

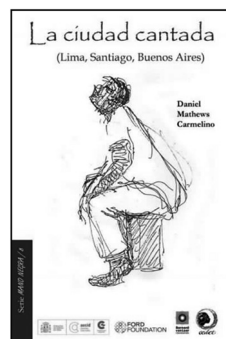
Daniel Mathews Carmelino. *La ciudad cantada* (Lima, Santiago, Buenos Aires). Lima: Centro de Desarrollo Étnico - CEDET, 2016, 244 pp.

El libro *La ciudad cantada* (Lima, Santiago, Buenos Aires), de Daniel Mathews Carmelino, es fruto del trabajo realizado por el autor durante su investigación en el Doctorado de Literatura Latinoamericana que desarrolló en la Universidad de Concepción, Chile, entre 2010 y 2014. Este texto fue publicado en 2016 bajo el alero editorial de la Serie Mano Negra del Centro de Desarrollo Étnico (CEDET). Esta institución desde el año 1999 vela por el fortalecimiento de la identidad étnico-cultural afroperuana desde la ciudad de Lima, Perú. El presente libro constituye una contribución ineludible para los estudios de la cultura popular latinoamericana, en general, y para la comprensión de la génesis de las expresiones musicales y poéticas urbano-populares en atención a la problemática oralidad/escritura, en particular. Esta dualidad que envuelve la canción popular urbana latinoamericana enfrenta a la literatura tradicional escrita de autor y a la tradición popular oral, cuestión teórica que, se corrobora en este trabajo, retorna constantemente a la reflexión intelectual en Latinoamérica cual roca de Sísifo por la montaña.

El Dr. Mathews participa permanentemente de las actividades que lleva a cabo el Centro Cultural, Musical y Social Breña, importante espacio musical criollo fundado en Lima en 1974, como también en la Catedral del Criollismo¹, además de ser actualmente profesor en el curso “Poesías Populares Urbanas Latinoamericanas” del Doctorado en Literatura Peruana y Latinoamericana de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Su trabajo se ha centrado en dilucidar cómo las expresiones artísticas urbano-populares van más allá de los lindes del binomio oralidad/escritura previamente expresado, configurando a la ciudad, y sus procesos sociales, como articuladora y matriz de las letras y los autores que allí se manifiestan. La ciudad, en este sentido, genera productores de poesía y música popular y esos productores provienen de lo que Mathews llama la “clase trabajadora”. El autor comenta, de todas maneras, que dicha categoría “no se circunscribe al obrero fabril. De hecho evito el término «clase obrera» que sería limitante (...)” (p. 13), oponiéndose estos autores populares a la figura del artista de masas que produce unidireccionalmente bajo los preceptos que comandan los intereses corporativos, como también opuesto al genio individual o a las élites culturales que componen y escriben al margen del corazón donde se lleva a cabo la producción misma.

Mathews, de este modo, esboza que el autor popular urbano también se configuraría como un artista, en el sentido que el oficio de este encarna tanto una técnica determinada como también un proceso de elaboración cultural, pero desde un espacio más bien comunitario o de barrio, inmerso en la realidad popular. Esto implica ciertos factores distintivos influyentes como lo son los clubes deportivos, la fiesta, la literatura de cordel y los arquetipos propios de la ciudad burguesa latinoamericana, apunta al respecto: “(...) hay otra cultura en la ciudad, además de la letrada, una que no está oculta, pero que nos exige acercarnos a ella si la queremos ver. Es la cultura popular, situada entre la oralidad y la escritura, entre el anonimato y la autoría, distinta de la «cultura de masas»” (pp. 12-13).

