

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Los aportes en las canciones de Chabuca Granda de sus etapas segunda y tercera: un análisis semiológico

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Música que
presenta:

Valerie Sophia Coronel Saavedra

Asesor:

Aurelio Efrain Tello Malpartida


Lima, 2023

Informe de Similitud

Yo, *Aurelio Efrain Tello Malpartida*, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada “*Los aportes en las canciones de Chabuca Granda de sus etapas segunda y tercera: un análisis semiológico*”, de la autora *Valerie Sophia Coronel Saavedra* dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 23%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 29-nov.-2022.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 25 de octubre de 2023

Nombres y apellidos del asesor: <i>Aurelio Efrain Tello Malpartida</i>	
DNI: 6506114	Firma: 
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7974-7101	

Resumen

La música criolla se ha establecido como una de las manifestaciones culturales más representativas del Perú y como elemento simbólico y de identidad de la ciudad de Lima. La presente investigación tiene como propósito estudiar y analizar la obra de la compositora peruana Chabuca Granda en búsqueda de los aportes novedosos que dejó a la música criolla. Para ello, se parte desde la división propuesta de su producción en tres grandes etapas y se recopilan los recursos musicales, extramusicales y estilísticos de sus canciones por cada periodo. Primero, se presenta el nacimiento, desarrollo y formación de características de la música criolla antes de la compositora. Luego, se presenta la incursión de Chabuca Granda en la escena del criollismo y se presenta la importancia que tuvo este acontecimiento para el género. Finalmente, se realiza un análisis musical semiológico tirapartito que aborda las dimensiones poética, neutra y estética de las canciones “El Puente de los suspiros”, “Zeñó Manuel”, “Las flores buenas de Javier”, “Cardo o ceniza”, “María Landó” y “El surco”, correspondientes a sus tres etapas.

Palabras clave: música criolla, Chabuca Granda, vals criollo, tradición, música afroperuana.

Abstract

Criollo music has established itself as one of the most representative cultural manifestations of Peru and as a symbolic and identity element of Lima city. The purpose of this research is to study and analyze the work of the Peruvian composer Chabuca Granda in search of the new contributions she left to Criollo music. To do this, it starts from the proposed division of its production in three major stages and the musical, extramusical and stylistic resources of its songs are collected for each period. First, it presents the birth, development and formation of characteristics of Criollo music before the composer. Then, the incursion of Chabuca Granda into the scene of “criollismo” is presented with the importance that this event had for the genre. Finally, a semiological musical analysis is performed that addresses the poetic, neutral and esthetic dimensions of the songs "El Puente de los suspiros", "Zeñó Manué", "Las flores buenas de Javier", "Cardo o ceniza", "María Landó" and "El surco", corresponding to its three stages.

Keywords: Criollo music, Chabuca Granda, criollo waltz, tradition, afro-peruvian music.

*Dedicado a mi madre Giannina, y a
toda persona que quiera adentrarse en
el mundo de Chabuca Granda*



Agradecimientos

A mi familia, especialmente a mi madre, por permitirme estudiar esta carrera y vivir de mis sueños.

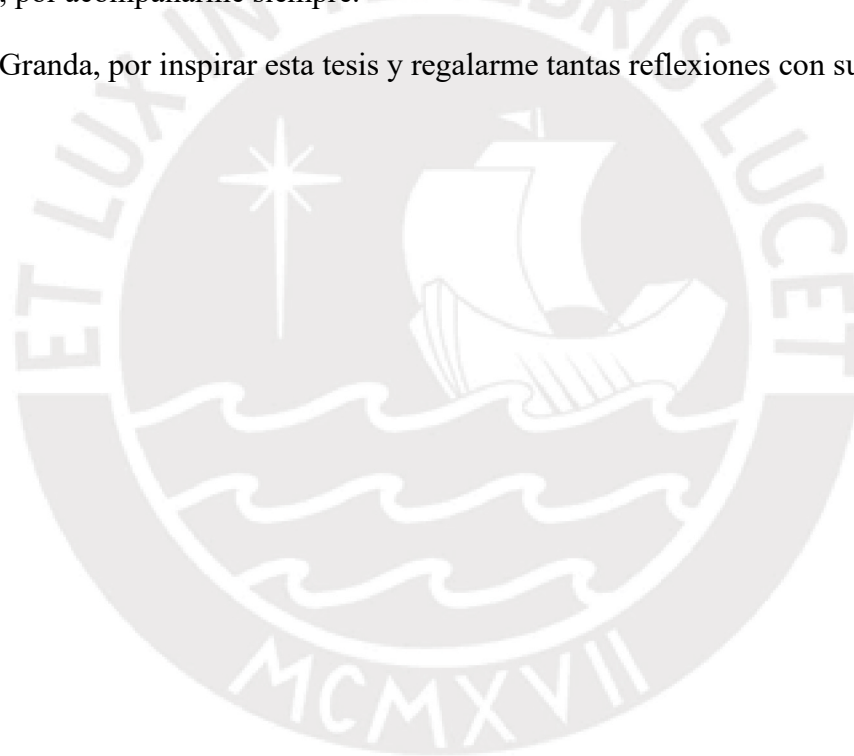
Al maestro Aurelio Tello, por sus infinitas enseñanzas y su apoyo constante durante la realización de este trabajo.

A mis profesores, por todo lo que me han enseñado a lo largo de mi etapa universitaria

A mis amigos y amigas, por ser parte fundamental de mi crecimiento personal y profesional. A Manolo, por su compañía, ánimo y ayuda incondicional.

A mis gatas, por acompañarme siempre.

A Chabuca Granda, por inspirar esta tesis y regalarme tantas reflexiones con su música.



Índice

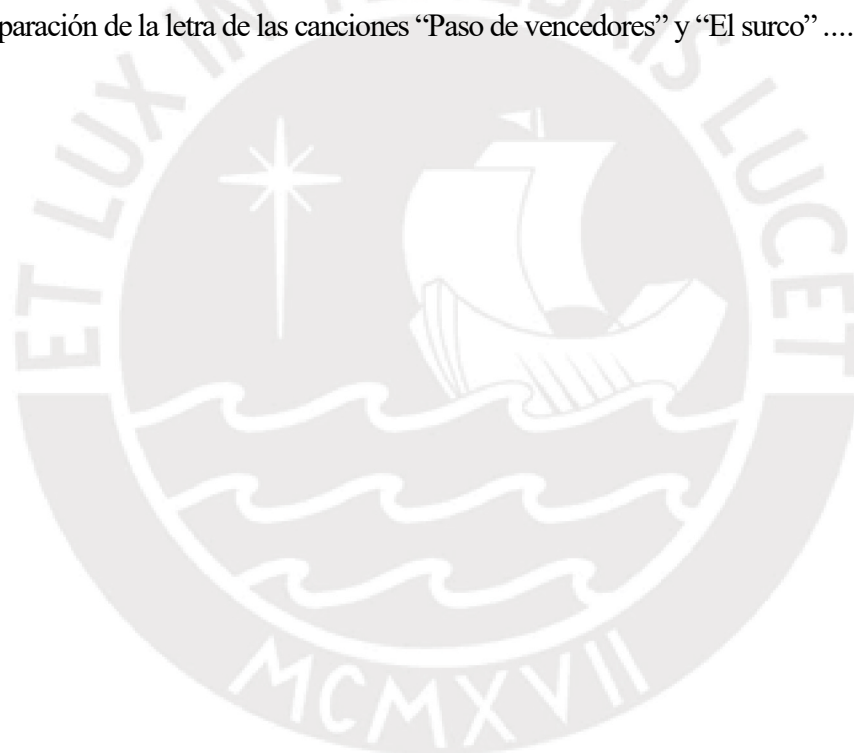
Resumen.....	ii
Abstract	iii
Dedicatoria	iv
Agradecimientos.....	v
Índice de tablas.....	ix
Índice de figuras	x
Índice de anexos.....	xi
Introducción	1
Planteamiento del problema	2
Tema de investigación.....	2
Preguntas de investigación.....	2
Objetivos de investigación.....	3
Justificación y motivación personal.....	3
Propuesta de investigación.....	3
Estado del arte	4
Marco Teórico	8
Metodología	9
Capítulo 1. La música criolla antes de Chabuca Granda.....	12
1.1. Nacimiento de la música criolla.....	13

1.2.	Consolidación del vals criollo.....	15
1.3.	La Guardia Vieja y la difusión de la música criolla.....	16
1.4.	La generación de Pinglo.....	18
1.5.	El rol de la radio en el criollismo.....	19
1.6.	Oficialización de la música criolla.....	20
1.7.	Características del vals criollo	23
Capítulo 2. Aparición de Chabuca Granda en la escena musical criolla.....		26
Capítulo 3. Análisis semiológico y estilístico de las etapas de Chabuca Granda.....		31
3.1.	Primera etapa	32
3.1.1.	El Puente de los suspiros.....	32
3.1.1.1.	Dimensión poiética	32
3.1.1.2.	Dimensión neutra.....	34
3.1.1.3.	Dimensión estética	38
3.1.2.	Zeñó Manué	39
3.1.2.1.	Dimensión poiética	40
3.1.2.2.	Dimensión neutra.....	40
3.1.2.3.	Dimensión estética	43
3.2.	Segunda etapa	44
3.2.1.	Las flores buenas de Javier	44
3.2.1.1.	Dimensión poiética	44
3.2.1.2.	Dimensión neutra.....	46
3.2.1.3.	Dimensión estética	50
3.2.2.	Cardo o ceniza	51

3.2.2.1. Dimensión poiética	53
3.2.2.2. Dimensión neutra.....	54
3.2.2.3. Dimensión estética	57
3.3. Tercera etapa.....	57
3.3.1. María Landó.....	57
3.3.1.1. Dimensión poiética	58
3.3.1.2. Dimensión neutra.....	59
3.3.1.3. Dimensión estética	64
3.3.2. El surco	65
3.3.2.1. Dimensión poiética	65
3.3.2.2. Dimensión neutra.....	67
3.3.2.2. Dimensión estética	70
Conclusiones.....	71
Referencias bibliográficas.....	75
Anexos	78

Índice de tablas

Tabla 1. Lista de canciones a analizar.....	11
Tabla 2. Ejemplos de canciones de la Guarda Vieja divididas en patrones de tonalidad	25
Tabla 3. Relación entre objetos materiales y no materiales en “El Puente de los suspiros”....	33
Tabla 4. Progresión y análisis armónico de “El Puente de los suspiros”	35
Tabla 5. Estructura de “Zeñó Manué”	40
Tabla 6. Recursos literarios en “Cardo o ceniza”	54
Tabla 7. Estructura de “María Landó”	60
Tabla 8. Comparación de la letra de las canciones “Paso de vencedores” y “El surco”	66

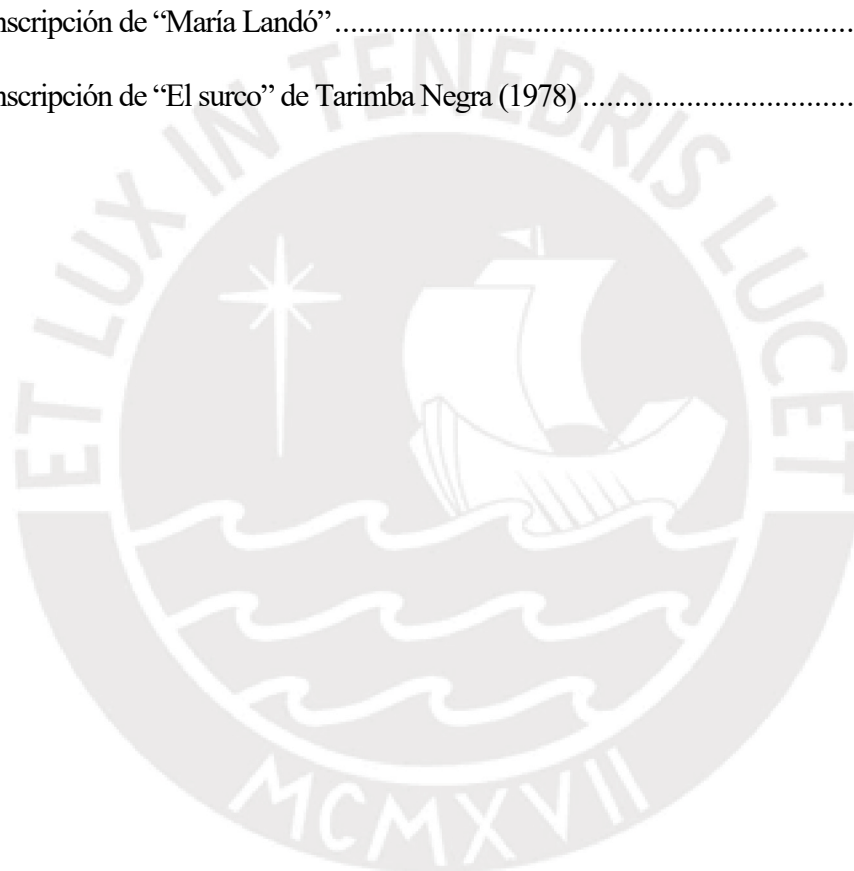


Índice de figuras

Figura 1. Extracto 1 de “El Puente de los suspiros”	36
Figura 2. Extracto 2 de “El Puente de los suspiros”	37
Figura 3. Extracto 3 de “El Puente de los suspiros”	37
Figura 4. Extracto 1 de “Zeñó Manué”	41
Figura 5. Extracto 2 de “Zeñó Manué”	41
Figura 6. Extracto 3 de “Zeñó Manué”	42
Figura 7. Extracto 4 de “Zeñó Manué”	43
Figura 8. Extracto 1 de “Las flores buenas de Javier”	47
Figura 9. Extracto 2 de “Las flores buenas de Javier”	48
Figura 10. Extracto 3 de “Las flores buenas de Javier”	49
Figura 11. Extracto 4 de “Las flores buenas de Javier”	49
Figura 12. Extracto 1 de “Cardo o ceniza”	55
Figura 13. Extracto 2 de “Cardo o ceniza”	56
Figura 14. Relación entre letra e intensión en “Cardo o ceniza”	56
Figura 15. Extracto 1 de “María Landó”	62
Figura 16. Anáfora en la sección C de “María Landó”	63
Figura 17. Anáfora en la sección A de “María Landó”	63
Figura 18. Extracto 2 de “María Landó”	64
Figura 19. Extracto 1 de “El surco”	67
Figura 20. Animismo en “El surco”	68
Figura 21. Presentación de la problemática en “El surco”	69
Figura 22. Anáfora “El surco”	69
Figura 23. Extracto 2 de “El surco”	70

Índice de anexos

Anexo 1. Transcripción de “El Puente de los suspiros” de <i>Dialogando...</i> (1967).....	78
Anexo 2. Transcripción de “Zeñó Manué” de <i>Voz y Vena</i> (1968)	81
Anexo 3. Transcripción de “Las flores buenas de Javier” de <i>Paso de vencedores</i> (1974).....	84
Anexo 4. Transcripción de “Cardo o ceniza” de <i>Paso de vencedores</i> (1974).....	86
Anexo 5. Transcripción de “María Landó”	91
Anexo 6. Transcripción de “El surco” de Tarimba Negra (1978)	94



Introducción

La música criolla tuvo su origen durante las últimas décadas del siglo XIX en la ciudad de Lima. Desde la colonización, las manifestaciones musicales existentes se adaptaron y transformaron por la influencia de músicas foráneas dentro de la sociedad limeña logrando una nueva identidad musical que se conoce actualmente como música criolla.

A partir de su crecimiento y consolidación, pasando por la “Guardia Vieja” hasta la “Era Pinglo”, este género musical desarrolló y estableció ciertas características musicales que la identifican como tal. En la década de 1950 el género criollo tuvo su apogeo y se convirtió en un símbolo distintivo de la cultura del criollismo limeño, el cual se compone principalmente de vals, marinera, tondero y polca.

Dentro de los representantes más importantes de la música criolla destaca la compositora María Isabel Granda y Larco, conocida artísticamente como Chabuca Granda, quien además fue letrista, cantautora y folklorista peruana. Ella compuso y escribió un gran número de canciones de música criolla y afroperuana, así como poesías y guiones teatrales y cinematográficos. Asimismo, consiguió fama a nivel internacional gracias a temas como “La flor de la canela”, “José Antonio”, “El Puente de los suspiros”, “Cardo o ceniza” y “Fina estampa”.

Chabuca Granda inició su carrera musical poco antes del inicio de los años 50 con su primera canción “Lima de veras” y su llegada al género significó un cambio y marca un hito, ya que delimita un antes y un después de la música criolla.

Debido a un consenso entre autores—como son Romero, Vega y Sarmiento—este trabajo considerará la división en tres etapas creativas de la compositora. La primera aborda sus canciones más tradicionales y dedicadas a la ciudad de Lima Aristocrática; la segunda, compuesta por su ciclo de canciones a Violeta Parra y Javier Heraud; y la tercera, conocida

como su “ciclo negro”.

Planteamiento del problema

En el imaginario social y cultural colectivo peruano, las canciones de Chabuca Granda gozan de gran aceptación y representan una importante identificación nacional. En el campo de la investigación, la compositora es altamente reconocida por su obra más no es estudiada con frecuencia.

En la mayoría de los estudios y trabajos dedicados a ella se refieren a su etapa tradicionalista y prestan mayor atención a los aspectos extra-musicales que acompañan a sus composiciones, como el contexto socio-político, el manejo de la poesía o su vida personal, pero el aspecto musical es mencionado de manera superficial.

La carencia de información y escasa investigación de sus composiciones, sobre todo las de sus dos últimos periodos, imposibilita una valoración integral de su música. Por lo tanto, la presente investigación busca hallar a través del análisis los aportes significativos de las composiciones de Chabuca Granda.

Tema de investigación

Análisis de la segunda y tercera etapas creativas de Chabuca Granda en búsqueda de aportes significativos para la música criolla.

Preguntas de investigación

Pregunta general: ¿Cuáles son los aportes significativos para la música criolla que se encuentran en la segunda y tercera etapas de Chabuca Granda?

Preguntas específicas:

- ¿Cuáles eran las características de la música criolla antes de las composiciones de Chabuca Granda y durante su primera etapa?
- ¿Cuáles fueron los recursos musicales utilizados en la etapas segunda y tercera de Chabuca Granda?

- ¿Cuáles son los aportes significativos para la música criolla?

Objetivos de investigación

Objetivo general: Evidenciar los aportes musicales de la segunda y tercera etapas creativas de Chabuca Granda para la música criolla.

Objetivos específicos:

- Establecer las características de la música criolla antes de las composiciones de Chabuca Granda y las de su primer periodo
- Identificar los recursos musicales utilizados en la segunda y tercera etapas creativas de Chabuca Granda
- Analizar y reconocer los aportes significativos de estos recursos para la música criolla

Justificación y motivación personal

Esta tesis surge por una motivación personal tras la admiración y el cuestionamiento sobre el valor y aporte de las canciones de Chabuca Granda para la música peruana, dado que su música forma parte del repertorio clásico y representativo del género criollo. Adicionalmente, son pocas las investigaciones que incluyen un análisis musical en sí de sus obras y se cuenta con muy poca bibliografía sobre ella. Sobre todo, son su segunda y tercera etapa las menos reconocidas y por consiguiente las menos estudiadas, por lo que se busca estudiar y generar más conocimiento sobre la obra de Chabuca Granda y aportar al futuro estudio de la música peruana.

