglo, por ejemplo, este asunto no tiene casi importancia; pero entre las décadas de los 50 y 70 ello constituye uno de los móviles fundamentales del criollismo. En este capítulo, lo que me interesa discutir es cómo la subjetividad criolla elabora una imagen de identidad peruana que plantea nexos ambiguos con el Estado y con la división social y étnica del trabajo en el Perú. Me interesa, entonces, estudiar el inconsciente político del nacionalismo criollo a partir del análisis de tres conocidos vales: “Mi Perú” de Manuel Raygada, de finales de la década de los 40; “Bello durmiente” de Chabuca Granda, de 1956; y “Y se llama Perú” de Augusto Polo Campos, de la década de los 70.

1. IDENTIDAD, INCAÍSMO Y TERRITORIO NACIONAL EN “MI PERÚ”

“Mi Perú” es, sin duda alguna, el más conocido de todos los vales criollos.

Tomado casi como himno nacional, ha sido transmitido durante décadas en la escuela pública y los medios masivos de comunicación. Las personas mayores identificadas con este vals suelen tomarlo como una canción casi sacra. Sin embargo, muchos desconocen su autor y el momento en que se escribió. Su sentido es claro: el de infundir la creencia entre los sujetos de que los productos simbólicos que favorecen el mantenimiento de la ideología están más allá de la historia.

En el ámbito del criollismo, el origen de “Mi Perú” tiene el carácter de un mito.

Allá a finales de los años 40, Manuel Raygada⁷, su compositor, se encontraba

⁷ Manuel Raygada Ballesteros (Callao, 1904-1971), apodado el “Chato” Raygada, fue uno de los compositores más destacados en la generación de músicos criollos posterior a la muerte de Felipe Pinglo. En 1929, viajó a Santiago de Chile, donde tuvo diversas presentaciones como intérprete musical en *cabarets*, teatros y radios. Durante su estadía allí, compuso sus dos más famosas canciones: la polca “Nostalgia chalaca” y el vals “Mi Perú”. En 1956, regresó a Lima invitado por el municipio del Callao y

trabajando como músico itinerante por los restaurantes de Santiago de Chile. En una ocasión, mantuvo algún altercado con un chileno, quien con el objeto de ofenderlo lanzó una serie de impropiedades contra los peruanos, a lo que Raygada habría respondido: “Tengo el orgullo de ser peruano y soy feliz”. Más tarde, estas palabras se convertirían en las palabras iniciales de su vals “Mi Perú”. La pregunta que surge de inmediato es: ¿qué se habría dicho que fuese tan vergonzoso para los peruanos como para que Raygada tuviese que desmentirlo y tornar ese motivo de vergüenza en uno de orgullo? Al margen del valor de verdad de dicho relato, lo que me importa aquí es explorar en la canción cómo y por qué una determinada imagen del territorio nacional funciona como compensación de la subjetividad criolla frente a su visión de la sociedad peruana.

Tengo el orgullo de ser peruano y soy feliz
de haber nacido en esta hermosa tierra del sol
donde el indómito inca, prefiriendo morir,
legó a su raza la gran herencia de su valor.

Ricas montañas, hermosas sierras,
risueñas playas es mi Perú,
fértiles tierras, cumbres nevadas,
ríos, quebradas es mi Perú.

Así es mi raza, noble y humilde por tradición,
pero es rebelde cuando coactan su libertad,
entonces poniendo alma, mente y corazón

residió en la Unidad Vecinal de la Perla. Durante estos años, se desempeñó como administrador del mercado principal del Callao, época en la que compuso “Mi retorno”, “Mechita”, “Así era ella” y “Lima criolla”. (Villanueva y Donaire 1987: 148).

rompe cadenas aunque la muerte vea llegar.

Si bien los enunciados de este vals y la melodía con la que se interpreta parecen mostrar un optimismo exacerbado ante las potencialidades nacionales, ello no hace más que ocultar las profundas contradicciones que cruzan al sujeto criollo a la hora de producir una narrativa acerca de la totalidad social de la nación. Desde su título notamos una clara intención de establecer una identificación *abstracta* entre el sujeto dicente y el referente de la nación. ¿Por qué abstracta? Pues, porque, por un lado, no se cuenta con mayores referencias sobre el sujeto del discurso (pertenencia de clase, identidad social, cultural, etc.) y, por otro lado, el referente del país (el Perú) permanece en un nivel en el que todavía no se puede visibilizar un conjunto de individuos que posibilite históricamente dicho referente nacional.

Ahora bien, lo primero que cabe resaltar es la ganancia de placer que la identidad nacional produce al sujeto de este vals: la peruanidad es para él motivo de “orgullo” y “felicidad”, como si aquello que se instala en la esencia del ser peruano tuviese en sí la capacidad de colmar un vacío en la existencia del sujeto. Pero ¿cuáles son aquellos elementos de la realidad social que se nos evidencian como causa de ese peculiar estado de insatisfacción? En la primera secuencia se señala la pertenencia al territorio nacional, un territorio que siglos atrás fuera escenario del despliegue del Tawantinsuyo. Aquí no se debe dejar pasar por alto el sintagma “tierra del sol”: la propiedad de la tierra no reside directamente en individuos humanos, ya sea en forma de propiedad colectiva o propiedad privada; la tierra le pertenece a un cuerpo celeste que representaba una de las máximas divinidades incaicas. Sin embargo, en el imaginario social, el inca es el representante, diríamos, la encarnación humana de la divinidad solar; es decir, la apropiación de la tierra está mediada por la figura de otro hombre, la de uno que ocupa la posición del amo en el espacio social. En suma, lo que se hace

patente en tal expresión es la relación de externalidad del sujeto criollo respecto del suelo nacional: ha nacido ahí, pero no es su dueño. En el momento de su discurso, el sujeto criollo reconocería una suerte de subordinación al antiguo poseedor de la tierra peruana (el sol-inca), pero en el presente la relación del hombre con la naturaleza y con otros hombres queda como una interrogante sin resolver.

El siguiente elemento lo constituye la personalidad reconocida en el inca. Debe resultar claro que el inca al que hace referencia el vals es Atahualpa. Atahualpa ocupa una ubicación singular en el desarrollo de las mentalidades en la vida social peruana. Dos son las escenas que se suelen resaltar de su actuación en la historia: el (des)encuentro con el padre Valverde en Cajamarca y el encuentro con Pizarro en el “cuarto del rescate”. En la primera escena, se suele resaltar el carácter de vejación sufrida por el inca ante la arrogancia de la cultura letrada de occidente; Atahualpa sería el emblema de la cultura oral andina subalternizada sistemáticamente a lo largo de la historia. Para decirlo en una palabra, Atahualpa sería la víctima paradigmática de un luctuoso desarrollo histórico de nuestra patria. La otra escena, en cambio, remarcaría el aparente desprendimiento del inca, su capacidad de sacrificar las riquezas nativas por su rescate, esto es, por la liberación del hombre que representa el cuerpo social de la nación. Así, pues, Atahualpa oscilaría entre la ingenuidad y la nobleza.

El Atahualpa de “Mi Perú” es un Atahualpa más próximo al de la segunda escena: aquel que dio la vida por su pueblo, aquel que se resistió firmemente a la dominación española, aquel que, como Bolognesi o Alfonso Ugarte, optó por el heroísmo de la inmolación por la patria. Es “*su raza*” la que habrá heredado ese arrojo y valentía, es decir, son los indios quienes legítimamente preconizan tales valores. Sin embargo, ¿cuán exacta es esta representación criolla en relación al Atahualpa del que nos habla la ciencia histórica? A la llegada de los españoles, Atahualpa se encontraba

en una encarnizada guerra civil con su hermano Huáscar por el usufructo del poder político-militar del Tawantinsuyo. Esta lucha era, sin duda, una lucha entre élites gobernantes que buscaban mantener un determinado régimen de explotación; no fue una lucha entre las nacionalidades sometidas y esas mismas élites. Atahualpa no era un líder de la masa dominada, sino, antes bien, ocupaba el sitial más elevado en una jerarquía de poder. En este sentido, es falso que Atahualpa haya preferido la muerte para darse como modelo de virtud a su pueblo. Como lo señala la historia, Atahualpa intentó salir del cautiverio al que lo habían sometido los invasores españoles pues de su posición de jefe político y militar dependía una lucha política al interior de las propias estructuras sociales del Tawantinsuyo.

En este punto, el vals analizado brinda, una información bastante pobre. El carácter rebelde se señala apenas en el adjetivo “indómito”; luego, cuando se profiere la frase “prefiriendo morir” no se indica ante qué se coloca la muerte como preferible. Lo que se resalta, en cualquier caso, es esta suerte de martirologio del inca Atahualpa. Así, se pasa igualmente rápido al presunto legado moral que dejó su “raza”, esa “raza” que – dicho sea de paso- no es reconocida, en un primer momento, como propia sino más bien como distante y, hasta cierto punto, remota, perdida en la historia. Resulta paradójico que el vals resalte la opción de la muerte como algo conscientemente buscado antes que la lucha y la resistencia que se podrían desprender de su connatural insubordinación (“indómito inca”). Esa velada ambigüedad de la actitud del inca constituiría también la herencia moral asumida por la “raza” indígena a lo largo de la historia.⁸

Después de una estrofa con significados que no dejan de encontrarse en tensión, la que le sigue no es menos compleja:

⁸ Cabe resaltar aquí que el vals no menciona en ningún momento la palabra “pueblo”, alusiva siempre a la naturaleza social de los individuos humanos, sino más bien que se emplea “raza”, que alude antes bien a

Ricas montañas, hermosas sierras,
risueñas playas es mi Perú,
fértiles tierras, cumbres nevadas,
ríos, quebradas es mi Perú.

