

Sentido Estético y Conjunción Alegórica: Alcances sobre la constitución de la música criolla peruana

Por: Diego Ponce de León Franco

Investigador

Grupo para el Estudio Interdisciplinario de la Música y la Danza (GREIMDA)

Miembro Asociado del Grupo de Análisis Social de Lima (GRAS-Lima)

E-Mail: dponcedeleonf@gmail.com

Resumen:

La música criolla en el Perú se presenta como un conjunto de géneros musicales no necesariamente agrupables, si para su catalogación se toma como medida principal a sus rasgos formales-estructurales. Pese a ello se mantiene la idea de que conforman una unidad identificable como un tipo de música. En esta ponencia se repasan brevemente los factores que permitirían entender la constitución de la música criolla como un proceso de conjunción con base en factores sociales y la constitución de su sentido estético, sin reducir lo musical a estructuras sonoras.

Palabras claves: Perú / Géneros musicales / Música criolla

Abstract:

The criollo music in Peru is presented as a set of music genres which are not necessarily clustered if one takes their formal-structural features as a measurement for their cataloguing. Despite this, the idea that they are part of an identifiable unit as a kind of music prevails. In this paper we give a short review of the factors that would allowed us to understand the constitution of the criolla music as a conjunction process based on social factors, and the constitution of its aesthetic sense, without reducing the musical to audible structures.

Keywords: Peru / Music genres / Criolla music

Prevalece la tendencia a catalogar como “música criolla” a un conjunto de géneros musicales reconocibles como distintos desde sus rasgos formales-estructurales. De ellos, el que goza de mayor fama es el “vals criollo” o “vals peruano”¹. Se encuentran junto a él la polca, la marinera (limeña y norteña) y el tondero, además de otros tantos géneros llamados “afro-peruanos” entre los que se encuentran la zamacueca, el festejo y el landó.

Como nominación de un conjunto, la noción de música criolla se ubica como el eje de significación de todos los géneros agrupados y media la significación de cada uno de ellos por separado. Aunque la idea que se tiene de la música criolla suele variar según su correspondencia a ciertos grupos sociales o círculos de interés², la noción de música criolla nomina siempre a un conjunto o, en todo caso, a *un* tipo de música.

Lo que siempre aparece como innegable es el carácter específico de lo que se entiende por música criolla. Ésta puede distinguirse de otras “formas musicales”. Por ejemplo, el 31 de Octubre de 2005 (día de la Canción Criolla), se el diario “El Comercio” presentaba una entrevista a Oscar Avilés, célebre guitarrista “criollo”, de la siguiente manera: “Óscar Avilés es, a los 81 años, uno de los principales referentes del criollismo y la música peruana en general”. En la cita se diferencia “criollismo”³ de la música peruana en general. La frase indica la existencia de un supuesto que define a la música criolla como diferente a otros tipos de música (peruana). Esta tendencia a “distinguir” a la música criolla de otras “formas musicales” está incorporada a muchos espacios diferentes, incluso al estatal. Vemos por ejemplo el modo en que está descrita la resolución legislativa del Congreso de la República del Perú N° 28619, en vigencia desde el primero de Noviembre de 2005:

Resolución legislativa que concede pensión de gracia a los ciudadanos maría Esther Granados Ulloa de Ayllón, Dámaso de Rivero Guzmán, Nora Edith Barr García, Rafael Amaranto Castillo, Óscar Guillermo Avilés Arcos, José Arturo Torres Ventocilla, Luis Abanto Morales, Angélica Harada Vásquez y Don Luis Alberto la Madrid Alvarado, ascendente a novecientos veinte nuevos soles mensuales, en su calidad de destacados intérpretes, cantantes de la música criolla, cultores del folclore nacional y deportista calificado⁴.