Propuesta de investigación

El objeto de estudio de esta investigación son una selección de canciones de Chabuca Granda en búsqueda de recursos musicales que puedan ser considerados novedosos dentro del género criollo. Se tiene como fin demostrar a través del análisis semiológico y estilístico que efectivamente los recursos musicales utilizados en la

segunda y tercera etapa creativa de la compositora fueron novedosos dentro de la música criolla y pueden considerarse un aporte significativo para este género musical.

El primer capítulo busca explicar el contexto donde surge la música de Chabuca Granda. Se hará un recorrido por el estado de la música criolla anterior a ella y se identificarán sus principales características musicales. Para ello, se establecerá un breve marco histórico acerca del género, sus etapas y su consolidación, específicamente la ciudad de Lima.

El segundo capítulo aborda de manera general el proceso de introducción de las composiciones de Chabuca Granda a la escena musical criolla, el afianzamiento de su primer periodo musical y su consolidación como compositora dentro de este género. Para esto, se revisará de qué manera estas primeras composiciones se ajustan o no a las características musicales establecidas en la música criolla anteriormente. De igual manera, se explicarán los primeros aportes que realiza la compositora a lo criollo; esto último, nos permitirá comprender los factores que justifican el cambio de paradigma que se da en el desarrollo compositivo de Chabuca Granda y que pone fin a esta primera etapa con el evidente cambio en su música a partir de su siguiente periodo.

El tercer capítulo presenta el estudio de las tres etapas compositivas de Chabuca Granda en busca de un posible aporte novedoso para la música criolla. Para ello, se presentará el análisis musical semiológico y estilístico de transcripciones de una selección de composiciones correspondientes a dichas etapas. Finalmente, a partir de los hallazgos, se presentará una reflexión final.

Estado del arte

Aunque el estudio de la música peruana se encuentra aún en desarrollo, existen diversas publicaciones y es posible hallar algunos trabajos acerca de Chabuca Granda. Los principales estudios de la obra de Granda reflejan la influencia del contexto

sociocultural en sus composiciones y algunos autores se ocupan del desarrollo poético de sus letras. Sin embargo, en estas investigaciones se habla en mayor medida de su música más tradicionalista, que la llevó a ser reconocida en los primeros años de su carrera, dejando de lado las composiciones posteriores. Además, se toca de manera superficial el aspecto musical de su obra y aunque no se encuentra un análisis detallado sobre los recursos utilizados por Chabuca en sus canciones, estos son considerados innovadores en música criolla.

Tras la revisión de diversos autores, se ha encontrado una coincidencia y evidente consenso sobre la división de la obra de la compositora en tres grandes etapas. En un documental dedicado a Chabuca dentro del programa televisivo *Sucedió en el Perú*, Paul Vega (2011) propone que la primera etapa está dedicada a la ciudad de Lima y sus personajes, donde se encuentran sus canciones más tradicionales y populares, mientras que en las dos siguientes etapas se considera que ella alcanza una madurez artística por la fuerte influencia de los poetas de los años 60 y un posterior acercamiento a la música negra. Para Vega, a pesar de que algunos críticos la acusaban a Granda de desnaturalizar el vals criollo, es en estos dos últimos momentos donde se encuentran sus mejores composiciones, ya que las considera de una mayor calidad.

Por otro lado, los participantes en este documental se refieren a la música criolla antes de que diera a conocer sus composiciones, porque consideran necesario conocer el contexto en el que surge Chabuca Granda. Sobre esto, Eduardo Mazzini comenta que la música criolla, desde Felipe Pinglo, se había concentrado en el vals y un poco en las polcas. Por ello, considera a Chabuca Granda una innovadora, ya que rescata géneros tradicionales como la marinera y el tondero. Además, realiza grandes cambios rítmicos y melódicos dentro de este género, por ejemplo, en su última etapa reinterpreta el ritmo negro.

Por su lado, Jorge Chiarella añade que, durante el apogeo de la música criolla, el vals estaba musicalmente ligado al “tun-de-te” y afirma que las composiciones de Chabuca rompen con esta característica realizando requiebros musicales en la armonía y melodía, dándole un aire novedoso a la música criolla.

Todos los que intervienen en este documental coinciden en que Chabuca Granda revolucionó no solo el sentido literario del vals, sino también el sentido musical. Para Ani Bustamante, el proceso en su poética se va separando poco a poco del sentido y va entregándose al sonido. Por lo tanto, explora y mezcla recursos introduciendo en sus composiciones el cajón y ritmos afroperuanos como el landó.

El etnomusicólogo peruano Javier F. León (2011) sostiene que la música de Chabuca significó una de las mayores expresiones en la tradición criolla limeña. León es el primer autor que explicita un cambio de estilo en la compositora a partir de 1960 debido a que su música abandona lo tradicional que la caracterizaba gracias a la admiración que sentía por personajes como Javier Heraud y Violeta Parra. También precisa que, en la última etapa de su carrera, Chabuca busca un nuevo sonido experimentando con ritmos negros y relacionándose con músicos afroperuanos como Andrés Soto y Félix Casaverde.

El *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* propone, dentro de la obra de Chabuca Granda un “ciclo negro” donde se ubican las canciones con ritmos “negroides” correspondientes a los últimos años de su carrera (Casares, Fernández & López-Calo 2002). Los autores coinciden con este aporte sobre la influencia de la música negra en sus últimas composiciones.

Un artículo de Jorge Berríos (2007) rescata la relación de Chabuca Granda con sus músicos acompañantes, entre los cuales se menciona a Óscar Avilés, Lucho Gonzales, Carlos Caitro Soto, Jaime Delgado Aparicio, Félix Casaverde, Rufino Ortiz y Álvaro Lagos. El autor señala que, por estos vínculos, la compositora amplía la instrumentación

de sus composiciones y su admiración por la música negra peruana se basa en la relación que tuvo con músicos afroperuanos.

En un programa dedicado a la compositora por parte de Sonidos del mundo (2014), Luis “Lucho” Gonzales ostiene que Chabuca introduce elementos brasileños en sus canciones y comenta que esta propuesta musical vanguardista no fue aceptada fácilmente. Asimismo, Leonardo “Gigio” Parodi opina que en la música de Chabuca se da un encuentro de culturas por la manera en la que utiliza el lenguaje sonoro de lo afroperuano.

Hasta el momento, los entrevistados proponen que la música de Chabuca Granda no está aislada de su entorno social, sino que cambia y se modifica según lo hace la percepción de la realidad que se va transformando en la compositora. Renato Romero establece que “Chabuca Granda no solo cambia de visión del mundo en sus letras, sino también musicalmente en su estilo, en su armonización y en las formas musicales utilizadas” (Romero 2015). Por ello, coincide con la propuesta de que el estilo musical de la compositora recorre tres etapas bastante definidas.

En adición, Luis “Lucho” Gonzales menciona para el Diario *El Comercio* (2017), que considera a Chabuca como una compositora vanguardista, ya que su concepto dentro de la música criolla era muy moderno y a partir de su segunda etapa sus composiciones eran mucho más elaboradas a nivel sonoro. Añade que su acercamiento a músicos formados, su conocimiento de diversos estilos y su experimentación musical fueron de ayuda para concretar esa etapa de nuevos sonidos.

En un programa denominado Cantoras: Un homenaje a Chabuca Granda realizado por Canal Encuentro (2017), Silvia Iriondo expone que se funda una estética nueva en la música peruana con la incorporación de lo afroperuano a la música criolla, con la precisión de que Chabuca Granda hizo uso del ritmo del landó. Además, rescata de la música de Granda lo rítmico y el fraseo de sus melodías, las cuales juegan entrando y

saliendo acompasadamente en vez de seguir una métrica regular y con esto se inaugura un estilo dentro de la canción de habla hispana. Eva Ayllón también opina que la compositora fue una revolucionaria y recalca que Chabuca hizo música negra muy importante gracias a su contacto con músicos afroperuanos notables como Eusebio Sirio “Pititi” y Caitro Soto. Sobre su proceso compositivo, Gonzales acota que la compositora tenía especial cuidado con las melodías ya que las consideraba la identidad de la canción y en el caso de la armonía, Granda explora con distintos géneros musicales para plantear posibilidades distintas al vals criollo tradicional. Por su parte, Antonio Rodríguez Villar afirma que en la música criolla peruana se puede establecer un antes y un después con Chabuca Granda, puesto que considera que sus composiciones le dieron una nueva dirección.

Si bien, el estudio musical de la obra de Chabuca Granda es escaso, los autores consultados nos permiten establecer una teoría que propone la división de sus canciones en tres periodos creativos. Cabe resaltar, que de manera particular las ideas y planteamientos de Renato Romero (2015), aunque estén mayormente centrados en el aspecto social que acompaña el proceso compositivo de Granda, establecen los primeros indicios para considerar y analizar los recursos musicales utilizados por Chabuca como aportes novedosos para la música criolla.

Marco Teórico

En el marco de este trabajo se considera pertinente y necesario adoptar la generalización empírica que propone la división de la obra de Chabuca Granda en tres etapas creativas.

Teniendo como objetivo demostrar la novedad de los recursos musicales utilizados por Chabuca Granda en dichas etapas y reconocer su aporte para la música criolla, esta tesis adopta una perspectiva analítica semiológica para estudiar la obra de la

compositora en cuestión. Para realizarlo, se consideran tres aspectos: el poiético (lo creativo), el estésico (lo perceptual) y el neutro (la música misma).

La propuesta de un análisis semiológico aborda el objeto de estudio – en este caso la obra musical– como una forma simbólica, ya que como producción humana posee huellas materiales portadoras de significados tanto para quienes las producen como para quienes las perciben. De este modo, el análisis tripartito propone que el objeto es inseparable del proceso de producción y del proceso de recepción. (Molino 2011, pp. 134-135). En este proceso simbólico, existe la necesidad de distinguir las tres dimensiones:

1. Dimensión poiética: Comprende las significaciones que pertenecen al universo del emisor. Para esto, se tomaron en cuenta los elementos exteriores de la obra, como documentos biográficos, anotaciones en las partituras, elementos anecdóticos, letras de canciones, entre otros puntos.

2. Dimensión estésica: Comprenden las significaciones construidas por los receptores.

En las canciones analizadas se recurrió a entrevistas, crónicas, etc.

3. Dimensión neutra: Se trata de una descripción analítica y objetiva del objeto de estudio, también conocido como huella material. En esta investigación las huellas materiales analizables son los audios y partituras. Recurrimos al análisis formal, rítmico, melódico musical y a la descripción de la instrumentación utilizada en los audios.

En la esfera musical tanto el compositor como el oyente son capaces de atribuir significado a un fonograma, partitura, texto, interpretación, etc. Este aspecto exegético permite que el compositor y los receptores coincidan o discrepen en los significados que atribuirán a la música y a los elementos que la constituyen.

Metodología

Esta tesis se trata de una investigación de tipo descriptivo-analítico con un enfoque

sobre las artes escénicas.

Primero, se recopila y revisa información acerca de la música criolla y sus características antes de la aparición de Chabuca Granda. Este primer acercamiento se realiza con el fin de contextualizar la escena criolla anterior a la compositora. Además, tener en cuenta esta información sirve para realizar una posterior comparación con los recursos encontrados en la obra de Chabuca Granda y poder confirmar su novedad.

Después, la investigación se introduce en la obra de Granda presentando información sobre su primer periodo y se describen de manera general las características que se encuentran en las composiciones pertenecientes a esta primera etapa. Es necesario considerarla para evidenciar el cambio en sus creaciones y en consecuencia el aporte novedoso a la música criolla.

Por último, se presentan las transcripciones de las piezas seleccionadas y se realiza el análisis semiológico (poiético, estésico y neutro) de las mismas con el fin de hallar los recursos utilizados en la segunda y tercera etapas de la compositora. Para esta última parte de la investigación se consideran los álbumes “Paso de vencedores” y “Tarimba negra”.

Asimismo, se trabaja el análisis musical a partir de las perspectivas semiológica y estilística. Por un lado, se analizan los aspectos creativo, perceptual y musical de la compositora y por el otro, el estilístico, ya que el estilo denota las características con las que una obra de arte es creada; por tanto, es necesario conocer cómo se articulan los parámetros en el proceso de creación, el discurso que sigue y la manera por la que se expresa.

La semiología musical tiene como objetivo analizar de manera integral el hecho musical para comprenderlo en su totalidad. Se consideran tres niveles de análisis “[...] el nivel neutral [*sic*] o inmanente (la obra como texto o como estructura), el nivel poiético (es decir, los procesos compositivos que han engendrado la obra), y el nivel estésico (el

nivel de los interpretantes: el ejecutante o intérprete propiamente dicho, y el receptor de la obra o exégeta)” (Sanz s.f. ,1). Esta tripartición en el análisis permite abarcar todos los procesos involucrados en el fenómeno musical y analizar su función simbólica.

El análisis estilístico coincide con el análisis neutro y tiene como fin encuadrar las obras en un estilo concreto y se fundamenta en la descomposición de los elementos constitutivos, ya que el estilo se trata de una unidad formada por la suma de diferentes partes que aportan ciertas características. Los elementos a los que se presta atención son la forma y la armonía, con referencias también al ritmo y la melodía.

Finalmente, a través de este tipo de análisis se estudian grandes repertorios y se pueden establecer unas delimitaciones cronológicas, las cuales conforman los estilos musicales; es por ello, que este tipo de análisis se adapta a las intenciones específicas de esta investigación.

Tabla 1

Lista de canciones a analizar

Etapa	Canción	Disco	Año de publicación	Enlace de referencia
Primera	El Puente de los suspiros	Dialogando	1967	https://open.spotify.com/track/2MsUzkRomJgeAog1ySafBf?si=ccc2356be3494c08
	Zeño Manué	Voz y vena	1968	https://open.spotify.com/track/43iOPyeSHU7tmtIkSLnN8Z?si=37a4400c02b44438
Segunda	Las flores buenas de Javier	Paso de vencedores	1974	https://open.spotify.com/track/4dDnEKoHbUhFRNJZiZWZD?si=d36a8d5a032d4264
	Cardo o ceniza	Paso de vencedores	1974	https://open.spotify.com/track/5QqIWkMnrD7r5aimWMTLfm?si=a433da23b9bd4fa5
Tercera	María Landó	No grabado por la autora		https://open.spotify.com/track/363nd7Fxruf0CrQnK7p0m?si=7c386accf4348f5
	El surco	Tarimba negra	1978	https://open.spotify.com/track/55fXSM9mMO9sys892XNPdT?si=51fd37eef5f4c39

Capítulo 1. La música criolla antes de Chabuca Granda

El concepto de “criollo” en el Perú se utiliza desde la época virreinal, haciendo uso de este término para referirse a los hijos de españoles nacidos en las colonias y a sus descendientes, para diferenciarlos de aquellos nacidos en la metrópoli. Como sustenta José Antonio Lloréns y Chocano (2009), hasta principios del siglo XIX el término “criollo” era equivalente a ser de raza blanca, pero a partir de diversos procesos sociales como la Independencia, la formación de la República y la Guerra con Chile, fue reapropiado por la población costeña para reafirmar su identidad híbrida o mestiza. Además, es posible entender lo “criollo” desde dos vertientes: política, asociada a la élite propietaria (terratenientes, industriales, dueños de bienes raíces, banca y comercio) y sociocultural, vinculada a las prácticas culturales de las clases populares.

La música criolla limeña se desarrolla en ambas vertientes, con base en lo sociocultural, pero en constante relación con lo político, teniendo como punto de encuentro y elemento en común el pasado como elemento discursivo. Aunque la música criolla se reinventa al pasar de los años, sigue anclada a la nostalgia y a un pasado reconocible y considerado tradicional.

Entre mediados de 1930 y 1950 ocurre un incremento de la representación y popularidad de lo criollo gracias al auge de la radiodifusión en la capital y principales ciudades de provincia (Arequipa, Trujillo, Chiclayo) durante la conocida “Época de oro”, en la cual se institucionaliza el criollismo como símbolo de identidad nacional y se asocia la música criolla a un sentido de peruanidad. De este modo, se crea una estrecha relación entre lo musical y lo social.

1.1. Nacimiento de la música criolla

El género criollo ha logrado establecerse como identidad sonora de las ciudades costeras, sobre todo en Lima, y está asociado principalmente al vals, al que se le suman la polca, la marinera y, desde los años 30, algunos ritmos afroperuanos para conformar lo que hoy se conoce como música criolla. Para llegar a este consenso, se ha pasado por una transformación y homogenización de diversas manifestaciones culturales y musicales.

Fred Rohner (2017) afirma que, durante el siglo XIX, el mestizaje de la sociedad limeña que ocurrió por interacción entre distintos grupos étnicos y sus respectivas manifestaciones culturales, dio como resultado a la cultura criolla, la cual en su aspecto musical, estaba conformada por diversos géneros como el gato, el maicillo, el Don Mateo, la zaguaraña, la mozamala y la zamacueca, siendo esta última el género más conocido por ser la más mencionada y tener mayor número de representaciones plásticas (pintura, dibujo, grabado), además de apariciones en la literatura y el teatro de la época.

Durante este periodo, cada grupo étnico mantuvo sus prácticas musicales y cada estilo convivía con expresiones de otros grupos. En el caso de la población afroperuana, muchas de sus manifestaciones musicales fueron menospreciadas por los mestizos, al punto de ser consideradas como ruidos molestos y desagradables. El conjunto de géneros asociados hoy a la música afroperuana es relativamente nuevo. La música afrodescendiente de esa época incluía: el amor fino, el socabón, la resbalosa y el son de los diablos.

Debido a las migraciones de diversos lugares de la sierra a la capital, Lima llegó a contar con una amplia población andina, que al igual que los afroperuanos tenían sus propias tradiciones musicales compuestas mayormente por una variedad de danzas, la cachua y el yaraví. Este último fue muy conocido en la capital y se integró al vals de la Guardia Vieja, a través de textos y líneas melódicas. Por ello, para comprender la música

que se conoce con el nombre de criolla es necesario reconocer que en su construcción tuvieron un papel determinante las músicas mestiza, afro y andina.

El caso de la zamacueca es uno de los más interesantes, ya que llegó a ser lo que hoy denominamos marinera limeña. Según Rohner (2017), la zamacueca contemporánea fue una invención de la folclorista Victoria Santa Cruz para sus espectáculos, mientras que las líneas melódicas de las zamacuecas anteriores a la Guerra del Pacífico se encuentran en las actuales marineras limeñas. La antigua zamacueca estaba asociada a lo afro, ya que fue esa comunidad la que la resguardó; sin embargo, el cambio de nombre a marinera, que se dice se dio para honrar a la marina de guerra durante el conflicto con Chile, la volvió el baile nacional más popular y tuvo eco en el país por el anhelo de una reconstrucción nacional, de modo que se convirtió en símbolo de la nación. Este paso del barrio al culto patriótico tuvo como consecuencia el cambio en su instrumentación e interpretación, dando como resultado el estándar que le ha permitido sobrevivir hasta la actualidad. La marinera limeña es considerada parte de la música criolla y practicada en todos los grupos sociales.

