



Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú, Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

**Los hijos de la noche. Indicios de una moderna
generación de trovadores: Modernismo y canción
popular urbana en México y Perú en la década de 1920**

TESIS

para optar al Grado Académico de Magíster en Literatura
con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana

AUTOR

Rodrigo Alonso SARMIENTO HERENCIA

ASESOR

Dr. Rufino Gonzalo ESPINO RELUCÉ

Lima, Perú
2021



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Sarmiento, R. (2021). *Los hijos de la noche. Indicios de una moderna generación de trovadores: Modernismo y canción popular urbana en México y Perú en la década de 1920*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

HOJA DE METADATOS COMPLEMENTARIOS

Código ORCID del autor	0000-0001-7965-8718
DNI o pasaporte del autor	41901288
Código ORCID del asesor	0000-0001-6685-2212
DNI o pasaporte del asesor	07207593
Grupo de investigación	—
Agencia financiadora	—
Ubicación geográfica donde se desarrolló la investigación	Lima, Perú (-12.1233149,-77.0376808m) Ciudad de México, México (19.389126,-99.1820095,739m)
Año o rango de años en que se realizó la investigación	2019-2020
Disciplinas OCDE	Estudios de literatura general http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.03

**UNIDAD DE POSGRADO
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER**

A los veintidós días del mes de febrero de dos mil veintiuno, siendo las 15.00 horas, vía Google Meet, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores Dra. Luz Aínai Morales Pino (Presidenta), Dr. Gonzalo Espino Relucé (Asesor), Dr. Marcel Velázquez Castro (Informante) y Dr. Giancarlo Stagnaro Ruiz (Informante) para calificar la sustentación de la tesis titulada **Los hijos de la noche. Indicios de una moderna generación de trovadores: Modernismo y canción popular urbana en México y Perú en la década de 1920**, presentada por el señor Rodrigo Alonso Sarmiento Herencia Bachiller en Arte, para optar el Grado de Magíster en Literatura con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado.

Muy bueno (17)

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en Literatura con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana al bachiller **Rodrigo Alonso Sarmiento Herencia**.

El acto académico de sustentación concluyó a las 16:30 horas.



Dra. Luz Aínai Morales Pino
(Presidenta)
Profesora Auxiliar T.P.



Dr. Gonzalo Espino Relucé
Asesor
Profesor Principal T.C.



Dr. Marcel Velázquez Castro
Informante
Profesor Principal T.C.



Dr. Giancarlo Stagnaro Ruiz
Informante
Profesor Invitado

Copias 4

1. Para el expediente
2. Resolución Rectoral
3. Archivo
4. Para el alumno

DEDICATORIA

A Fiorella,
siempre.

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación solo ha sido posible gracias al apoyo de muchas queridas personas que apoyaron constantemente mi camino. Quiero agradecer, en primer lugar, a Fiorella Franco Tosso, mi compañera de vida; solo por ella, por su amor y por esa maravillosa manera que tiene de ver y entender el mundo, todo vale la pena. En segundo lugar, a la Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, por su amplitud para permitirme desarrollar esta investigación dentro del programa de maestría en Literatura con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana. Asimismo, al Dr. Gonzalo Espino Relucé, director de esta y asesor de la presente investigación, quien leyó y escuchó con una sonrisa y aportó siempre agudas acotaciones para mejorarla. Debo un agradecimiento especial a la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, particularmente a las doctoras Lénica Reyes y Lizette Alegre, así como a mis compañeros quienes, durante la última etapa, hicieron tan valiosos aportes para mi formación. Finalmente, a toda mi familia por su incondicional cariño —a mi mamá Martha, mi papá Pepe, mi hermano Diego, mi abuela Julia y mis tíos Judith y Corino, a mis suegros Marilú y Ricardo, mis cuñados Sergio y Mauricio y a Otto, el mejor gato del mundo—, a mi entrañable amigo Mateo Díaz, por su siempre generosa sabiduría, y a mi compañero y aliado de estudios, Martín Carrasco, por su constante lectura e inteligentes reflexiones, así como por la banda sonora panqueque que acompañó nuestros eternos viajes de ida y vuelta a la ciudad universitaria. A todos, muchísimas gracias.

RESUMEN

En la década de 1920, la influencia de Estados Unidos se consolidó sobre el resto del continente. El impacto cultural fue inmediato: gracias a las industrias editorial, cinematográfica y fonográfica, un nuevo modo de vida moderno y ‘americano’ fue expuesto ante los ojos de masivos públicos que lo asimilaron. Esta situación llevó a los artistas locales a actualizar sus repertorios para ganar un lugar en el competitivo e internacional mercado literario-musical urbano. Los efectos fueron renovadores y suaves melodías construidas sobre armonías complejas y sincopadas variaciones rítmicas — características importadas de esa nueva música de moda— se acomodaron a los géneros populares de arraigo local, transformándolos irremediabilmente. Surgió, entonces, en México y Perú, una canción popular urbana que se apropió del nuevo paradigma estético musical. Pero esta canción exhibía, a su vez, características literarias provenientes del Modernismo, acusando un programa político que propone una unidad generacional en América Latina y da cuenta de un sistema literario-musical de transformaciones personificado en estos nocturnos trovadores que dieron una voz propia a la modernidad latinoamericana. La localización de estos puntos en común permite, finalmente, trazar el mapa de una comunidad histórica que invita a repensar la compleja realidad de la canción popular urbana en América.