En el texto de la resolución se aprecia claramente la distinción y el señalamiento de alguna especificidad de la música criolla. Incluso cuando se le pudiera definir como parte del folclore nacional, se encuentra la intención de enumerarla como un tipo de música por “derecho propio”.

¿Cuál es el contenido de la especificidad percibida de la música criolla? Sostenemos que los componentes identificados como parte de una concepción estética operan en la

catalogación de la música criolla como tipo musical distinguible y específico. Existe una articulación de elementos de definición estética que no operan al azar, sino que conforman un cuerpo de códigos referenciales que permiten proyectar una idea de unidad, dotar de sentido y definir una razón de ser del objeto artístico: un sentido estético.

Al hablar de un sentido estético nos referimos a los conjuntos de códigos y significaciones que dotan al objeto artístico de la apariencia de ser un todo coherente, y permite compararlo con otros objetos artísticos y además definirlo como específico. De esta forma el sentido estético media las posibilidades de goce de las personas con el objeto al que refiere. También llega a ser un conector del fenómeno sonoro con los sistemas de orientación de los sujetos, asociando el sonido con una serie de significados que median la elaboración del gusto por la música, aún cuando el reconocimiento estético de la música no sea uniforme.

Un sentido estético típico se define por ser el factor principal de la definición estética proyectada del objeto artístico en sociedad. Se constituye como herramienta metodológica para el análisis de las variables interpretaciones, pero reconoce los elementos abstractos que definen “los términos de discusión” sobre el objeto, es decir, la serie de temáticas que delimita los linderos de lo definido como oportuno en cualquier reflexión sobre la música criolla.

El Sentido Estético Típico de la Música Criolla

Los elementos que identificamos a continuación son producto del análisis de distintos artículos periodísticos, escritos de aficionados (algunos en páginas en Internet) y testimonios de músicos o intérpretes de música criolla: discursos que corresponden a círculos de “entendidos”⁵. Los discursos analizados conforman un núcleo que propone con más detalle los factores clave para entender el marco de discusión de la música criolla. Nuestro propósito es reconstruir típicamente algunos elementos que pueden servir para identificar una concepción estética en distintos niveles. De ello que no deba tratarse nuestra sistematización tal como si fuese la descripción precisa de un fenómeno real. No necesariamente los elementos, tal cual están descritos, se encontrarán siempre juntos, ni mucho menos aceptarse todos en todos los casos. Como en toda estética, estos elementos componen la forma idealizada de un fenómeno, y como tal también relativa y siempre susceptible de ser puesta en discusión. Sin embargo, el sentido estético típico siempre será aceptado como una forma “esperable” de reconocer la música criolla.

A continuación presentamos algunos componentes del Sentido Estético Típico de la música criolla:

La Peruanidad:

Se presenta de tres formas: la peruanidad *de* la música criolla, la peruanidad *en* la música criolla y la peruanidad *a través* de la música criolla. Los tres elementos se hallan estrechamente vinculados y muchas veces aparecen unidos. La “peruanidad de...” se refiere al origen y desarrollo de la música criolla como expresión propia del Perú, lo que en concreto significa que la música criolla nació en el Perú. La “peruanidad en...” se define por la consideración de que la “música criolla” es producto o expresión del sentimiento de amor al Perú. En su esencia sería un producto y representaría un amor a la patria. Aquí, la peruanidad está expresada en la misma música criolla. La “peruanidad a través...” tiene que ver con la idea de que la música criolla es una suerte de catalizador del amor al país y la identidad nacional, en otras palabras que la música criolla puede llegar a producir un sentimiento de apego al Perú. Se trata de la creencia de que el sentimiento de peruanidad se transfiere a través del gusto por o la escucha constante de la música criolla.

La “música criolla” es considerada, axiomáticamente, como una expresión musical auténticamente peruana⁶. Es considerada parte de la tradición musical y cultural del país. Algunas veces, incluso, se usa como sinónimo de “música peruana”. Se ve asociada a las nociones de patria, identidad nacional y amor a la tierra. Sería la “música criolla”, en sí misma, una expresión inmanente a una sensible unión con el terruño: producto y expresión del sentimiento de apego a la tierra natal, al mismo tiempo fuente de inspiración y objeto de homenaje.