Resulta destacable la distinción/homenaje y a la vez actitud crítica que desarrolla el autor ya desde el título del libro: “*La ciudad cantada...*”, haciendo alusión directa al trabajo del uruguayo Ángel Rama y su “Ciudad letrada”, donde se propende desde el comienzo a la puesta en valor de un centro urbano alterno, pero a la vez integrado al todo social de las comunidades donde se enfoca este estudio, a saber: Lima, Santiago y la confluencia rioplatense Buenos Aires-Montevideo. Es importante mencionar



¹ “La Catedral del Criollismo es una esquina, un rincón de tradiciones en el laberinto de calles o barrios que representa Breña en Lima. (...) Las puertas se abren para recibir con risas, misterios y alcohol a fieles y puntuales parroquianos que llegan en horario santo. Todo sea para recopilar, guardar y disfrutar repertorios musicales recónditos del sentir popular (...) Wendor Salgado Bendoya, “el guardián del criollismo” (...) Vive en el santuario de júbilo. Protege el sabor y la cultura de la cuadra 11 de Pariacoto, en Breña. Podría llamársele *catedrático* por sus máximas experiencias en innumerables peñas, pero él se considera ‘un guitarrista de barrio, guitarrista de callejón’ por propia satisfacción a los 73 años”. Cáceres Álvarez, Luis, *La Catedral del Criollismo. Guardia Vieja del siglo XXI* (Lima: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, 2017, pp. 16-18).

también las alusiones a las “Ciudades burguesas” de José Luis Romero, además de la ciudad letrada de Rama, que dejan de lado el aspecto popular urbano del que se hace cargo Mathews: “La décima de autor, el vals, el tango nacen en un mismo momento de la historia urbana, aquel que Romero llama «Las ciudades burguesas» (pp. 173-246) y Rama «La ciudad modernizada» (pp. 61-82). Es el momento en que, con el surgimiento de una clase trabajadora más o menos activa, pueden aparecer también los intelectuales orgánicos de la misma produciendo textos que la identifiquen” (p. 13).

La ciudad cantada... se estructura en cuatro grandes acápites. Pero, en primer término, se presenta una completa “Introducción”, que a su vez se subdivide en cinco partes, donde se enfatiza en lo escaso que son los estudios de la canción urbana popular en Latinoamérica, en desmedro del generalizado eurocentrismo, como también de lo que Ana Pizarro ha dado en llamar como “andino-centrismo”, donde se privilegian los estudios acerca de los procesos transculturales indígenas: “Los estudios desde la literatura de la canción urbana: el vals, el tango, la salsa, el bolero, son escasos” (p. 20). Adicionalmente, el autor expone su metodología de estudio que imbrica tanto los estudios literarios como también los estudios culturales, los componentes sociológicos y simbólicos que den cuenta de lo popular y su cultura como también rasgos teóricos musicológicos. Por lo mismo, Mathews propone un argumento central que reivindica un estudio multidisciplinario.

En la primera parte de la introducción, «Vino plátano», hace alusión a la cita de José Martí “Nuestro vino, de plátano; y si sale agrio, ¡es nuestro vino!” (p. 21), donde el autor busca exponer la idea de que la modernidad europea ya no sería un modelo a seguir sino que nuestro continente vendría a ser un nuevo producto del mundo luego de 1492, extendiéndose al concepto de una pluri-versalidad más allá de una universalidad hegeliana, y, además, teniendo como marco la liberación de esquemas colonizados. Además, plantea los límites de su investigación: “la canción popular que nace en las ciudades de fines del siglo XIX e inicios del XX (...) realizando un trabajo de historiografía, que dé cuenta de los cambios que se producen en la ciudad, en las clases sociales que la habitan y en la cultura de estas clases sociales” (p. 26). En el segundo apartado de la introducción, “Ensanchando los márgenes hacia lo urbano popular”, se propone que lo popular ya no se encuentra confinado en los extramuros, sino que “No solo hay una voluntad de encuentro sino que hay una espacialidad común que no solo lo permite sino que lo exige” (p. 28), develando la heterogeneidad de la ciudad moderna latinoamericana tanto de razas como de idiomas, de subculturas. En el siguiente apartado de la introducción, “La especificidad de lo popular urbano” se establece el parangón entre los avances de la definición de lo popular que han logrado Zumthor, Cornejo Polar, Lienhard y Ong con lo intrincado que ha sido este concepto en términos generales, explicitando que “Resulta evidente que, a diferencia del binomio oralidad/escritura, lo popular no está ligado a las técnicas de creación y difusión literaria sino más bien a los roles sociales del texto” (p. 30). Mientras que la cultura posmoderna dispone de *mass media* como la televisión o radio, lo popular nacería desde las clases bajas, anónimas y sin autoría evidente, pero ya hacia fines del siglo XIX comenzaría el fenómeno de lo popular-autoral donde autores como “Pinglo, Granda, Gardel, Discipolo, Blades, Jara, Parra (...) Se les convierte en objeto de culto. Y es por una razón importante: al reconocerlos el pueblo rescata una historia cultural propia, diferente a la académica” (p. 31). Luego se comentan los ejemplos de Eduardo Montes y César Augusto Manrique, quienes fueron los pioneros en la grabación de discos de vals en 1912 y que lograron, bajo este medio técnico, calar en el imaginario popular, a pesar de que no contaran con grandes calidades artísticas.