Palabras clave: canción popular urbana; literatura popular; música popular; sistema literario-musical; canon

ABSTRACT

During the 1920's decade, the United States of America's influence over the rest of the continent was consolidated. The cultural impact was noticeable immediately. Thanks to the editorial, cinematographic and phonograph industries, the modern 'American Way of life' was displayed for the awe-stricken eyes of the masses who soon incorporated it into their lives. This situation pushed local artists into updating their repertoires so that they could earn a place in the competitive and international literary-musical urban market. This resulted in a complete renovation, with soft melodies built on top of complex harmonies and syncopated rhythmic variations —characteristics imported from that modern American music— taking over the local popular genres and transforming them forever. A song was then born in Mexico and Peru; a song that took ownership of this new aesthetic musical paradigm which displayed characteristics belonging to literary modernism and hinted at a literary-musical system of Pan-American transformations personified in the generational unit of nocturnal troubadours that lent a voice to Latin-American modernity. By finding these common characteristics, we can trace a map of this historic community that proposes a re-thinking of the complex nature of the popular song in America.

Keywords: latin american song; popular literature; popular music; literary-musical system; canon.

ÍNDICE DE CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I AMÉRICA PARA LOS AMERICANOS	14
1.1. América Latina en la década de 1920: de la Doctrina Monroe a la Misión Kemmerer.	14
1.2. <i>The American way</i> como paradigma modernizador estadounidense	21
1.3. A ritmo de <i>fox</i> : la invasión del <i>Great American Songbook</i>	25
CAPÍTULO II UN SISTEMA LITERARIO-MUSICAL MODERNO, INDEPENDIENTE Y AMERICANO.....	28
2.1. La novela de folletín y el mercado de entretenimiento masivo.....	28
2.2. <i>Tin Pan Alley</i> : un modelo de industria literario-musical nacional	33
2.3. Modernismo: de la independencia literaria a la conquista del tiempo	40
CAPÍTULO III LOS HIJOS DE LA NOCHE.....	44
3.1. Guty Cárdenas y la Trova Yucateca.....	44
3.2. Felipe Pinglo y la Bohemia Criolla	48
3.3. Indicios modernistas.....	52
3.4. Indicios musicales	60
CONCLUSIONES	68
NOTAS.....	70
RECURSOS BIBLIOGRÁFICOS	73
ANEXOS.....	81

ÍNDICE DE FIGURAS

	Pág.
Figura N.º 1. Mapa pictórico de América.....	22
Figura N.º 2. Publicidad de la Asociación Nacional de Fabricantes.....	26
Figura N.º 3. Patrón rítmico característico del <i>ragtime</i>	37
Figura N.º 4. Fotografía de Irving Berlin.....	38
Figura N.º 5. Primeros compases del estribillo de <i>Blue Moon</i>	41
Figura N.º 6. Fotografía de Guty Cárdenas y Ricardo López Méndez.....	51
Figura N.º 7. Nota sobre muerte de Carlos Saco.....	53
Figura N.º 8. Fotografía de Felipe Pinglo y los hermanos Díaz.....	54
Figura N.º 9. Saltimbanqui.....	65
Figura N.º 10. <i>Amelia</i>	65
Figura N.º 11. <i>Celos</i>	66
Figura N.º 11. <i>Sueños de opio</i>	67
Figura N.º 12. <i>Nunca</i>	68
Figura N.º 13. <i>Golondrina viajera</i>	69
Figura N.º 14. <i>Quisiera</i>	70

INTRODUCCIÓN

Cuando terminé mi investigación sobre la obra del autor y compositor Felipe Pinglo, me surgió una pregunta que dio origen a la presente investigación: ¿cómo fue que uno de los más modernos artistas populares de su época pasó a ser entendido como uno de los personajes más tradicionales de la música popular limeña? Todavía más preguntas aparecieron cuando escuché a Manuel Corona, viejo trovador cubano contemporáneo a Pinglo y que acusaba en su obra similares características. Siguiendo estas huellas, llegué a la trova yucateca y particularmente a Guty Cárdenas; gracias a la posibilidad que me brindó mi casa de estudios, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, de realizar un semestre de la maestría en la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, pude examinar ambos fenómenos para elaborar esta tesis que nos convoca.

Habiendo sido Perú y México los históricos centros del sur y norte de la América hispana, respectivamente, fue determinante este acercamiento para proponer la idea de una generación de trovadores cuya obra, más allá de sus características estilísticas, acusaba un mismo espíritu transnacional que terminaba por delatar algo que constantemente olvidamos quienes estudiamos con tanto cariño el continente: su establecimiento como una comunidad histórica. Así, a medida que avanzó la investigación, solo fue más evidente la necesidad de ampliar las fronteras — literalmente— de nuestros objetos de estudios con el principal fin de comprender a nivel de región aquello que solemos ver y escuchar tan solo localmente.

Justamente, durante la década de 1920, la presencia de los Estados Unidos de América en todo el continente se consolidó no solo a nivel económico, político y militar, pero también cultural. El establecimiento del *American way of life* como paradigma de modernidad en las principales ciudades latinoamericanas tuvo un fuerte impacto gracias a las nuevas formas de entretenimiento masivo que cautivaron de inmediato al público, incidiendo irremediabilmente en los gustos populares, así como en la producción de los artistas locales. Esta exposición a los ideales estéticos estadounidenses exportados por la primera potencia a través de su industria cinematográfica, editorial, fonográfica y radiofónica pronto estimuló la aparición de un nuevo estilo en la canción popular urbana latinoamericana que, por un lado, asimilaba los elementos musicales característicos de esta flamante moda, mientras que, por el otro, ostentaba un común espíritu literario, coincidentemente similar en todas estas manifestaciones locales, particularmente sensible en México y Perú.