No son pocas las alusiones a la capacidad de la “música criolla” para hacer “recordar al Perú” entre los peruanos residentes en el extranjero. Cada año, con motivo de celebrar las Fiestas Patrias, varios artistas “criollos” son invitados a presentar su repertorio en distintos lugares del mundo en donde haya un número considerable de peruanos. No son menos las referencias al llanto de nostalgia que produce escuchar las melodías de los vales más célebres. Incluso muchos consideran que “La flor de la Canela” (conocido vals de Chabuca Granda) hace las veces de “segundo Himno Nacional del Perú”.

Un Pasado, una Historia, una Tradición

Cuando se habla de “música criolla” existe una constante referencia a su antigüedad. La reseña histórica es tan recurrente que da la impresión de ser una necesidad ineludible... como si fuera un ejercicio incompleto hablar de “música criolla” sin hacer narración de una época anterior. Está constantemente expuesta la tenaz intención de recordar la historia de la música criolla, y a quienes la forjaron: se encuentra aquí la noción de “bardos de ayer” en

referencia a los compositores e intérpretes criollos que marcaron época. A estos personajes se les atribuyen visos de grandiosidad y elocuencia expresiva.

Pese a ser el pasado un elemento fundamental, se considera a la música criolla como una expresión viva, aunque encontrándose a punto de desaparecer. Se ve a la música criolla como una expresión tradicional que debería estar siempre de moda, puesto que al no estarlo se le considera “víctima de una época”. La coincidencia calendaria entre el “Día de la Canción Criolla” y el Halloween confirma el supuesto: todos los años se debate en la prensa sobre la disputa entre las tradiciones de un país y la fuerza de las costumbres foráneas que se adoptaron.

Se afirma que época actual hace peligrar la subsistencia de la música criolla. Esta tendencia vendría dada por efectos de las nuevas modas y aparatos comerciales que “no valoran lo nuestro”. Algunos argumentos relacionan este fenómeno con cambios en las formas de vivir, en la forma de entretenerse, así como con la desaparición del gusto por lo “nuestro”. Sin embargo la música criolla aparece como difícil de doblegar y resistiéndose a desaparecer.

La música criolla es vinculada a un “nosotros”, sobre el cual no existen delimitaciones claras. En una primera impresión sería un “nosotros” incluyente. De esta forma empieza a dotarse de sentido la idea que indica que debemos “rescatar” la música criolla, por ser nuestra. Se dota de sentido a la exigencia por su continuidad. Sin embargo, las notables alusiones a *criollismo*, y a determinados *lugares*, hacen suponer que la nostredad de la música criolla tiene una conexión con ciertas características culturales que suponen la manutención de ciertos códigos de interacción (costeños, urbanos) que constituirían un canon. La sensación de gozo que produciría la experimentación del “nosotros” es un componente clave de la consideración de “bella” de la “música criolla”.

Un elemento importante a citar aquí es el “criollismo”, registro de orientación que permite establecer relaciones con otras personas de determinada manera: con un estilo jocoso, divertido, “jaranero” y pícaro. Se caracteriza por la creación de un código de complicidad asociado al reconocimiento de los sentidos en común. No se manifiesta como ideología estructurada. Se actualiza en la práctica. La noción de criollismo se halla relacionada con la acción de “compartir” una situación, un lugar y un tiempo. Incluye conexiones con las nociones de amistad o compañerismo. Se desarrolla de manera informal. Puede verse como de tendencia inclusiva, pero también como de tendencia exclusiva puesto que es necesario comprender el código “criollo” para participar de sus ventajas.