Otras expresiones afroperuanas que podían encontrarse en Lima a finales del XIX y principios del siglo XX eran el malambo, el amor fino y el panalivio. Estas no superaron la difusión étnicamente restringida y no llegaron a integrarse a la vertiente criolla, sino que se fueron extinguiendo, como evidencia de una marcada diferencia cultural en las clases populares urbanas.

Sin embargo, algunos autores aseguran que la afinidad de los sectores aristocráticos por el vals criollo se dio porque este se convirtió en un símbolo de la vieja Lima señorial; esto, sumado con el posterior interés por las manifestaciones afroperuanas—antes rechazadas—tuvieron sus motivaciones en el desprecio por las manifestaciones andinas que trajeron los migrantes a la capital. “La música popular de la ciudad de Lima

durante las décadas de los 1950 y 1960, sobre todo el vals, fue apropiado por las clases dominantes de la ciudad como parte de un intento de contrarrestar este proceso de andinización de la ciudad” (León citado en Mathews, 2016, p.151). De este modo, el vals nostálgico colonial aseguró la hegemonía de la identidad criolla.

1.2. Consolidación del vals criollo

El vals criollo es el estilo más reconocido de la herencia musical limeña. Se introdujo rápidamente en el gusto popular a partir del siglo XIX, cuando llegó de Europa. Se trataba de vales de salón principalmente compuestos para piano, instrumento que en esa época se encontraba en muchos hogares limeños, lo que permitió que se estudiaran y difundieran.

Pero, para que el vals dejara el espacio de los salones y se consolidara como lo conocemos hoy en día, fueron necesarios algunos procesos de los que hablaremos a continuación.

Las casas editoriales de partituras que alimentaban los repertorios domésticos contribuyeron a la introducción del vals en los espacios público y privado. También fue determinante su interpretación por dos tipos de conjuntos instrumentales: la banda y la estudiantina. La banda, normalmente integrada por músicos de los sectores populares que interpretaban instrumentos de aliento y percusión, estaba encargada de amenizar el espacio público en plazas y paseos, como una forma de entretener a la sociedad con música europea. “Así pues, a fines del siglo XIX y comienzos del XX, muchas instituciones como los cuerpos militares, las compañías de bomberos y algunos colegios (incluso la Correccional de Lima) contaban con una banda. Gracias a ellas los géneros modernos europeos, como el vals, abandonaron los salones e ingresaron en el oído y el gusto de las clases populares.” (Rohner, 2017, p.52). De esta manera, el vals amplió su alcance a tres sectores e ingresó en el oído y el gusto popular.

Sin embargo, para que el vals calara en las clases más humildes, fue necesario la creación de otro tipo de ensamble, uno que no necesitara de muchos integrantes ni de instrumentos costosos. Entonces, nació la estudiantina, conformada básicamente por instrumentos de cuerda como la guitarra, el laúd, la mandolina y la bandurria, lo que facilitó que participaran personas de clases medias y populares y significó un proceso decisivo para la aparición del vals criollo limeño.

1.3. La Guardia Vieja y la difusión de la música criolla

Si hay que referirse al momento inaugural de la música criolla, es necesario citar a la Guardia Vieja, denominación que alude a la generación de músicos aparecida a fines del siglo XIX y que adoptó el vals como su forma musical representativa. Además, fue la primera en llevar esta música a la industria discográfica. El repertorio compuesto por esta generación es el que contribuye a lo que se podría llamar la criollización del vals.

Como indica Lloréns (1983), a inicios del siglo XX Lima era un conglomerado de barrios y los callejones eran los espacios característicos de las clases populares. En este ámbito urbano la música criolla se transmitía y difundía de manera oral y dentro de festividades o celebraciones donde se producía la “jarana”, verbena criolla que generaba un sentido de pertenencia e identidad, especialmente con el lugar donde se ubicaban las viviendas, ya que cada barrio interpretaba la música criolla con características propias. Había un estilo bajopontino, otro en los Barrios Altos, uno más en La Victoria y algún otro en Breña, por citar algunos barrios.

Los músicos y compositores de la Guardia Vieja que pertenecían a los sectores populares no obtenían ningún beneficio económico como artistas –de hecho, no lo eran, pues vivían de otros oficios o trabajos–, ni mostraban interés en registrar los derechos autorales de sus obras. Cada canción se aprendía de manera oral y directa con el compositor y se daba a conocer o transmitía en celebraciones sociales informales. Además,

esta generación de músicos recogía la influencia de los géneros de moda que se difundían a través de la zarzuela, las bandas militares y los pianitos ambulantes, consolidando su estilo característico a fines de la segunda década del siglo XIX, con lo que marcó una etapa en el desarrollo de la música criolla.

Se puede decir que la generación de compositores pertenecientes a la Guardia Vieja realiza una producción musical que se distingue por sus rasgos folklóricos. Su difusión se ubica en el barrio popular limeño y su creación se transmitía por medio oral de compositor a intérprete, los cuales no tenían formación ni conocimientos técnicos de composición o interpretación musical, lectura o escritura musical. Su audiencia era local y restringida, por lo regular asistentes a jaranas y festividades, con quienes se establecía un estrecho vínculo de identificación entre compositor, intérprete y audiencia.

Entre 1920 y 1930, la música criolla fue impactada por la modernización del país y el aumento en el consumo local de discos de música extranjera. Sobre esto Lloréns comenta lo siguiente:

Se puede decir, entonces, que los medios de difusión moderna influyeron crecientemente sobre los gustos populares de Lima, en una dinámica que venía impuesta y controlada desde el extranjero por la floreciente industria cultural norteamericana, extendiéndose en poco tiempo sus efectos hacia los sectores más numerosos de la ciudad. A diferencia de épocas anteriores, los medios de difusión moderna inducían un contacto masivo, permanente y cotidiano con las novedades de la moda foránea por las características de la producción y difusión artística que implementaban dichos medios. Fue así que la música internacional de moda se convirtió en un elemento de consumo frecuente e incluso diario gracias al creciente hábito de la audición fonográfica y de las funciones de cine (Lloréns, 1983, 40).

De este modo, se alteró la dinámica de la creación, producción y difusión musicales de la música criolla, cuyos cambios se plasmarían en la siguiente generación de compositores que suceden a la Guardia Vieja y cuyos miembros pertenecen a la denominada “generación de Pinglo”. Se trata de jóvenes que se mostraron atentos a las novedades del momento, asimilaron el impacto musical del proceso modernizante ocurrido en la capital y se adaptaron a la música de moda para ser admitidos en los medios de difusión, como la radio.

1.4. La generación de Pinglo

Felipe Pinglo Alva es considerado uno de los representantes más importantes de la música criolla y sus composiciones fueron las que colocaron al vals como el género principal del criollismo y lo definió con el perfil que hoy conocemos. Muchas de sus canciones conforman aún el repertorio criollo vigente. La Guardia Vieja inició el proceso de creación del vals criollo, pero la generación de Pinglo se encargó de consolidar sus rasgos más característicos.

Esa generación de compositores asimila las influencias extranjeras a través de los medios de difusión masiva. El más exitoso fue Felipe Pinglo Alva, con sus polcas criollas creadas en base al foxtrot, el *one-step* y el pasodoble español. En la actualidad sus polcas son reconocidas como legitimamente criollas y válidas en este repertorio.

En cuanto al vals criollo, las nuevas composiciones ampliaron y diversificaron la armonía, estructura, melodía, etcétera, llegando a un grado de complejidad mayor al de la generación anterior. La de Pinglo no grabó sus composiciones por la crisis económica de 1930 y el inicio de la Segunda Guerra Mundial pero, fueron estos valeses los que protagonizaron la nueva ola de grabaciones de música peruana que se produjo en Santiago de Chile y Buenos Aires.

Los compositores de esta época enfrentaron los cambios que suponían las transformaciones socioculturales para sus creaciones artísticas, pero superaron el momento de crisis asimilando los géneros foráneos e incorporándolos al estilo anterior de la Guardia Vieja. Esto produjo una homogenización del estilo criollo tanto en la composición, como en la interpretación, por lo que se habla de una pérdida de ciertos rasgos de la Guardia Vieja, y con ello la identificación del estilo por barrios de procedencia o referencias locales. Además, dada la aparición de casas editoriales que publicaban partituras de polcas y valeses, comenzó el registro autoral de obras, se transcribieron a notación musical y las canciones de este periodo adquirieron mayor difusión.

1.5. El rol de la radio en el criollismo

La década de 1950 es conocida por muchos como la “Época de oro” de la música criolla, debido a la grabación discográfica y su amplia difusión a través de la radio. Durante esta época se crearon numerosas estaciones que contaban con programas en vivo y sostenían conjuntos estables, determinantes para el auge del criollismo. Los cancioneros de la época dan cuenta del arraigo de la música criolla en la población limeña y en el resto del país, la cuál convivía con la música andina y extranjera, como las rancheras y la música tropical.

A finales de 1930 la radio se convirtió en un medio masivo en el Perú, y al mismo tiempo se dio un periodo de auge de programas musicales liderados por la música criolla, lo que hizo posible la aparición de las primeras estrellas de este género. Dada la considerable presencia, preferencia y difusión de la música criolla en la programación radial limeña y peruana, este medio hizo de la canción criolla un producto de alcance nacional.

Para la década de 1940 la moda del “criollismo” se hace notoria en la vasta cantidad de programas dedicados exclusivamente a la música criolla, la creación de

programas concurso para aficionados en búsqueda de nuevas estrellas del género, la aparición de nuevos conjuntos (dúos y tríos criollos), la presencia de “estrellas” criollas, el papel difusor de los conductores e incluso la creación de academias para preparar cantantes y músicos para la radio.

Según Emilio Bustamante (2016), en julio de 1935, el diario *El universal* y Radio Goicochea realizan la primera encuesta sobre preferencias del público. En los resultados se observa que los programas que más agradaban eran los musicales, dentro de los cuales la música preferida era la popular, la clásica, la criolla y la autóctona, en ese orden. Ya en 1943, los resultados de una encuesta realizada por el diario *La Crónica* muestran que la preferencia del público limeño se inclinaba hacia la música criolla y el radioteatro dramático, seguidos por la música clásica, el radioteatro cómico, los boleros y rumbas, los programas noticiosos, el jazz y el swing y los programas de concurso.

Simultáneamente se impulsó la grabación de discos de cantantes y conjuntos que se presentaban en vivo en las emisoras, de lo cual se encargaron las empresas Iempsa y Sono Radio. Esta última se especializaba en música criolla y los discos se emitían luego en los programas radiales.

1.6. Oficialización de la música criolla

El vals llegó a los hogares limeños como música de salón y luego fue adoptado por todas las clases sociales, en gran parte gracias a la difusión radial. Bustamante afirma que el auge mediático de la música criolla, a partir de 1937, contó con el respaldo del Estado y de los propietarios de las emisoras privadas. Además, se utilizó música peruana en eventos oficiales con el fin de promover el rescate del flokllore nacional y al mismo tiempo se usó para diversos proyectos políticos.

Este reconocimiento “nacional” de la música criolla, dado por la necesidad del gobierno de asumir la representatividad de los sectores populares urbanos, también

representó el ascenso social del género, aunque se perdió el carácter local y barrial que identificaba a sus intérpretes.

Más adelante, en 1944, el presidente Manuel Prado designó el 31 de octubre como “Día de la Canción Criolla”, celebración oficial que convirtió a este género en la “música nacional” y ya no sólo de algunas ciudades y pueblos del país. “En la década de 1940 se realiza una campaña promovida por ellos para que el Estado peruano reconozca e instituya oficialmente a la vertiente popular costeña como parte del acervo cultural nacional. El Ejecutivo dio así en 1944 una Resolución Suprema creando el "Día de la Canción Criolla", a celebrarse el 31 de octubre de cada año. Se oficializaba de esta manera su incorporación formal a la nacionalidad peruana” (Lloréns, 1983, 76).

Además de su reconocimiento por parte del Estado como representativo de la música popular nacional, el criollismo se institucionalizó, después de los años 50, en clubes, centros sociales y asociaciones que pretendían conservar la tradición criolla. Se había adoptado el propósito de rescatar la tradición cultural y musical en sus diversos aspectos, como la comida, la vestimenta, el habla, los bailes y las canciones ante las modas extranjeras.

El criollismo dio curso a una nostalgia e idealización de los paisajes y personajes de la pasada Lima aristocrática por parte de las clases media y alta. Sobre esto Lloréns comenta:

Es interesante destacar el hecho que los "Centros Sociales y Musicales" aparezcan cuando las transformaciones de Lima están acabando con las características que tenían los barrios populares a principios del siglo XX, mientras que la práctica musical sufre la acelerada desfolklorización y su creciente comercialización. Estos centros se levantan como invernaderos donde se procura guarecer el frágil "ambiente criollo" de la Guardia Vieja,

en medio de los grandes cambios sociales y culturales de la ciudad. Por otro lado, estas instituciones eran un lugar donde contrapesar la profesionalización de los músicos y su separación del intérprete de barrio (p.75).

En este punto se había llegado a la asimilación de todo lo costeño como "criollo" y la música criolla pasó a representar los valores nacionales. Los oyentes habían adquirido un gusto y cariño particular por personajes referidos en las composiciones de música criolla, Lloréns comenta que quienes mejor lo ilustran son Chabuca Granda y Alicia Maguiña.

El autor también sugiere que se fabricó una idealización sobre la "pureza musical y autenticidad" de la vertiente costeña, junto con la elaboración de una imagen mítica de la "Lima antigua" y de las jaranas de callejón, lo que impide reconocer las influencias musicales foráneas en el criollismo, ya que se llega a sostener que la Generación de Pinglo es la que le otorga "características propias nacionales" al vals y a la polca.

El desplazamiento demográfico y la creciente migración a la capital generaron temor y rechazo a las nuevas tradiciones que trajeron consigo estos fenómenos, por lo que la añoranza de la Lima antigua fue una búsqueda de las clases media y alta de su propia versión del criollismo frente a la invasión andina. Se buscó institucionalizar lo criollo como símbolo máximo de la nacionalidad peruana para legitimar su peruanidad. Se reforzó así la imagen de la "Lima criolla", la Lima anterior a la invasión andina, la "Lima señorial", mientras que todo lo andino era considerado "folklórico".

En la difusión radial se evidencia que la mayoría de lo llamado nacional o peruano era criollo o costeño, muy pocas veces afroperuano y mucho menos andino, lo cual fue reforzado por el Estado, al avalar lo criollo costeño como símbolo de identidad predominante, sobre todo cuando se utiliza la música de ciertos compositores criollos que

se reconoce socialmente como música popular representativa del Perú.

1.7. Características del vals criollo

Fred Rohner (2015) comenta que la convivencia de diversas clases en Lima sujetas a los mismos estímulos culturales y sonoros denotan diversas interpretaciones por cada una de ellas. Así sucedió con el vals y su relocalización social en las clases populares, aunque significó el abandono de prácticas musicales propias de estos grupos y anteriores al fenómeno del vals. Concebido entonces como género propio de los sectores populares limeños, el vals inicia su proceso de criollización para luego situarse como género central de la cultura popular nacional.

Aunque está establecido en el imaginario popular que la Guardia Vieja es decisiva en los inicios del vals criollo y sus composiciones comprenden lo más antiguo de la música popular limeña, esta generación de músicos se desarrolló en una cierta modernidad por el auge de la grabación discográfica y los medios de comunicación masiva, los cuales generaron que este género se homogenizara.

El vals criollo establecido por la Guardia Vieja lo hereda la generación de Pinglo y no están tan separadas cronológicamente como se suele pensar. “Por ello resulta curiosa la manera en que las distintas cronologías que se han realizado del fenómeno criollo con posterioridad han creado una suerte de abismo o limbo temporal entre estas dos generaciones” (Rohner, 2015, 76). Para Pinglo y su generación, el vals criollo ya era el género con más representación y repercusión en la sociedad limeña.

Esta canonización del vals criollo implicó un proceso de adopción de modelos discursivos y musicales de otras expresiones sonoras como textos, líneas melódicas y progresiones armónicas. Para 1920 ya existía un estilo de composición de vals criollo con características musicales establecidas y que lo hacía identificable como de la Guardia Vieja. Se trataba de canciones vocales, acompañadas regularmente por dos guitarras.

En la definición de este género tuvo mucho que ver la comercialización de partituras y luego de discos. El vals de la siguiente generación participa de la masificación de la radio y su efecto moldeador de gustos con la presencia de géneros extranjeros como el tango y el jazz (*foxtrot, charleston, one step*, etcétera), lo cual generó un impacto en la actividad musical criolla.

Además de las diferencias materiales, comerciales e históricas entre el vals de la Guardia Vieja y el de la generación siguiente, se encuentran algunas características referidas a lo literario y a lo musical. A partir de Felipe Pinglo se habla de un mundo letrado, poético y culto, conformado por una práctica sistemática de composición que dotó al vals criollo de una mayor libertad creativa en lo que concierne a las formas estróficas.

Sobre lo musical, en el vals de la Guardia Vieja, es posible encontrar algunos patrones que Fred Rohner (2015) divide en tres: El primero se trata de los valeses en tonalidad mayor, los cuales se ejecutan con un ciclo armónico de alternancia entre tónica y dominante. Luego, los valeses en tonalidad menor, muchos de ellos provenientes de yaravíes, constituyen un esquema regular de ciclo armónico de tónica, dominante y relativa mayor. Por último, los valeses que contaban con mayores cambios en su ejecución son clasificados como valeses con distintos temas o secciones y con diferentes ciclos armónicos en cada una de sus partes, por lo que su esquema general consta de secciones que finalizan y dan inicio a un intermedio o intermedio para pasar a la siguiente. (92-93)

Algunas piezas que ejemplifican esto son las siguientes:

Tabla 2

Ejemplos de canciones de la Guardia Vieja divididas en patrones de tonalidad

Valses en tonalidad mayor	“El campo”, “Porfiria”, “Morochita”
Valses en tonalidad menor	“Rebeca”, “Si dos con el alma”, “Petronila”, “Guillermina”, “Carmen”
Valses con diferentes ciclos armónicos	“Hacia ti va mi alma”, “Radiante espiritual”

Por otro lado, aunque algunos compositores pertenecientes a la generación sucesora siguieron componiendo bajo los esquemas señalados, la mayoría de ellos empezó a plantear y construir nuevas particularidades musicales, especialmente referentes a la armonía. Son precisamente estos cambios los que colocan a la generación de Pinglo en una posición diferente a la Guardia Vieja. Se trata de un desarrollo lírico-musical que desembocó en transformaciones notables dentro de la creación musical del género limeño. Ejemplo de esto son canciones como “Jacobo leñador”, “Sueños de opio”, “El plebeyo”, “Hermelinda”, etc. Las cuales poseen cambio de mayor a menor o viceversa.

