

## ***¿Habr  jarana en el cielo? Tradición y cambio en la marinera limeña***

---

**Rodrigo Chocano Paredes / Lima: Ministerio de Cultura, 2012**

**Por: Omar Ponce Valdivia / Music logo**

La publicación de investigaciones sobre música en el Perú se vislumbra creciente en las últimas décadas. En tal crecimiento, se puede decir que las prácticas musicales de raigambre local o las llamadas “m sicas tradicionales” son los universos de mayor atención en trabajos recientes. Posiblemente es en estas prácticas musicales donde los investigadores se proponen comprender importantes fenómenos sociales tales como la construcción de identidades, el cambio y la permanencia de determinados comportamientos musicales, la etnicidad en sus nuevas acepciones, entre otros relacionados a la comprensión de la música como cultura.

Este acercamiento a la comprensión de la música como cultura, ya no solo como “parte de” o “reflejo de” ella, es —tomando el enunciado teórico de Alan Merriam— un procedimiento ya asumido por las ciencias sociales, a partir de cuyas bases se han generado interesantes textos musicológicos y antropológicos. Es en ese sentido que el libro que hoy nos ocupa cobra especial importancia.  Habr  jarana en el cielo? *Tradición y cambio en la marinera limeña* es un texto enfocado en una expresión tradicional costeña; en cuanto hecho cultural es, en consecuencia, dinámico y cambiante, y como hecho humano es (en tal proceso dinámico) portador de emociones y de sentimientos comunes. Renueva así las perspectivas de la antropología de la música.

Un estado del arte respecto al estudio de las “m sicas criollas” que se practican en la costa de Perú, enfocado en las últimas décadas, acusa que los escritos sobre jaranas, valeses o marineras se han sostenido generalmente en justificaciones literarias o, lo que es más divagante, en asunciones sesgadas a cerca del “origen” o la supuesta “evolución” de tal o cual música. Otros textos sobre el criollismo se han sostenido en fundamentos de tipo nacionalista o regionalista, concebidos desde distintos intereses institucionales o ideológicos. La conclusión sobre esta revisión es que buena parte de las publicaciones sobre música, llámese tradicional o popular, en nuestro país han adoptado una especie de narrativa literaria caracterizada por la descripción de tipo etnográfica o de contenido étnico que, de ese modo, presume de música est tica. Se observa también la prevalencia de un discurso resaltador del llamado “folclor nacional”. La prevalencia de este tono literario, notable más en décadas anteriores, nos deja con la sensación de que —parafraseando la autocr tica expresada por Simon Frith a la sociología de la música— la música popular pareciera buena para hacer [estudiar] sociología.

Valgan estos cuestionamientos al corpus de publicaciones para dar realce (si cabe el término) al distinto tratamiento teórico y metodológico que ofrece el texto aquí reseñado. A título personal, desde el primer contacto que tuve con el libro de Rodrigo Chocano respir  claramente una t nica diferente, tenía en manos un texto que hablaba de una expresión musical tradicional —como es la marinera limeña o *canto de jarana*— y cuyos enfoques teóricos trascendían a la mera descripción etnográfica

y al relato prototípicamente “folclorístico”. La importancia de este texto radica precisamente en que la música dejó de ser abordada como un producto fijo de tal o cual tradición, y es comprendida más bien como un proceso que conjuga lo que es tradición y lo que es cambio; en los contenidos se trasluce que la primera no es sinónimo de antigüedad así como la segunda no lo es de globalidad. Desde el prólogo, el autor nos sumerge en un transcurrir amplio y actualizado por las distintas dimensiones sociales de esta expresión musical, sin perder de vista un punto sensible que a todo lector cautiva: “¿Cómo se canta la marinera limeña?”, respuesta que construye a partir de los testimonios y la propia experiencia musical.