Como verificábamos en la primera estrofa, la base de la “identidad peruana” no se halla en la articulación de las relaciones entre los hombres, sino más bien en la tierra, en la naturaleza. El cuadro dibujado resalta la hermosura, abundancia y diversidad de la geografía peruana. Se trataría, pues, de un derroche de riqueza ecológica que naturalmente brota de la “tierra del sol”. Pero la valoración de esta riqueza ecológica se realiza bajo dos formas: una económica y otra estética. El Sol, antiguo dios incaico, nos habría regalado estas invaluable riquezas para que nosotros en el presente gocemos de ellas. Ese cuadro no estaría ahí para ser solamente objeto de contemplación, sino también de explotación humana. Dada la riqueza de las montañas y la fertilidad de las tierras los peruanos estarían predestinados desde antiguo a transformar esa naturaleza. Sin embargo, el énfasis puesto en la canción es el de una naturaleza tan rica y preciosa que los hombres no pueden más que sentirse avasallados ante imponencia tal. Así, pues, la relación del hombre con la naturaleza tiene un carácter excesivo respecto de la relación del hombre con los otros hombres; no obstante, ese exceso se halla del lado de la naturaleza y los sujetos humanos quedan en una condición de relativa frustración ante sus fuerzas productivas. Por consiguiente, si el Perú es esa naturaleza que excede por mucho a los pobres animales humanos, los peruanos conformarían una especie de rebaño impotente, aplastados por su propia patria. El Perú sería para los peruanos un espectáculo hermoso pero terrible.

una naturaleza biológica que distingue a los grupos humanos entre sí con el objeto de plantear diferencias relacionadas a la subordinación de unos sobre otros.

Después del coro, la última estrofa retoma el tema de los hombres. Aquella “raza” que antes se veía como distante y ajena, ahora se la reconoce como propia (“así es *mi raza*”). Es esta la “raza” que habría explotado la riqueza ecológica durante tantos siglos de historia antes de la conquista hispánica. Sin embargo, la valoración de los indios, esto es, de la “raza incaica” está atravesada por una contradicción fundamental: por un lado, la “raza peruana” es “noble y humilde”, esto es, sumisa, con una actitud de conformidad con el sistema de explotación al que la tienen sometida; por otro lado, se muestra “rebelde” en ocasiones críticas en que circunstancias exteriores atentan contra su cotidiana “libertad”.

Este vals se compuso hacia fines de la década de los 40 cuando el problema del indio todavía pasaba por el problema de la apropiación oligárquica y gamonal de la tierra. ¿De qué libertad de la “raza del inca” se podía hablar si es que el hombre de los Andes se encontraba subyugado a condiciones de servidumbre y hasta de esclavitud? La libertad del hombre andino sería coactada a diario en situaciones socioeconómicas de esa índole. Si el indio fuese rebelde cuando coactan su libertad, entonces el carácter propio sería la rebeldía y no la sumisión que se pretenden significar bajo los adjetivos de “noble” y “humilde”. Entonces, tras esta percepción se encuentra otra según la cual los indios no son más que unos individuos cobardes y tontos que no ofrecen una resistencia real ante la opresión. Por eso, además, se señala que la “lucha” de los indios solo se da en el terreno más ideal posible (“entonces poniendo alma, mente y corazón”). No se señala en ningún caso que la permanente violencia del sistema social pueda ser combatida por algún tipo de violencia popular organizada. La “rebeldía” de “mi raza” estaría tan solo cargada de buena voluntad, de buenos sentimientos. Es más, el vals no detalla qué clase de circunstancias son las que podrían coactar la libertad de los indios, menos aún se menciona qué sujetos sociales estarían involucrados en tal coacción. La

respuesta es clara: el aparato coercitivo del Estado, la represión de las burguesías locales, la del gamonalismo... Una afirmación de esta clase resultaría, indudablemente, incómoda para la imaginación criolla.

Por tanto, ¿qué “cadenas” podría romper esa “raza” si de suyo es la pasividad, la inacción, la inocencia quizá? Bajo consideraciones tales, para el sujeto criollo, ningún grupo humano podría levantarse en rebelión en ninguna parte del mundo ni “aunque la muerte vea llegar”. Esta suerte de esencialismo atribuido a la subjetividad del indio no hace más que naturalizar las relaciones de producción que se entablan entre los sectores sociales y, así, cancelar las posibilidades tanto objetivas como subjetivas de su liberación. En términos de Alain Badiou (1990a y 1990b), ese supuesto rompimiento de cadenas no sería sino un simulacro de liberación, esto es, una apariencia que no implicaría la irrupción de una verdad histórica rotunda que permita la ruptura real del lazo social del orden establecido.

Cecilia Méndez (1992 y 1993) señala que el nacionalismo criollo del siglo XIX, de corte aristocrático, preconiza un ideal de república que para erigirse requiere del desplazamiento del indio como sujeto de la historia peruana: por un lado, la visión liberal (Simón Bolívar) sueña con una patria unida de propietarios libres, prósperos e ilustrados; por otro lado, la visión conservadora (Felipe Pardo) acaricia el ideal de convivir entre nobles de abolengo bajo un régimen oligárquico. En cualquier caso, los indios conforman un cúmulo de individuos torpes, cuya raza se ha degenerado con el pasar de los siglos. Jamás podrán alcanzar la “magnificencia” cultural y biológica que tuvieron los incas. De esta suerte, se pretende aparentar una revalorización de lo andino a través de una negación radical de su presente, vale decir, a través de una concesión celebratoria a una imagen ideal, ahistórica, del período de dominación incaica. La

romántica afirmación del pasado incaico servirá de instrumento ideológico para legitimar la posición criolla.

Sin embargo, en este vals, el sujeto criollo se sitúa en una posición en la que “eleva” al indio al lugar de “raza auténticamente peruana”. Es decir, ocurre exactamente lo contrario: de prescindir totalmente del indio (como lo plantea Cecilia Méndez para el XIX), se pasa a prescindir de todos menos del indio. Un aparente giro de 180 grados, desde luego. Lo cierto es que tal “elevación” de la figura del indio no lleva a este a ser identificado como la “encarnación humana” del Perú. El Perú, en tanto comunidad de seres humanos, queda reducido a la abstracción y estetización del territorio nacional. La representación criolla del indio está plagada de tal cantidad de ambigüedades, que no puede ser capaz de asumir al indio como sujeto nacional. En otras palabras, el llamado a ser *el* sujeto no llega a ser más que una sombra impotente de la tierra. Y la subjetividad criolla, “portadora por excelencia” del Espíritu peruano, no será más que remedo inútil de esa sombra.

2. “BELLO DURMIENTE” DE CHABUCA GRANDA Y LOS ESPEJISMOS DE LA “PROMESA DE LA VIDA PERUANA”

En 1956, Manuel Prado Ugarteche resulta elegido por segunda vez presidente de la República. La oligarquía agroexportadora, financiera y comercial buscará fortalecerse frente al avance de la burguesía industrial. El capital imperialista norteamericano, gracias a las políticas liberales del gobierno, logra conservar sus prerrogativas sobre los principales sectores productivos. Además, el pradismo llega a consolidar una alianza política con el APRA, conocida como la “convivencia”, con la cual el capitalismo oligárquico buscaba ejercer un control más amplio, en términos políticos e ideológicos,

sobre las clases dominadas. Por esa misma época, la compositora Chabuca Granda se encontraba en Europa. Ya había compuesto su vals “La flor de la canela” y otros de tema limeñista. Sin embargo, “Bello durmiente” se ofrece como una respuesta musical criolla frente al nuevo gobierno pradista. Así, antes que ser una enérgica denuncia de lo que representaba para el pueblo la segunda administración de Prado, Chabuca Granda retoma el motivo de la riqueza natural para hacer patente lo que ella consideraba como vacíos sustanciales en la política estatal peruana. Lo interesante resulta observar que la carga erótica que le imprime a la imagen del país es tan intensa que las intenciones políticas críticas de la compositora se desdibujan.

¡Te amo... Perú!

Y recorriera toda la gama de verdes que te adorna

Y el gris soberbio manto de tu costa

Que al subir por los cerros en colores se torna.

Me empinaría en tu más alta cumbre

Para estirar mis brazos y abrazarte.

Y en esta soledad pedirte humilde

Que devuelvas mi beso al yo besarte.

Es un derroche de amor el suelo mío,

Y es que es el hijo del sol el Perú mío,

Es un gigante al que arrullan sus anhelos,

Bello durmiente que sueñas frente al cielo.

Este su sueño comparten tres amadas,

Desnuda costa ilusionada,
Exuberante la selva apasionada
Y una tímida sierra enamorada.

[CORO]

Generoso Perú, bello durmiente...

“Bello durmiente” retoma el tópico de la identidad entre país y espacio geográfico. Sin embargo, en este vals asistimos a una sexualización de esta relación y a la relación entre el sujeto de la enunciación y la representación del país. La primera secuencia detalla los elementos que constituyen el atractivo del Perú y que despiertan el deseo del sujeto enunciador: la “gama de verdes” de la selva, el “gris soberbio manto” de la costa y los “colores” de la sierra. El esquema de regiones geográficas sigue el esquema tradicional en que se divide el suelo peruano. En la historia de la república, esta división ha tenido siempre un correlato geopolítico concreto. La costa ha sido el territorio predilecto para la agricultura de exportación; la sierra, los Andes, ha sido tratada como una especie de yacimiento minero gigantesco; y la selva ha guardado siempre un aire salvaje de territorio que debe ser conquistado. La idea es que cada región geográfica posee su atractivo. Así, la que ofrece mayor diversidad cromática es la sierra, ya que “sus cerros” están cargados de toda clase de colores; no hay un color que le haya sido arrebatado. Esto es, en atractivos naturales ninguna de las regiones tiene más que ofrecer que la sierra. Desde la perspectiva de este vals criollo, ni siquiera la selva puede ser comparada con la riqueza serrana; su variedad de verdes podrá ser muy amplia, pero al fin tan solo constituyen variaciones sobre un mismo color. Del otro lado, la costa no ofrece al ojo gran espectáculo, únicamente el monótono gris de la capa de nubes estrato en un gran sector de la franja costera. No obstante, no por eso, la costa deja de ser atractiva, “soberbia”, para la autora del vals. En suma, aunque con sus

diversos matices, todo el territorio nacional constituye una fuente visual de satisfacción libidinal para el sujeto criollo.