Capítulo 2. Aparición de Chabuca Granda en la escena musical criolla

Chabuca Granda es una de las exponentes más importantes del criollismo y sus canciones forman parte del repertorio clásico y representativo de la música peruana. Su aparición dentro de este género, poco antes del inicio de la década de 1950 fue con su canción “Lima de veras”, la primera de un amplio catálogo. Pero es con su famoso vals “La flor de la canela” que empieza a ganar popularidad y reconocimiento internacional. A éste le siguen con éxito canciones como: “El Puente de los suspiros”, “José Antonio”, “Zeñó Manué”, “Fina estampa”, entre otros. Este grupo de canciones dedicadas a la ciudad de Lima, sus personajes y paisajes, conforman el primer periodo creativo de la compositora peruana.

Hay un consenso entre diversos estudiosos y autores¹ sobre la división de la obra musical de Chabuca Granda en tres etapas claramente identificables. La primera, alberga sus canciones más tradicionalistas y a la vez más conocidas. Se trata mayormente de vales dedicados a la Lima señorial y la evocación de los personajes y paisajes que la conformaban. La segunda, está integrada por el ciclo de canciones dedicadas a Violeta Parra y Javier Heraud, donde se produce un alejamiento de la forma de vals criollo convencional y experimenta con nuevas sonoridades y temáticas. Por último, la tercera etapa de Chabuca es la denominada como su “ciclo negro”, en el cual se adentra en los ritmos afroperuanos gracias a su convivencia con músicos de ascendencia negra.

Este segundo capítulo tiene como objetivo presentar la aparición de Chabuca Granda en la escena musical criolla y lo que significó para el género; para ello, es

¹ Romero, R. (2015). Música y poder: Aristocracia y Revolución en la obra de Chabuca Granda. En R. Romero, *Música Popular y Sociedad en el Perú Contemporáneo* (pp. 101-130). Fondo Editorial PUCP. Sarmiento, R. (2020). *Llego rasgando cielos, luz y vientos. Vida y obra de Chabuca Granda*. Lima: Ministerio de Cultura.

Vega, P. (Conductor). (2011, 14 de setiembre). Chabuca Granda I [Programa de TV]. Limber Lozano (productor). Sucedió en el Perú. Lima, Perú: TVPerú.

necesario ahondar en su primera etapa creativa por lo que se presentará una descripción de las características y recursos musicales utilizados en las composiciones de este periodo y se explicarán los factores de cambio en su desarrollo compositivo hacia sus dos etapas siguientes. La primera etapa de Chabuca se desarrolla en la década de los 50 y se generó dentro del ambiente aristocrático en el que ella se desenvolvía. Prueba de ello es la cantidad de personajes limeños de alcurnia que figuran en sus canciones, y en contraparte, la descripción de personajes marginales que compartían esta escena, como los trabajadores negros o andinos que servían a estas altas clases ciudadinas.

Además, las canciones de este periodo son las que alcanzaron mayor éxito y popularidad tanto nacional como internacional. Sobre esto, Renato Romero (2015) dice:

Canciones como “La flor de la canela”, “Fina estampa” y “José Antonio” pertenecen a este período y son las que han logrado hacerse más conocidas e interpretadas a nivel nacional, logrando una considerable consagración a nivel internacional. Son temas considerados por los músicos y por el público peruano como ejemplos de lo más distinguido del repertorio criollo, y para muchos sectores son símbolos musicales de una identidad nacional, en tanto que circulan en toda Iberoamérica y en ese sentido representan al país en foros internacionales. Para la mayoría de sus seguidores, este período creativo es el más reconocido en Chabuca Granda, porque sus canciones se han convertido en “clásicos” del repertorio criollo y popular en general. No ocurre lo mismo con sus posteriores períodos.

(Romero 2015, 112)

Otra de las características de su periodo clásico es que, casi en su totalidad, fue limitado únicamente a la forma del vals criollo de estilo limeño, aunque con un desarrollo melódico mayor al de sus contemporáneos, por el uso de un rango más extendido y

exploración de diversas regiones armónicas. Era tradicional y restringido a acordes triádicos, pero sugería una complejidad dentro del universo de la música popular criolla por el uso de dominantes secundarias y acordes disminuidos, así como cambios de tonalidad. El acompañamiento de sus canciones tenía bordoneos, punteos de cuerdas agudas y pasajes arpegiados junto con rasgueos, pero no abandonaba el clásico “tun-de-te”. Cabe precisar que este aspecto es atribuible a los arreglistas y acompañantes de la compositora, Óscar Avilés entre ellos, pero que forma parte del hecho artístico.

José Antonio Lloréns comenta en su libro *Música Popular en Lima: Criollos y Andinos* que, aunque en lo musical no hubo mucho aporte novedoso, uno de los aspectos representativos de las primeras canciones de Chabuca fue el desarrollo lírico que produjo un cambio en la forma y contenido de las letras.

Su poesía es más armoniosa y consistente, eliminada la sensación de huachafería en el valse que se produce por el contraste entre el uso de voces literarias mezcladas con expresiones del habla coloquial y por la combinación de niveles de lengua que pretenden ser cultos con términos cotidianos. Además, esta compositora dejó de lado el valse "llorón" o de contenido trágico y fatalista, pero también suprimió toda sombra de tristeza y conflicto en las figuras populares que retrata en sus versos iniciales. (Lloréns 1983, p. 85).

Lloréns (1983) explica que esta primera etapa creativa representó la adopción de la música criolla por los sectores medios y altos peruanos, demostrando que el valse podía cantarle a la aristocracia limeña con "clase y altura". Chabuca modificó esta expresión popular logrando que miembros de las clases altas la aceptaran y se identificaran con ella. Para el autor, Chabuca habría "elevado" y "dignificado" el vals criollo para que obtuviera un reconocimiento completo. (pp.86-87)

A partir de 1950 y a diferencia de la generación de Felipe Pinglo, la producción de musical criolla experimenta un cambio de perspectiva. Algunos compositores escriben vales añorando el pasado aristocrático de Lima. Ya no sólo se le cantaba a personajes populares ni a ambientes proletarios o callejones –como en las canciones de Mario Cavagnaro, por ejemplo–, sino que se hablaba de una Lima cada vez más antigua y remota. Pronto, estos temas se convirtieron en los más difundidos por la radio y la industria disquera; un buen ejemplo es el conocido vals “La flor de la canela” de Chabuca Granda, canción con la cual gana el reconocimiento que hasta ahora posee.

Se forja así una tendencia en la temática de vales con un grado de nostalgia por el pasado limeño –“Viva el Perú y sereno” de Alicia Maguiña; “Lima de Antaño” de Juan Sixto Prieto y Laureano Martínez Smart, “Lima de octubre” de Mario Cavagnaro, “Lima vieja” del mismo Cavagnaro, “Lima de mis amores” de Salvador Delgado y Lorenzo Humberto Sotomayor, “La Perricholi” de Luciano Huambachano y Enrique Sánchez Osorio, “Lima criolla” de Manuel Raygada, por citar algunos vales emblemáticos–. Es lo que Lloréns denomina como "criollismo aristocratizante", el cual consiste en la idealización de la "Lima señorial", haciendo alusión a sus paisajes y personajes de la aristocracia limeña de principios del siglo XX o de antes –virreinato o siglo XIX–. Sumado a esto, se incluye una valoración de la caballerosidad, gallardía y elegancia de estos personajes. Una elocuente muestra de este tipo de criollismo lo constituyen canciones como: “José Antonio”, “Fina estampa”, “Gracia”, “Zeñó Manué”, “El Puente de los suspiros”, todas de Chabuca Granda.

Fred Rohner coincide con Lloréns en que las composiciones de Chabuca Granda dotaron al vals de una musicalidad y una poesía más íntimas. En una entrevista para la Radio y Televisión Española de 1977, Chabuca Granda cuenta cómo empieza a cantar y asegura que, luego de su divorcio, descubre que las mujeres también podían hacer música

popular. Según señala, en aquella época, las letras de las canciones “eran terribles”, pues hablaban de amores desesperados y sufrimiento. Pero ella, al componer, decide cantar a otros temas. “Me di cuenta de que las mujeres podíamos contar sobre un caballo, sobre un farol, sobre un puente. Y así comencé”, explica.



Capítulo 3. Análisis semiológico y estilístico de las etapas de Chabuca Granda

Este capítulo aborda el análisis semiológico y estilístico de seis canciones, dos correspondientes a cada etapa de la compositora. Para la primera, se seleccionaron las canciones “El Puente de los suspiros” y “Zeñó Manué”; para la segunda, “Las flores buenas de Javier” y “Cardo o ceniza”; y para la tercera, “María Landó” y “El surco”. A partir de los hallazgos encontrados a través del análisis, se presentarán las conclusiones finales sobre las contribuciones de Chabuca a la música criolla.

En primer lugar, el análisis semiológico tripartito de Jean Molino plantea que para un análisis más integral de un fenómeno musical se deben considerar tres dimensiones de su existencia: lo poético, lo neutro y lo estésico. Lo poético implica al acto de crear y todo lo involucrado en este proceso, como las motivaciones y el contexto de la producción. Lo neutro se refiere a la huella material y tangible; es decir, la partitura o el fonograma y todo lo que sea posible deducir de ellos. Finalmente, la dimensión estésica se refiere a la recepción, escucha y percepción del oyente en el intercambio entre producción y consumidor o emisor y receptor.

Jean Molino (2011) explica que la necesidad e importancia de tener en cuenta estos aspectos se da por las tres modalidades de existencia del objeto simbólico a las cuales corresponden tres dimensiones distintas de análisis, de modo que, considerando el conjunto de fenómenos que constituyen el proceso simbólico y su nivel de correspondencia, se obtiene como resultado un análisis “inmanente”.

Por otro lado, el análisis musical estilístico busca identificar los recursos musicales y literarios que se encuentran de manera continua en las canciones de Chabuca y que resultan en un estilo propio de la compositora, además de aportar novedad y definir un perfil en el género criollo.

3.1. Primera etapa

Para el análisis de la primera etapa se han seleccionado las canciones “El Puente de los Suspiros” y “Zeñó Manué”, ya que ambas son un claro ejemplo de la tendencia hacia la temática de remembranza a la Lima señorial y siguen un perfil musical característico de la primera etapa de Chabuca Granda.

3.1.1. *El Puente de los suspiros*

“El Puente de los suspiros” es un vals peruano publicado en 1960 como parte del álbum *Dialogando...* que realizó Chabuca Granda junto a Óscar Avilés. Toma como fuente de inspiración al Puente de los Suspiros, ubicado en el distrito de Barranco, para describir y relatar la historia de este elemento representativo de la ciudad de Lima a principios del siglo XX, lo que es posible gracias al imaginario colectivo y de tradiciones que supone esta pieza arquitectónica.

3.1.1.1. Dimensión poética. Por el lado poético la canción “El Puente de los Suspiros”, al igual que la mayoría de las canciones de su primer periodo, es un vals criollo. Chabuca canta en tercera y segunda persona, habla sobre el puente y le habla al puente, emplea la letra de manera descriptiva y evocativa. Además, utiliza el recurso de la personificación que aplica al puente, ya que le aporta cualidades humanas y lo asocia con sentimientos, estableciendo con él una relación íntima, de complicidad y confianza, lo cual logra a través de expresiones como: “puentecito”, “mi puente”, “suspira y suspiro”, “me recibe y le dejo”, “quiero que guardes”, etc.

También es posible identificar de manera continua la relación entre cosas materiales y sentimientos o emociones.

Tabla 3

Relación entre objetos materiales y no materiales en “El Puente de los suspiros”

Objetos materiales	Objetos no materiales
Follajes	Añoranzas
Maderos	Pensamientos
Balaustrados	Aferra el corazón
Barrancos y escalinatas	Recuerdos

Las motivaciones de la compositora estaban fijadas en el espíritu evocativo de su producción anterior y no reflejaban el contexto histórico-político del Perú en 1960: se produjeron acontecimientos como los conflictos sociales de tipo agrario, la gran migración del campo a la ciudad –a Lima– y tras los gobiernos de Manuel Prado Ugarteche y Fernando Belaúnde Terry cambios sociales que significaron el fin del Estado oligárquico, con el gobierno militar de Juan Velasco Alvarado. Asimismo, la influencia de la Revolución Cubana generó la aparición de diversos movimientos guerrilleros en el país que se rebelaron ante el orden establecido.

Antes de estos cambios, la mayoría de canciones criollas, incluidas las del primer periodo de Chabuca, tenían la tendencia de expresar la añoranza del viejo orden social. Muchos de los temas de la canción criolla apelaban a los sentimientos amorosos, surgieron autores que le cantaban a la patria y la naturaleza.

En su primera etapa y en esta canción, Chabuca se vinculó a la tradición de cantarle a la imagen de la Lima colonial, pero la novedad de sus canciones reside en su lenguaje y

enfoque temático. Ella le canta a lo que conoce, a lo que está dentro de su imaginario como representativo de lo limeño, de modo que se inspira en lugares, costumbres y personajes emblemáticos de la ciudad. En este caso, describe y habla sobre algo representativo para la Lima antigua, como es el Puente de los Suspiros, ubicado en el distrito de Barranco.

Es posible identificar esta tendencia, por ejemplo, en su contemporánea, la cantante y compositora Alicia Maguiña con la canción “Viva el Perú y Sereno”, en la cual, parte de la letra es tomada de las *Tradiciones Peruanas* de Ricardo Palma para describir características, costumbres y tradiciones que permiten identificar el pasado colonial y rememorar la Lima de antes del siglo XIX. Asimismo, surge una vertiente de canciones regionales como en el caso de Chiclayo (“Chiclayo de mis amores” de T. Huertas), Arequipa (“Ciudad Blanca” de Rafael Otero López) o Cajamarca (“Señorita Cajamarca” de Consuelo de Saravia), etcétera.

Chabuca sigue también esta inclinación e instala casi la totalidad de sus primeras canciones en la Lima que ella conocía. Hasta este momento no realiza ninguna canción sobre otra parte del Perú que no sea la capital, a excepción de “El dueño ausente” en la cual relata la historia de una mujer serrana, pero lo hace desde una visión externa y en cierto grado ajena.

3.1.1.2. Dimensión neutra. Dentro del análisis neutro, “El Puente de los suspiros” está escrita en forma canción o forma ternaria (ABA). El ritmo se desarrolla claramente en compás de 3/4 y aún no se hará visible la alternancia con el 6/8 que se encuentra en canciones posteriores. El fonograma utilizado para el análisis se sitúa en la tonalidad de *fa* sostenido mayor. Chabuca emplea una armonía tradicional con los acordes principales de la tonalidad, pero también explora dominantes secundarias y acordes disminuidos así como la modulación a la tonalidad de *fa* sostenido menor en su segunda sección. A continuación se presenta la estructura armónica:

Tabla 4*Progresión y análisis armónico de “El Puente de los suspiros”*

Sección	Progresión armónica											
A	F#	F#dim	C#7	G#m7	C#7	F#	F#	B	Bm	F#	G#7	C#7
	I	paso	V7	II	V7	I	I	IV	paso	I	V7/V	V7
B	F#m7	C#7	F#m7	F#7	Bm7	E7	A	Bm7	G#7	C#7	F#m	
	I	V7	I	V7/IV	IV	V7/III	III	IV	V7/V	V	I	

El tratamiento armónico se desarrolla dentro de lo convencional en la música popular, utilizando en la parte A una progresión que, si bien utiliza acordes de paso y una dominante secundaria del V grado, está basada en el II – V – I o cadencia auténtica perfecta. Por otro lado, en la sección B se presenta la modulación al tono menor en la cual es notorio un encadenamiento de dominantes que también resuelve de manera natural al primer grado. En su segunda repetición, regresa al modo mayor para presentar de nuevo la sección A y concluir la canción.

Dentro del perfil melódico, la melodía se desarrolla en el rango de un intervalo de undécima mayor, siendo la nota más grave *mi* sostenido 3 y la más aguda *la* 4. Resalta en su desarrollo el uso de frases cortas formadas con intervalos pequeños y el uso de bordaduras.

Figura 1

Extracto 1 de "El Puente de los suspiros"

The image shows a musical score for the song "El Puente de los suspiros". It consists of four staves of music, each with a line of lyrics underneath. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The lyrics are: "Puen-te - ci to es-con - di-do en-tre fo - lla-jes y en-tre a-ño - ran zas_"; "Puen-te - ci - to ten - di-do so-bre la he-ri - da de u-na que- bra - da"; "Re - to-ña en pen - sa - mien - tos tus ma - de - ros se a -"; "fe - rra el co - ra - zón a tus ba - laus - tres". Chord symbols are placed above the notes: F# (measures 1-2), F#° (measure 3), C#7 (measure 4); G#m (measure 5), C#7 (measure 6), F# (measure 7); F#7 (measure 9), B (measure 10); Bm (measure 13), F# (measure 14), G#7 (measure 15), C#7 (measure 16).

Como se puede observar, la canción empieza con frases melódicas formadas principalmente por bordaduras que tienen como eje la nota *do* sostenido, quinta nota de la escala o dominante, pasando por el *la* sostenido que es la tercera del acorde y usa en los finales la nota *re* sostenido, sexta nota de la escala, como adorno al acorde de tónica. A continuación, se desenvuelve mayormente por grado conjunto y termina la frase con una doble bordadura en la tónica. A partir del compás nueve, la melodía se desarrolla siguiendo la línea anterior de movimiento por grado conjunto y uso de bordaduras, pero se agrega la característica del uso de la nota repetida con *do* sostenido y *la* sostenido, tercera y quinta del acorde de I grado.

Las mismas características se encuentran en la melodía de la sección B:

Figura 2

Extracto 2 de "El Puente de los suspiros"

2

33 F#m7 C#7 F#m7
Es mi puen - te un po - e - ta que me es - pe - ra

37 F#7 Bm7
con su quie - ta ma - de - ra ca - da tar - de ___ Y

41 E7 A7
sus - pi - ra y sus - pi - ro me re - ci - be y le ___ de - jo

45 Bm7 G#7 C#7 F#m7
So - lo. so - bre su he - ri - da su que - bra - da Y las

Hasta el momento, encontramos un fenómeno en el melodismo de Chabuca: sus pasajes melódicos no tienen el mismo vuelo que sus letras, ya que suele apoyarse en las notas del acorde y bordarlas. No presenta pasajes escalísticos o arpegiados, los cuales se suelen usar con frecuencia en la música criolla, sino que se apoya en motivos con bordadura y pasajes escalísticos pequeños, como por ejemplo el siguiente:

Figura 3

Extracto 3 de "El Puente de los suspiros"

57 C#7 F#7
- ci - dos ven - ci - dos por los ___ fi - cus de en - te - rra - das ra -

61 C#7 F# 14
i - ces en su a - ma - da Es mi

En la figura 3 es posible identificar pasajes escalísticos pequeños y al final de la sección, el uso de la nota repetida para generar la modulación al mayor y repetir la estructura.