El autor Rodrigo Chocano Paredes (1983) es antropólogo y magister en Estudios Culturales. Antes de esta publicación trabajó sobre músicas costeñas. Publicó el 2009 *Celajes, florestas y secretos. Una historia del vals popular limeño* en coautoría con el investigador José Antonio Llorens. Como investigador del Ministerio de Cultura del Perú publicó artículos sobre música popular, industrias culturales y patrimonio cultural inmaterial. ¿Habrà jarana en el cielo? *Tradición*



y cambio en la marinera limeña corresponde a una segunda entrega de la Colección Música Popular Peruana publicada por esta entidad y fue presentada el 28 de octubre de 2013 en el marco del II Encuentro de Centros Culturales. La concreción de esta obra fue dedicada a la memoria de dos músicos importantes del criollismo: Carlos Hayre y Manuel Vásquez, fallecidos poco antes de la publicación.

En el prólogo, el texto brinda pautas sobre cómo se estructuran los versos de la marinera limeña, considerando que estas constituyen los parámetros formales del género, por cuanto se han consolidado como tales desde inicios del siglo XX hasta la actualidad. Expone para ello el análisis de la conformación estrófica y métrico-silábica de diferentes versos de marinera limeña. Por otra parte, el autor nos permite conocer algunas terminologías propias empleadas por los cultores al nominar o al componer versos, presentando así un glosario de la terminología popular.

En el capítulo I se exponen los marcos conceptuales del estudio. El autor comprende la marinera limeña como una expresión musical cuya práctica corresponde propiamente al contexto urbano. En tal contexto, explora el fenómeno de transmisión intergeneracional de esta práctica y encuentra que un factor activo para su permanencia y su continuidad en el tiempo ha sido la mantención de sus significancias sociales.

Para este estudio viene a ser ineludible la revisión sobre qué se entiende por “tradicional” y qué por “popular”, pues la marinera es abordada como una tradición, antigua y a su vez contemporánea, cuya proveniencia se encuentra en los ámbitos populares limeños. Para plantear esta idea, Chocano revisa dos acepciones de lo “popular”: la primera está referida a un significado sociodemográfico, y la segunda, está referida al modo de su difusión medial y masiva. Sosteniendo que conviene comprender la marinera como una expresión de carácter popular o de ámbitos sociales y no escénicos, pero que a su vez, siendo una práctica inmersa en la dinámica urbana, establece relaciones ocasionales con lo masivo. Así, el capítulo concluye en que la práctica de esta tradición es una vivencia en la que músicos y cultores interactúan con sus entornos sociales. Queda comprendida la tradición no como un producto estático o puro, sino como un proceso de transformaciones comunicativas y estéticas que se dan en la complejidad de un fenómeno social mayor.

En el capítulo II se hace una revisión del proceso histórico de la marinera limeña. Desde una postura crítica el autor deja ver el estado de la cuestión respecto a las disyuntivas surgidas sobre el “origen” del género musical. Desde esta perspectiva, opta por fundamentar su estudio en un análisis histórico de las relaciones entre los elementos constitutivos de la marinera y los hechos sociales que han estado asociados a su formación y continua transformación. Si bien estudia la formación de la marinera a partir del nacimiento de la zamacueca alrededor de 1820, como un punto visible del proceso, también considera el factor *conquista española* como el factor *inmigración africana* y sus emanaciones post migratorias.

Más adelante, muestra cómo la aparición del vocablo “marinera” alude al panorama bélico vivido en Perú de los años 1900, época en que el denominativo de tal práctica musical era el de “chilena”. Dado

que en nuestro país se motivaba un rechazo generalizado hacia Chile a causa de la “ocupación chilena a Lima” que había acontecido pocos años antes, el cambio de nombre, de “chilena” a “marinera”, habría implicado una fuerte identificación de la población con esta música, asumiendo así una connotación de índole patriótica. Coherente con este análisis, las conclusiones de este capítulo otorgan el sentido fundamental a este texto: sostener que el surgimiento de la marinera implica un proceso de intercambios musicales entre la población afrodescendiente, europea y nativa, los cuales se dieron gradualmente y entrelazados con sus relaciones políticas y culturales. Bajo este enfoque, la disyuntiva sobre el origen es asumida como un factor de análisis histórico más que como un “descubrimiento” histórico. La música es comprendida entonces como historia y cultura en sí misma.