Los lugares, los momentos, la celebración y la jarana

Son elementos que comportan la esencia supuesta de la práctica musical criolla. No existe asociación discursiva explícita con sentimientos como la nostalgia o la melancolía (elementos que se hallan asociados con la música andina). La música criolla supone alegría, diversión y fiesta: pero situada en determinadas situaciones y lugares (casas, restaurantes, almuerzos, jaranas, peñas, etc.).

Alrededor de la música criolla existen referencias directas e indirectas a relaciones con un espacio geográfico. En primer lugar encontramos a la ciudad de Lima como el referente principal. La referencia a Lima se encuentra de tres maneras: a) Lima ciudad (como un todo) b) Lima señorial (de plazas, jardines, alamedas y balcones) y c) Lima antigua popular (callejones).

Asimismo, se tienen como símbolos a algunos instrumentos musicales: el cajón y la guitarra. Se sitúa a la “jarana” como elemento infaltable: es representada mediante la presencia de figuras de botellas de bebidas alcohólicas, personas bailando y gente reunida. Juntos, estos elementos configuran la imagen de la música criolla. No son escasas las combinaciones de esta imagen con ciertos símbolos (o colores) patrios. Todo esto puede notarse en las carátulas de discos compactos, así como en programas televisivos, entre otros.

La convergencia de estos elementos generales resume la representación típica del Sentido Estético de la “música criolla”. Los componentes identificados tienen la característica común de aparecer recurrentemente. Algunas veces unidos, otras de manera dispersa, en distintos lugares, estratos, ocasiones y ámbitos de la sociedad. Sin embargo, sería excepcional encontrar algún discurso sobre la música criolla que no tome en cuenta al menos en parte alguno de los que hemos descrito. Aparecen estos elementos como soporte de la reflexión primaria sobre la música criolla. Sirven de nociones de identificación de la expresión musical, así como de distinción de otras.

Música Criolla: ¿Conjunto o Conjunción?

En sentido estricto, para que pueda considerarse como conjunto a una congregación de “cosas” distintas, debería encontrarse alguna característica común a todos los elementos que lo conformarían. Entonces... ¿cuáles son los factores que permiten percibir a la música criolla como conjunto? Revisaremos tres tipos de factores que podrían hacernos ver posibles semejanzas entre los géneros musicales de la música criolla:

a) *La estructuración formal-musical de los géneros musicales que la conforman:* En el estado actual de la música criolla, los géneros musicales que la conforman muestran haberse influido unos a otros. Esta cuestión indicaría una afinidad entre los géneros en relación a sus rasgos sonoros. Sin embargo siguen siendo bastante diferentes entre sí. Por otro lado, puede notarse la influencia de varios géneros musicales europeos en la conformación originaria de los que componen la música criolla. Esta es una característica común pero no exclusiva de los géneros de la música. Aunque hoy en día pueda existir una serie de conformaciones musicales comunes a todos los géneros “criollos”, ello no le dan un carácter específico. Según sus rasgos musicales formales los géneros que componen la “música criolla” no tendrían necesariamente que ser agrupados.

b) *El factor geográfico:* Comúnmente se asume a la música criolla como un equivalente a la música de la costa. Efectivamente, cada uno de los géneros de la música criolla han discurrido mayormente en zonas costeñas. Sin embargo, la categorización con base en la geografía se debilita cuando observamos que los géneros musicales han surgido en lugares muy distantes entre sí, a veces tan lejanos que hubiese sido más sencillo suponer que debieran haberse encontrado en zonas de sierra, algunas veces más cercanas y de más fácil acceso, antes que en zonas de costa tan distantes⁷. El factor geográfico no es suficiente para explicar cómo se reúnen los géneros de la música criolla.