Basado en estos indicios, mi hipótesis es que durante la década de 1920 se articuló una moderna generación de trovadores responsable de la creación y renovación literario-musical de los repertorios populares de cada nación. Si musicalmente se apropiaron de estos elementos modernos importados de los Estados Unidos de América al crear canciones originales y adaptaciones basadas sobre los foráneos estilos, literariamente resignificaron esta moda al adoptar comúnmente la estética modernista, movimiento cuya agenda entra en perfecta armonía con los intereses locales para hacerle frente a esta avasalladora fuerza foránea que cambió el mercado literario-musical popular urbano.

Se desprende de esta hipótesis el planteamiento de un moderno sistema literario-musical de transformaciones —categoría planteada por el etnomusicólogo Gonzalo Camacho— personificado en la generación de nocturnos trovadores urbanos de México

y Perú que estuvieron encargados de darle una voz propia a la modernidad durante la década de 1920. Desde el estudio comparado de este producto cultural urbano en estos dos países de América Latina, se localizaron los puntos en común que ayudan a trazar el mapa de una comunidad histórica que propone repensar la compleja realidad de la agencia y devenir de la producción literario-musical popular urbana americana.

Siguiendo esa dirección, el objetivo principal de esta investigación fue establecer la existencia de una generación de compositores que trasciende las fronteras nacionales a partir de las relaciones estilísticas e históricas de la canción popular urbana producida alrededor de la década de 1920 en México y Perú. Asimismo, tuvo por objetivos secundarios:

- Examinar la presencia política y económica de los Estados Unidos de América a partir de su expansión por todo el continente a fin de determinar su influencia en la música popular.
- Demostrar la existencia de un sistema literario-musical que inscribe a la canción popular en un moderno mercado urbano.
- Constatar las características literarias y musicales compartidas por la canción popular urbana de México y Perú, así como el contexto dentro del cual se desarrollaron, configurado como una comunidad histórica continental.
- Reconocer al Modernismo como principal indicio de la agenda política transnacional de la canción popular urbana latinoamericana en concordancia con los proyectos locales de apropiación del paradigma estadounidense de modernidad.

Esta investigación espera contribuir con los estudios en letras y ciencias humanas de nuestra nación al incluir dentro de su espectro a la canción popular urbana, importante fenómeno cultural sobre el cual reflexionara Paul Zumthor en su *Introducción a la poesía oral*: “en el mundo de hoy, la canción constituye la única verdadera poesía de masa” (Zumthor, 1991, p. 187). Sin embargo, como reconoce Irene López, debido a su carácter fronterizo entre la oralidad y la escritura, la canción ha sido mantenida al margen de los estudios literarios, negándosele el “valor *per se* de las letras de canción, en simetría con otras formas de expresión lírica” (López, 2013, pp. 2-3). En efecto, el estudio de la canción no ha recibido la atención que merecería por parte de los académicos de las letras y ciencias humanas, lo cual me obliga, irremediabilmente, a recurrir a otras disciplinas que lo han abordado.

La etnomusicóloga colombiana, Ana María Ochoa, plantea la idea de Latinoamérica como un territorio en el cual el sonido jugó un importante rol en la definición de la idea misma de modernidad letrada latinoamericana, lo cual ha significado un punto crucial para entender su ‘desigual modernización’ (Ochoa, 2012, p. 389). Así, refiere a una rearticulación de la relación entre lo local, lo nacional y lo global a través de múltiples prácticas que vinculan al sonido con nociones de origen y representatividad en una gran esfera transnacional, fenómeno que la autora denomina ‘transculturación sónica’ (Ochoa, 2012, p. 396). Si bien esta reflexión surge en torno a las músicas populares de un momento posterior al que compete a la presente investigación, periodo durante el cual se establecieron con carácter de nacional muchos géneros en los países latinoamericanos en función de una identidad impuesta y purificada,¹ no deja de llamar la atención la continuidad de esta articulación territorial que se expresa a través de notas y palabras que se elevaron por todos los aires americanos.

Ya algunos años antes, Antonio García de León proponía desde su *Mar de los deseos* una comunidad histórica desarrollada a partir de la intercomunicación existente entre México, el Caribe y España evidenciada en el acervo musical popular compartido, correspondencias que se perderían, según el historiador mexicano, a fines del XIX, “en gran medida debido a la dominación de los Estados Unidos sobre el área, cuando el Caribe pasó a ser el *mare nostrum* de su hegemonía regional” (García de León, 2002, p. 22). A pesar de que divisa la costa colombiana y enuncia la posibilidad de una relación entre ambos hemisferios, no irrumpió su viaje a través de la maciza cordillera de los Andes y el autor deja fuera de su aguda cartografía el sur americano. Igualmente, el etnomusicólogo Gonzalo Camacho sugirió también la idea del continente americano como un entorno dialógico que involucraba, a partir del siglo XV, la relación con España y otras regiones del mundo (Camacho, 2011, p. 223). Aunque su estudio refiere específicamente al fandango, al cual presenta como un gran sistema de eventos musicales, su conclusión podría extenderse hacia la canción popular urbana latinoamericana que compete al presente estudio, esa que también “surge en el ir y venir de la música por el mar, por las costas, serranías, planicies, selvas” (Camacho, 2011, p. 45).

Mucho más recientemente, el musicólogo Sergio Ospina ha explorado la relación de la región latinoamericana con los Estados Unidos a partir de la presencia y el comercio de la pianola, centralmente, pero también de otros instrumentos que, a partir de 1920 — debido al retiro del mercado de los europeos tras la Primera Guerra Mundial— se expandieron masivamente a través del continente. Reconoce, así, la influencia de las misiones Kemmerer y las otras iniciativas dirigidas para estabilizar y mejorar las economías locales pero que terminaron, por sobre todas las cosas, favoreciendo los monopolios comerciales estadounidenses en las distintas regiones (Ospina, 2019, p. 17).