En el penúltimo apartado de la introducción, “Hacia una metodología para el estudio de lo popular urbano” Mathews formula una aproximación al fenómeno de la canción popular bajo una metodología conformada por tres tipos de discurso: el estudio del poema que se canta, el análisis del texto musical que abarcaría ritmos, melodías y tonemas utilizados en la interpretación y, por último, el estudio de la *performance*, donde se debe incluir la observación de los bailes. La unión de estos tres instrumentos teóricos generaría una síntesis entre los estudios literarios y la musicología. También incluye un punto adicional en su metodología atingente al estudio de “los espacios de recreación, la vida cotidiana, la cultura material, la religiosidad, la cocina o la moda” (p. 37). Todos estos elementos interrelacionados constituirían el contexto de la música popular que incorporaría además su producción, políticas públicas asociadas, creadores y consumidores. Es importante mencionar en este punto la alusión del rol de la música popular en el espacio del rito en la ciudad, de la ceremonia, en cuanto esta representación musical pasaría a formar parte fundamental de los momentos cuyo rol social resulta

distinto a los momentos ordinarios (matrimonios, fiestas patrias, etc.). Esto remite a las llamadas zonas liminares que menciona Leach², espacios y momentos donde se manifiesta con un más alto grado el rito en una comunidad. Por último, respecto de la introducción, se expone el apartado quinto “Un reto adicional”, que exhibe la dificultad que entraña escribir desde la academia, pero también intentar llegar a un público más amplio más allá de las universidades.

El primer capítulo, “Lima está de fiesta” se encuentra dividido en seis apartados: “América y el eurocentrismo”, “Las ciudades coloniales y la fiesta”, “Dos cronistas de la cultura popular”, “Poesía africana en el Perú”, “La décima” y “El canto a lo divino en la tradición campesina: Baile de chinos”. En términos generales, se realiza en este capítulo un acercamiento inicial comentando la implicancia que tuvieron los escritos europeos sobre lo popular como: “*Traite des superstitions*, de Jean Baptiste Thiers (1679); *Antiquitates vulgares, or the atiquitates of common people*, escrito por el clérigo Henry Bourne en 1725; *Histoire critique des pratiques superstitieuses qui ont séduit le peuple et embarrassé les savants*, del padre Le Brun (1702); *Observations on popular antiquities* de John Brand” (p. 42) donde se da cuenta de la organización de clubes donde se estudiaba las llamadas antigüedades populares, siendo que, plantea Mathews, lo que estaban haciendo era estudiar la modernidad sin darse cuenta y que luego el Romanticismo revaloraría de manera íntegra. En el caso americano, los recopiladores católicos y protestantes, cuyo ánimo era motivado por la supresión de las prácticas supersticiosas paganas descritas, le hacen un gran favor a la cultura popular, en cuanto gracias a dichos escritos quedaron documentados estos fenómenos.