Como trazo general, la construcción melódica de esta canción está basada en frases cortas construidas principalmente por las notas del acorde principal, a las cuales se le añaden bordaduras para crear motivos. También se hace uso de la nota repetida y presenta pasajes escalísticos pequeños de cuarta o quinta. Estos recursos podrían indicar que la melodía está ligada más bien a un carácter de canto hablado, sin presentar una relación tan estrecha de letra y música como se podrá apreciar en las canciones de su siguiente periodo.

En cuanto a la instrumentación, se hace uso del formato guitarra y voz. Hay que destacar el peso que tuvo su asociación con el guitarrista Óscar Avilés, quien le brinda un toque distintivo al acompañamiento de sus canciones, utilizando el bordoneo, punteo y arpeggios, pero sin desligarse completamente del llamado “tun-de-te” que hace que el compás de 3/4 se sienta presente en todo el tema.

3.1.1.3. Dimensión estética. En lo que al aspecto estético concierne, al igual que la mayoría de temas de su primera etapa, esta canción forma parte del cancionero popular criollo/peruano con gran reconocimiento nacional e internacional y un alto nivel de aceptación e identificación otorgado por la audiencia.

Como se ha mencionado anteriormente, se evidencia una temática y enfoque distinto a lo que se escuchaba en ese momento –canciones de amor despechado (“Víbora”), de ilusiones y anhelos (“Anita”, “Alma, corazón y vida”), sentimentales (“Ódiame”), o de añoranza (“El provinciano”). Por lo que lo novedoso de sus canciones –sobre todo en lo literario– también permitió el interés y aprecio del público. Además, en esta canción, la compositora utiliza un elemento reconocible dentro de la cultura limeña

como es el Puente de los Suspiros para referirse a la añoranza de la ciudad de Lima, sentimiento presente en la población debido a los cambios sociales –fuerte migración provinciana, surgimiento de barriadas o pueblos jóvenes, crecimiento de la zona urbana que crearon nuevos barrios o ampliaron los ya existentes– que iban transformando a la capital. Chabuca, con su especial uso de la palabra, logró que el puente como pieza material y la canción misma se convirtieran más fácilmente en símbolos de lo limeño/peruano generando un sentido de identificación y pertenencia en los oyentes.

3.1.2. *Zeñó Manuelé*

“Zeñó Manuelé” es un vals escrito en 1956 y tiene marcada de una manera más explícita la temática y motivación de la compositora por cantarle a la ciudad de Lima señorial. Está incluida en el disco *Voz y Vena* publicado en 1963. Chabuca presenta esta canción con el siguiente texto:

Esta canción se inspiró en la vida y obra del Zeñó Manuel Solari y Swayne, distinguido periodista limeño que obstinadamente trata de rescatar lo bello, lo auténtico, lo realmente entrañable de nuestras tradiciones populares. Manuel siempre implora por la conservación de nuestra bellísima ciudad de Lima, destruída por algunos terremotos y por muchos alcaldes que son más frecuentes que los terremotos. Escribí esta canción en 1956, en una muy vieja casa, de los Sánchez Concha, que por cierto ya no existe. (Lima, 10 de febrero de 1956)”

Como Granda afirma, “Zeñó Manuelé” está dedicada al periodista Manuel Solari Swayne, quien además fue crítico taurino, cronista de Lima, hispanófilo y creador de la feria taurina del Señor de los Milagros, al cual Chabuca describe en la canción como un

“enamorado de Lima” y lo invita a soñar e imaginar que vuelven en el tiempo a esa ciudad colonial que tanto se añora.

3.1.2.1. Dimensión poética. Dentro del campo poiético, la motivación de Chabuca seguía vinculada a la remembranza de la antigua capital. La compositora empieza dirigiéndose al “Zeño Manué” y expresando su desilusión ante la desaparición de la Lima de otrora. Se trata de un reclamo explícito que describe la transformación de la ciudad, como “unas calles cualquiera, camino de cualquier parte”. Asimismo, se citan lugares comunes e identificables con el pasado como son los parques, alamedas, plazuelas, casonas, veredas, paisajes, ventanales, huertos, salones, todos elementos que representan las características que ya se estaban perdiendo.

3.1.2.2. Dimensión neutra. Esta pieza, al igual que la anterior, está compuesta en forma canción (ABA), en un compás de 3/4 y cuenta con el mismo recurso de modular al modo menor en la sección central.

Tabla 5

Estructura de “Zeño Manué”

A	Tonalidad mayor
B	Tonalidad menor
A	Tonalidad mayor

En la tabla 5 se observa que la estructura sigue ligada a las características de los vales anteriores de Chabuca Granda, por lo que es posible inferir que su estilo compositivo, si bien cuenta con nuevos recursos como el uso de una armonía más enriquecida, en esta primera etapa aún está ligado a la estructura típica del vals criollo establecida anteriormente.

En el caso de la melodía, esta se desarrolla de manera distinta por cada sección. En las primeras estrofas se construye con notas repetidas y continúa mayormente por grado conjunto:

Figura 4

Extracto 1 de "Zeño Manué"

Oí ga us - ted Ze - ño Ma - nué, y nos es - ta - mos que - dan - do sin
 e - sa Li - ma de o - tro - ra tan que - ri - da y tan se - ño - ra. Sus ca - lles co - mo en la
 co - pla, son u - nas ca - lles cual - quie - ra. Son u - nas ca - lles cual - quie - ra, ca - mi

Es interesante observar que a medida que se va desarrollando la canción, la melodía va utilizando mayor rango e intervalos más amplios.

Figura 5

Extracto 2 de "Zeño Manué"

do de cual - quier par - te. Ya no nos lle van al par - que, ni tam - po - co a la a - la - me - da. Ya las
 pla - zue - las se mue - ren, a - lum - bran - do su tris - te - za. No per - fu - ma la dia - me - la, ni ca -
 e el ja - ca - ran - dá. Ni flo - re - cen los a - ro - mos, al lle - gar la na - vi - dad. Oí - ga us

En la figura 5 se observa que, en la segunda parte de la estrofa, la melodía obedece el reclamo de la letra “Ya no nos llevan al parque...” creando un momento de gran tensión por los saltos interválicos de novena y de séptima. Asimismo, utiliza recursos significantes como la escala descendente en la frase “Ya las plazuelas se mueren” y el cromatismo en la palabra “tristeza” y de manera más extendida en la frase siguiente “No perfuma la diamela, ni cae el jacarandá”.

En la sección B, además del cambio al modo menor de la tonalidad, hay que señalar que la melodía se fabrica con frases descendentes que acompañan el sentimiento de desilusión que causa la pérdida de los elementos que va describiendo la letra y que representan a la antigua Lima:

Figura 6

Extracto 3 de “Zeñó Manué”

64
 traigan la ver-dad. Di-cen que hu-bo al-gu-na vez u-na Li-ma san-dun-gue-ra al-fom-

70
 bra ja - ca - ran - dá que te - ni - a su qui-me-ra. So - lea - da fren-te a los ce-rrros y mo-

76
 ja - da jun-to al mar. Di-cen que hu-bo al-gu - na vez U - na Li - ma de ban - de-ra Tie-ne en

82
 sus ca-so-nas be-l-las las puer - tas de par en par. Ven-ta - na de re-ja y la-ja sua-ve pa-ra ca-mi-

Sin embargo, a medida que avanza la descripción realiza un cambio melódico ahora con frases ascendentes para destacar los salones y ventanales que representan la solemnidad y aspecto señorial de la ciudad que evoca:

Figura 7

Extracto 4 de “Zeñó Manué”



89
nar. Man - pa-ra de a-le - gre rui-do sa-lo - nes de me - da - llón. Al fon-do los ven - ta -

95
na - les de en - ca - je pa - ra mi - rar un jar - dín, u - na ra - ma - da y un huer

En conclusión, se puede afirmar que la construcción melódica de la compositora se transforma ganando una característica que la acompañará durante sus etapas siguientes que es el logro de una relación estrecha entre texto, música y sentimiento.

3.1.2.3. Dimensión estética. La canción “Zeñó Manué” también tuvo gran aceptación de la audiencia y afines al criollismo, ya que continúa dentro de la corriente de la remembranza a la Lima señorial que estaba vigente en esa época. Asimismo, forma parte del repertorio más destacado de Chabuca Granda y ha sido reinterpretada numerosas veces por diversos artistas.

Lo más resaltante de esta composición es que se logra la percepción de contrastes de carácter entre secciones con los cambios de tonalidad mayor y menor. Al inicio, al dirigirse al Zeñó Manué y describir sus notables características se usa la tonalidad mayor; sin embargo, se pasa al modo menor al usar frases descendentes y expresiones de tristeza.

3.2. Segunda etapa

La segunda etapa creativa de Chabuca Granda incluye su ciclo de canciones dedicadas al poeta Javier Heraud y a la cantautora chilena Violeta Parra. Como indica Romero (2015), este periodo se desarrolla a finales de los años 60 e inicios de los 70 y marca un gran cambio en la producción musical de la compositora, tanto en la temática de sus canciones como en sus formas y estilos musicales. Para el análisis de este periodo han sido seleccionadas las canciones “Las flores buenas de Javier” y “Cardo o ceniza”.

3.2.1. *Las flores buenas de Javier*

Esta canción se encuentra dentro del disco *Paso de Vencedores* publicado en 1974 y es una de las canciones que la compositora dedica al poeta peruano Javier Heraud, quien es reconocido como emblemático de la generación de poetas del 60 debido a que fue galardonado en diversas ocasiones por su obra. Javier Heraud era un joven miraflorentino, estudiante de la Pontificia Universidad Católica del Perú y de la Universidad Mayor de San Marcos. En 1961 viajó a Cuba, en plena efervescencia de la revolución socialista, y regresó al Perú en 1963 influido por la experiencia cubana. Comprometido con la problemática social del país durante el gobierno de Fernando Belaúnde Terry, decide formar parte de un movimiento guerrillero e internarse en la selva de Madre de Dios donde tras un enfrentamiento con la policía resulta muerto en una canoa en la ciudad de Puerto Maldonado.

3.2.1.1. Dimensión poiética. Dentro de la perspectiva poiética, se debe considerar el contexto histórico en el que se encontraba la compositora, ya que es una de las principales influencias para el cambio que se dio en su música. Los años comprendidos entre finales de los 60 y toda la década del 70 significaron un momento crucial y de grandes cambios en la sociedad peruana.

El golpe militar de Juan Velasco Alvarado, la toma de la Brea y Pariñas en Talara, la ley de Reforma Agraria, la reforma educativa, la creación de la propiedad industrial, las cooperativas agrarias, la socialización de la prensa, etc. fueron acontecimientos que cambiaron el *status quo* del país y generaron en Chabuca una reacción al darse cuenta o percatarse que la realidad era otra distinta a la que ella conocía. Conmovida de manera especial por la muerte de Javier Heraud compone las canciones: “El fusil del poeta era una rosa”, “Las flores buenas de Javier”, “Silencio para ser cantado”, “Un bosque armado” y “Un cuento silencioso”.

Chabuca conoció la historia de Javier Heraud a través del poeta Cesar Calvo, a quien frecuentaba periódicamente y que fue compañero cercano de Javier Heraud. Su muerte afectó de manera directa su concepción y comprensión de la realidad y por ende la sensibilidad de su creación. El principal factor de cambio a considerar en esta segunda etapa es que Chabuca descubre un mundo y una sociedad diferentes, fuera del círculo aristocrático en el que se desenvolvía. Sus composiciones rompen entonces con la tónica de añoranza de la Lima colonial y tocan de manera más profunda las temáticas sociales que impactan en ella.

Al escuchar y analizar la letra, se observa que el cambio de concepción de la sociedad y la realidad peruana por parte de Chabuca fue tan grande, que incluso, se sintió involucrada y responsable por lo sucedido, al referirse a Heraud como “hermano” y preguntarle “qué piensas de la muerte que te dimos”. De este modo, el yo poético asume colectivamente la culpa por la muerte del guerrillero. Sobre esto la compositora manifiesta lo siguiente: “Hice muchas canciones así, hasta que supe que había guerrillas en el Perú y que había muerto en ellas un poeta: Javier Heraud. Tenía 19 años y cayó por culpa de todos. Porque todos lo matamos y no solo la policía” (Granda 1981).

La sensibilidad de la compositora le permite darse cuenta que había algo mas allá de lo que conocía y se propuso adentrarse en ello. Situada en un momento lleno de transformaciones, se genera en ella un cambio genuino de perspectiva que se refleja en su creación. Se puede decir que Chabuca “pone la cualidad de Heraud-poeta delante de la condición Heraud-guerrillero” (Romero, 2015, p.118).

3.2.1.2. Dimensión neutra. Adentrándonos en el análisis neutro de la canción, ésta tiene una estructura binaria (ABAB), se desarrolla en un compás de 3/4 y en la tonalidad de *re* menor. La elección de una tonalidad menor es el primer cambio que podemos registrar en comparación a la primera etapa de la compositora, ya que en su mayoría se trataba de canciones en tonalidades mayores que podían tener secciones de modulación al modo menor, pero regresaban al tono inicial. Comúnmente se asocian las tonalidades menores a sentimientos de tristeza.

En cuanto a la armonía, es perceptible un desarrollo más complejo que en canciones anteriores debido al uso de acordes de cuatriadas y con tensiones en algunos momentos, conseguido en gran parte por el aporte directo del guitarrista “Lucho” Gonzales, quien trabajó con Chabuca durante este periodo y contribuyó con sus arreglos a generar una nueva sonoridad en sus composiciones.

En cuanto a la melodía, en la primera sección la voz cantante invoca a Heraud de manera directa mediante una melodía construida por intervalos pequeños, que se mueve por grados conjuntos y con una amplitud máxima de tercera menor. Esto lo hace sobre una armonía tensa construida alrededor de un acorde de dominante.

Figura 8

Extracto 1 de “Las flores buenas de Javier”

The image shows a musical score for the song "Las flores buenas de Javier". It consists of two staves of music in 3/4 time, written in a key with one flat (Bb). The first staff contains the lyrics "Ó ye me, her - ma - no," with chord symbols Bb7, E7, and A7 above it. The second staff contains the lyrics "con - tes - ta has - ta mi son - bra. ¿Qué" with chord symbols Bb, E7, and A7 above it. The melody is characterized by a descending chromatic line in the first staff and a more active line in the second staff.

A continuación, como se evidencia en la figura 9, se presenta un motivo que va descendiendo con un juego de sextas donde se va ampliando el intervalo mientras se desarrolla la letra. La armonía también descende de manera cromática hasta llegar a la frase “fondo del tiempo y tu canoa”, momento en el cual se eleva la melodía sobre la relativa mayor para abrir una nueva sección.

Sobre este pasaje podemos ver una relación estrecha entre música y letra. Según la retórica musical, la figura denominada *pathopoeia* está asociada a movimientos cromáticos descendentes que expresan dolor o tristeza. Así, Chabuca busca emular con la melodía el sentimiento de tristeza que carga este pasaje de la letra. Observar figura 9.

Figura 9

Extracto 2 de "Las flores buenas de Javier"

9 Dm A/C#
pien - sas de la muer - te que te

13 C6 G/B
di - mos y el frí - o? La

17 Gm7/Bb Dm/A
san - gre que en - tre - gas - te nos a - ho - ga des - de el

21 Bb7 Gm7 A7
fon - do del tiem - po y tu ca - no - a Ay. her -

En la siguiente frase "Ay, hermano si pudiera suplicarte" regresa al uso del recurso de la nota repetida que la caracteriza y la melodía se desarrolla por cercanía, lo cual termina al llegar la frase "Alerta estoy a tu costado abierto" de manera que cierra la primera sección y regresa a la melodía inicial para repetirla con la segunda estrofa.

Como se ve en la figura 10, la melodía continúa igual que la primera exposición, pero presenta una variación en la frase "Alerta estoy a tu costado abierto", donde construye un pasaje con intervalos de tercera y notas repetidas de manera ascendente.

Figura 10

Extracto 3 de “Las flores buenas de Javier”

33 B \flat 6(#11) E \flat 9 A7
tris - te ta - ñer, jo - ven au - sen - te. A -

37 D \flat 9 B \flat m13 E \flat 9 A7
ler - ta es - toy a tu cos - ta - do a bier - to, in - mo - la -

Luego vuelve a la melodía inicial y realiza nuevamente el pasaje de sextas, pero, como se evidencia en la figura 11, cierra la sección con un pasaje escalístico que comienza en el registro agudo y termina en el grave – en retórica, una *catábasis*– con la frase «lloran aún más hondo al recordarte» y continua con frases descendentes al cantar la última parte de la letra «haciendo guerra con tus flores buenas».

Figura 11

Extracto 4 de “Las flores buenas de Javier”

53 Gm7/B \flat A7 Dm7
som - bras, los si - len - cios, los do - lo - res, llo - ran

57 B \flat 7 E7 A7 E \flat 9
a - ún más hon - do al re - cor - dar - te ha - cien - do gue - rra

61 Gm6 A7 Dm
con tus flo - res hue - nas

En resumen, se puede notar un mayor desarrollo melódico y armónico en comparación con las canciones del primer periodo. Esto, teniendo en cuenta la asociación de Chabuca con el guitarrista Lucho Gonzales, quien tuvo fuerte influencia en este aspecto. El elemento novedoso y riqueza musical de las canciones de este ciclo es que cuentan con una relación estrecha entre lo musical y lo poético, es decir, el uso de figuras retóricas o la capacidad de reflejar con la melodía lo que dice la letra, aspecto que no se encuentra en los vales de su primera etapa.

En una publicación sobre la vida y obra de la compositora, Rodrigo Sarmiento comenta lo siguiente: “Pero quizá sea *Las flores buenas de Javier* la que más se ciñe a las pretensiones de nuestra artista por lograr la perfecta afinidad entre poesía y música, con un desarrollo melódico que se mueve a lo largo de la canción para responder sensiblemente a la letra.” (Sarmiento, 2020, p.138)

Asimismo, la exploración en la instrumentación y en el uso del ritmo ternario, pero desligado del vals criollo tradicional, suman complejidad y novedad a las composiciones de este periodo. Por ello, no es posible situar a “Las flores buenas de Javier” como un vals tradicional, sino más bien podría encajar con más propiedad en el género fusión.

El arreglo musical del tema utiliza vibráfono, batería, bajo eléctrico, sintetizadores y guitarra. Además, aunque se mantiene en el 3/4 característico del vals, la base rítmica, la instrumentación y la armonía se acercan a géneros como el *bossa nova* y el jazz.

3.2.1.3. Dimensión estética. En el aspecto estético, si bien las composiciones de esta etapa demuestran mayor complejidad musical y un giro más profundo en sus temáticas, son de las menos escuchadas o reconocidas por la audiencia y no tan conocidas como las de su primer periodo. Por lo tanto, son menos reproducidas. Una explicación sería la falta de identificación de estas canciones con lo que se considera típicamente criollo.