c) *Factores situacionales en el reconocimiento del conjunto: La agrupación práctica de la música criolla.* Si se puede observar que hay una agrupación efectiva en la práctica, no es complicado dar por sentada la existencia efectiva de un conjunto. Ello sucede hoy en día con la música criolla. Cualquier tipo de especialización en música criolla supone dar importancia a varios de los géneros que la compondrían. La música criolla como conjunto efectivo (en la práctica) se observa por ejemplo en el hecho que los grupos musicales y cantantes “criollos” incluyen comúnmente en su repertorio piezas de todos o casi todos los géneros mencionados; así también sucede en los programas radiales y televisivos dedicados a esta música. Con más claridad el conjunto efectivo se muestra en las celebraciones del Día de la Canción Criolla, día en el que ninguno de los géneros criollos es obviado. En pocas palabras podría decirse que parecen siempre unidos.

Si se toman en cuenta los factores “sonoro” y geográfico, comúnmente tomados como objetivos, la catalogación de la música criolla como conjunto no sería categórica. Sin embargo, si nos concentramos en los factores situacionales, podremos notar que es adecuado considerar la influencia de las definiciones interpretativas de los sujetos: los géneros se perciben en conjunto aunque “objetivamente” no lo conformen.

Para que podamos considerar aquí a la música criolla como un conjunto, debería haber una correspondencia entre: 1) La agrupación práctica de los géneros de la música criolla⁸, y 2) el proceso de nominación del conjunto. Hoy en día, la situación práctica de la música criolla se corresponde a la idea de unidad que le es dotada mediante la nominación. En otras palabras, en la actualidad los géneros a los que se les denomina música criolla se practican en conjunto.

La música criolla y el proceso de conjunción alegórica

Si bien hoy en día puede hablarse de una agrupación en base a factores situacionales, habría que revisar la correspondencia entre la conformación de la coincidencia situacional de los géneros musicales, a los que refiere la “música criolla”, con el desarrollo de las características de la nominación asociada a la idea de unidad. Al definir la asociación como situacional nos vemos en la necesidad de reconocer ciertos aspectos de su desarrollo en relación a la construcción de la idea de unidad. De haberse tratado siempre de una coincidencia de los géneros musicales de la música criolla, podríamos hablar de un conjunto efectivo. Si observamos que no siempre hubo ese tipo de correspondencia sería más adecuado hablar de un proceso de conjunción.

Nos enfrentamos entonces a dos problemas: a) La identificación de los momentos de agrupación de los géneros musicales que componen la música criolla, b) La ponderación de factores influyentes en el proceso de nominación de una conformación práctica del conjunto de géneros musicales, o a la alegorización de su existencia como tal. El primer punto se refiere al desarrollo de la constitución que culmina con conformar el conjunto efectivo en la práctica. El segundo se vincula a la ubicación analítica de los momentos en que la nominación se compone como etiqueta de un sentido estético que dota a la música criolla de una especificidad y un carácter distintivo.

Como indicadores de los momentos influyentes en el desarrollo de una conformación práctica de un conjunto tomamos cronológicamente los orígenes y consolidaciones de los géneros musicales criollos. De esta forma, usando el tiempo como primer factor para denotar coincidencia (aunque no definitivo), pretendemos reconocer los momentos en que los géneros se agrupan en la práctica, haciéndose definibles como conjunto.

El surgimiento de los géneros “criollos” se da en momentos diferentes. Por ejemplo, la primera referencia de la existencia de la marinera limeña (antes conocida como zamacueca) nos permite ubicarla en la segunda mitad del siglo XIX (Fuentes, 1988). El vals, por su parte, se habría consolidado hacia la segunda década del siglo XX (Santa Cruz, 1989) (la polca dataría de la misma época). Los géneros que hoy conocemos como afro-peruanos recién

pueden ubicarse cerca de la segunda mitad del XX, en buena parte gracias a la influencia de la familia Santa Cruz (familia de cultores y estudiosos de la cultura afro-peruana). De esta forma tenemos una separación de al menos setenta años entre la consolidación de los géneros “criollos” más antiguos y los más nuevos.