Todavía más interesante en su observación —o acaso escucha— es cómo ante esta situación aparecieron negocios en todos los países americanos que proveían de rollos fabricados localmente para estas pianolas (Ospina, 2019, p. 18), revelando una importante arista de los efectos que la cultura material estadounidense tendría, al menos musicalmente, sobre la producción artística original del resto de países de América. Mas lo que Ospina advierte como el destripamiento salvaje y hasta conformista de una cultura invasora a través de la relectura de la anécdota macondina respecto a la pianola,² fue en cada caso nacional una verdadera experiencia de resignificación de la modernidad a través del lenguaje, como se demuestra en esta tesis.

Sobre la canción popular urbana de los países americanos que han suscitado esta investigación —México y Perú—, aunque sea tanto lo que se le ha leído y cantado, no es mucho lo que se ha escrito. Para el caso de México, el libro de Yolanda Moreno, publicado primero en 1979 y luego una década después, es obligado referente para entender su producción literario-musical dentro de un gran contexto histórico. En su *Historia de la música popular mexicana* identifica la relación entre la próspera industria editorial y la canción de talante “emotiva, de añoranza y de queja amorosa la mayoría de las veces [que] una verdadera pléyade de autores [...] producían sin cansancio [...] para ese abundante público” (Moreno, 1989, p. 14). Interpreta agudamente la aparición de un *cakewalk* compuesto por el español radicado en México, Luis G. Jordá, *Lindas gringas*, como un evento “que simbolizaba y prefiguraba la inquietante aparición de la influencia norteamericana” (Moreno, 1989, p. 17). En esa misma línea, establece un vínculo entre el *fox-trot* y la modernización de la producción nacional que se evidenciará, más adelante, en el bolero (Moreno, 1989, p. 19). Asimismo, describe la historia de la Trova Yucateca, identificando un periodo conocido como la época de oro, entre 1922 y 1928, durante el

cual se aprecia una canción influenciada por el bolero cubano y el bambuco colombiano (Moreno, 1989, p. 106).

Respecto a la canción popular urbana en el Perú, aunque limitado a uno de sus géneros, el vals criollo, es fundamental la obra del músico e investigador César Santa Cruz, *El waltz y el valse criollo*, cuya primera edición fue publicada en 1977 y una segunda edición, corregida y aumentada, apareció en 1989. En este libro, ofrece el autor una historia de cómo se constituye musicalmente el popular ritmo urbano a partir de las influencias europeas hasta la irrupción de la música de Estados Unidos, cuyo impacto sería tan potente que piezas de *fox-trot* terminarían por “suplir la casi total ausencia de polcas criollas” en el acervo popular nacional (Santa Cruz, 1989, p. 186). Al respecto, José Antonio Lloréns y Rodrigo Chocano reflexionan algunos años después en *Celajes, florestas y secretos: una historia del vals popular limeño*, explicando el fenómeno de adopción de este género foráneo con la entrada de modas de Estados Unidos durante estos años:

Es comprensible que sea un género musical norteamericano en el que se exprese las manifestaciones de la transformaciones urbanas de esos años, ya que estos cambios estuvieron asociados en general con la llegada de modas de Estados Unidos (Lloréns & Chocano, 2009, p. 137).

El libro de Gérard Borrás de 2012, *Lima, el vals y la canción criolla*, sirve como importante fuente de comprensión y acopio del fenómeno desde la perspectiva de la filología hispánica. Contribuye, a nivel general, con la historia material del género limeño, centrando su atención en los discos y cancioneros que constituyen la principal base para sus reflexiones. Además, identifica la “filiación directa con el Modernismo” por parte de los letristas de la generación de Pinglo (Borrás, 2012, p. 98). De la misma manera, sobre el aspecto musical, reconoce la influencia que tuvo la música estadounidense, la cual “en diez años es más una marejada que una simple ola la que

inunda el mundo musical peruano” (Borras, 2012, p. 111). Por su parte, en *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*, Fred Rohner advierte del papel de los cancioneros en el proceso de modernización de la música popular nacional gracias a “que por su pequeña y rudimentaria factura se encontraban más cerca de la población” (Rohner, 2015, p. 88). Además, inscribe a Pinglo en una línea musical que es

resultado de un proceso musical endeudado tanto con el desarrollo interno — lírico-musical— del género, como con aquellos aspectos culturales, tecnológicos y materiales que desencadenaron un conjunto de transformaciones en la creación musical de los sectores populares limeños. Felipe Pinglo acaso sea la imagen más visible de esa vertiente que se iniciaría con Carlos Saco (Rohner, 2015, p. 94).

Pero es en su tesis de doctorado, *La Guardia Vieja. El Vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares. Estrategias de representación y de negociación en la consolidación del vals popular limeño. (1885-1930)*, en la cual encontraremos las ideas más importantes de Rohner respecto a la música popular limeña —particularmente, el vals criollo—, su mítica etapa formativa correspondiente a las primeras tres décadas del siglo XX y hasta el papel culminante que desempeñaría Pinglo en el proceso de consolidación del vals popular limeño:

Pinglo representa la culminación del proceso que hemos descrito en esta investigación. [...] En sus vales, como en los de otros compositores de su generación, la ciudadanía ya no es algo que deba negociarse, la modernidad atraviesa todas sus composiciones y la literacidad ya no se nutre únicamente de los modelos poéticos canónicos de la época, sino que los ha hecho propios y los ha decantado hasta convertirlos en un estilo de composición (Rohner, 2016, p. 441).