Otro aporte del texto es la conclusión de que —no obstante el proceso histórico en el que confluyen diferentes identidades sociales— la marinera limeña se erige hoy como algo nuevo cuya práctica es extendida a varios espacios y no es exclusiva de un sector social en particular. Queda claro que no es posible divisar “purezas” en el entramado cultural y sonoro de la música. En el caso de la marinera limeña, sus dinámicas de transmisión han involucrado a diversos protagonistas tales como las poblaciones que practicaban una zamacueca recreativa, las clases altas que practicaban la zamacueca en los salones limeños, los cultores tradicionales de esta práctica, artistas del ámbito escénico y partícipes de todas las formas populares practicadas hoy.

En el capítulo III vemos un panorama de los espacios y las circunstancias sociales que contextualizan la práctica de la marinera en el siglo XX. Se reconoce que quienes pusieron en práctica la marinera limeña no solo fueron músicos cantores y bailarines, sino también anfitriones y aficionados de ascendencia criolla, en su mayoría de sectores populares y en menor cantidad de sectores medios y altos. El aporte aclarador del texto es mostrar cómo los músicos de diversos ámbitos tomaron roles trascendentales en la consolidación del género. En un primer momento, una generación de cultores, de diferentes oficios cotidianos o administrativos, contribuyó a la formación de la estructura de la marinera así como a la transmisión oral de sus formas. En un segundo momento, se reconoce a músicos de oficio cuya vivencia estuvo consagrada a la marinera ya instalada como práctica artística y reivindicadora, entre ellos, resaltan los nombres de Carlos Hayre, José Villalobos y Abelardo Vásquez, quienes tempranamente llevaron su música a la industria discográfica. Por otra parte, se reconoce cómo un sector de músicos del ámbito académico aportó en la recopilación y la elaboración de arreglos musicales de marinera, en el que resaltan los nombres de Rosa Mercedes Ayarza de Morales, Rosa Alarco y Nicomedes Santa Cruz.

Ya en el contexto de las últimas décadas del siglo XX —marcado por el impacto de los fenómenos mediales como la discografía y la televisión, así como por la incidencia de la migración andina hacia la costa— se observa el surgimiento de nuevas formas de práctica ligadas a fenómenos como la moda y los concursos de marinera, que, aun expresándose bajo características distintas a la práctica no medial, han aportado en ampliar la visibilidad al género musical en ámbitos masivos y globales. En este contexto, el autor presenta la historia de vida de importantes músicos como Abelardo Velásquez, Augusto Ascuez, Elías Ascuez, Enrique Borja, Luciano Huambachano, Porfirio Vásquez, entre otros de trayectoria testimonial.

En los capítulos IV y V encontramos un actualizado estudio sobre la práctica popular de la marinera limeña de hoy. Desde un marco conceptual basado en los pensamientos de Shils, Bourdieu, Turner y Pedeltyd, el autor comprende la tradición como el grupo de comportamientos y de valores de la vida diaria que llegan a constituirse en hábitos colectivos. A partir de esta idea, analiza la marinera limeña como práctica eminentemente colectiva, y aborda detenidamente sus espacios de *performance* como son reuniones sociales y jaranas de tipo familiar realizadas en casas. Observa que en estos espacios sociales se articulan variados aspectos como el aprendizaje de la forma musical, de la forma coreográfica y se da la difusión de nuevos contenidos en las canciones. Para complementar esta observación de lo colectivo, se develan cuáles vendrían a ser las disposiciones sociales que deben darse para el surgimiento de un momento-espacio de práctica de la marinera limeña.

En estos capítulos, el estudio de las redes familiares y sociales que enmarcan la práctica de la marinera es particularmente interesante. Se analiza cómo los vínculos barriales, las transformaciones urbanas de Lima y las relaciones entre las diferentes clases sociales, son asuntos expresados simbólicamente en el contenido de las canciones así como en su procedencia. La conclusión central del capítulo IV, es que el desarrollo de la marinera limeña no es un fenómeno unidimensional ni socialmente homogéneo, sino que, por el contrario, implica posturas distintas respecto a lo “correcto”

o “verdadero” de su *performance*. En ese mismo orden, su desarrollo genera discrepancias respecto a la aceptación de cambios estéticos y funcionales ocasionados con el tiempo. Se concluye que la existencia de tales posturas y discrepancias vienen a ser una reafirmación de su carácter identitario y colectivo; al mismo tiempo, se devela cómo ideas distintas, o hasta contrapuestas, llegan a articularse en la constante reconstrucción de la forma.