En esta narrativa, la belleza atribuida al territorio nacional es lo que genera el acto de “amor” en el sujeto. Aquí existe una clara diferencia sexual entre el sujeto de la enunciación y la representación de la nación: el sujeto del vals enuncia en posición femenina, mientras que el Perú es descrito como en posición masculina. El país es un hombre cuyos atractivos físicos movilizan las demandas femeninas. Es aquí la mujer la que se encuentra en búsqueda, en provocación del deseo masculino. El sujeto femenino del vals remarca el hecho de que el “empinarse en la más alta cumbre” lo lleva a cabo con el objeto de propiciar un encuentro privado, íntimo, con el sujeto masculino.

La metáfora de la demanda de amor no muestra sino un reclamo de eficiencia política al Estado oligárquico. El Estado estaría tan alejado de las necesidades de la población que el sujeto criollo se siente obligado a “empinarse en su más alta cumbre” para que sus demandas sean atendidas. La sexualización de la imagen del Estado supone una visión de éste como una entidad omnipotente. Debería de ser como se supone debe ser un hombre: viril, fuerte, activo, dominante. Si el sujeto enunciador del vals es femenino tal como son representadas la costa, la sierra y la selva (“las tres amadas” del Perú), los reclamos de tal sujeto pueden ser identificables a los de dichas regiones. Es decir, costa, sierra y selva –tanto su territorio como su población- deberían estar supeditadas a la dominación ejercida por la burguesía a través de su “amado”: el Estado-nación. Es más, las demandas regionales deberían ser expresadas de forma “humilde”- como el sujeto de la canción: “en esta soledad pedirte humilde/ que devuelvas mi beso al yo besarte”. Puesto que en la ideología patriarcal la mujer es un ser sumiso, sojuzgado a los planes masculinos, sus “amadas”, es decir, las tres regiones deberían también dirigirse hacia el Estado sumisamente para que él disponga de ellas. Sin

embargo, ni la nación (las tres regiones) ni el Estado actuarían como deberían actuar: ni el Estado busca consolidar su dominio ni las regiones nacionales buscan ser “amancebadas” por el poder del Estado. En este sentido, lo que habría pretendido Chabuca Granda es generar un doble efecto: que se efectivice la dominación política burguesa y que las poblaciones se sujeten “humildemente” a ella, ambas pretensiones guiadas por la fascinación frente a las “riquezas” naturales del territorio peruano.

Ahora bien, en el sentido “común” peruano en torno a la identidad nacional está muy difundida la idea de que el Perú es, si no el más rico, al menos uno de los países más ricos del mundo en relación a sus recursos naturales, es decir, según esta visión, todas las condiciones estarían dadas para emprender el camino hacia el desarrollo nacional, lo único que faltaría es que los peruanos tomen conciencia de esas “posibilidades objetivas”. Este punto de vista es homólogo al expresado en el vals “Bello durmiente”: el territorio nacional es “un derroche de amor”, una fuente inagotable de riqueza, la precondition del progreso de la nación; no obstante, el mayor obstáculo reside en el hecho de que el Perú –tanto la sociedad como el Estado peruano posiblemente- no es sino “un gigante al que arrullan sus anhelos”, un “bello durmiente que duerme frente al cielo”. En otras palabras, para la mirada criolla, tanto burguesía como clases populares deberían contribuir a un proyecto conjunto de edificación nacional más aún cuando el suelo peruano ofrece muchas potencialidades para el desarrollo económico.

Esta visión guarda estrecha relación con la tan conocida frase atribuida a Antonio Raimondi: “El Perú es un mendigo sentado en una banca de oro”. Para José Luis Rosario (2003), esta frase encierra lo que denomina el goce imaginario de la autoglorificación criolla. Según Rosario (2003: 6), la fantasía de la grandeza peruana expresada en la frase de Raimondi puede tener un significado doble: por un lado, la

autoglorificación puede servir para justificar las contradicciones y arbitrariedades de una formación social determinada y predicar una postura de resignación ante ella; por otro lado, la representación imaginaria de una grandeza perdida concebiría dicha grandeza como algo ya positivamente dado en la historia, es decir, en algún momento del pasado los antiguos peruanos habrían ya alcanzado tal grandeza que con el transcurrir de los años se fue perdiendo. En otros términos, según este universo ideológico, no haría falta que los hombres del presente tengan que construir algo nuevo. Tal novedad no existiría pues la grandeza nacional habría funcionado siempre como una causa eterna anclada en un momento difuso del pasado prehispánico o, en todo caso, en la configuración geográfica misma de la nación.

Pero en el caso de este vals, el Perú no aparece representado como un mendigo, es decir, el elemento dinero no aparece como elemento mediatizador entre el hombre y la naturaleza. En la frase de Raimondi aparece el antagonismo riqueza/pobreza para provocar una indignación en el receptor que lo lleve no a luchar contra la acumulación y concentración de capitales, sino a plantearse formas para desarrollar un proceso nacional de producción de riquezas. En Raimondi, habría una sobrevaloración –de corte moralista- de la imagen del rico. En cambio, en el vals de Chabuca, toda contradicción social ha sido borrada. No hay ni visos de una polaridad entre ricos y pobres, sino más bien una visión corporativa de la sociedad, es decir, el Perú como un único cuerpo gigante integrado en el que todos los órganos cumplen su función y no suscitan mayor peligro para la unidad social. Chabuca Granda creería que los intereses (los “anhelos”, según ella) de las diversas clases sociales y estamentos del Perú de los años 50 bien pudieran integrarse en un todo compacto, sin diferencias de intereses. Es más, la comunión de todos constituiría ese gigante que “desde siempre” es el Perú. Es decir, según esta visión, por ejemplo, los intereses del gamonal podrían converger con los del

pongo, los intereses de los “barones del azúcar” (los hacendados de la costa norte) podían convergir sin mayores inconvenientes con los de los campesinos. Lo único que según Chabuca granda haría falta es que todos se dispongan a trabajar unánimemente para construir una sola nación. Que los anhelos de la sociedad peruana en su conjunto se den a la acción, a la labor de forjar una patria grande y hermosa: este sería el ideal de nación. En ningún caso, pues, la defensa de lo nacional supondría una resolución de las contradicciones con el imperialismo que dé fin a la situación neocolonial peruana.

Este su sueño comparten tres amadas,

Desnuda costa ilusionada,

Exuberante la selva apasionada

Y una tímida sierra enamorada.

En “La moza del gobierno” de Ricardo Palma (1973), puede observarse una visión sobre la nación, común a los escritores de la época: la nación es como una mujer, a la que el Estado puede tomar como su propiedad. Sin embargo, en “Bello durmiente”, la representación de la nación es un poco más compleja: el Perú es un “gigante”, un “bello durmiente”, un sujeto masculino que tiene frente a sí tres mujeres de las que puede gozar (la costa, la sierra y la selva). En otros términos, el Perú sería el poseedor del objeto del deseo de estas tres regiones naturales; más aún, se supone que él mismo es ese objeto de deseo del cual no es consciente. Las regiones geográficas simplemente estarían clamando ser gozadas por el Perú, ser explotadas para que de ellas se pueda extraer la mayor riqueza posible. Sin embargo, ese Perú –podríamos decir- no actúa como varón; tiene ante sí tres amadas que lo único que esperan es ser satisfechas por él, pero ese Perú solo muestra una radical impotencia ante tal seducción. No obstante, esa inercia del Perú de Granda se sostiene en su no acceso a un saber específico, vale decir, la conciencia de su grandeza y de su belleza, saber al que tendría inmediato acceso si se

satisficiera a través de la belleza y exuberancia de sus “amadas”. Así, pues, la crítica de Chabuca Granda se funda no en una natural imposibilidad del Perú para llevar a cabo tal acto, sino en una falta de voluntad política para tomar las decisiones trascendentales para el país, a una indiferencia totalmente injustificada. De este modo, si el Estado peruano despertara de sus ilusiones, si dejara de adormecerse por el querer y pasara al hacer, entonces también costa, sierra y selva saldrían de su letargo.

La propuesta de Chabuca, surgida de su descontento por el segundo gobierno de Prado, consiste en el ingreso efectivo del país en el desarrollo económico y social mediante el despliegue de fuerzas de todos los peruanos tomando en cuenta las particularidades que le brindan sus respectivas regiones geográficas. La clave para la salida del “subdesarrollo” o de la “dependencia” se encontraría en dejar atrás falsas pretensiones al nivel de la política del Estado burgués. Lo que el vals abiertamente omite es las disputas por el poder en relación a los propios sectores sociales. Se asume que no existe un desbalance de poder entre las clases o que la construcción de un nuevo poder por parte de clases ajenas al bloque dominante es ilegítima. El sueño político del que Chabuca Granda deja constancia en este vals solo podría concretarse dado el caso de un Estado que pretenda plantearse como integracionista, vale decir, que no busca favorecer a ninguna clase en particular sino a la “unidad nacional”, un Estado que no ejerce una violencia estructural sobre la mayoría de la sociedad. Dicho sueño político tan solo tendría una aparente intención democratizadora; en la práctica, de concretarse, sería tan solo instrumento ideológico de las clases capitalistas en el poder. En este sentido, ¿cuánto se distanciaba verdaderamente la propuesta política de Granda de la de Prado? Pues no demasiado. Ambas abogarían por sistemas sociopolíticos en el que el poder real jamás residiría plenamente en las clases populares.