Finalmente, es justo mencionar *Felipe Pinglo y la canción criolla. Estudio estilístico de la obra musical del Bardo Inmortal*, libro en el que establezco una periodización y catalogación de su obra que permitió identificar en las letras de su canción la presencia del Modernismo en la literatura de su primera etapa, así como la asimilación

de las influencias de la música estadounidense, evidente en las ricas melodías y complejas armonías que sostienen sus bellas y tan logradas composiciones que, como parte de una nueva generación de creadores responsables de la apropiación de dicha estética, se integraron a la canción popular para modernizarla (Sarmiento, 2018a, pp. 131-132).

La canción popular urbana del siglo XX en América exhibe musicalmente los diversos ritmos que a lo largo de su amplia geografía dan cuenta de una compleja historia de mezclas y apropiaciones. Literariamente, sus letras dejan huellas para seguir el rastro de ese libre y elusivo espíritu que nunca dejó de pelear por su independencia. Como descubriremos a continuación, emprender en un proyecto de investigación sobre la canción implica prestar atención no a pocos detalles que han de ser abordados desde diversas disciplinas. Al respecto, reflexiona la ya citada Irene López sobre cómo en la canción se pone

en relación dos códigos, dos lenguajes —musical y literario— que suponen dos formas de significar distintas pero que, sin embargo, colaboran conjuntamente en la construcción global del sentido (López, 2013, p. 3).

Ciertamente un producto intermedial, aunque tradicionalmente su vínculo más evidente con la literatura subyace en los mares de la oralidad, la canción que aquí nos interesa, aquella de las ciudades latinoamericanas de la década de 1920, se encuentra inscrita dentro de un sistema de comunicación urbana masiva que se sostiene en diversas industrias propias de la gran ciudad: la fonográfica, la radiofónica, la cinematográfica y la editorial, tanto en partituras como en cancioneros, principales medios de su veloz difusión.³ Posee además un programa artístico que, estudiado por Peter Hawkins para el caso de la *chanson* francesa encarnado en la figura de Aristide Bruant, la lleva a ser no solo parte de la textura de la vida cotidiana, pero de la identidad nacional misma (Hawkins, 2017, p. 3). Como un género literario que va más allá de las palabras, Hawkins

ubica a la *chanson* en una tradición que puede ser vista como el renacimiento en un medio urbano de una forma original de la poesía con sus mismas características: rima, ritmo, presentación dramática, narración estilizada, etc. (Hawkins, 2017, pp. 24-25).⁴

Bajo dichos preceptos, nos serviremos de la estilística como la propuso Leo Spitzer como principal herramienta metodológica de análisis del texto de las canciones, gracias a la cual podemos ubicar esa ‘desviación de la norma’ que, parafraseando al hispanista austriaco, representaría un paso histórico caminado por el compositor popular, el cual revelará un cambio del espíritu de la época, un cambio del cual ha tomado conciencia y que traducirá en una nueva forma creativa (Spitzer, 1948, p. 11). En ese sentido, entendemos el estilo como un concepto probabilístico, tal cual lo resume Doležel en su artículo ‘A framework for the statistical analysis of style’ (Doležel & Bailey, 1969, p. 10); esto es, apoyados en los rasgos estilísticos que aparecen y se repiten en las canciones que conforman el corpus del presente estudio, nos será posible inscribirlas dentro de la moderna generación de trovadores que hemos identificado y avenido.

A propósito de generación, partiré para su definición de dos planteamientos formulados en la década que concierne a nuestro objeto de estudio. El primero enunciado por José Ortega y Gasset en 1923, para quien más allá de un “puñado de hombres egregios, ni simplemente masa”, una generación es el “compromiso dinámico entre masa e individuo, es el concepto más importante de la historia, y, por así decirlo, el gozne sobre la que ésta ejecuta sus movimientos.” (Ortega y Gasset, 1923, p. 19-20). Mucho más que una coincidencia territorial o temporal, esta misma idea del compromiso será planteada en 1928 por Karl Mannheim, citando a Heidegger, en términos de “adhesión como una *participación* en el *destino común* de esa unidad histórico-social” (Mannheim, 1928, p. 221). Tras preguntarse qué es lo que produce una unidad generacional, concluye que

La significación social de la existencia de esas intenciones formativas consiste en que, a través de ellas, pueden ser vinculados incluso los individuos que están espacialmente separados y que nunca han mantenido unos con otros contacto personal [...]. [...] una conexión generacional se constituye por medio de la participación, de los individuos que pertenecen a la misma posición generacional, en el destino común y en los contenidos conexivos que de algún modo forman parte de éste (Mannheim, 1928, p. 225).

Al referirme a una generación de trovadores, corresponde también dedicar unas líneas a estos músicos-poetas activos durante los siglos XII y XIII en la región de Occitania (Latham, 2008, p. 1531), cuyo título sirvió para nombrar a “estos *bohemios trashumantes*” (Díaz Ayala, 1981, p. 93) —como llamó Cristóbal Díaz Ayala a los trovadores cubanos de inicios de siglo XX—, ese “individuo que deambula cantando versos de su inspiración o de otros, acompañado de su guitarra y que orgullosamente se autodenominó trovador” (Évora, 1997, p. 256), que caracteriza a todos los actores de esta historia panamericana, como se podrá advertir en la presente investigación.