Avanzando el primer capítulo del libro, el autor expresa el desarrollo de la fiesta en América Latina explicitando los textos aristócratas, como son las descripciones que hace de la Fiesta de Amancaes (24 de junio, en Perú) Felipe Pardo y Aliaga, donde se critican las “(«cantigas obscenas») y a la sensualidad («inmundos bailes», «indecencia»)” (p. 50). Además, se incluye un breve análisis de la noción de Mijail Bajtin acerca de la cultura popular y la fiesta y el significado de las máscaras (transferencia y metamorfosis). Sin embargo, el autor nota un doble estándar en los críticos respecto de la celebración popular de los siglos XVII y XVIII en cuanto, como en el caso del ejemplo de Felipe Pardo y Aliaga, se manifiesta una detracción respecto de estas fiestas populares, pero también es reconocible que para describir dicho proceso, el cronista asistió a la fiesta, criticándola desde la experiencia. Por su parte, el obispo de Trujillo, Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda (1737-1797), hizo conocido el folklor negro de la costa de Perú en el norte gracias a su enciclopedia de nueve volúmenes referidas a la zona, que además contaba con ilustraciones de sus habitantes y trajes típicos. Agrega Mathews que el informe más grande de los bailes de la Lima popular del siglo XIX son los dibujos de Pancho Fierro (1803-1879) haciendo notar la diferencia con Martínez de Compañón en cuanto que mientras Fierro es un mulato que se expresa mediante la acuarela, Martínez de Compañón se preocupa de las costumbres populares para generar un cambio de comportamiento, para modificar estas costumbres paganas. Gracias a estas descripciones de Fierro es posible reconstruir el baile de “la zamacueca, el agua de nieve, el bate que bate, la resbalosa, el maicito, el son de los diablos, el Don Mateo, el zamba landó” (p. 56). También resulta importante la mención al cronista popular de Lima, Ricardo Palma, quien desarrolló un trabajo basado en la charla, “«las viejas de Lima» o «un grandísimo viejo cuentero»” (p. 57), generando de este modo un tipo de crónica “oral” que se encontraba en un lugar intermedio, según Flores Galindo, entre un conocimiento colectivo y sus verdaderas averiguaciones.

Respecto de los cantos africanos en el Perú, según el autor, solo se conserva un único ejemplar del siglo XIX, de los negros congos limeños cuando se realizó la fiesta dedicada a Baquijano y Carrillo a propósito de la elección a las Cortes de Cádiz (1812) recogida en el libro *Breve descripción de las fiestas celebradas con motivo de la promoción del Excmo. Señor D. D. José Baquijano y Carrillo al Supremo consejo de Estado* (p. 59). Este texto fue escrito y previamente cantado en dicha fiesta, donde se notan rasgos altamente heterogéneos, partiendo por la traducción del congo al español y además considerando el hecho de que la cultura congo es tan distinta a la colonial de dicha época, donde las traducciones, en general, juegan un papel de hegemonía de la cultura dominante sobre la “inferior”. Luego, la cultura congo perderá su idioma con la aculturación colonial y tomarán la décima como su principal expresión musical.

El autor López Lemus es citado por Mathews respecto de la décima planteando que se desarrolla en “Panamá, Colombia, Ecuador, Perú (...) y la distingue de la caribeña donde es más bien cultivada

² Leach, Edmund. *Cultura y comunicación: la lógica de la conexión de los símbolos: una introducción al uso del análisis estructuralista en la antropología social*. Madrid: Siglo XXI, 1993 [1976].

por las poblaciones blancas y mestizas y de un origen más campesino” (p. 61), sin embargo, también se desarrollará en Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, Cuba, México, Puerto Rico, Santo Domingo, Uruguay, también en Florida (EE.UU.). Mathews reconoce que el origen de la décima es, por decir lo menos, problemático. Nicomedes Santa Cruz afirma que Espinel lo tomó de pastores de Extremadura y Andalucía, por otra parte existe la idea de que la décima proviene de la literatura popular, como también se considera que es descendiente de la tradición hispano-arábiga, sin embargo, también López Lemus asegura que “durante el siglo XV (...) aparecieron las primeras variantes estróficas definidas en proceso creativo entre poetas castellanos y extremeños” (p. 63). El profesor Mathews adopta una postura intermedia entre la postura arábiga influida por el canto popular y la poesía académica.