Además, durante este segundo periodo, los seguidores del criollismo notaron que algo había cambiado en la Chabuca que conocían y querían, dando lugar a sentimientos de recelo y distancia. Debido a las nuevas temáticas de sus canciones se generó la percepción de un cambio político en ella. El acercarse a la figura de un guerrillero y a asuntos sociales produjo un alejamiento de la audiencia que esperaba canciones aún asociadas a balcones coloniales, plazuelas y caballos de paso.

Sólo en la actualidad ha empezado la valoración de la obra completa de Chabuca y por lo tanto de estas canciones. Rodrigo Sarmiento comenta:

El ciclo a Javier Heraud es un paso a otra dimensión, los temas que lo conforman son joyas poético musicales, de un lirismo y armonía extraordinarios, que merecerían ser más valorados y difundidos. Son piezas muy especiales, delicadísimas pero, a la vez, complejas y potentes, que te van llevando por un caudal de emociones de un modo magistral y que nunca te dejarán indiferente (Sarmiento, 2020, p.137).

Dado el contexto político de la época, se puede inferir que la poca aceptación proviene de la satanización del movimiento guerrillero y de la muerte de Javier Heraud. Este rechazo, fomentado en parte por la prensa escrita, llevó a que el padre del poeta respondiera que la muerte de su hijo fue un acto de generosidad.

3.2.2. *Cardo o ceniza*

Así como la muerte de Javier Heraud impactó la sensibilidad de Chabuca, también lo hizo el suicidio de la cantautora chilena Violeta Parra, siendo “Cardo o ceniza” una de las canciones inspiradas en este suceso.

El cardo es una vistosa flor de tallo y hojas espinosas; es cautivante y dolorosa como las historias de amor imposible. La ceniza es lo que queda tras la quema de todas las naves, tras la llama de todos los sueños; cuando ardieron ya todas las ansias en las brasas de la carne... Es el infierno del amor avergonzado; a contratiempo, cadencioso, sincopado... Una danza prohibida, un trago gozoso y amargo (Vignolo citado en Sarmiento, 2020, p.144).

Violeta Parra fue una de las voces más impactantes del movimiento conocido como el Nuevo Canto Latinoamericano y dedicó su carrera a viajar por distintos pueblos de su país para recuperar la canción tradicional chilena, recogiendo y valorando la poesía popular para componer luego en ese estilo. Las letras de sus canciones son simples en vocabulario, pero altas en elaboración poética, llenas de sentimiento y que despiertan una identificación por parte del oyente. Lo que caracteriza a sus temáticas es que están inspiradas en su experiencia personal de desamor y que supo utilizar para canciones que se han vuelto emblemáticas como “Gracias a la vida” y “Volver a los 17”.

Violeta Parra consigue abordar el tema amoroso sin melodrama, de manera cuidada y refinada. Además, fue cultora de la tonada y la décima, con un trabajo poético muy fino y elaborado. Diversos problemas personales y la decepción amorosa que tuvo con el músico suizo Gilbert Favre, desencadenaron que Violeta Parra se quitará la vida el 5 de febrero de 1967 a la edad de 59 años.

“Cardo o ceniza” fue escrita en 1973 y publicada en 1974 como parte del álbum *Chabuca Granda y... Lucho Gonzales - Paso de Vencedores* y tiene como principal inspiración la tempestuosa relación amorosa entre Violeta Parra y Gilbert Favre, de modo que la letra busca reflejar un amor con culpa, avergonzado y sin libertad. Favre había rechazado a la cantautora, 19 años mayor que él, y contraído matrimonio con otra mujer.

La letra hace eco de los sentimientos y pensamientos llenos de desazón de Violeta Parra.

3.2.2.1. Dimensión poética. En el aspecto poético, son notorias en “Cardo o ceniza” dos nuevas variantes dentro del proceso compositivo de Chabuca. En primer lugar, el uso del género musical landó, lo cual rompe con las características de su primera etapa, ya que explora nuevos recursos rítmicos que hasta ese momento no habían sido tratados fuera de los grupos artísticos afroperuanos. Además, se puede considerar que este es su primer paso hacia lo que sería su futuro ciclo afroperuano.

El landó forma parte del folklore afroperuano que evoluciona en la zamacueca y posteriormente en la marinera. En una entrevista, Nicomedes Santa Cruz afirma que el landó deriva del lundú proveniente de Angola y que llega a Perú en el siglo XVI con los esclavos africanos. Santa Cruz comenta que gracias a un arduo trabajo de investigación se reconstruyó la danza del landó, la cual representa un rito matrimonial de la cosmogonía africana y que por su coreografía la define como “ombligada”, ya que dentro de los movimientos se realiza la unión de vientres entre hombre y mujer.

Las canciones “Toro mata” y “Zamba malató”, fueron la base para la consolidación del género conocido actualmente como Landó y luego cultivado en composiciones de autores como Andrés Soto y Chabuca Granda.

Son varias las opiniones que vinculan a este ritmo con un carácter sensual, dado su característica lenta y sincopada, “quizás uno de los más sensuales y rítmicos en su estilo coreográfico y musical” (Tompkins citado en Sarmiento, 2020, p.144). Por ello, es interesante la relación que se estableció entre estas cualidades asociadas al landó y la letra escrita por Chabuca Granda.

El segundo aspecto a examinar es el nivel de involucramiento que tiene la compositora con la historia que quiere contar. La canción está escrita en primera persona,

pero a diferencia de otras composiciones, en “Cardo o ceniza” ocurre algo nuevo: Chabuca toma el lugar del personaje de Violeta Parra y canta como si ella estuviera hablando y cuestionándose cómo se sentiría al estar con la persona a la que ama, de modo que la canción se torna en un monólogo.

Se trata de un interrogatorio permanente que, ayudado por la división rítmica del landó, permite que se generen espacios después de cada frase, lo cual deja lugar para la duda y la falta de respuestas, generando una sensación de angustia.

3.2.2.2. Dimensión neutra. Una cualidad destacable dentro del aspecto lírico es el uso de recursos literarios como la metáfora —figura retórica que consiste en la sustitución de un objeto real por uno figurado con una finalidad estética— y la alegoría —que busca hacer referencia a un concepto o idea por medio de imágenes alusivas generando un sentido simbólico—.

Tabla 6

Recursos literarios en “Cardo o ceniza”

Frase	Recurso literario
<i>Si he de fundir mi espacio frente al tuyo</i>	Alegoría
<i>Al escapar mi vida entre la tuya</i>	Alegoría
<i>Mis esteros despiertan con tus ríos</i>	Metáfora

Un recurso retórico presente es el de la reiteración o iteración, que acompaña la idea de estar preguntándose algo, generando una sensación de ansiedad que permite situarnos en aquel contexto. Asimismo, la reiteración literaria sumada a la musical permite entender las frases como preguntas y respuestas a la vez. Es decir, la interrogante es respondida con la misma letra, que permite una sensación de bucle creado en consecuencia con la melodía.

Figura 12

Extracto 1 de “Cardo o ceniza”

The musical score is written in G minor, 12/8 time, and consists of three staves. The lyrics are: "¿Có - mo se - rá mi piel jun - to a tu piel? car - do ce - ni - za ¿co - mo se - rá?". The chords are: Gm, A^{ø7}, D^{7(b9)}, Gm, A^{ø7}, D⁷ on the first staff; Gm, A^{ø7}, A^{b7}, Gm, A^{ø7}, D⁷ on the second staff; and Gm, A^{ø7}, D⁷, Gm, A^{ø7}, D⁷ on the third staff.

Este aspecto es reforzado por la estructura referida al número de frases dentro de un párrafo ya que se observa que cada sección de la estrofa va aumentando una frase cada vez hasta llegar al puente, donde rompe esta secuencia con la palabra “pero” al mismo tiempo que vuelve a la tonalidad menor, como si al llegar esta condicional, el yo poético se diera cuenta que todo lo que ha estado imaginándose será opacado por un sentimiento de vergüenza.

Figura 13

Extracto 2 de “Cardo o ceniza”

39 G C D⁷ Bm⁷ Bbm⁷ Am⁷ D⁷
Han de ser bre - ves__ mis sies - tas__ mis es - te - ros des - pier -

41 G¹³ C D^{7(b9)} Gm^(b13) A^{ø7} D^{7(b9)}
tan con tus rí - os pe - ro_____

43 Gm A^{ø7} D^{7(b9)} Gm A^{ø7} D⁷
¿Pe - ro có - mo se - rán mis des - per - ta - res?

Asimismo, Chabuca logra una correlación estricta entre la letra y la sensación de desesperación que busca la canción, usando términos con carácter significativo más fuerte e intenso en cada pregunta a medida que va avanzando la canción.

Figura 14

Relación entre letra e intensidad en “Cardo o ceniza”

Estrofa 1: Cómo será mi piel **junto** a tu **piel**

Estrofa 2: Si he de **fundir mi espacio** **frente** al tuyo Cómo será tu cuerpo al **recorrerme**

Estrofa 4: Cómo será el **gemido** y cómo el **grito** Al escapar mi vida **entre** la tuya

“Cardo o ceniza” está escrita en forma canción de tipo ternario (ABA) y presenta dos secciones: la primera en la tonalidad de *sol* menor y la otra en su homónima mayor, la cual se desata en zamacueca con la frase “cómo será el gemido y como el grito”, generando el momento climático de la canción, tanto musical como lírico. Sobre esto, podríamos generar una relación entre ambas secciones, asociando el landó al discurso inicial y final que primero caracteriza la situación y llega a las conclusiones, y a la zamacueca como la

parte intermedia donde la protagonista se encuentra más expresiva y la letra está más ligada a los sentimientos.

3.2.2.3. Dimensión estética. Dentro del aspecto estético, el uso del landó por parte de una compositora tan importante como Chabuca significó la revitalización de un género que hasta ese momento era de los menos conocidos y difundidos de la música afroperuana. Al mismo tiempo, renovó su propio vocabulario y lenguaje para dejar atrás lo que la caracterizaba. La compositora sentía una necesidad de renovarse y con ella la estética de sus canciones.

Además, “Cardo o ceniza” tuvo gran aceptación por parte de artistas como Cecilia Barraza, Eva Ayllón y Susana Baca, quienes han incluido esta canción dentro de sus producciones discográficas. Asimismo, cuenta con diversas versiones nacionales e internacionales.

3.3. Tercera etapa

El tercer y último periodo de Chabuca Granda se consolida a finales de la década del 70 y está representado por su definitivo acercamiento a los ritmos afroperuanos, especialmente el landó y el festejo. Durante este periodo, la compositora buscó asociarse con músicos afroperuanos, los cuales colaboraron de manera significativa en la composición y ejecución de las canciones comprendidas en esta etapa. Cabe resaltar que la música de esta fase logró aportar visibilidad a la comunidad afroperuana, sus ritmos, instrumentos musicales, imaginarios, costumbres, etc. Para el siguiente análisis se han seleccionado las canciones: “María Landó” y “El surco”.

3.3.1. *María Landó*

“María Landó” nace como un poema escrito por César Calvo en 1967 y pensado para ser interpretado por Chabuca Granda, quien musicalizó el poema, pero no llegó a grabarlo ya que al poco tiempo falleció. Por ello, no se encuentra incluida en su

discografía. Años después la canción es estrenada por la cantante Susana Baca un 8 de marzo de 1984, dentro de un concierto por el Día de la Mujer realizado junto con el autor del poema. A partir de entonces, “María Landó” se populariza nacional e internacionalmente, llegando a ser cantada por renombrados artistas como Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Pedro Aznar, Mercedes Sosa, Eva Ayllón, iLe, entre otros.

Susana Baca relata, en una entrevista para el programa de televisión argentino *Encuentro en el estudio*, que la letra de esta canción narra la historia de una mujer trabajadora y las distintas adversidades que debe atravesar día a día. Además, cuenta que ella conoció el tema al escucharlo en casa de Chabuca, en una de las reuniones que realizaba con músicos y poetas jóvenes de la época. “[...] Chabuca Granda abría su casa a poetas jóvenes que no publicaban ni nada, y ella los escuchaba. Y ella fue muy generosa conmigo, me brindó su casa, me brindó su música, sus discos [...]” (Susana Baca en *Encuentro en el estudio*, 2021).

Además, la artista comenta que aprendió la melodía por medio de César Calvo, quien se la cantó recordando lo compuesto por Chabuca. Por ello, en el siguiente análisis se utilizará la versión de Susana Baca, ya que es la más cercana a la música compuesta originalmente por Chabuca Granda.

César Calvo nació en Lima en 1940 y fue un poeta peruano de la generación del 60. Sus poemas se caracterizan por reflejar imágenes de la cultura o sociedad contemporánea y algunos de ellos están marcados por un carácter revolucionario o relacionado con su militancia comunista. En el caso de María Landó, el poema busca reflejar el arduo, cansado y sufrido trabajo de una mujer, situación que refleja el día a día de muchas personas.

3.3.1.1. Dimensión poética. Dentro del campo poético del tema podemos destacar dos cosas: la asociación de Chabuca con el poeta César Calvo y el uso

nuevamente del landó como género musical. En una entrevista realizada por Domingo Tamariz Lucar, César Calvo comenta lo siguiente:

Los últimos temas que yo escuché en Chabuca ya no necesitaban ninguna observación mía. Yo antes le sugería, suponte, el segundo verso no está correcto, no hay un mismo nivel entre el comienzo y el final. Y ella se empeñaba y cambiaba y cambiaba, hasta que yo opinaba que estaba bien todo. Confiaba mucho en mí, como compositor y poeta. Las últimas canciones que me mostró eran poemas perfectos. Como letras solas eran perfectas. Yo le decía no hay nada que tocar, ni una sola coma. Has llegado a la cima de la perfección. Eso sucedió, como tres años antes de morir (Calvo citado en Contreas, 2010, párrafo 7).

Por otro lado, la tercera etapa está fuertemente influida por el vínculo que tuvo la compositora con músicos negros como Félix Casaverde que conocían bien la tradición afroperuana. Romero (2015) explica que la relación de Chabuca Granda con sus músicos fue determinante para la construcción del estilo musical de cada una de sus etapas. En el caso de la tercera, los principales aportes fueron el uso del landó y el festejo con todas sus variantes. Además, la implementación del cajón como instrumento protagónico y el uso de gritos característicos de los ritmos afroperuanos son atribuidos a Pedro Carlos “Caitro” Soto. (Romero, 2015, pp.122- 125)

3.3.1.2. Dimensión neutra. Se trata de una canción estructurada de manera ternaria (ABC) y que se podría organizar en estrofa, pre-coro y coro, como se muestra en la tabla 7.

Tabla 7

Estructura de “María Landó”

A	La madrugada estalla como una estatua, como una estatua de alas que se dispersan por la ciudad. Y el mediodía canta campana de agua, campana de agua de oro que nos prohíbe la soledad. Y la noche levanta su copa larga, su larga copa larga, luna temprana por sobre el mar.
B	Pero para María no hay madrugada, pero para María no hay mediodía, pero para María ninguna luna, alza su copa roja sobre las aguas.
C	María no tiene tiempo (María Landó) de alzar los ojos. María de alzar los ojos (María Landó) rotos de sueño. María rotos de sueño (María Landó) de andar sufriendo. María de andar sufriendo (María Landó) sólo trabaja. María sólo trabaja, sólo trabaja sólo trabaja. María sólo trabaja y su trabajo es ajeno.

En relación al sujeto poético, se trata de una voz que narra y describe desde fuera lo que va aconteciendo en el transcurso de una jornada de trabajo, del paso del tiempo y las fases marcadas del día con el uso de las palabras: “madrugada”, “mediodía”, “noche”, “luna”, todas ellas referidas a los momentos del día, y que luego se repiten en la segunda parte.

Luego hay elementos verbales, tales como “estalla”, “dispersa”, “canta”, “levanta”, “alza”, los cuales funcionan como prosopopeya, al darle vida a los elementos ligados al día. Además, las descripciones que se dan expresan alegría —“el mediodía canta”—, o le dan movimiento —“la noche levanta”, “alza su copa”—.

Se emplean metáforas como “estatua de alas”, refiriéndose tal vez a la quietud de la madrugada, “campana de agua de oro”, aludiendo a los alimentos que se toman al mediodía, pero que para María no hay, y “copa larga”, en referencia a la luna.

A partir del pre-coro la intensidad de la música cambia junto con la temática al presentar al personaje de María Landó y lo hace con palabras adversativas como: “pero”, “no hay”, “ninguna”, para contrastar con todo lo descrito anteriormente.

Al llegar el coro se esclarece la situación del personaje, dando a conocer que no disfruta de ninguna de las cosas descritas en la primera parte. Se describe a María como cansada, que sufre, tiene sueño, no descansa, no tiene tiempo, etc. La temática principal de la canción es la explotación de una mujer humilde que debe trabajar muchas horas haciendo tareas para otros, sin posibilidad de hacer algo para ella misma. La frase “solo trabaja” es repetitiva hasta que acaba el tema y enfatiza la ardua vida que marca el cada día del personaje. Otro elemento a señalar, es la frase “Y su trabajo es ajeno”, con referencia a que todo lo que realiza María es para otros y nunca para ella. Además, la palabra “ajeno” rompe con la estructura métrica y da una sensación de desamparo y abandono.

La situación se refuerza con la estructura litánica del poema, ya que el canto que describe la condición de trabajadora de la mujer va acompañado de ecos que dicen “María Landó”. Además, esta estructura de letanías no se da sólo en lo literario, sino en lo musical por lo que se puede decir que hay un doble condicionamiento: de la música hacia la letra, pero también de la letra hacia la música.

Figura 15

Extracto 1 de "María Landó"

23 G⁺7 C[♯]7 F[♯]7
Al - za su co - pa ro - ja so - bre las a - guas Ma -

25 Em A D G F[♯]7 Bm
ri - a no tie - ne tiem - po (Ma - ría Lan - dó) de al - zar los o - jos Ma - 3

27 Em A D G F[♯]7 Bm
ri - a de al - zar los o - jos (Ma - ría Lan - dó) ro - tos de sue - ño Ma -

29 Em A D G F[♯]7 Bm
ri - a ro - tos de sue - ño (Ma - ría Lan - dó) de an - dar su - frien - do Ma -

31 Em A D G F[♯]7 Bm
ri - a de an - dar su - frien - do (Ma - ría Lan - dó) so - lo tra - ba - ja Ma -

En este mismo pasaje mostrado en la figura 15 y 16 es posible encontrar figuras literarias como anáforas, figura retórica de construcción que consiste en la repetición de frases, en este caso la última frase del verso se repite al inicio del siguiente.