Al igual que en la obra de los trovadores medievales en la cual “la poesía y la música estaban indisolublemente unidas” (Latham, 2008, p. 1531), esta canción da luz y voz a un sistema literario-musical de transformaciones, categoría que se basa en la propuesta por el etnomusicólogo Gonzalo Camacho, y que se define como el conjunto de hechos literario-musicales “dentro de una estructura que permite incorporar información codificada a partir del juego entre la semejanza y la diferencia. El contraste de las características permite que los rasgos que sobresalen por su disparidad se carguen de significado” (Camacho, 2007, p. 169). Precisamente, del estudio comparado de los aspectos literarios y musicales de la canción popular urbana compuesta en México y Perú durante la década de 1920, se obtuvieron los datos que evidencian procesos similares de apropiación de una estética musical a la vez que la adopción de un estilo literario, todo dentro de un contexto atravesado por la expansión continental estadounidense. Considero que estos son los indicios, en atención a la categoría propuesta por Carlo Ginzburg, que

dan cuenta de la articulación de un sistema que, al evidenciarse entre estas dos naciones de América del Norte y América del Sur, respectivamente, invitan a ponderar al resto del continente. En palabras del historiador italiano, “si la realidad es opaca, existen ciertos puntos privilegiados —señales, indicios— que nos permiten descifrarla” (Ginzburg, 2003, p. 151).

Para ubicar estos indicios que delata la canción popular urbana —y acorde a los tipos de consumo que nos competen en el presente estudio—, se tomaron en cuenta sus aspectos literarios y musicales. En el primer aspecto, a nivel formal, se examinaron las estructuras, precisadas por las estrofas y su función dentro del texto. En seguida, la métrica, determinada por el número de sílabas en los versos y su organización a lo largo de la composición. Finalmente, el lenguaje, definido por el vocabulario y campos figurativos utilizados. Por otra parte, en el segundo aspecto, se examinaron los géneros musicales de las piezas, las progresiones armónicas, los motivos y su rítmica y desarrollo a lo largo de la pieza.

La presente investigación expone un método para el estudio de la canción popular urbana desde la comparación del estilo literario y del estilo musical de cada manifestación, complementados dentro de sus particulares contextos. En consecuencia, el presente texto está organizado en los siguientes capítulos: el primero, «América para los americanos», expone un contexto de la expansión estadounidense en el continente y sus efectos sobre las naciones americanas; en el segundo, «Un sistema literario-musical moderno, independiente y americano», se establece la existencia de un sistema literario-musical basado en la industria literaria que albergó al Modernismo y al moderno mercado editorial la canción popular urbana americana; el tercero y último capítulo, «Los hijos de la noche», pasa revista a cada uno de los dos casos locales y da cuenta, finalmente, de los

indicios que sirven para ponderar la agencia de una moderna generación de trovadores en América Latina durante la década de 1920.

CAPÍTULO I

AMÉRICA PARA LOS AMERICANOS

En este primer capítulo, a fin de establecer el contexto en el cual se desarrolló la canción popular urbana latinoamericana que nos interesa, así como las condiciones e influencias que mediaron en su devenir, se expondrán los principales argumentos que sostenía Estados Unidos en defensa de la Doctrina Monroe, recogidos de un artículo publicado por el abogado y escritor panamericanista, Samuel Guy Inman —quien unos años luego, durante la administración de Roosevelt, sería parte del grupo encargado de formular la ‘Política de Buena Vecindad’—, para entender qué impulsó el envío de misiones económicas hacia los países latinoamericanos. En seguida, se detallarán sus principales objetivos y los efectos que tuvieron en México y Perú, antes de pasar al siguiente punto, que se ocupará del ideal estadounidense de modernidad y los mecanismos de los cuales se valió la potencia para su propagación continental. Finalmente, se dará cuenta del aspecto musical de esta invasión foránea que, a ritmo de *fox*, introdujo una nueva estética asimilada por la canción popular de las principales ciudades latinoamericanas.

1.1. América Latina en la década de 1920: de la Doctrina Monroe a la Misión Kemmerer

En la década de 1920, tras la Primera Guerra Mundial y antes de la caída de la bolsa de Nueva York, en América se vivió una época ‘feliz y dorada’ —pese a la ausencia de oro,

entre otros malestares todavía más preocupantes—, durante la cual se consolidó la presencia de Estados Unidos en el resto del continente. Según el economista estadounidense, Robert N. Seidel, por entonces, América Latina estaba fuera del patrón oro, sus monedas eran inconvertibles y sus tasas cambiarias se habían desplomado (Seidel, 1972, p. 523). Ante esta situación, Estados Unidos envió misiones hacia nuestros países que prontamente se vieron visitados por consultores que cumplían un doble propósito: la estabilización de las monedas nacionales, los sistemas bancarios y las economías locales, por un lado, y la expansión de las instituciones, negocios y finanzas estadounidenses, por el otro (Seidel, 1972, p. 521). Apelaba la gran potencia a una doctrina que desde el siglo XIX había impuesto sobre el resto del continente la más grande fuerza unificadora como la mayor causa de división y malentendidos entre las naciones americanas (Inman, 1921, p. 635), como sentenciaría Inman a inicios de esa dorada década.

Conocida como ‘el fetiche americano’, la Doctrina Monroe significaba para el estadounidense promedio de la década de 1920 el ‘derecho divino’ para actuar como ‘hermano mayor’ de las otras naciones americanas; esto es, protegerlas de cualquier interferencia foránea y ayudarlas en sus dificultades cuando han perdido su camino política, financiera o económicamente (Inman, 1921, p. 635). En esencia, esta doctrina rechazaba cualquier colonización europea e interferencia en los asuntos americanos, razón por la cual fue aceptada al principio por los países americanos con cierto entusiasmo. Rápidamente su percepción viró, no obstante, como señala Inman en su artículo de 1921, de ‘protección contra las amenazas europeas’ hacia la de un instrumento a través del cual Estados Unidos dictaminaba nuestros destinos; “América para los

Americanos” significaba, para Latinoamérica, “América para los Norteamericanos” (Inman, 1921, p. 649).