3. “Y SE LLAMA PERÚ”: MEMORIA FELIZ DEL VELASQUISMO

El gobierno de la junta militar encabezada por el general Juan Velasco Alvarado (1968-1975) lleva a la práctica –y supera- todas las reformas esbozadas en el discurso por el “reformismo burgués” del período anterior. La aplicación de la reforma agraria, la solución al problema con la International Petroleum Company (IPC) y el impulso al desarrollo de la industria nacional son asuntos que estaban presentes en las propuestas de la alianza Acción Popular-Democracia Cristiana durante el primer gobierno de Belaúnde (1963-1968) pero que, debido a las pugnas con la oligarquía y las confluencias con el imperialismo estadounidense, no llegaron a ver la luz. En este sentido, en contraste a la opinión de Guerra García (1983a, 1983b y 1983c) según la cual el “velasquismo” –“deudor” de las propuestas políticas de Haya y de Mariátegui- representa la continuación de las luchas populares durante el siglo XX, me interesa sostener, por el contrario, que la “primera fase” del gobierno militar representa el intento de construcción de un capitalismo “nacional” en el que burguesía industrial, tecnocracia y Fuerzas Armadas sean los nuevos agentes de dominación.⁹

Carlos Franco (1983a y 1983b) ha insistido en que la dictadura de Velasco fue un régimen “políticamente autoritario” y “socialmente democratizador”. Según él, esa era la única forma con la que se podía romper la dominación oligárquica, a través de una ruptura violenta. Sin embargo, lo que evita señalar es que esa “violencia revolucionaria” provenía de la voluntad de uno de los aparatos del Estado (las Fuerzas Armadas) sin el concurso del movimiento popular. En este sentido, lo “socialmente democratizador” del régimen es una verdad a medias: el poder popular no fue agente revolucionario de la “revolución peruana” del 68. El gobierno militar no era, de ningún

modo, un sujeto político que representase los intereses populares, pese a que alentó la sindicalización en los distintos sectores de la producción. En ningún momento, dejó de primar la institucionalidad militar. La confusión al respecto se origina en la fraseología izquierdista que solía utilizarse en el discurso oficial, motivo por el cual –por ejemplo– el Partido Comunista Peruano (“prosoviético”) estableciera una relación de colaboración con el gobierno de Velasco.

El motor ideológico del régimen militar fue la propuesta de fundación de un Estado nacional que integre a las grandes masas a un desarrollo social global. La llamada “democracia social con participación plena” renueva la tutela burguesa de la organización autónoma de las clases populares, solo que ahora ya no a manos de una atrasada oligarquía sino bajo la dirección de los institutos armados, la nueva burocracia tecnificada y la fracción industrial de la burguesía. En esta línea, tampoco se logró romper la cadena de dependencia respecto del imperialismo. Como señala Henry Pease (1998 [1977]: 379-381), la expropiación de la IPC fue un acto coyuntural y solo implicó una redefinición de la presencia del capital imperialista en el país.

Así, la política de “participación popular” tiene por objeto atenuar la contradicción entre las clases trabajadoras y la burguesía nativa. La “comunidad industrial”, por ejemplo, distribuye la propiedad y la gestión de las empresas industriales entre los trabajadores y los propietarios: la “propiedad social” fue un ideal que nunca se dio en la práctica, pues los aparatos del Estado, en su incesante concentración de poder, forjaron contradicciones tanto con el empresariado como con la clase obrera. Asimismo, el SINAMOS (Sistema Nacional de Movilización Social) fue un marco burocrático de aparente flexibilidad que buscó el apoyo de las organizaciones populares para conseguir una legitimidad más amplia en la población. No obstante, la

⁹ Para un amplio debate sobre el “reformismo burgués”, véase Lauer (1978).

toma final de las decisiones reposaba en la rígida estructura de jerarquías de la institución militar.

Entonces, lo que el “velasquismo” habría hecho es representar el abrupto paso de un régimen oligárquico de Estado semicolonial y desarrollo primario-exportador a un capitalismo de Estado¹⁰. La cúpula militar produjo un cambio al interior del bloque de clases en el poder y algunos procesos de democratización sociopolítica. Es este modelo de Estado capitalista con el que Augusto Polo Campos cuenta para componer el vals “Y se llama Perú” por encargo del general Velasco. Años más tarde, Alan García lo tomaría como emblema de su gobierno y, en el 2001, durante la campaña electoral para la presidencia, lo utilizaría para un spot publicitario en donde cantaba a dúo con Arturo “Zambo” Cavero, el cantante criollo que interpretara por primera vez la composición de Polo Campos.

Cosechando en mis mares, sembrando en mis tierras,
quiero más a mi patria,
mi nación que, luchando,
rompió las cadenas de la esclavitud.

Es la tierra del inca, que el sol ilumina
porque Dios lo manda
y es que Dios a la gloria le cambió de nombre
y le puso Perú.

Atesora en sus playas las riquezas pesqueras
de mi mar soberano,

y en la sierra bravía la nieve perpetua

es bandera de paz.

La montaña en sus venas guardaba el petróleo

de nuestro mañana,

y la tierra serrana nos da a manos llenas

el acero y el pan.

Y se llama Perú, con P de patria,

la E del ejemplo, la R del rifle y la U de la unión.

Yo también me llamo Perú, pues mi raza peruana

con la sangre y el alma pintó los colores de mi pabellón.

¡Yo también me llamo Perú! Con P de patria,

la E del ejemplo, la R del rifle y la U de la unión.

Yo también me llamo Perú, pues mi raza peruana

con la sangre y el alma pintó los colores de mi pabellón.

Como puede notarse el eje central es una determinada conceptualización del trabajo humano en cuanto fuerza productiva fundamental para la generación de una “integración nacional”. Así, el vals comienza aludiendo a dos actividades productivas muy específicas que se planteaban como claves del proyecto nacional en los años 70: la pesquería y la agricultura. Sin embargo, estas dos actividades no se plantean ni como enajenación mediante el trabajo asalariado (capitalismo) ni como necesidad vital del individuo en su sociedad (comunismo). El trabajo ligado a estos sectores primarios de la economía es concebido bajo las coordenadas del “amor a la patria”. Aparentemente

¹⁰ Para mayor información sobre la caracterización del período 1968-1975 como “capitalismo de Estado”,

esta conceptualización del trabajo sería una suerte de “tercera vía”, “ni capitalismo ni comunismo” como señalaba reiteradamente el general Velasco Alvarado.

El vals de Polo Campos es bastante puntual en relación a la división del trabajo dentro del modelo de nación que se pretende justificar. La costa está estrechamente vinculada al trabajo pesquero, el cual a su vez está relacionado a la política de protección de la soberanía nacional: “Atesora en sus playas las riquezas pesqueras/ de mi mar soberano”. La sierra es vista como una proveedora de insumos agrícolas y de productos mineros: “Y la tierra serrana nos da a manos llenas/ el acero y el pan.” Finalmente, la selva es representada como una eterna fuente de petróleo: “La montaña en sus venas guardaba el petróleo/de nuestro mañana”. Sin embargo, esta división para la población nacional no se plantea como una división *social* del trabajo, sino antes bien como una división *natural*. No son las relaciones entre los hombres las que determinarán, pues, la ubicación de los sujetos humanos en las diferentes ramas productivas; será, antes bien, la disposición natural de la geografía física. No se habla en ningún caso de un país avocado a la gran industria, relativa a sectores secundarios o terciarios de la producción. Todo pareciera obedecer al libre arbitrio de lo proporcionado por el suelo.

Todo pareciera orquestado por una fuerza superior, sobrehumana, para que el Perú sea una nación pujante y desarrollada. Según esta lógica nada obedecería a un desarrollo histórico de las relaciones entre los propios hombres. Ni la actividad agrícola ni la minería ni la industria pesquera ni la extracción de petróleo implican, para el imaginario del nacionalismo criollo-velasquista, la explotación del trabajo de unos hombres por el de otros. La relación del hombre con la naturaleza sería armónica pues las relaciones sociales son representadas también como armónicas. Dicha “armonía

véase Guerra García (1983c: 104-107)

social” estaría garantizada por la mediación de Dios. Él habría diseñado el orden cósmico y la historia de modo tal que los beneficios para la comunidad nacional estarían ya garantizados desde siempre.

La aparición de la figura de una entidad divina en la canción contribuye a la desaparición de la mediación que cumple el Estado en el orden público. El Perú es imaginado como el país elegido por la mano de Dios. Es decir, los peruanos tendrían el privilegio de haber sido tocados por la gracia divina no solo en este período histórico -el del “gobierno revolucionario del Perú”- sino en todos los períodos de la historia e incluso más allá de ella. Es mandato de Dios que el sol ilumine el territorio nacional, territorio que es reconocido como la “tierra del inca”.

A diferencia de “Mi Perú”, en este vals el universo simbólico incaico está subordinado al judeocristiano. Todo obedece a la disposición de un ser superior incorpóreo, de naturaleza puramente espiritual. Más aún, el significante “Perú” es el equivalente del significante “gloria”. Así, pues, existiría una predestinación para que la sociedad peruana en su conjunto ocupe el lugar privilegiado de lo glorioso; el Perú sería el *summum* de la perfección de lo divino. En este sentido, trabajar sin cuestionar el orden público significaría no solo una demostración de amor a la patria, sino una demostración de amor a Dios pues a su intercesión se debería la gloria peruana. Plantear críticas al Estado, desde este punto de vista, sería una traición a la patria, un sacrilegio, un pecado imperdonable.

Esta glorificación de la nación mantiene un correlato claro con la concepción de libertad que se tiene en la canción. Toda la comunidad nacional habría contribuido a “romper las cadenas de la esclavitud”. Lo no dicho aquí es la equivalencia implícita entre nación y Estado. Durante el período de la “revolución peruana”, las reformas emprendidas, no fueron directamente conquistas de las masas; fueron obra de una

estructura de cambio social organizada “de arriba hacia abajo”, desde la tecnocracia militar y sectores de las clases medias incorporados a la burocracia estatal. Si bien es cierto que las reformas velasquistas llevan a cabo un proceso de transformación que materializaba varios de los proyectos de la izquierda en el Perú, tales reformas tuvieron por objeto, sobre todo, la contención de una posible revolución social dirigida por los partidos socialistas y los movimientos populares del país en ese momento. Las relaciones sociales basadas en la propiedad privada no fueron totalmente abolidas por el velasquismo, pero sí en una parte: lo que se produjo fue una forma *sui generis* de propiedad burguesa en la que los medios de producción eran compartidos entre la burguesía, el Estado y los trabajadores. El poder de conducción de las industrias y demás actividades económicas no residía en la organización de los trabajadores.