Terminando este capítulo se hace alusión a los bailes chinos, propios de la zona central de Chile, “Es una manifestación que, en lo estrictamente musical, está relacionada a las poblaciones indígenas (...) Existe toda una gama de conceptos técnicos referidos al sonido de la flauta y del baile. Términos como *gorgear*, *gargantear*, *llorar*, *gansear*, *catarrrear*, *pitear*, que indican los distintos matices del sonido de una flauta” (p. 65). Los bailes chinos se acompañan de coplas y décimas y, además, también se canta por la muerte de los “angelitos”, niños fallecidos por los cuales los cantores entonan melodías la noche completa y cuando amanece lo hacen poseídos por el alma del angelito. Esto, según el autor, es una clara manifestación del “canto a lo divino”, ritualizado y con profundo sentido religioso, pero a la vez popular. Las décimas también acompañaron la Independencia a favor y en contra de los sublevados, siempre mediada por la improvisación y la competencia. La cueca chilena también se configuraría como una improvisación, pero en cuartetos, donde se llevaba a cabo el “canto a la rueda” compuesta por un colectivo de hasta veinte amigos, dividido en grupos de a cuatro. El autor agrega que Luis Castro González la describe del siguiente modo: “El desafío comienza cuando el tañedor, dando la melodía y el tono da pie para que se comience a girar la rueda, siempre por mano derecha. Se parte arriba la voz del primer cantor, quien entra en la copla. Los otros hacen la segunda y tercera voz, entonando las seguidillas” (p. 70).

Ya en el siguiente capítulo llamado “La décima se va a la imprenta”, se propone una fisonomía de la literatura de cordel en Brasil y la Lira Popular chilena, donde las técnicas de la poesía tradicional de España, coloniales, son modificadas por la impresión en papel de la décima y la presencia del autor; se presentan los casos de Violeta Parra y Nicomedes Santa Cruz. Lo relevante en este punto del libro es que Mathews propone que es aquí donde comienza lo que entiende por “ciudad cantada” donde la oralidad se ve “derrotada” al pasar a la imprenta, pero sin abandonar lo popular, sino apropiándose de la técnica de la letra y, por lo mismo, potenciando su presencia y progreso, desarrollándose y haciéndose de una tecnología del intelecto externa que solo logra vigorizar lo popular. “Las hojas que se vendían en los mercados y lugares de concurrencia masiva tenían generalmente el tamaño de medio pliego encabezado por un grabado alusivo al tema que se va a tratar y 5 columnas cada una de ellas con una copla o pie y cuatro décimas de pie forzado” (p. 74). El autor esboza que la teórica Marcela Orellana propone tres cambios fundamentales desde la poesía tradicional a la Lira Popular: “Paso de la oralidad a la escritura, Replanteamientos de funciones del poema, Relación poeta-público” (p. 76). Además, Mathews propone la división temática de la Lira Popular en: temáticas de oposición a los curas, de fiestas religiosas, y textos que instauran una “religión del oprimido” (p. 86), donde se debate moralmente entre el enriquecimiento y el hecho de compartir. Resulta importante destacar, respecto del cambio de la relación con el público, que en la oralidad se daba una relación directa con la audiencia en tanto improvisación y competencia, lo que podía variar el discurso. En la academia esta relación no existe, mientras que en la Lira Popular se da un fenómeno intermedio, donde el que escribía era conocido, pero su texto estaba fijado en el papel. También la Lira Popular sirvió de tribuna para debates públicos, como la pena de muerte y la transformación de los opresores en oprimidos.

El tercer capítulo, “Inventando tradiciones: el vals”, se encuentra enfocado en el vals limeño, donde se esboza la contradicción entre la clase alta que denuesta lo moderno tratando de mantener el pasado sin cambios significativos, y la clase trabajadora que se hace de la modernidad y le otorga nuevos significados. El caso del vals mezcla los ritmos de los negros con las aportaciones de la migración de Europa como también se ve influenciado por las bondades de la modernidad: electrificación (lo que implica que el día y las tertulias se alarguen), la multiplicación de la cantidad de población posterior a 1880 debido a la migración, el desarrollo de la industria manufacturera y, aparejado a este crecimiento generalizado de la ciudad, también la aparición de organizaciones culturales donde se comienza a desarrollar una identidad propia del pueblo, una “cultura popular realmente nueva” (p. 118). Aquí se

encuentran los comienzos del vals que no es más que “la expresión de estas identidades que se fueron tejiendo en la Lima de principios del siglo XX” (p. 126). Mientras que la antigua identidad ligada al pasado colonial iba desapareciendo, se potenciaba la imitación a los ingleses (*football*) y del mundo germánico llega a Lima el *waltz*, que carece de letra. El paso del *football* al fútbol (físico, no técnico) y del *waltz* al vals es un proceso de transculturación donde se asimilan activamente las técnicas foráneas para apropiarse de ellas con un sentido totalmente distinto.