Ciertamente, al formarse la Liga de las Naciones, después de la Primera Guerra Mundial, los países latinoamericanos se encontraron en un dilema sobre si unirse o no, aún cuando era su única oportunidad de vincularse a una organización que ofreciera ayuda a ‘naciones pequeñas’, solo porque implicaba reconocer el dominio del vecino del norte (Inman, 1921, p. 663). Al respecto, el expresidente hondureño, Policarpo Bonilla, se pronunciaría en 1919 en las Conferencias de Paz de Versalles:

This Doctrine, that the United States of America has maintained since the year 1823, when it was proclaimed by President Monroe, signifies that: All the republics of America have a right to independent existence; that no nation may acquire by conquest any part of the territory of any of these nations, nor interfere with its internal government or administration, nor do any other act to impair its autonomy or to wound its national dignity. It is not to hinder the ‘Latin’ American countries from confederating or in other forms uniting themselves, seeking the best way to realize their destiny (Inman, 1921, p. 666).⁵

Estados Unidos, por su parte, proclamaba defender un ‘Panamericanismo’ que proponía como el reconocimiento de una ‘comunidad de intereses’ entre los países americanos y la determinación a trabajar para conseguirlos cooperativamente para el beneficio de todos (Inman, 1921, p. 657). Convencido de esta actitud, Inman criticaría el entender la doctrina como un concierto de poderes americanos que operan juntos para la mutua protección y ayuda, el mantenimiento de la paz y la promoción de mejores relaciones comerciales, políticas e intelectuales (Inman, 1921, p. 657).

Esto no detuvo a la potencia, por supuesto, de que enviara misiones a los países americanos que necesitaba asimilar dentro del nuevo modelo de mercado mundial que se había articulado tras su participación en la ‘Gran Guerra’. Estados Unidos creía que los países latinoamericanos necesitaban, antes de poder adoptar una unidad monetaria

hemisférica, era un remedio para la inestabilidad financiera y económica que primero instaure el patrón oro, segundo instituya la banca central y las reformas gubernamentales que refuercen la responsabilidad monetaria, y, por último, establezca las divisas (Seidel, 1972, p. 524). Entre estas misiones —qué mejor palabra que ‘misiones’ para denominar a quienes iban por las naciones americanas divulgando doctrinariamente el sistema en el que creían—, fueron las encabezadas por el economista Edwin Walter Kemmerer las más significativas. Según Robert Seidel, estas cumplían dos propósitos: la estabilización de las divisas, sistemas bancarios y economía nacionales, por un lado, y la expansión internacional de las instituciones comerciales de Estados Unidos, por el otro (Seidel, 1972, p. 521). Para ello, cada misión buscaba fundar un banco central de reserva y basar la divisa en el patrón oro o en el patrón de intercambio de oro —GS o GES, por sus siglas en inglés—, los cuales el propio Kemmerer definiría: el primero, como un sistema monetario en el cual la unidad de valor —la divisa— depende del valor de una cantidad fija de oro en el mercado (Kemmerer, 1938, pp. 1-2); el segundo es en realidad una variedad del primero, ya que sigue dependiendo del oro, pero permite que estos fondos se sostengan en bonos fiduciarios localizados en el extranjero (Kemmerer, 1933, p. 1).

El ‘doctor dinero’, como se haría conocido Kemmerer, llegó a México a mediados de julio de 1917 para organizar el plan de constitución del banco central y diseñar una nueva ley monetaria que se ajuste al patrón oro, reformas que según el gobierno de Venustiano Carranza podrían recuperar la economía nacional tras siete años de crisis revolucionaria (Nodari, 2019, p. 223). La situación había agravado al menos desde el año anterior, 1916, debido a la escasez de la moneda metálica, el alza del precio de la plata en el mercado mundial, la falta de fondos nacionales y de empréstitos extranjeros (Ulloa, 2008, p. 812). Así, las principales razones del gobierno mexicano para contratar asesores

extranjeros fueron el sustentar el proceso de legitimación del gobierno revolucionario y la identificación de los especialistas estadounidenses como los principales facilitadores, dada la falta de expertos financieros en el gabinete de Carranza (Nodari, 2019, pp. 226-227).

Luego de la visita de la misión, los bancos fueron incautados por el gobierno para crear el Banco Único de Emisión; sin embargo, tras no poder liquidarlos ni conseguir el préstamo exterior, solo quedaría esta obligatoria fundación escrita en la Constitución de 1917 (Ulloa, 2008, p. 813). De esta suerte, aunque el patrón oro fue aprobado en 1918, recién se estableció el banco central y se logró la reforma fiscal en 1925, durante el gobierno de Álvaro Obregón, presidente que centró su agenda sobre todo en las relaciones con el vecino país del norte (Meyer, 2001, p. 217). Su mayor preocupación era el reconocimiento de su gobierno por parte de Estados Unidos, a cambio de lo cual el Departamento de Estado, con el fin de defender los intereses de las petroleras y ciudadanos norteamericanos, le demandó como requisito que “asumiera la deuda contraída durante el régimen de Díaz [...] y que indemnizara a aquellos estadounidenses cuyos intereses habían sido perjudicados por la Revolución” (Meyer, 2001, p. 219).

Posteriormente, con el presidente Calles y durante el Maximato, fueron los problemas económicos y sociales, más bien, los que pasaron a primer plano: el programa económico general, el petróleo, la guerra de los cristeros y el impacto de la crisis mundial (Meyer, 2001, p. 217). El principal objetivo de la política de Calles y su gabinete había sido la liberación de la dominación económica extranjera (Meyer, 2001, p. 229), evidenciada en la presencia hacia esta segunda mitad de la década de 1920, de empresas como Ford, Siemens, Colgate, Palmolive, British-American Tobacco e International Match completamente establecidas en la nación (Meyer, 2001, p. 239).