Por otro lado, la mencionada victoria nacional contra la esclavitud es enunciada como un acto abstracto. ¿De qué se habla cuando se habla de nación? ¿Se habla de una amplia alianza de todos los sectores sociales contra la “esclavitud” o contra el colonialismo? El mensaje subrepticio sería algo así: “ahora ya no hay esclavitud en nuestra patria, ahora podemos ufanarnos de nuestra libertad; enrumbémonos, pues, a impulsar sin vacilación la grandeza de nuestra nación”. De este modo, se vacía de todo contenido socioeconómico real el significante “nación”. En dicho término, pueden caber tanto las clases propietarias así como las no propietarias. Lo importante es la adscripción del sujeto a la esfera de pertenencia de la nación. Todo aquel que se identifique con la nación deberá identificarse con el ideal de integración social no conflictiva que se propone en la canción. De este modo la libertad estará adscrita a todo el bloque representado en la nación. La resistencia se dará del bloque nacional hacia las naciones foráneas, imperialistas o no. La defensa de la soberanía nacional, una vez alcanzada la libertad, será el verdadero campo de batalla: defender el suelo patrio frente

a todo enemigo externo. Las relaciones económicas, sociales y políticas al interior del país no representan “peligros” para la “unidad nacional”. Todos los sectores sociales deben someterse a la autoridad pública para que se proteja la soberanía. Tal autoridad solo obedecerá a los nobles ideales de nación estatuidos por mandato divino. En otros términos, el rol del Estado no es cuestionable puesto que se lo concibe enteramente representativo del cuerpo nacional. La ambigüedad de la representación de esta canción reside en que no se plantea como problema la cuestión de qué clase o clases sociales tendrían que dirigir la defensa de la “soberanía nacional” si lo que se pretende es romper con las relaciones de supeditación al imperialismo.

Sin embargo, en el vals, la intervención del Estado-nación tiene sentido si son las fuerzas armadas las que dirigen todos los procesos de transformación social tal como sucedió durante el régimen velasquista. Ya en la estrofa en que se hace referencia a los Andes se introduce un viso de la concepción política militar: “y en la sierra bravía la nieve perpetua/ es bandera de paz.” ¿Cómo siendo “bravía” la sierra puede distinguirse también por una “bandera de paz”? El potencial insurreccional de las poblaciones andinas es contenido, así, de inmediato con una representación de los andes como intrínsecamente pacífico al mismo tiempo. Lo que sucede aquí es que se pretende desconocer las luchas de clase bajo la imposición de una paz social. Con una “bravura” tal, la dichosa “paz social” solo se podría conseguir a través de la acción del aparato represivo del Estado sobre las poblaciones que ofrezcan amenaza de levantamientos por las polarizaciones sociales que se produzcan en el cuerpo social.

A este respecto, el acróstico formado con las letras de la palabra “Perú” es significativo:

Y se llama Perú, con P de patria,

la E del ejemplo, la R del rifle y la U de la unión.

Yo también me llamo Perú, pues mi raza peruana
con la sangre y el alma pintó los colores de mi pabellón.

El significante “patria” como significante primordial del texto de la canción se justifica en todo su autotelismo: la patria no necesita justificación para su existencia; la patria es la patria. En el universo discursivo de este vals, el significante “patria” representa la más pura tautología, nada se le puede oponer pues ella lo es todo, contiene a la vez todos los otros significantes y los dota de sentido. Su presencia se asume en todas las dimensiones de la subjetividad peruana. Todo el deseo del sujeto tendrá que estar dirigido a colmar el vacío que deja la sola presencia de tal significante. “Patria” constituirá el centro articulador de la cadena de significantes restante que conforma la palabra “Perú”: “ejemplo”, “rifle”, y “unión”. “Perú” no solo implicará patria a secas, es decir, cualquier patria; hablar del Perú para el sujeto criollo de este vals será hablar de una patria ejemplar, un país que se erige por encima de todos los otros para ofrecerse como modelo a seguir, como paradigma de virtud ante las otras naciones. Sin duda, esta glorificación del sujeto nacional implica un goce narcisista pero también cierta arrogancia en relación a lo que se considera como propio. La patria se mostraría como una suerte de metasujeto, que emerge como rector de los sujetos particulares. En términos hegelianos, podríamos decir que esta perspectiva es representativa de un universalismo abstracto, un falso universalismo. Un universalismo real, concreto, que aterrice en la realidad social, se enunciaría desde un o unos cuantos sujetos colectivos desde los cuales enunciar la universalidad.

Son los dos últimos significantes del acróstico los que afirman los dos aspectos que estructuran la propuesta política de este vals. Lo que líneas atrás sostenía en relación al vínculo con las fuerzas armadas que se propone en la representación del Estado se ve confirmado ahora. El significante “rifle” refiere directamente a las

instituciones armadas del Estado y más específicamente al ejército. No solo la “seguridad nacional” estará garantizada por la intervención política de las fuerzas armadas sino sobre todo la unidad de la nación. Es decir, este ideal abstracto de integración nacional al que me he referido a lo largo de mi análisis solo puede ser imaginado en la ficción simbólica si y solo si las instituciones castrenses constituyen el actor político fundamental. En este sentido, la letra “r” y la “u” son inseparables; las fuerzas militares y la unión de todos los peruanos están obligadas a marchar juntos. Así, la identidad nacional se podrá comprender si se entienden como indisolubles “patria”, “ejemplo”, “rifle” y “unión”. Con ello se justifica ampliamente el autoritarismo del aparato estatal coercitivo de una forma tal que rebasa la propia “experiencia velasquista”.

Pero toda esta cadena significativa constituye la base de la identidad simbólica del sujeto de la enunciación de este vals: “yo me llamo Perú”. Es decir, el significante con el que el sujeto se identifica y dota de significados su existencia es el significante nacional. Con ello se borra toda distancia entre el sujeto particular y ese metasujeto que es en sí la nación. Así, la subjetividad criolla no se puede concebir como fuera de la esfera de influencia de la cadena patria-ejemplo-rifle-unión. Fuera de esta cadena, el sujeto criollo desaparece. Por ello, es posible sostener que en este vals, el sujeto criollo se autopropone como un efecto de la significación generada por dicha cadena significativa.

Benedict Anderson (1993) ha señalado que los Estados nacionales, a partir del siglo XIX, han recurrido a medios representacionales para imaginar la comunidad nacional como una totalidad social cuyos habitantes perciben que conviven un tiempo simultáneo y se mueven en una tradición cultural determinada. Así, periódicos, novelas, museos o mapas habrían servido, en buena cuenta, para construir un imaginario y una

identidad que aglutine a los hombres y mujeres del territorio nacional. La bandera nacional es uno de esos símbolos que se inventan en los Estados-nación del siglo XIX para expresar el fervor patriótico, el lazo con el territorio después de obtenida la independencia nacional tras un período de colonialismo. La bandera peruana será la metáfora de la autonomía política y económica de la naciente república respecto de la dominación colonial española. Las emociones, los deseos y las esperanzas de la nación entera debían estar representadas en la bandera. En este sentido, la bandera debía funcionar como un símbolo visual que permita vehicular las pasiones y pulsiones de las masas.

Lo que sucede con la intervención de la imagen de la bandera en “Y se llama Perú” gira en torno de esta lógica. La bandera nacional (“mi pabellón” según el vals) se representa como un producto simbólico de la “sangre” y el “alma” de la “raza peruana”. La mención de una “raza peruana” enfatiza una distinción no solo cultural sino sobre todo biológica de los peruanos en relación a los habitantes de otras naciones. Pese a las apariencias, el sentimiento de superioridad, basado en una construcción tan etérea como la “raza peruana”, no expresa sino un profundo derrotismo: como no se percibe que se haya podido construir una subjetividad colectiva cuyas luchas demuestren victorias duraderas, emerge la necesidad de referirse a una *sustancialidad sin tiempo* que tiene la capacidad de activar los mecanismos de la historia. El sintagma “raza peruana” no se ancla tampoco en ninguna de las tradiciones peruanas: la “raza peruana” no son los blancos ni los indios ni los negros; es, más bien, como el producto resultante del mestizaje de esas tres “razas” que ya no se reconoce en sus antecesoras. El pabellón nacional será, según Augusto Polo Campos, la demostración del sacrificio y de la virtud de esa “raza”. En ella, todos los peruanos habrían depositado lo más puro de su espíritu, su coraje, su tenacidad, su arrojo por la patria.

Sin embargo, ¿en qué se basa esta obsesión criolla por la bandera como expresión plena de la peruanidad? ¿Acaso dicho símbolo “patrio” no fue en el Perú el resultado de una decisión arbitraria tomada por las élites de propietarios y militares que no solo no eran representativos de la mayoría del país, sino que además eran aquellos que hacían uso de la represión para preservar la dominación de clase? La bandera en el Perú ha estado vinculada desde el siglo XIX a las fuerzas armadas del Estado. Para las instituciones castrenses, dicho símbolo debe ser tomado como un objeto sagrado que mueva el anhelo de “defender” al Estado. La particular ideología nacionalista del CAEM (Centro de Altos Estudios Militares), donde se formaron los cuadros militares de las décadas de los 50, 60 y 70, entre ellos Velasco, consideraba también la bandera como un símbolo cuyo estatus no pasaba por cuestionamientos. En este sentido, el exagerado énfasis de Polo Campos obedece a una defensa acérrima de un Estado “fuerte” en el que el ejército y las otras organizaciones militares jueguen un rol fundamental de defensa de la soberanía. Lo que no ve Polo Campos es que ese aparato represivo no sería sino un instrumento para reproducir las relaciones de producción en el marco de la sociedad capitalista. El ejército al que el imaginario del vals criollo de los 70 rinde homenaje no es un ejército de liberación nacional ni un ejército de las clases populares para sostener una lucha directa contra la violencia de clase. La operación discursiva efectuada por la subjetividad criolla en este vals es la de trasladar las presuntas glorias de la “raza peruana” a un aparato militar ilegítimo.