Figura 16

Anáfora en la sección C de “María Landó”

María no tiene tiempo (María Landó) **de alzar los ojos**
María **de alzar los ojos** (María Landó) **rotos de sueño**
María **rotos de sueño** (María Landó) **de andar sufriendo**
María **de andar sufriendo** (María Landó) **sólo trabaja**
María **sólo trabaja** y su trabajo es ajeno

Este mismo recurso es utilizado en la estrofa:

Figura 17

Anáfora en la sección A de “María Landó”

*La madrugada está ya **como una estatua - como una estatua** de alas
Y el mediodía canta **campana de agua - campana de agua** de oro
Y la noche levanta **su copa larga - su larga copa larga***

Podemos deducir que el uso de este recurso literario en estas secciones corresponde al desarrollo melódico de las mismas. Si bien la idea central en el caso del coro sería “María no tiene tiempo de alzar los ojos rotos de sueño, de andar sufriendo solo trabaja” lo musical condiciona a la letra y el resultado literario depende de la propuesta sonora/musical, lo que normalmente en la composición es al revés.

Figura 18

Extracto 2 de "María Landó"

The musical score consists of four staves of music in G major and 12/8 time. The lyrics are: "La ma-dru-ga - da es - ta - lla co-mo u na es-ta - tua... Co-mo una esta-tua de a las que se dis - per - san por la ciu-dad. Y el me-dio dí - a can - ta cam-pa - na de a - gua... Cam-pa - na de a-gua de o - ro que nos pro - hí - be la so - le dad". The chords are: Bm, Em, F#7, Bm, Em, F#7; Bm, Em, F#7, Em/C#, Em/C, Bm; Em, A, D+7; Em, F#7, Em/C#, Em/C, Bm.

Al observar la figura 18, se encuentra que dentro de la construcción melódica hay un elemento reiterativo que resulta formalmente novedoso, pero que es, a la vez, una continuación de ciertos procedimientos de Chabuca: el de pequeños motivos que se encadenan. En el caso de la estrofa, el inicio de cada frase tiene el mismo ritmo de corcheas y termina con pequeñas variaciones. Asimismo, la compositora vuelve a utilizar la repetición de una nota como rasgo típico, tal como lo hemos visto desde su primera etapa.

Esta reiteración motivica le da a la melodía un tinte minimalista, pero ahí está su fuerza. Con una gran economía de recursos, logra tanto con tan poco y evidencia su absoluta madurez creativa.

3.3.1.3. Dimensión estética. En el aspecto estético, Susana Baca (2021) comenta

que Chabuca en su última obra trabajó la música afroperuana con mucho respeto ya que sabía que estaba tratando con ritmos ajenos a ella. Además, esta canción coincide con el auge de la música y artistas afroperuanos como son Perú Negro, El Conjunto Nacional de Folklore, Eva Ayllón, Susana Baca, Lucha Reyes, etc.

3.3.2. *El surco*

La canción “El surco” forma parte de *Tarimba negra*, álbum publicado en 1978 junto con los músicos Félix Casaverde, Caitro Soto, y Ricardo Millares. El disco contiene once canciones, ocho de ellas composiciones propias donde Chabuca establece su tercera y última etapa creativa dedicada a la música negra, componiendo en landó, panalivio, festejo y zamacueca. En 1981 la compositora incluye “El surco” dentro de su disco *Cada canción con su razón* y la presenta con el siguiente texto:

Por segunda vez fui invitada a la Casa de Gobierno por el presidente Juan Velasco Alvarado a cantar 'Paso de Vencedores'. Era un miércoles; la invitación fue hecha un viernes anterior. Contra mi costumbre hice una canción en cinco días, ésta. Es mi verdadero pensamiento; creo que así fue y no me gusta el secreto ni ocultar lo que creo. El Presidente y el COAP (Comité de Oficiales Asesores de la Presidencia) no sólo no se enojaron, sino que se emocionaron; trataron los generales de ponerle el título. Lo puso César Calvo. (Chabuca Granda, 1981)

Aunque en “El surco”, la segunda canción que Granda le dedica al gobierno revolucionario, expresa la desilusión de ver que muchas de las promesas no se cumplieron, ya no había retroceso posible.

3.3.2.1. Dimensión poiética. La canción fue compuesta al gobierno militar de Juan Velasco Alvarado y se trata de una respuesta descontenta a “Paso de Vencedores”,

compuesta también al mismo gobierno y a la esperanza en la Reforma Agraria. Sin embargo, en “El surco” Chabuca expresa una crítica a la etapa final de su periodo y, con gran carga simbólica, evoca a una esperanzadora libertad.

Tabla 8

Comparación de la letra de las canciones “Paso de vencedores” y “El surco”

Paso de vencedores	El surco
<p><i>Paso de vencedores Tierra en rescate Clarines de la dignidad Sol del obrero Campesino triunfador Hermano nuevo Olores de revolución Patria en barbechos Sangre que dejó correr savia en el río Río que he visto volver amanecido Paso de vencedores</i></p>	<p><i>Ah malhaya la siembra se echó a perder Y el agua del arroyo se echó a correr Al lucero le gusta la claridad Y al agua del arroyo la libertad No dio fruto el lucero, se fue a alumbrar Y el agua del arroyo le fue a cuidar</i></p>

Dentro del campo poético su puede rescatar en primer lugar la asociación de Chabuca con músicos afroperuanos tales como: Félix Casaverde, Carlos “Caitro” Soto, Eusebio Sirio “Pititi”, Rodolfo Arteaga, etc.

En una entrevista realizada a Lucho Gonzales (2022), el guitarrista comenta que el acercamiento e interés de la compositora hacia la música negra se debió al respeto y admiración que sentía por personas de raza negra que eran cercanas a ella. Sobre esto comenta lo siguiente: “Ella decía que el negro había devuelto con sonrisa, ritmo, alegría y *swing* tantos años de absurda esclavitud [...]” (Lucho Gonzales, 2022, Entrevista).

Asímismo, Gonzales rescata la influencia de su sucesor Félix Casaverde y el percusionista Caitro Soto, quienes la ayudaron a desarrollarse dentro de la ritmología negra ya que Chabuca buscaba mimetizarse y aprender de sus acompañantes, aprovechando de la mejor manera el estilo musical que manejaban y tratando de emular en sus composiciones lo que

ritmicamente escuchaba y le llamaba la atención.

3.3.2.2. Dimensión neutra. Sobre el desarrollo melódico de la canción, el primer recurso es el de la nota repetida para la construcción de frases las cuales terminan con movimientos por grado conjunto, descendentes o ascendentes según la intención del texto. Este es un recurso encontrado con anterioridad, por lo que podemos catalogarlo como una característica en la construcción melódica de Chabuca. Las frases se separan por intervalos de terceras, formando el acorde y ascienden o descienden según la acentuación del texto.

Figura 19

Extracto 1 de “El surco”

E A B⁷ E A B⁷

Den-tro de un sur-co a-bier-to vi ger-mi - nar.____
En u - na ho - ra triz - te qui - se can - tar.____

3 E A B⁷ E A B⁷

Un lu - ce - ro de in - fi - ni - ta so - de - dad____
Y den - tro de mi can - to qui - ce gri - tar.____

5 E A B⁷ E A B⁷

Y con u - na ca - nas - ta le vi re - gar____
Y den - tro de mi gri - to qui - se llo - rar.____

7 E A B⁷ E A B⁷

Con a - gua de un a - rro - yo de os - cu - ri - dad____
Pe - ro tan so - lo can - to pa - ra ca - llar.____

Si bien el desarrollo armónico de esta y otras canciones de este periodo no es demasiado complejo dada la naturaleza de la música afroperuana, es la riqueza rítmica la que tiene el papel principal. Podría inferirse que la melodía no se despliega al igual que canciones anteriores, pero sí se desarrolla de manera más rítmica, acentuando las sílabas de manera que se asemeja a la declamación de una décima.

Sigue permaneciendo la característica de un canto hablado, pero adaptado a la base

rítmica, sin notas largas a excepción de los finales de frase. Esto genera un gran contraste con melodías antes vistas; en la segunda etapa, por ejemplo.

Por otro lado, líricamente se trata de una canción con mucha simbología, carga política y uso variado de figuras literarias. “El surco” es una gran metáfora del fracaso del gobierno de Velasco Alvarado, la letra alude a elementos de la naturaleza para narrar un paisaje que va decayendo y empeorando debido a circunstancias que lo afectan por agentes externos e internos. De este modo, la crítica o reclamo de origen político se representa sutilmente.

La primera figura literaria encontrada es el animismo, que consiste en otorgarle a objetos inanimados, en este caso al lucero y al agua, acciones y cualidades psicológicas.

Figura 20

Animismo en “El surco”

*Dentro de un surco abierto vi **germinar***

*Un lucero de infinita **soledad***

*Y con una canasta le vi **regar***

Con agua de un arroyo de oscuridad

...

*Al lucero **le gusta** la claridad*

Y al agua del arroyo la libertad

No dio fruto** el lucero se fue a **alumbrar

*Y el agua del arroyo **le fue a cuidar***

...

*Y así **se fue** el lucero a su claridad*

*Y así **se fue** el arroyo a su libertad*

Luego, en la expresión “arroyo de oscuridad” encontramos un oxímoron, el cual trata de reunir dos elementos que se contraponen: arroyo y oscuridad. Paso siguiente, la letra nos presenta la problemática:

Figura 21

Presentación de la problemática en “El surco”

*Ah malhaya la siembra se echó a perder
Y el agua del arroyo se echó a correr
Al lucero le gusta la claridad
Y al agua del arroyo la libertad
No dio fruto, el lucero se fue a alumbrar
Y el agua del arroyo le fue a cuidar*

“*Ah malhaya*” es una expresión de disconformidad, disgusto o molestia. De este modo, la compositora genera una crítica narrando que algo negativo influyó en la naturaleza y la volvió infértil, aludiendo a lo que pasó en la reforma agraria, la cual fue una idea esperanzadora de revolución y transformación tan grande, pero que terminó afectando a la población dado que no se concretó de la manera que se creía; es decir, no germinó.

La siguiente figura literaria que se presenta es la anáfora, la cual consta en la repetición al comienzo de los versos.

Figura 22

Anáfora en “El surco”

*En una hora triste quise cantar
Y dentro de mi canto quise gritar
Y dentro de mi grito quise llorar
Pero tan solo canto para callar
Ah malhaya la hora en que fui a cantar
Ah malhaya la hora en que fui a gritar
Si gritando se llora para callar
Y a mi vaso sediento no llega al mar*

Asimismo, se genera una gradación al momento de organizar elementos según su

intensidad, en este caso: cantar, gritar, llorar, callar. Esto, muestra una evolución de sensaciones que van de manera creciente y se condensan en la frase “Pero tan solo canto para callar”. Como se ve en la figura 23, esto también se demuestra musicalmente en la melodía la cual va de manera ascendente para crear clímax y luego desciende al darse la última frase.

Figura 23

Extracto 2 de “El surco”

9 C#m A G#7 C#m A G#7
 Ah, mal - ha - ya la siem - bra se e - chó a per - der____
 Ah, mal - ha - ya la ho - ra en que fui a can - tar____

11 C#m A G#7 C#m A G#7
 Y el a - gua del a - rro - yo se e - chó a co - rrer____
 Ah, mal - ha - ya la ho - ra en que fui a gri - tar

13 C#m A G#7 C#m A G#7
 Al lu - ce - ro le gus - ta su li - ber - tad____
 Si gri - tan - do se llo - ra pa - ra ca - llar____

15 C#m A G#7 C#m A G#7
 Y al a - gua del a - rro - yo la cla - ri - dad____
 Y mi va - so se - dien - to no lle - ga al mar____

3.3.2.3. Dimensión estética. Esta canción es una de las más destacadas de su repertorio afroperuano y ha sido interpretada por muchos artistas nacionales e internacionales, entre ellos Inti Illimani, León Gieco, Susana Baca, Jorge Drexler y Eva Ayllón. No obstante, también recibió críticas ligadas a que ahora su música se adentraba en el ámbito político. Sobre esto Mathews comenta, “Chabuca Granda, contradictoria, renuncia poco después al velasquismo y reivindicará el liberalismo” (Mathews, 2016, p. 154).

Conclusiones

El nacimiento de la música criolla se dio como resultado del mestizaje derivado de la migración y la interacción de diversas prácticas culturales en un mismo espacio geográfico, en este caso la ciudad de Lima. Luego de una serie de procesos y transformaciones, el vals se consolida como el estilo más representativo del género criollo. Asimismo, se establecen los periodos de la Guardia Vieja y la generación de Pinglo, los cuales, a su vez delimitan los rasgos y características tanto musicales como extramusicales que posteriormente resultarán en la homogeneización del estilo del vals criollo.

Los medios de comunicación, sobre todo la radio y la grabación de discos de música criolla, colocaron al género dentro de lo más escuchado en la capital, al mismo tiempo que se generaba un proceso de identificación por parte de la sociedad con esta música. Por otro lado, la oficialización por parte del Gobierno, la avaló como género representativo nacional y dio paso al auge del criollismo, el cual, hasta el día de hoy asimila diversos aspectos y manifestaciones costeras aparte de la música. Posteriormente, se suman a lo limeño las manifestaciones afroperuanas, como un intento de desvinculación de lo andino, pero se llega al consenso de que la música criolla reúne principalmente al vals, la polca, la marinera, ritmos costeños y afroperuanos.

Este proceso deriva en la construcción y cimiento de una identificación colectiva en la sociedad peruana y limeña por la afinidad hacia la música criolla.

La incursión de Chabuca Granda en la escena musical criolla a finales de la década de los 50 significó un cambio sensible y delimitó una nueva forma de composición dentro del género. Durante su primera etapa, sus canciones tuvieron un gran éxito y aceptación por parte del público y diversos artistas, quienes se dedicaron a difundirla nacional e internacionalmente.

Sus piezas no se alejan demasiado de lo tradicional en cuestiones musicales, pero sí alteran algunas características ya establecidas en el vals criollo. Como principal cambio está la elección de temáticas y enfoque de las letras de sus canciones, de perfil descriptivo que utilizaban recursos poéticos para hablar de la remembranza de la Lima señorial.

Para muchos, esto significó una sofisticación de la canción criolla, e intensificó la afinidad por parte de la sociedad de esa época y la convirtieron en una de las mayores exponentes de la música peruana hasta el día de hoy.

Como resultado del análisis semiológico de los temas seleccionados según las etapas de Chabuca Granda, se puede concluir que:

En su primera etapa, la compositora sigue las convenciones de la canción criolla (formato instrumental, estructura, armonía, etc) excepto en la temática. Sobre su construcción melódica, esta se puede denominar como un canto hablado, logrado con los recursos de la nota repetida y el juego de segundas, creando melodías más cerradas a diferencia de las melodías típicas del vals criollo que eran más abiertas interválicamente. Dichos recursos melódicos se convierten posteriormente en un rasgo distintivo de Chabuca Granda. Además, las canciones de este periodo gozan de un alto nivel de aceptación e identificación por parte de la audiencia, por el uso de la palabra para crear significado y símbolos de la añoranza al pasado mediante el uso de elementos reconocibles por la audiencia que en consecuencia desarrollan un sentido de pertenencia.

Su segunda etapa está enriquecida con un giro en la mira a las temáticas que aborda, el cual desvoca en nuevas formas de construcción musical. La toma de conciencia de la realidad que rodeaba a la compositora la lleva a establecer una estrecha relación entre texto, música y sentimiento. De este modo, Chabuca Granda canaliza a Javier Heraud y Violeta Parra para sensibilizar su creación, de modo que sus composiciones rompen con patrones anteriores y tocan de manera más profunda las temáticas sociales que impactan en ella y

convierten a su obra en agente político. Se trata de un cambio genuino que se expresa musicalmente en un mayor desarrollo melódico y armónico en comparación con las canciones del primer periodo, proceso en el cual es importante resaltar los aportes que trajo su asociación con el guitarrista “Lucho” Gonzales.

En esta etapa, también es posible encontrar una unión de lo musical y lo poético mediante el uso de figuras retóricas y recursos literarios que le brindan la capacidad de reflejar con la melodía lo que dice la letra y contribuyen al uso de la música a favor del texto. De este modo, Chabuca Granda renovó su propio vocabulario y lenguaje para dar una nueva estética a sus canciones. Cabe resaltar que esto fue posible gracias a la exploración en la instrumentación, ritmo, estructura, armonía, etc. que brindó novedad a las canciones de este periodo.

Su tercera etapa, se caracteriza por su asociación con César Calvo y músicos afroperuanos, así como la adopción del landó como un género propio de su obra más que de la música criolla en general. Se puede concluir que la relación de Chabuca Granda con sus músicos fue determinante para la construcción del estilo musical de cada una de sus etapas. En el caso del tercer periodo, los principales aportes fueron la revitalización y difusión de la música afroperuana con el uso del landó, el festejo y sus variantes.

A nivel rítmico, la influencia de la música afroperuana deja sello en las composiciones de Chabuca Granda. Además, a nivel estructural y constructivo, la compositora se sale del esquema general de estribillo y coro para aprovechar el tejido contrapuntístico de la letra y componer sobre pequeños estribillos, como en los casos específicos de “María Landó” y “Cardo o ceniza”, donde se evidencia un condicionamiento de la música hacia la letra y viceversa. La melodía se forma de motivos que se encadenan dando prioridad a lo rítmico.

Como conclusión final, a medida que va trascendiendo entre sus periodos se aleja

cada vez más de la estructura convencional del vals criollo, hasta el punto de abandonar este estilo como la forma principal de sus composiciones. Con ello, se presentan cambios en la elección de temáticas y enfoque de sus letras que acompañan su evolución personal y se manifiestan de manera musical gracias a la ganancia de una estrecha realización entre el texto, la música y el sentimiento. Esto se logra con su construcción melódica, rítmica y armónica, llegando a la madurez con elementos similares al minimalismo y creando patrones comunes significantes para su identidad como compositora.

Estos procesos de evolución y cambio de estética de la segunda y tercera etapa de la compositora se constituyen en un aporte a la innovación, desarrollo y evolución de la música criolla.