Más adelante, el autor describe y analiza las transformaciones del contexto que han permitido el surgimiento de prácticas cuya orientación es distinta a la del “criollismo” o praxis popular y espontánea. Muestra cómo estas nuevas prácticas no-amateur logran ampliar el contexto de desarrollo de la marinera en el siglo XXI y, apoyándose en el relato de los cultores, propone que estos espacios serían visiblemente tres. 1) Los locales comerciales o las llamadas peñas criollas o restaurantes de tipo turístico recreativo, donde la praxis sirve a la generación de espectáculos, y los locales institucionales como los centros musicales, cuya dinámica consiste —además de generar recursos para su sostenibilidad— en generar momentos de fraternidad entre músicos, cultores y público al punto de desaparecer, en algunos casos, la separación entre “artista” y “espectador”. 2) Los espacios formales o instituciones de enseñanza como academias, proyectos alternativos y centros de profesionalización, donde se genera un interesante proceso que va desde una transmisión personalizada por parte de cultores tradicionales hasta una formación especializada por parte de docentes profesionales en la materia. Si bien en estos espacios, la transmisión de la marinera se desarrolla bajo una dinámica distinta al aprendizaje contextual o tradicional, en la praxis social de la marinera éstos artistas formados llegan a integrarse a la dinámica tradicional en tanto son conocedores de ella. 3) Los concursos de marinera, que instituidos oficialmente alcanzan gran presencia en la escena nacional, son un importante espacio para la confrontación de los elementos tradicionales con los elementos recién surgidos.

Tras la descripción de estos tres espacios, Chocano nos recuerda que, así como entra en disputa qué o cuáles son o debieran ser los parámetros de la marinera actual, entran en juego ciertas dinámicas colectivas como la comunicación, los préstamos culturales y la visibilización de las particularidades entre una y otra forma. Como conclusión del capítulo V el autor deja ver la existencia de un denominador común en estos tres tipos de práctica: los tres están enfocados en la conquista de un mercado que les permita lograr sostenibilidad. Es interesante comprobar que existe un grupo de personas quienes encuentran en la práctica de la marinera una vía para generar ingresos económicos, y que con ello ejercen su propia expresión musical a su vez que logran un legítimo disfrute.

Finalmente, el texto concluye con un balance general que enfatiza dos resultados. El primero afirma que la pervivencia de la marinera limeña, en tanto forma musical, es en sí misma su valor contemporáneo. Así mismo, el estudio logró mostrar que las nuevas dinámicas de reproducción y de transmisión de la marinera limeña o *canto de jarana* permiten comprender que “tradición y cambio” son instancias de un mismo proceso. El segundo expone que la vida de los cultores de la marinera limeña o *canto de jarana* tiene carácter testimonial, pues ellos manifestaron su interés por que se reconocan sus recopilaciones y sus saberes mediante publicaciones. El estudio logró mostrar cómo la memoria colectiva se sostiene en la obra de cultores considerados prototípicos por las nuevas generaciones. Si al inicio del texto el personaje central era la música, al concluir se nos recuerda que ante todo la marinera limeña es una práctica musical formada por las interacciones de la colectividad en torno a una expresión musical y los saberes asociados a ésta.

Para concluir estas líneas, corresponde indicar que hemos comentado un texto innovador a nivel metodológico como se indicó al inicio, pero más allá de esta característica es criterio a nuestro un texto con grandes potencialidades académicas, que puede ser modelo de estudio para la comprensión de otras expresiones musicales que se practican en nuestro país. Esta idea se respalda en que, mediante este estudio, ha quedado demostrado que la comprensión de un hecho musical no solo consiste en su abordaje histórico o descriptivo, sino, y lo que es más importante, consiste en llegar a comprender los complejos procesos sociales que lo enmarcan, y que la práctica musical del ser humano es capaz de configurar y reconfigurar a las sociedades. Desde nuestra ubicación en la práctica universitaria de la música y la investigación musical, podemos afirmar que ¿Habrà jarana en el cielo? *Tradición y cambio en la marinera limeña* es un texto que cumplió con sus objetivos musicales en la amplia comprensión de la palabra.

Lima, 30 de julio de 2017