Por su parte, la nominación de la música criolla como un conjunto no existía aún durante la segunda década del siglo XX, pero ya se presentaba consolidada hacia los años cuarenta (más comúnmente reconocida como “canción criolla”).

Pese a que ya coincidían⁹ la marinera limeña y el tondero en los mismos espacios de práctica durante la primera década del XX, y estos géneros con el vals y la polca en la segunda década (indicios suficientes para considerar una conformación de un conjunto en la práctica); ellos eran considerados, simplemente, como “música peruana” sin entrar en mayor detalle. Incluso compartían espacios de práctica con otros géneros de moda (fox trot, one step, tango, entre otros) y formas musicales que hoy conocemos como “andinas¹⁰”, sin que existiera una idea de unidad específica entre ellos. No obstante, podemos notar que uno de los elementos del sentido estético típico que hoy describe a la música criolla, “la peruanidad”, estaba ya presente.

La alusión a “la peruanidad” era un factor importante para distinguir el carácter de los géneros musicales que conformarían la música criolla de otros. No obstante, pese a existir la noción de peruanidad asociada a esos géneros, ella no los distinguía de elaboraciones basadas en músicas de origen andino. En otras palabras, no parecía haber mayor intención de distinguir entre la música de la costa y la de la sierra desde su nominación. Ello no niega sin embargo que puedan haberse distinguido, según su origen, a los géneros musicales de distinta “proveniencia”.

La noción de peruanidad llega a encontrarse unida a géneros costeños y andinos por igual hacia los años 20. Incluso, géneros “andinos” y “criollos” llegan a encontrarse juntos practicados por los mismos músicos, y en los mismos lugares para el mismo público. Su separación se iniciaría alrededor de la década del 30 en Lima¹¹, sólo dos décadas después de la consolidación del vals, y una década antes de que se instaure el Día de la Canción Criolla. Ello coincide con el surgimiento de la consideración del vals como un género tradicional, en peligro de extinguirse y digno de ser rescatado por pertenecer al “folclor nacional”. La preocupación por rescatar el vals (“víctima de la época”) la tiene Felipe Pinglo (Zanutelli Rosas, 1999), uno de los más influyentes compositores de valeses y polcas, fallecido el año 1936.

En 1944 se instaura el Día de la Canción Criolla, teniendo como objetivo explícito la promoción del sentimiento de peruanidad. Para ese momento existían varios “Centros sociales Musicales”, organizaciones dedicadas a “rescatar”, promover y desarrollar la música criolla; además de recopilar y estudiar la obra de los grandes músicos y compositores que la representarían. Es en ellos donde se encuentra más clara la idea de un pasado de la música criolla, que se mantendría vivo en cada nota. Ese es el momento en que se configura el conjunto práctico de la música criolla como un espacio de práctica particular, promovido y distinguido como específico.

Sólo una década después se consolida la asociación de la música criolla con la Lima de 1900 y se hace efectivo el “homenaje a la patria” en las letras de canciones¹². Es en esa época donde el conjunto terminaría de “cerrarse” con la inclusión de los “géneros afro-peruanos”, en buena parte gracias a la influencia de las familias Vásquez y Santa Cruz. Es esta última la que de manera más explícita dedica esfuerzos a la reelaboración de géneros tradicionales de origen afro-peruano rural. El festejo, género más reconocido del sub-conjunto negro de la música criolla, no se habría reconocido todavía como tal para la instauración del Día de la Canción Criolla. La inclusión de la música afro-peruana habría coincidido con la “destierro” del Yaraví de Lima.