El *waltz* europeo, comenta el autor, también tuvo su propio proceso de transformación desde una consideración por parte de la aristocracia como “indecente”, hasta el cambio de apreciación que adquirió con el triunfo de los burgueses: “Su aceptación como baile decente hacia 1773 en Viena y hacia 1791 en las costas del Reino Unido señaló la entronización de la burguesía” (p. 126). Trajo el vals a Perú “en agosto de 1850 el pianista alemán Enrique Herz. El propósito de Herz era crear un público para este nuevo producto cultural y lo logró con bastante éxito” (p. 126). El vals, entonces, fue llevado a las clases populares mediante los negros, que lo modificaron completamente “no solo lo hicieron más sincopado, sino que al mezclarlo con la jota, la mazurca y otros bailes más populares resultó algo totalmente incomprensible para los viajeros que llegaban por entonces a nuestra capital” (p. 127). El autor destaca las figuras de Abelardo Gamarra y Felipe Pinglo como los exponentes de dos generaciones: “la creación y desarrollo del vals hasta sus formas actuales” (p. 139). No existe una real y directa contradicción entre la “ciudad letrada” y “la ciudad cantada” en cuanto escritores como González Prada, Vallejo, Mariátegui y Arguedas son los que “formaran la conciencia colectiva nacional popular” (p. 141).

En el último capítulo, “Los lenguajes del tango”, se alude a la zona rioplatense Buenos Aires-Montevideo y se establece una diferencia con Lima y Santiago debido a que, según Darcy Ribeyro, corresponde a “pueblos trasplantados” donde no hubo gran influencia indígena ni virreinos, sin tradición colonial importante, cuya población es producto de la migración europea: “La inmigración se había producido como podemos deducir de las representaciones teatrales que producían las distintas compañías de aficionados ingleses y franceses” (p. 164).

De esta manera, “Se va conformando así el proletariado urbano donde surge el tipo del «compadre», descendiente semiurbano del gaucho, pues conserva muchas de sus características como los desplantes y las provocaciones” (p. 167). El autor también delimita las dimensiones culturales fundamentales de cambio rioplatenses que identificarán al tango: “lenguaje (vesre, lunfardo, cocoliche), poesía (payadores urbanos), teatro (circo criollo), música (tango) con todo ello se construye una nueva ciudad y una nueva identidad argentina” (pp. 169-170), de esta manera se va conformando lo que Mathews alude como la “tangüidad”, es decir, la necesidad innegable de una música urbana rioplatense. “El tango comienza como baile sin letra. En esto es legítimo heredero de la habanera que se bailaba con diversas gracias. El tango enlazó más a la pareja y desarrolló una serie de pasos: paseo, corte, media luna, ocho, volteo, tijera, rueda, medio corte, marcha, cruzado, resbalada (...) A partir de ese cambio comienzan otros más que irán convirtiendo el tango de música prostibularia a canción popular y de ahí a nacional” (pp. 187-188).

Para finalizar el libro, Mathews incluye el Apéndice “¿Quién le canta a Lima hoy?” que es un ensayo del autor publicado en el libro *Lo urbano en el Perú*³, donde es posible destacar en su análisis la incorporación del rock como “gestor de una cultura de barrio” (p. 242) donde en sus letras se alude a los pobres, migrantes y trabajadores asalariados, y donde, si en principio a Lima la cantaba Pinglo, el grupo de rock Los Mojarras le cantan a los micros llenos de gente, empleados y pistones de motor. “Pero hay algo que creo a pie juntillas: la ciudad no es solo un conjunto de edificios y personas. La ciudad tiene que ver con cómo hablamos de ella y con cómo nos sentimos en ella. Ciudad letrada, ciudad sumergida, ciudad cantada, tantas ciudades en un espacio, solo es cuestión de saber escucharlas” (p. 243).

Joaquín José Antonio Molina Molina
Facultad de Filosofía, Institut für Archäologie und Kulturanthropologie
Abt. für Altamerikanistik Universität de Bonn, Alemania.
joaquinmolina@uni-bonn.de

³ Cabrera, Teresa (comp.), *Lo urbano en el Perú*. Lima: Desco, 2012.