Referencias bibliográficas

- Baca, S. / Susana Baca Oficial. (2021). Susana Baca | María Landó | Encuentro en el Estudio [Archivo de video]. https://www.youtube.com/watch?v=I7_0JdMl2bc
- Berrios, J. (2007). Chabuca Granda (1920-1983). *Acta Herediana*, 42, 68-77.
- Bustamante, E. (2016). *La radio en el Perú*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima. <https://repositorio.ulima.edu.pe/handle/20.500.12724/10718>
- Canal Encuentro. (2017, 19 de octubre). *Cantoras: Homenaje a Chabuca Granda (capítulo completo)* - Canal Encuentro. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=6p8LZ1OAYIU>
- Casares, E., Fernández, I., & López-Calo, J. (2002). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Contreras, O. (2010). El gran César Calvo, en el recuerdo. *Un mundo perfecto*. <http://www.unmundoperfecto.blogspot.com/2010/06/el-gran-cesar-calvo-en-el-recuerdo.html>
- Diario *El Comercio* Videos. (23 de mayo de 2017). *Guitarrista Lucho Gonzáles recuerda a Chabuca Granda*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=WBFR6_dNp5k
- Granda, I. / Chabuca Granda (1967). *Dialogando*. [CD]. IEMPSA.
- Granda, I. / Chabuca Granda (1968). *Voz y vena*. [CD]. Sono Radio.
- Granda, I. / Chabuca Granda (1974). *Paso de vencedores*. Sono Radio.
- Granda, I. / Chabuca Granda (1978). *Tarimba Negra*. Movieplay.
- Granda, I. / Chabuca Granda (1981). *Cada canción con su razón*. [CD]. EMI.
- Gonzales, L. (2022, 5 de julio). Entrevista de V. Coronel [Comunicación vía Zoom].
- León, J. (2011, 2 de junio). Granda. *Grove Music Online*. Recuperado el 27 de mayo de 2020, de <https://doi-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2093136>

- Lloréns, J. (1983). *Música popular en Lima: Criollos y andinos*. IEP ediciones.
<https://repositorio.iep.org.pe/handle/IEP/576>
- Lloréns, JA. & Chocano, R. (2009). *Celajes, florestas y secretos: una historia del vals popular limeño*. Instituto Nacional de Cultura. Recuperado de:
<https://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/622>
- Mathews, D. (2016). *La ciudad cantada (Lima, Santiaio, Buenos Aires)*. Centro de Desarrollo Étnico CEDET.
- Molino, J. (2011). El hecho musical y la semiología de la música. En Gonzalez Aktories & Camacho Díaz, G. *Reflexiones sobre Semiología Musical*. UNAM.
- Rohner, F. (2015). Una aproximación a la generación de Felipe Pinglo: la Guardia Vieja y el rol de las industrias culturales en la configuración del canon musical criollo. En R. Romero, *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (pp. 69-99). Instituto de Etnomusicología PUCP.
- Rohner, F. (2017). *JARANA Origen de la música criolla en Lima*. Municipalidad Metropolitana de Lima. <https://www.munlima.gob.pe/images/MUNILIBRO16.pdf>
- Romero, R. (2015). Música y poder: Aristocracia y Revolución en la obra de Chabuca Granda. En R. Romero, *Música Popular y Sociedad en el Perú Contemporáneo* (pp. 101-130). Fondo Editorial PUCP.
- Sarmiento, R. (2020). *Llego rasgando cielos, luz y vientos. Vida y obra de Chabuca Granda*. Lima: Ministerio de Cultura.
- Sonidos del Mundo. (2014, 5 de mayo). *Sonidos y Sabores del mundo - Chabuca Granda (completo)*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=MkrIweNGR0w%ADa_de_la_m%C3%BAAsica_Jean_Jacques_Nattiez_
- Vega, P. (Conductor). (2011, 14 de setiembre). Chabuca Granda I [Programa de TV]. Limber Lozano (productor). Sucedió en el Perú. Lima, Perú: TVPerú.

Vega, P. (Conductor). (2011, 21 de setiembre). Chabuca Granda II [Programa de TV].

Limber Lozano (productor). Sucedió en el Perú. Perú: TVPerú.



Anexos

Anexo 1. Transcripción de “El Puente de los suspiros” de *Dialogando...* (1967)

El Puente de los suspiros

Transcripción: Valerie Coronel

Chabuca Granda

Puen-te - ci - to es - con - di - do en - tre fo - lla - jes y en - tre a - ño - ran zas -

5 Puen - te - ci - to ten - di - do so - bre la he - ri - da de u - na que - bra - da

9 Re - to - ña en pen - sa - mien - tos tus ma - de - ros se a -

13 fe - rra el co - ra - zón a tus ba - laus - tres

17 Puen - te - ci - to dor - mi - do y en - tre el mur - mu - llo de la que - ren - ci - a

21 A - bra - za - do a re - cuer - dos ba - rran - cos y es - ca - li - na - tas

25 Puen - te de los sus - pi - ros quie - ro que guar - des

29 en tu gra - to si - len - ci - o mi con - fi - den - cia.

2

33 F#m7 C#7 F#m7
 Es mi puen - te un po - e - ta que me es - pe - ra

37 F#7 Bm7
 con su quie - ta ma - de - ra ca - da tar - de__ Y

41 E7 A7
 sus - pi - ra y sus - pi - ro me re - ci - be y le__ de - jo

45 Bm7 G#7 C#7 F#m7
 So - lo. so - bre su he - ri - da su que - bra - da Y las

49 C#7 F#m7
 vie - jas con - se - jas van con - tan - do

53 F#7 Bm7
 de la in - jus - ta dis - tan - cia del a - man - te__ sus a - rres - tos ven

57 C#7 F#7
 - ci - dos ven - ci - dos por los__ fi - cus de en - te - rra - das ra -

61 C#7 F# 14
 i - ces en su a - ma - da Es mi

78 C#7 F#m7
 puen - te un po - e - ta que me es - pe - ra

82 F#7 Bm7
 con su quie - ta ma - de - ra ca - da tar - de__ Y sus - pi - ra y sus -

86 E⁷ A⁷ Bm⁷

pi - ro me re - ci - be y le - de - jo So - lo. so -

90 G^{#7} C^{#7} F^{#m7}

bre su he - ri - da su que - bra - da Y - las vie - jas con -

94 C^{#7} F^{#m7} F^{#7}

se - jas van con - tan - do de la in - jus - ta dis -

98 Bm⁷ C^{#7}

tan - cia del a - man - te - sus a - rres - tos ven - ci - dos

102 F^{#7} C^{#7}

ven - ci - dos por los - fi - cus de en - te - rra - das ra - i - ces en su a -

106 F[#] F[#] F^{#o}

ma - da. Puen - te - ci - to dor - mi - do y en - tre el mur - mu - llo de la que

110 C[#] G^{#m} C^{#7}

ren - ci - a A - bra - za - do a re - cuer - dos ba - rran - cos y es - ca - li - na -

114 F[#] F^{#7}

tas Puen - te de los sus - pi - ros quie - ro que

118 B Bm F[#] C^{#7}

guar - des en tu gra - to si - len - ci - o mi con - fi -

122 F[#]

den - - - - - cia.

Anexo 2. Transcripción de “Zeño Manué” de Voz y Vena (1968)

Zeño Manué

Transcripción: Valerie Coronel

Chabuca Granda

Oi ga us - ted Ze - ño Ma - nué, y nos es - ta - mos que - dan - do sin

6

e - sa Li - ma de o - tro - ra tan que - ri - da y tan se - ño - ra. Sus ca - lles co - mo en la

11

co - pla, son u - nas ca - lles cual - quie - ra. Son u - nas ca - lles cual - quie - ra, ca - mi -

16

do de cual - quier par - te. Ya no nos lle van al par - que, ni tam - po - co a la a - la - me - da. Ya las

22

pla - zue - las se mue - ren, a - lum - bran - do su tris - te - za. No per - fu - ma la día - me - la, ni ca -

28

e el ja - ca - ran - dá. Ni flo - re - cen los a - ro - mos, al lle - gar la na - vi - dad. Oi - ga us

34

ted Ze - ño Ma - nué, e - na - mo - ra - do de Li - ma. Que te - jes pa - ra tu a - ma - da con tus

2

40

her - mo - sas pa - la - bras un en - ca - je de ter - nu - ra y u - na guir - nal - da do - ra - da. Va -

46

mos a ce - rrar lo o - jos e i - ma - gi - nar - la so - ña - da. Va - mos jun to a un su - ti - dor, que nos

52

can - te su re - cuer - do y que la luz de un fa - rol pres - te a - mor a nues - tro en - cuen - tro. Y la

58

flor de chi - ri - mo - ya y el per - fú - me a re - se - da a - dor - mez - can las men - ti - ras y nos

64

traí - gan la ver - dad. Di - cen que hu - bo al - gu - na vez u - na Li - ma san - dun - gue - ra al - fom

70

bra ja - ca - ran - dá que te - ní - a su qui - me - ra. So - lea - da fren - te a los ce - rros y mo

76

ja - da jun - to al mar. Di - cen que hu - bo al - gu - na vez U - na Li - ma de ban - de - ra Tie - ne en

82

sus ca - so - nas be - llas las puer - tas de par en par. Ven - ta - na de re - ja y la - ja sua - ve pa - ra ca - mi

89

nar. Man - pa-ra de a-le - gre rui-do sa-lo - nes__ de me-da - llón. Al fon-do los ven - ta-

95

na-les de en-ca - je__ pa - ra mi - rar un jar - dín, u - na ra - ma-da y un huer

100

to por ma - du - rar Tie-ne en sus ca-so - nas be-las las puer - tas__ de par en par

Anexo 3. Transcripción de “Las flores buenas de Javier” de *Paso de vencedores* (1974)

Las flores buenas de Javier

Transcripción: Valerie Coronel

Chabuca Grande

Ó ye me, her - ma - no,

con - tes - ta has - ta mi son - bra. ¿Qué

pien - sas de la muer - te que te

di - mos y el fri - o? La

san - gre que en - tre - gas - te nos a - ho - ga des - de el

fon - do del tiem - po y tu ca - no - a Ay. her -

ma - no, si pu - die - ra su - pli - car - te su - pli -

car - te tan fuer - te que vol - vie - ras des - de un

2 33 Bb6(#11) E7 A7



tris - te ta - ñer, jo - ven au - sen - te. A -

37 Db7 Bbm13 E7 A7



ler - ta es - toy a tu cos - ta - do a - bier - to, in - mo - la -

41 Fmaj7 Bbmaj7 E7 A7



- da pa - lo - ma so - li - ta - ria Ay. de -

45 Dm A/C#



- ja mi - rar tu rí - o cuan - do vuel - va, a - quel que me pro - me -

49 C6 G/B



- ten tus flo - res de po - e - ta Las

53 Gm7/Bb A7 Dm7



som - bras, los si - len - cios, los do - lo - res, llo - ran -

57 Bb7 E7 A7 E7



a - ún más hon - do al re - cor - dar - te ha - cien - do gue - rra -

61 Gm6 A7 Dm



con tus flo - res fue - nas.

Anexo 4. Transcripción de “Cardo o ceniza” de *Paso de vencedores* (1974)

Cardo o ceniza

Transcripción: Valerie Coronel

Chabuca Granda

Gm A^{o7} $D7(b9)$ Gm A^{o7} $D7$
 ¿Có - mo se - rá mi piel jun - to_a tu piel?

Gm A^{o7} $Ab7$ Gm A^{o7} $D7$
 ¿Có - mo se - rá mi piel jun - to_a tu piel? car - do ce -

Gm A^{o7} $D7$ Gm A^{o7} $D7$
 ni - za ¿co - mo se - rá?

Gm A^{o7} $D7$ $Gm(b13)$ A^{o7} $D7(b9)$
 Si he de fun - dir mi es - pa - cio fren - te al tu - yo

Gm A^{o7} $D7$ Gm A^{o7} $Ab7$
 ¿Có - mo se - rá tu cuer - po al re - co - rrer - te y có - mo mi

Gm A^{o7} $D7$ Gm A^{o7} $D7$
 co - ra - zón si es - toy de muer - te? mi

Gm A^{o7} $D7$ Gm A^{o7} $D7$
 co - ra - zón si es - toy de muer - te

2

15 Gm A^{ø7} D⁷ Gm A^{ø7} D⁷

17 Gm A^{ø7} D⁷ Gm A^{ø7} D^{7(b9)}

Se que - bra - rá mi voz cuan - do se a - pa -

19 Gm A^{ø7} D⁷ Gm A^{ø7} Ab⁷

gue de no po - der - te ha - blar en el o - í -

21 Gm A^{ø7} D⁷ Gm A^{ø7} D^{7(b9)}

do Y que - ma - rá mi bo - ca sa - li - va -

23 Gm A^{ø7} D⁷ Gm A^{ø7} Ab⁷

da de la sed que me que - me si me be -

25 Gm A^{ø7} D⁷ Gm A^{ø7} D^{7(b9)}

sas De la sed que me que - me si me be -

27 Gm A^{ø7} D⁷ Gm A^{ø7} D⁷

sas

29 Gm A^{ø7} D⁷ Gm A^{ø7} D⁷

4

47 Gm A^{ø7} D7(b⁹) Gm A^{ø7} D7

¿Pe - ro có - mo se - rán mis des - per - ta - res?

49 Gm A^{ø7} A^{b7} Gm A^{ø7} D7

Ca - da vez que des - pier - te a - ver - don - za - da

51 Gm A^{ø7} D7(b⁹) Gm A^{ø7} D7

Ca - da vez que des - pier - te a - ver - gon - za - da

53 Gm A^{ø7} A^{b7} Gm A^{ø7} D7

Tan - to a - mor y a - ver - gon - za - da

55 Gm A^{ø7} A^{b7} Gm

Tan - to a - mor y a - ver - gon - za - da

31 Gm A^{#7} D⁷ G C D⁷

¿Có - mo se - rá ge - mi - do y co - mo el gri - to?

33 G D⁷ G C D⁷

Al es - ca - par mi vi - da en - tre la tu - ya y có - mo el le - tar -

35 G C D⁷ G C D⁷

go al que me en tre - gue cuan do a - dor - mez - ca el

37 G C D⁷ G C D⁷

sue - ño en - tre tus sue - ños.

39 G C D⁷ Bm⁷ Bbm⁷ Am⁷ D⁷

Han de ser bre - ves mis sies - tas mis es - te - ros des - pier -

41 G¹³ C D^{7(b9)} Gm^(b13) A^{#7} D^{7(b9)}

tan con tus rí - os pe - ro.

43 Gm A^{#7} D^{7(b9)} Gm A^{#7} D⁷

¿Pe - ro có - mo se - rán mis des - per - ta - res?

45 Gm A^{#7} Ab⁷ Gm A^{#7} D⁷

¿Pe - ro có - mo se - rán mis des - per - ta - res?

4

47 Gm A^{ø7} D^{7(b9)} Gm A^{ø7} D⁷

¿Pe - ro có - mo se - rán mis des - per - ta - res?

Detailed description: This block contains the first line of music, measures 47 and 48. It is written in G minor (one flat) and 7/8 time. Measure 47 starts with a 7-measure rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, and a quarter note F. Measure 48 consists of three quarter notes: G, A, and B.

49 Gm A^{ø7} Ab⁷ Gm A^{ø7} D⁷

Ca - da vez que des - pier - te a - ver - don - za - da

Detailed description: This block contains the second line of music, measures 49 and 50. Measure 49 starts with a 7-measure rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, and a quarter note F. Measure 50 consists of three quarter notes: G, A, and B.

51 Gm A^{ø7} D^{7(b9)} Gm A^{ø7} D⁷

Ca - da vez que des - pier - te a - ver - gon - za - da

Detailed description: This block contains the third line of music, measures 51 and 52. Measure 51 starts with a 7-measure rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, and a quarter note F. Measure 52 consists of three quarter notes: G, A, and B.

53 Gm A^{ø7} Ab⁷ Gm A^{ø7} D⁷

Tan - to a - mor ya - ver - gon - za - da

Detailed description: This block contains the fourth line of music, measures 53 and 54. Measure 53 starts with a 7-measure rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, and a quarter note F. Measure 54 consists of three quarter notes: G, A, and B.

55 Gm A^{ø7} Ab⁷ Gm

Tan - to a - mor ya - ver - gon - za - da

Detailed description: This block contains the fifth line of music, measures 55 and 56. Measure 55 starts with a 7-measure rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, and a quarter note F. Measure 56 consists of three quarter notes: G, A, and B.

2

13 Bm Em F#7 Bm Em F#7

15 Bm Em F#7 Em/C# Em/C Bm

17 Bm/G# G+7 F#(sus4) F#

Pe - ro pa - ra Ma - rí - a no hay ma - dru - ga - da

19 Em A D

Pe - ro pa - ra Ma - rí - a no hay me - dio dí - a

21 Em A D

Pe - ro pa - ra Ma - rí - a nin - gu - na lu - na

23 G+7 C#o7 F#7

Al - za su co - pa ro - ja so - bre las a - guas Ma -

25 Em A D G F#7 Bm

rí - a no tie - ne tiem - po (Ma - ría Lan - dó) de al - zar los o - jos Ma -

27 Em A D G F#7 Bm

rí - a de al-zar los o - jos (Ma - ría Lan - dó) ro - tos de sue - ño Ma -

29 Em A D G F#7 Bm

rí - a ro - tos de sue - ño (Ma - ría Lan - dó) de an - dar su - frien - do Ma -

31 Em A D G F#7 Bm

rí - a de an - dar su - frien - do (Ma - ría Lan - dó) so - lo tra - ba - ja Ma -

33 Em A D G F#7 Bm

rí - a so - lo tra - ba - ja, so - lo tra - ba, so - lo tra - ba - ja Ma -

35 Em A D C#o7 F#7

rí - a so - lo tra - ba - ja y su tra - ba - jo es a - je - no.

Anexo 6. Transcripción de “El surco” de *Tarimba Negra* (1978)

El surco

Transcripción: Valerie Coronel

Chabuca Grande

E A B⁷ E A B⁷

Den-tro de un sur-co a-bier-to vi ger-mi - nar.____
En u - na ho - ra triz - te qui - se can - tar.____

3 E A B⁷ E A B⁷

Un lu - ce - ro de in - fi - ni - ta so - de - dad____
Y den - tro de mi can - to qui - ce gri - tar____

5 E A B⁷ E A B⁷

Y con u - na ca - nas - ta le vi re - gar____
Y den - tro de mi gri - to qui - se llo - rar.____

7 E A B⁷ E A B⁷

Con a - gua de un a - rro - yo de os - cu - ri - dad____
Pe - ro tan so - lo can - to pa - ra ca - llar____

9 C^{#m} A G^{#7} C^{#m} A G^{#7}

Ah, mal - ha - ya la siem - bra se e - chó a per - der____
Ah, mal - ha - ya la ho - ra en que fui a can - tar____

11 C^{#m} A G^{#7} C^{#m} A G^{#7}

Y el a - gua del a - rro - yo se e - chó a co - rrer____
Ah, mal - ha - ya la ho - ra en que fui a gri - tar

13 C^{#m} A G^{#7} C^{#m} A G^{#7}

Al lu - ce - ro le gus - ta su li - ber - tad____
Si gri - tan - do se llo - ra pa - ra ca - llar____

15 C^{#m} A G^{#7} C^{#m} A G^{#7}

Y al a - gua del a - rro - yo la cla - ri - dad____
Y mi va - so se - dien - to no lle - ga al mar____

2

17 E A B⁷ E A B⁷

No dió fru-to el lu - ce - ro se fue a-lum- brar.____
 Ah, ma - la - ya la ho-ra en que fui a can - tar.____

19 E A B⁷ E A B⁷

Y el a - gua del a - rro - yo le fue a cui - dar.____
 Ah, ma - la - ya la ho-ra en que fui a gri - tar.____

21 E A B⁷ E A B⁷

Y a - sí se fue el lu - ce - ro a su li - ber - tad.____

23 E A B⁷ E A B⁷

Y a - sí se fue el a - rro - yo a su cla - ri - dad.____

25 E A B⁷ E A B⁷

No me lle - gó la ho - ra de cla - ri - nar.____

27 E A B⁷ E A B⁷

No me lle - gó la ho - ra de cla - ri - nar.____ de cla - ri - nar.____

29 E A B⁷ E C#m

____ de cla - ri - nar.____