En este sentido, la insistencia por el trabajo manual, la búsqueda de integración nacional y el enorgullecimiento por la supuesta libertad nacional son los elementos que permiten construir el *ideal* de un Estado que procure invisibilizar las contradicciones de clase en la sociedad y las contradicciones con el imperialismo, que las crea ya superadas en un momento histórico en el que aún la estructura de clases moviliza el trabajo

humano. Para el imaginario nacionalista criollo, un estado de cosas tal tendrá que ser vigilado por la represión militar; de no seguir tal normativa, los individuos recibirían el castigo correspondiente: dejarían de ser peruanos.

* * *

La relación entre el sujeto criollo y la transformación de las relaciones sociales a lo largo del siglo XX es el factor determinante de la incorporación del Estado como garante de la nacionalidad en el imaginario criollo. A medida que los aparatos represivos e ideológicos van haciéndose más visibles en todo el territorio peruano a causa del ingreso de nuevas clases sociales en el escenario de la lucha, la demanda de una “unidad nacional” resguardada por el Estado configura cada vez más los intereses de aquellos sectores sociales identificados con el criollismo. Así, a partir de los años 50, las clases medias se constituyen como una fuerza social que pretende articular una alternativa política frente al Estado oligárquico: los intereses “nacionales” paulatinamente se van colocando en su discurso por sobre los intereses populares de clase, se propone al Estado como “eficaz mediador” de los conflictos sociales y el imperialismo norteamericano no es visto como enemigo sino como sostén necesario... Lo que me interesa destacar es que la emergencia del reformismo “democrático” a mediados del siglo XX como expresión política de las nuevas clases medias es correlativa a la del nacionalismo del movimiento musical criollo.

Ahora bien, las canciones aquí seleccionadas están relacionadas con la crisis del Estado oligárquico y la emergencia de nuevas formas de dominación burguesa expresadas en el poder estatal. “Mi Perú”, aparecida durante la dictadura de Odría (1948-1956), construye una feliz identificación con la nación a partir del vínculo de la presunta belleza del territorio nacional, el pasado común de los “valerosos” incas y la

“raza” indígena como símbolo de orgullo patriótico; en ningún momento se habla de sujetos sociales como agentes de resistencia y lucha ante los poderes fácticos de ese momento histórico. La categoría que le permite construir una visión abarcante de la totalidad de la población del país es la de *ciudadano* peruano. La *ciudadanía* (categoría tan puesta en boga hoy en día por la ciencia política liberal) es la ficción de la sociedad burguesa que le otorga al Estado la facultad de dirigirse a todos sus súbditos por igual, abstrayendo totalmente el desarrollo histórico de la lucha entre clases sociales. A través de la categoría de ciudadano, el Estado moderno busca la eficiencia de la dominación de las clases o fracciones de clase localizadas en el poder político. En este sentido, la abstracción del “peruano” posibilita más una identificación con una forma de Estado que con el punto de vista de las clases subordinadas. Una visión de esta naturaleza no encaja, sin duda, con –por ejemplo- la de los terratenientes tradicionales de la sierra de mediados de siglo XX pero sí quizá con la de ciertos grupos del bloque en el poder que busquen una modernización de la dominación capitalista o la de gruesos sectores de las clases medias que van desarrollándose desde la década de los 50.

Por otro lado, en “Bello durmiente” e “Y se llama Perú” la imagen del Estado cobra mayor presencia. La categoría de ciudadanía peruana ya se presupone. En la composición de Chabuca Granda, difundida durante el segundo gobierno de Prado (1956-1962), hay un reclamo del sujeto criollo al gobierno y a la administración estatal para que se emprenda el camino hacia el “desarrollo económico” sobre la base de la explotación de la biodiversidad del territorio peruano. La imagen del “gigante” empleada en la canción encaja bien en el ideal de “país desarrollado” que se impone como modelo económico después de la segunda guerra mundial y que en América latina se implantó a través del modelo de “industrialización por sustitución de importaciones” recomendado por la Comisión Económica para América Latina (CEPAL). El

reformismo de Chabuca se puede entender como una visión según la cual es preciso que se emprenda un salto cualitativo en la economía nacional pero sin alterar violentamente la estructura de clases del Estado oligárquico. En el caso del vals de Polo Campos, compuesto para la dictadura de Velasco (1968-1975), el patriotismo estatal es explícito, pero se trata ahora de otro tipo de Estado. El punto de partida de “Y se llama Perú” es el de una “paz social” entendida como el consenso de población y Fuerzas Armadas para desarrollar ciertas ramas productivas promovidas por el Estado (petróleo, pesquería, agricultura, minería, etc.). Para esta visión eminentemente estatista, la sola idea de las luchas autónomas del movimiento popular por transformar las relaciones de explotación son percibidas implícitamente como condenables: en nombre de la “nación” se transmite una visión en la que la represión militar de toda iniciativa política del pueblo es legitimada. Más allá de la derrota del poder oligárquico en el 68, lo que la subjetividad criolla preconiza en “Y se llama Perú” es la invisibilización de la violencia de clase expresada en el Estado post-oligárquico; es decir, según esta óptica, el Estado producido a finales de los 60 y la primera mitad de los 70 se encuentra más allá de cualquier interés de clase, más allá de la dominación y de las luchas por el poder, vale decir, *más allá de la política*. Paraphrasing a James Petras (s/f: 9), “Y se llama Perú” ha producido una verdadera “metafísica de la pospolítica”.

En todas las canciones seleccionadas en este capítulo, el común denominador ha sido la sobrefijación en el territorio nacional como motivo de orgullo, como promesa de desarrollo o como generador de riquezas. En cualquier caso, el territorio nacional visto como la “Cosa” portadora de la identidad nacional representa siempre un fragmento desprendido de la totalidad de las relaciones capitalistas de producción. Es decir, el “territorio nacional” no es una realidad natural, inafecta de los procesos sociales y políticos, sino que, más bien, es el espacio imaginario en el que se circunscriben los

límites de dominio del Estado. En otros términos, el territorio nacional da cuenta del alcance geopolítico del Estado que se está construyendo. De esta suerte, en el vals criollo, el “territorio nacional” es ocultado en su dimensión de objetivo geopolítico estratégico de las clases en el poder.

En suma, la preocupación “nacional” expresada en el vals criollo entre los años 40 y 70 deja intactas las relaciones de propiedad reguladas por el desarrollo del capitalismo. En un contexto de tomas de tierras, de movilizaciones obreras, de levantamientos campesinos y de guerrillas en los Andes, la respuesta del criollismo es la invención de una nación lo suficientemente desarraigada de la realidad como para que los legítimos derechos populares queden marginados. Si bien el criollismo no se opone a la estructura de dominación del Estado oligárquico, su interés por construir una “comunidad imaginada” nacional plantea ya una determinada distancia respecto del propio proyecto oligárquico. Por consiguiente, el nacionalismo criollo constituye una sutil ofensiva ideológica de aquellos sectores que, sin romper con el poder capitalista, buscaban un cambio hacia un régimen político más “democrático” y una sociedad más “inclusiva”. La ficción criolla del “nosotros” peruano promovida por los medios masivos de comunicación desde mediados de siglo buscó constituir individuos dóciles al desarrollo del capitalismo en el Perú y, de este modo, contener la construcción de una subjetividad política transformadora del orden social.

CONCLUSIONES

A mediados del siglo XX, el capitalismo habría creado en el Perú su propia imagen de resistencia popular precapitalista: el criollismo. A lo largo del relato teórico construido en esta tesis, me ha interesado sostener que el sujeto criollo representa una “distorsión” inherente, una “desviación” constitutiva del orden capitalista peruano generada durante el proceso de consolidación nacional de dicho orden a partir de la década de 1950.

Paradójicamente, la representación criolla del sujeto popular como un individuo “vivo”, entregado a la jarana y no al trabajo, proviene del proyecto de modernización de Lima emprendido por la burguesía liberal a principios del siglo XX. Posteriormente, los vales producidos entre los años 50 y 70 incorporan aquella representación burguesa del sujeto popular urbano para asumirla como símbolo de su propia resistencia frente al capitalismo. Es decir, lo que a principios del XX era rechazado por las “élites modernizadoras” y relegado a la “esfera privada” (Muñoz 2001a), décadas más tarde empezó a ser promovido y celebrado por los medios de comunicación, los sujetos urbanos e, inclusive, el Estado. Así, para consolidar su dominio durante el período histórico estudiado, la “moderna” sociedad burguesa habría restaurado las imágenes que años atrás había considerado como síntomas del atraso social y cultural de la nación.

A diferencia del “pícaro” de la narrativa española de la “edad de oro”, el “vivo” criollo es representado como un sujeto popular que transgrede la ley no para garantizar su subsistencia sino para acceder a espacios de diversión de la ciudad. En el vals, el criollo pareciera que no tiene la necesidad de trabajar para asegurar su economía personal o familiar. El criollo burla la moral pública con el propósito de obtener los

medios necesarios para disfrutar de la jarana: licor, comida, mujeres... El criollo de los valeses ha creado mecanismos de oportunismo y colusión con el poder para prescindir de la pura capacidad adquisitiva como obstáculo para el goce individual. Se autorrepresenta como un “caballero respetable” y no como un individuo que requiere de las determinaciones de la relación capital-trabajo asalariado para disfrutar de los ratos libres con sus “amigos”. En ese sentido, la “viveza” criolla resulta ser una resistencia frente a un mundo manejado por el dinero y la disciplina laboral. El criollo representado en los valeses jaraneros será pobre pero rechaza los medios despersonalizados de intercambio impuestos por la sociedad burguesa.