Tenemos entonces que, en un primer momento (desde 1900 hasta 1920 aproximadamente), se tiene una suerte de conjunto efectivo en la práctica carente de nominación, pero sobre el cual ya podían registrarse algunos elementos de reconocimiento estético (“peruanidad”). Para la época donde es probable que haya surgido la nominación (1930-1944) se entendía al conjunto como una unidad, no sólo en la práctica, sino también en el discurso estético. Ello se muestra a través de la constitución y desarrollo de los Centros Sociales Musicales, la exaltación de un pasado, una tradición y la intención de dar valor a la música criolla como expresión pura de peruanidad (además de un sentido estético particular y temprano que asociaba a los géneros criollos con la jarana y la bohemia). Es para la cuarta década del XX -donde coinciden un conjunto práctico de géneros musicales y la existencia de una nominación significativa de una unidad estética- en que se podría hablar de la consolidación de un conjunto. Sin embargo, dicho conjunto no habría sido un “caso cerrado”. La inclusión “tardía” de los géneros “afro-peruanos”, que se da a nivel práctico y estético, hablaría más bien de la congregación continuada de elementos distintos.

La conformación de la música criolla se vincula a un permanente agrupamiento que se inicia con la conformación de un conjunto práctico (dependiente de la acción humana y no de una coincidencia geográfica o de la mera disponibilidad de “materia prima musical” en el origen), continúa con la construcción de un sentido estético que dota al conjunto práctico de

una acepción unitaria y termina de consolidarlo. Culminaría el proceso con el establecimiento del sentido estético como canon de inclusión de elementos, como norma general para reconocer la validez o pertinencia de la admisión de nuevos géneros musicales, incluso para significarlos en el momento de su desarrollo temprano (convirtiéndose en herramienta de significación de la práctica musical y del sonido) y proyectándose como funcional para los procesos de construcción de realidades musicales.

Entonces, no se trata del mero concurso de nominación y conjunto práctico. Se trata más bien de un proceso particular de relación entre esas dos aristas del problema. El movimiento del proceso de constitución de la música criolla, que puede observarse en el modo de interrelación entre la conformación de un conjunto práctico y una idea de unidad expresada a través de una nominación, denotaría un proceso de conjunción antes que sugerir una simple conformación de un conjunto.

Los elementos no se mantienen unidos ni por azar ni por sus “características inmanentes”. El significado y las señales de la constitución de un conjunto de géneros musicales llamado música criolla, se relacionan con la formación de la idea de conjunto, antes que por la agregación de coincidencias en las atribuciones estéticas o elaboraciones materiales de los géneros particulares. De esta forma la conformación de la música criolla como un tipo de música se hace reconocible como el resultado de un proceso de conjunción alegórica.

Conjunción alegórica es un proceso a través del cual se producen, reproducen y actualizan imaginarios que estructuran una supuesta unidad de géneros musicales que, desde sus rasgos formales estructurales, no necesariamente tendrían que ser catalogados como agrupación. Se trata, sin negar otros factores, de la vuelta en concreto de un imaginario que en su origen debió dotar de sentido a la unión de los elementos agrupados

Aún cuando los elementos del sentido estético pudieran entenderse de manera distinta en épocas diferentes, el conjunto se mantiene y sigue admitiendo elementos. El proceso de conjunción ubica a los géneros en contacto recíproco y hace que se les pueda considerar afines, y hace que se haga posible idear fusiones entre ellos.

Los elementos, géneros musicales distintos, no están unidos por características inmanentes. El conjunto no se efectiviza tomando las características “materiales” de los géneros, sino que el conjunto se desarrolla mediante la construcción de la congregación de géneros musicales dotada de una idea de unidad. Mientras que en un conjunto lo principal está señalado por las características de los elementos, en el proceso de Conjunción Alegórica es la idea de conjunto, la noción de unidad, es la que conforma las características de su contenido.

En el proceso de Conjunción Alegórica se empieza a percibir y demarcar el conjunto a partir de la normatividad estética. La idea de conjunto, con su normativa de (in)admisión, se desarrolla “al margen” de los elementos: no está definida por ellos. Son los elementos los que empiezan a verse significados por el sentido estético.