Gracias a su ingeniosa prescindencia del dinero, el criollo se atribuye virtudes de nobleza y bondad de las que carecería la mujer. Para el universo simbólico criollo, la mujer de clase popular es aquel individuo que, para desclasarse, no tiene reparos en desembarazarse fácilmente de su pareja y conseguir a un buen burgués. Si la “viveza” del sujeto masculino reside en la habilidad de jaranear sin recurrir al intercambio mercantil, la “viveza” de la mujer reside en ofrecerse como un bien a ser intercambiado por el dinero del hombre rico: ella le da su cuerpo y a cambio obtiene su ansiada vida de lujos. Sin embargo, esta “viveza” no le depara a la mujer más que penas: termina por ser utilizada como un objeto sexual. Sin aceptación ya entre los hombres de su clase, la “viva” se convierte, así, en una suerte de paria para la sociedad limeña. La contradicción del sujeto criollo reside en que tanta astucia, tanta “viveza”, no le sirvió para retener a la mujer como a su propiedad. Más pudo el burgués con todas sus ofertas económicas que el criollo con su espíritu jaranero, desenfadado y mordaz. Si bien no escapa a la esfera del individualismo, la moral criolla no puede nada frente al individualismo capitalista. En otras palabras, el terreno de las relaciones con la mujer es aquel en el que se devala

la superioridad de las estrategias económicas del burgués frente a las imposturas morales de corte aristocrático del “vivo”.

Sin embargo, frente a este “oprobio” en el ámbito privado, el criollo reacciona aferrándose a la “esfera pública” legada por los antiguos conquistadores y colonizadores españoles y por sus descendientes: trae a colación los “logros” del colonialismo español y de la “república aristocrática”. Al intentar ver algo rescatable en la capital peruana, el criollo les encuentra una belleza sublime a la arquitectura y diseño urbanístico dejados por el virreinato español o a lo que quedaba de idílica aldea en la Lima de principios del siglo XX. No puede reconocer ni las modernas fábricas ni las “barriadas” de la periferia de la ciudad. En una palabra, el criollo se niega a constatar la existencia *de facto* del mundo y actores sociales que estaba creando la modernidad capitalista en la ciudad. El criollo opta por replegarse en los vestigios de una Lima preindustrial en la que la “superioridad natural” y no la mera “capacidad” económica es lo que diferenciaba a los sujetos sociales. En otros términos, la representación criolla constituye una respuesta conservadora frente a una sociedad que se está tornando cada vez más capitalista, en la que el criollo no puede ni quiere someterse a sus condiciones. En suma, el criollo moderno prefiere verse como el plebeyo de la colonia, más próximo a la aristocracia, antes que saberse cercano al nuevo pobre de la ciudad venido de los Andes.

De esta manera, la nostalgia limeñista no ha servido sino para camuflar el profundo desprecio de ciertos sectores sociales -sobre todo urbanos- hacia los hombres y las mujeres andinos. El racismo es la sombra que, inevitable, ha acompañado a los esfuerzos criollos por inventar una nación peruana armónica, sin luchas intestinas, sin antagonismos con el poder imperialista. Me explico mejor: a lo largo del siglo XX, lo criollo se ha construido como una etnicidad ficticia en la que los diversos grupos humanos que pueblan el Perú deban converger sin mayor conflicto. En este sentido,

promover y -en cierto modo- legitimar una división *racial* del trabajo se ofrece como el horizonte constitutivo del imaginario criollo (Quijano 2001).

Para el criollo es preferible mantener la sociedad cerrada de señores en la que puede conservar sus “privilegios” personales más allá del poder del capital, es preferible que el Perú siga siendo una república oligárquica de carácter semicolonial en la que el mundo tradicional andino es explotado bajo el trabajo servil de la tierra. Por ello, las representaciones de los valeses analizados obvian la irrupción del desarrollo industrial moderno puesto que bajo un régimen social enteramente capitalista la “viveza” (es decir, esa forma de transgresión del orden público a través de recursos de carácter extraeconómico) no tendría mayor efectividad. Por eso, el discurso criollo ha construido un imaginario en que parte del país se resiste a desarrollar bajo los modelos de sociedades capitalistas avanzadas, tales como los Estados Unidos o Europa occidental.

Ahora bien, como resultado de su negativa a aceptar la derrota frente al mundo capitalista, el criollo se refugia en la amable imagen que ha construido de la geografía peruana y del pasado incaico. Por un lado, el paisaje y recursos naturales son para él los medios de realización de la felicidad nacional, su divisa inalienable. Para la visión criolla, los peruanos no podrán alardear del capital que circula en su mercado ni del nuevo mundo creado por él pero sí de las “posibilidades” de desarrollo económico configuradas por su propio territorio. Por otro lado, los valeses estudiados postulan el período incaico como un momento de grandeza económica y moral de la historia nacional que subsanaría la incapacidad atribuida a los individuos reales del país. El criollo no se enorgullece de su propia subjetividad puesto que ha demostrado su “inferioridad” frente a las prácticas sociales impuestas por el capitalismo. Tampoco se enorgullece de los sujetos indígenas, ya que para él son tan solo un remedo raquíutico de la vieja “gloria” incaica, escombros de un imponente pasado lleno de logros que ya no

volverá. Lo que el criollo busca al celebrar el territorio peruano y el imperio incaico es efectuar una compensación imaginaria frente a la apabullante riqueza material y espiritual de los países altamente industrializados, con los que se siente impotente de competir.

El Perú de los criollos es representado como un país importador de bienes y capitales provenientes de países imperialistas, y exportador de materias primas. A las “maravillas” del mundo creadas por la burguesía mundial, el criollo le opone sus playas, sus nevados, su mar, su selva, sus incas. No es que no tenga nada: tiene la “riqueza” de un suelo patrio tocado por la mano de dios. En el fondo, el criollo está librando una batalla para demostrar su “superioridad natural” respecto del imperialismo. Con ello, el sujeto criollo le encuentra, así una “ventaja comparativa” al “subdesarrollo” y se alinea a la división internacional del trabajo creada por el imperialismo de mediados del siglo XX en la cual países como el Perú tenían que mantenerse como “semicolonias” bajo un modelo primario-exportador de desarrollo económico.

El criollismo resulta ser así una formación imaginaria precapitalista que intenta mostrarse como contraria al régimen capitalista de producción. No obstante, es este mismo régimen el que ha alentado y determinado su emergencia en el imaginario nacional a mediados del siglo pasado. Es, en realidad, el efecto ideológico de una forma de constitución de las relaciones sociales basadas en la producción capitalista del Perú en un momento histórico en el que la feudalidad sostenía todavía parte del tejido social y la burguesía no había obtenido su hegemonía como clase dominante.

Sin embargo, lo criollo popular ha sido incorporado a la “narrativa” nacional del desarrollo capitalista peruano tan solo como mercancía útil para el crecimiento de un segmento del mercado interno. Una vez explotado todo el capital de la música criolla, una vez agotadas las potencialidades del criollismo para “mover” el mercado cultural

peruano, el capitalismo tuvo que convertir en valor de cambio los productos artísticos de otras culturas del país. La cultura popular criolla le rindió beneficios a nuestro capitalismo cuando recién iniciaba su despegue y aún no veía la Lima “chola”, migrante y andina, como una gran masa de población que introducía nuevas demandas. Con el paso del tiempo, el mercado siguió diversificándose y relegó a un plano muy secundario a la música criolla con el propósito de satisfacer a sus nuevos consumidores en una sociedad en la que la semifeudalidad ha desaparecido por completo y el neoliberalismo ha alcanzado progresivamente la hegemonía ideológica y política.

Así, a pesar de haber afincado su imaginario en las clases populares urbanas, el criollismo rechaza la posibilidad de cambiar el sistema de relaciones sociales que determina la desigualdad y la pobreza. Abraza la multietnicidad como la realidad cultural que le dota de sentido pero rechaza cualquier otra etnicidad peruana que no sea la criolla. Oscila entre la posición de la víctima y la de quien busca aprovecharse de la situación ajena para beneficio personal. Intenta defender intereses nacionales pero no pasa de las fronteras del provincialismo limeño y de la añoranza del orden colonial español. En conclusión, el criollismo ha creado una identidad en el Perú que, tras su celebración de libertad y aparente dotación de posibilidades simbólicas de disfrute de la vida a los miembros de una sociedad de clases, resta de fuerza moral y psicológica de cambio a tales sujetos, restringe o incluso priva de las potencialidades que tiene todo individuo para revertir las situaciones desventajosas de su realidad circundante.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Benedict

1993 *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo.* Trad. Eduardo L. Suárez. México D.F., Fondo de Cultura Económica.

BADIOU, Alain

1990a *Manifiesto por la filosofía.* Buenos Aires, Nuevas Visión.

1990b *¿Se puede pensar la política?* Buenos Aires, Nueva Visión.

BARRIG, Maruja

1981 “Pitucas y marocas en la nueva narrativa peruana.” *Hueso número 9*: 73-89

BERMAN, Marshall

1982 *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad.* México D.F., Siglo XXI.

BURGA, Manuel y Alberto FLORES GALINDO

1994[1980] “El Estado oligárquico”. *Obras completas 2.* Alberto Flores Galindo. Lima, Sur/Fundación Andina: 131-142.

CORNEJO POLAR, Antonio

1996 “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”. *Revista Iberoamericana* 62.176-177: 837-844

1994 *Escribir en el aire.* Lima, Horizonte.

DE SOTO, Hernando

1986 *El otro sendero. La revolución informal.* Lima, El Barranco.