Alegórica porque se empieza a entender como tal a estas reglas que están dadas por ideas... que se hacen efectivas

Los elementos de imaginario que permiten la reproducción de la conjunción alegórica se ven orientados por la reflexión estética con base en los componentes antes analizados. Dicha concepción estética es la que dota de sentido a una agrupación de elementos tan diferentes. Toda conjunción debe estar mediada por la identificación de semejanzas: de esta tarea se encargan los componentes del cuerpo estético.

Para que pueda existir una conjunción alegórica debe tomarse como base el proyecto, conciente o inconciente, de agrupar elementos distintos, que se mantienen hasta hoy unidos. No obstante cabe preguntarse: ¿qué elementos la sostienen? A modo de hipótesis podemos señalar que la música criolla, como conjunción alegórica, tiene como fenómeno originario, la representación de la unión de prácticas, de una alusión a un nosotros. Este elemento dotaría de sentido al cuerpo estético actual por su actualización en las prácticas y los discursos, así como en sus variaciones: se trataría de una formación identitaria que se actualiza y transforma en un corpus de reflexión estética.

Bibliografía

Zanutelli Rosas, Manuel. 1999. *Felipe Pinglo: ... a un siglo de distancia* Lima: Diario el Sol.

Lloréns A., José. 1983. *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Santa Cruz Gamarra, César. 1989. *El waltz y el valse criollo* Lima: CONCYTEC.

Fuentes, Manuel Atanasio. 1988. *Lima: apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres*. Lima: Banco Industrial del Perú. Fondo del Libro.

¹ También se le conoce como “valse”

² Por ejemplo, los grupos de “entendidos” (aficionados, *fans*, cultores, estudiosos, músicos, etc.) incluyen en el conjunto a algunos géneros desaparecidos y que sólo en sus círculos se practican como parte de una erudición. Otras

personas, que mantienen un cortés desinterés sobre el tema, sólo identifican “valsecitos” y “negroides”, sin reparar en especificidades.

³ Vocablo utilizado para referirse indistintamente a la “música criolla” como la serie de prácticas que se asocian a esta música, por ejemplo el comportamiento festivo en las “jaranas” o “fiestas criollas”.

⁴ Tomado de www.congreso.gob.pe/ntley/imagenes/leyes/28619.pdf

⁵ Escogimos determinados discursos para el análisis puesto que por lo común son definidos por el público, la prensa, los productores y los estudiosos como lo “auténtico” en cuanto a la música criolla.

⁶ Hay detractores de esta postura, pero sólo cuestionan “la validez” representativa de la música criolla como expresión cultural relacionada a la identidad nacional. Sin embargo no suele cuestionarse en esencia su peruanidad según origen.

⁷ Por ejemplo, la ciudad de Trujillo tiene fácil acceso a Otuzco (poblado serrano a 2,645 msnm.) que a Lima. Sin embargo la marinera norteña, género criollo de mayor presencia en Trujillo y de mucha difusión en Lima no se encuentra en Otuzco.

⁸ Es decir, en los hechos que hacen aparecer a la música criolla frente a los observadores como un conjunto efectivo en la práctica.

⁹ La coincidencia se entiende en principio desde factores espacio-temporales, sin embargo ella se refiere además a la confluencia en grupos de personas, ocasiones y espacios de práctica que suponen la relación de ciertos grupos de sujetos con cada uno de los géneros en simultáneo.

¹⁰ Tal es el caso del Yaraví, de importante presencia en Lima a principios del XX.

¹¹ No desarrollaremos ese tema aquí, la intención es hacer notar que la separación práctica se relaciona a factores que sobrepasan las coincidencias espacio-temporales.

¹² Si bien décadas antes se encontraban canciones que hablaban del país, recién hacia la década de 1950 se pueden reconocer homenajes a la patria, el país y la nación en la elaboración de las letras como una práctica recurrente y hasta sistemática.