- DEL ÁGUILA, Alicia
- 1997 *Callejones y mansiones. Espacios de opinión pública y redes sociales y políticas en la Lima del 900.* Lima, Fondo Editorial de la Pontificia universidad Católica del Perú.
- DIEZ CANSECO, José
- 1949 *Lima. Coplas y guitarras.* Lima, Compañía de impresiones y publicidad.
- DURAND, Francisco
- 1998 “La burguesía en el Perú 1968-87”. *Realidad social peruana. Selección de textos.* Henry Pease García (coord.). Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998 [1977]: 443-483
- FULLER, Norma
- 2001 “Introducción.” *Masculinidades. Cambios y persistencias. Varones de Cuzco, Iquitos y Lima.* Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú: 17-52
- FOUCAULT, Michel
- 1992 *El orden del discurso.* 4ª edición. Buenos Aires, Tusquets.
- FRANCO, Carlos
- 1983a “Las limitaciones del enfoque y las estrategias participativas.” *El Perú de Velasco 3.* Carlos Franco (coord.). Lima, CEDEP: 653-680
- 1983b “Los significados de la experiencia velasquista: forma política y contenido social.” *El Perú de Velasco 2.* Carlos Franco (coord.). Lima, CEDEP: 249-422
- GROMPONE, Romeo
- 2001 “Tradiciones liberales y autonomías personales en el Perú.” *Estudios culturales. Discursos, poderes, pulsiones.* Santiago López Maguiña et al.

(eds.). Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú:
491-514

GUERRA GARCÍA, Francisco

1983a “Proceso de cambios y régimen militar.” *El Perú de Velasco 2*. Carlos Franco (coord.). Lima, CEDEP: 547-574

1983b “SINAMOS y la promoción de la participación.” *El Perú de Velasco 3*. Carlos Franco (coord.). Lima, CEDEP: 681-708

1983c *Velasco: del Estado oligárquico al capitalismo de Estado*. Lima, CEDEP.

HAMANN, Marita

2003 “Los velos de la peruanidad.” (manuscrito)

HURTADO SUÁREZ, Wilfredo

1995 “La música chicha en los 90.” *Márgenes 8.13/14*: 171-187

LAUER, Mirko (moderador)

1978 *El reformismo burgués (1968-1976)*. Lima, Mosca Azul.

LÓPEZ, Sinesio

1982 “El mundo escindido de la cultura criolla.” Ponencia presentada en las Jornadas de Balance de Estudios Urbano-industriales (13-18 de diciembre). Lima, Centro de Investigaciones Sociales, Económicas, Políticas y Antropológicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

LÓPEZ MAGUIÑA, Santiago et al. (eds.)

2001 *Estudios culturales. Discursos, poderes, pulsiones*. Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

LLORÉNS AMICO, José Antonio

- 1983 *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- MAJLUF, Natalia
- 2001 “Convención y descripción: Francisco-Pancho Fierro (1807-1879) y la formación del costumbrismo.” *Hueso número 39*: 3-44
- MANRIQUE, Nelson
- 1995 *Historia de la República*. Lima, Cofide.
- MARX, Karl
- [1867] “La mercancía.” *El capital 1. El proceso de producción del capital*. Biblioteca de autores socialistas. <<http://www.ucm.es/info/bas/es/marx-eng/capital1/1.htm>>
- MARX, Karl y Friedrich ENGELS
- 1973 [1848] “Manifiesto del Partido Comunista.” *Obras escogidas en tres tomos 1*. Karl Marx y Friedrich Engels. Moscú, Progreso: 99-144
- MATOS MAR, José
- 1984 *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- MEDINA GARCÍA, Oswaldo
- 2000 *El ahoramiento: una interpretación sociológica*. Lima, Centro de Investigación de la Universidad del Pacífico.
- MÉNDEZ, Cecilia
- 1993 *Incas sí, indios no: apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

- 1992 “República sin indios: la comunidad imaginada del Perú.” *Tradicción y modernidad en los Andes*. Enrique Urbano (comp.). Cusco, Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”: 15-41
- MERINO AMAND, Francisco José
- 1994 “Lima y la música criolla. Variaciones sobre el tema “La lima que se fue”.” *Debates en Sociología* 19: 285-301
- MUÑOZ, Fanni
- 2001a *Diversiones públicas en Lima 1890-1920. La experiencia de la modernidad*. Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- 2001b “Notas para una historia de la corrupción en el Perú. La construcción del funcionario público moderno durante la mitad del siglo XIX.” *Estudios culturales. Discursos, poderes, pulsiones*. Santiago López Maguiña et al. (eds.). Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú: 515-540
- NEIRA, Hugo
- 2001 *El mal peruano 1990-2001*. Lima, SIDEA.
- 1996 “Señas de identidad.” *Hacia la tercera mitad. Perú XVI-XX. Ensayos de relectura herética*. Lima, SIDEA: 443-527
- NUGENT, José Guillermo
- 1992 *El laberinto de la choledad. Formas peruanas del conocimiento social*. Lima, Fundación Friedrich Ebert.
- OLIART, Patricia

- 1995 “Poniendo a cada quien en su lugar: estereotipos raciales y sexuales en la Lima del siglo XIX.” *Mundos interiores. Lima 1850-1950*, Aldo Panfichi y Felipe Portocarrero (eds.). Lima, CIUP: 261-288
- ORTEGA, Julio
- 1986 *Cultura y modernización en la Lima del 900*. Lima, Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación.
- PALMA, Ricardo
- 1973 *Tradiciones en salsa verde*. Lima, Ediciones de la Biblioteca Universitaria.
- PANFICHI, Aldo
- 2000 “Africanía, barrios populares y cultura criolla a inicios del siglo XX.” *Lo africano en la cultura criolla*. Rostworowski, María et al. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú: 137-156
- 1995 “Urbanización temprana de Lima, 1535-1900.” *Mundos interiores. Lima 1850-1950*, Aldo Panfichi y Felipe Portocarrero (eds.). Lima, CIUP: 15-42
- PANFICHI, Aldo y Felipe PORTOCARRERO (eds.)
- 1995 *Mundos interiores. Lima 1850-1950*. Lima, CIUP:
- PATCH, Richard W.
- 1967 *La Parada. Un estudio de clases y asimilación*. Lima, mosca Azul Editores.
- PEASE GARCÍA, Henry
- 1998 [1977] “El ocaso del poder oligárquico. Lucha política en la escena oficial 1968-1975.” *Realidad social peruana. Selección de textos*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú: 357-397

PETRAS, James

- s/f “La metamorfosis de los intelectuales latinoamericanos.”
<www.cholonautas.edu.pe/pdf/INTELECTUALES%20LATINOAMERICANOS.pdf>

PORTOCARRERO, Gonzalo

- 2004 *Rostros criollos del mal. Cultura y transgresión en la sociedad peruana.*
Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- 2003 “Esas voces, ese mi destino... Vectores expresivos y autopoiesis en la obra del Juan del Valle y Caviedes.” (manuscrito)
- 2001a “La transgresión como forma específica de goce del mundo criollo.”
Estudios culturales. Discursos, poderes, pulsiones. Santiago López Maguiña et al. (eds.). Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú: 541-567
- 2001b “Nuevos modelos de identidad en la sociedad peruana (Hacia una cartografía de los sentidos comunes emergentes).” *Modelos de identidad y sentidos de pertenencia en Perú y Bolivia.* Gonzalo Portocarrero y Jorge Komadina. Lima, Instituto de estudios Peruanos: 11-88
- 1991 “El psicoanálisis, las ciencias sociales y el mundo popular.” *Modernidad en los Andes.* Enrique Urbano (comp.). Lima, Centro de estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas: 161-186

PORTOCARRERO, Gonzalo (ed.)

- 1993 *Los nuevos limeños. Sueños, fervores y caminos en el mundo popular.*
Lima, Sur/TAFOS.

ROCHABRÚN, Guillermo

- 2001 “Comentarios.” *Estudios culturales. Discursos, poderes, pulsiones.*
Santiago López Maguiña et al. (eds.). Lima, Red para el Desarrollo de las
Ciencias Sociales en el Perú: 569-574
- QUIJANO, Aníbal
- 2000 “Colonialidad del poder: eurocentrismo y América Latina.” *La
colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas
latinoamericanas.* Edgardo Lander (comp.). Buenos Aires, CLACSO:
201-242
- ROSARIO, José Luis
- 2003 “Identidad nacional: un fantasma de la grandeza perdida, un discurso de
la autoglorificación.” (manuscrito)
- SALAZAR BONDY, Sebastián
- 1964 *Lima la horrible.* México D.F., Era.
- SILVA SANTISTEBAN, Rocío
- 1998 “¿Muchachita ingenua? Resemantización moderna de una expresión
criolla popular. A propósito de *Valses* de Blanca Varela.” *Márgenes*
11.16: 85-110
- STEIN, Steve
- 1986 “Los vales criollos y los valores de la clase trabajadora en la Lima de
comienzos del siglo XX.” *Lima obrera 1900-1930 I.* Stein, Steve. Lima,
El Virrey: 85-98
- UBILLUZ, Juan Carlos
- 2003 “El sujeto criollo y el fujimontecínismo.” (manuscrito)
- VARILLAS, Rómulo
- 1982 “Rómulo Varillas: la voz del pueblo.” *VSD*, 19 de febrero: 14-15

VELARDE LA ROSA, Gisèle

2001 “El Perú actual: entre la cultura de “Pepe el vivo” y la posibilidad de ser nación.” *Copé* 11.27: 23-26

VICH, Víctor

2003 “Borrachos de amor: las luchas por la ciudadanía en el cancionero popular peruano.” *Batallas por la memoria. Antagonismos de la promesa peruana*. Marita Hamann et al (eds.). Lima, Red para el desarrollo de las ciencias sociales en el Perú. 337-363

2002 *El caníbal es el Otro. Violencia y cultura en el Perú contemporáneo*. Lima, Instituto de estudios Peruanos.

2001 *El discurso de la calle. Los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*. Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

VICH, Víctor y Juan DEJO BENDEZÚ

1993 “Imaginario popular en la parodia política: hacia un estudio del humor en la televisión peruana.” *Debates en sociología* 18: 263-274

VILLANUEVA, Lorenzo y Jorge DONAYRE

1987 *Antología de la música peruana I. Canción criolla*. Lima, Latina.

ZIZEK, Slavoj

2000 *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires, Paidós.

1999 “El amor cortés o la mujer como Cosa.” *El acoso de las fantasías*. México D.F., Siglo XXI: 217-237

1992 *El sublime objeto de la ideología*. México D.F, Siglo XXI.