Acorde a Gianandrea Nodari, el rol de Kemmerer en la reorganización de la economía mexicana difirió de sus futuras experiencias en Sudamérica, en las cuales siempre fungió de jefe de la misión, en tanto en México se desempeñó solo como un consultor; lo que es más, en la mayoría de los países andinos ya se había preparado el terreno para las reformas monetarias y los bancos centrales mientras que en México, la desesperada situación financiera requirió de la inmediata solución al problema monetario (Nodari, 2019, p. 228). En efecto, en el Perú, el predecesor de Kemmerer fue William Wilson Cumberland, quien desde 1921, gracias a su cargo como supervisor de aduanas y su posición como consultor financiero, adquirió considerable autoridad en las finanzas peruanas e influencia sobre el presidente Augusto B. Leguía, quien gobernara de 1919 a 1930 y cuyo principal objetivo fuera la modernización del país bajo el lema de ‘Patria Nueva’. Para lograrlo, el gobierno había incrementado los impuestos a la exportación, expandido la burocracia estatal, pactado préstamos en el exterior y firmado acuerdos, “sobre todo con agencias y expertos norteamericanos, para modernizar la salud, la educación, la tecnología agrícola y otras actividades públicas” (Contreras & Cueto, 2013, p. 247). Así, durante su estadía en el país, se estableció el Banco Central de Reserva —a semejanza del sistema federal de reserva estadounidense—, del cual el economista norteamericano fue, además, gerente (Seidel, 1972, p. 536). Por entonces, las reservas de este banco consistían de pequeñas cantidades de monedas de plata, lingotes de oro y monedas locales, además de oro guardado en bancos extranjeros y bonos de oro o su equivalente en Nueva York y Londres (Gómez, 2008, p. 19). Estas acciones del gobierno, entre otras más de diferentes esferas, ofrecieron una sensación de bienestar al sector de la población conformado por la clase media urbana, la cual creció en tanto al número de “profesionales, maestros, pequeños comerciantes, estudiantes universitarios y distintos

1.2. *The American way* como paradigma modernizador estadounidense

Desde que nuestro continente perdiera su autonomía territorial en el siglo XV, las potencias le exigieron acomodarse a una idea de modernidad que fue mutando según cambiaron los tiempos, las tecnologías, las economías y, claro está, las potencias. Para mediados del siglo XIX, esta actitud sería “la triste celebración por parte de las élites criollas de su inclusión en la modernidad, cuando en realidad se hundieron cada vez más en la lógica de la colonialidad” (Mignolo, 2007, p. 81), situación que en el siglo XX “se complica con la influencia de Estados Unidos, cada vez más poderoso” (Mignolo, 2007, p. 87). Como se acaba de ver en la sección anterior, hacia la década de 1920, la presencia de la potencia norteamericana sobre los países latinoamericanos estaba, en efecto, completamente consolidada, por lo que sería el paradigma estadounidense de modernidad el que regiría sobre los proyectos nacionales, modernidad asociada a la idea de gran ciudad (Wirth, 1938, p. 5).

En 1938, transcurridos algunos años desde la caída de la bolsa y la recuperación de la gran depresión, Louis Wirth reparó sobre esta modernidad urbana que tan bien se describía, justamente, en el crecimiento de las grandes ciudades, las cuales definía como establecimientos permanentes, relativamente grandes y densos de individuos socialmente heterogéneos, que debían su crecimiento principalmente a la irrupción en el mundo de una poderosa maquinaria tecnológica, a la producción en masa y, por sobre todo, a la empresa capitalista (Wirth, 1928, pp. 1;7-8). Este predominio de la ciudad se explica, parafraseando al sociólogo de Chicago, como una consecuencia de la concentración de instalaciones y actividades industriales, comerciales, financieras y administrativas, además de las líneas de transporte y comunicación y un aparato cultural y recreacional, que incluye prensa, radio, teatros, librerías, museos, salas de concierto, ópera, hospitales,

instituciones de educación superior, de investigación, editoriales, organizaciones profesionales e instituciones religiosas y de servicio social (Wirth, 1938, p. 5). Pero lo que es todavía más interesante en el planteamiento es la función que identifica Wirth en estas instituciones culturales —colegios, cines, periódicos— que, por virtud de su masividad, operan necesariamente como ‘fuerzas niveladoras’ (Wirth, 1938, p. 18). Este proceso homogeneizante y despersonalizador es inevitable, explica Wirth, aún cuando la ciudad produzca tantas diferenciaciones a través del obligado reclutamiento de distintos tipos de población para que desempeñe las diversas tareas, el énfasis en la singularidad que promueve con la competencia y en lo excelso con la excentricidad, novedad, eficiencia e inventiva (Wirth, 1938, p. 17). Estas fuerzas niveladoras responden, además, a la misma economía capitalista industrial que favoreció el crecimiento de estas grandes ciudades modernas; en efecto, solo la producción en masa permitió el desarrollo de un mercado impersonal (Wirth, 1938, p. 17), mercado que manipula a la ciudadanía por medio de símbolos y estereotipos arbitrariamente desplegados por equipos ‘invisibles’ que controlan los medios de comunicación (Wirth, 1938, p. 23). En ese sentido, concluye que

self-government either in the economic, the political, or the cultural realm is under these circumstances reduced to a mere figure of speech or, at best, is subject to the unstable equilibrium of pressure groups (Wirth, 1938, p. 23).⁶

A medida que el sistema económico capitalista industrial estadounidense se expandía por todas las naciones americanas, estas ‘fuerzas niveladoras’ actuaron sobre las principales ciudades, instituyendo con éxito un nuevo paradigma de modernidad en todo el continente, reconocido por todos como el modo de vida americano o simplemente *the American Way*. Este conjunto de valores representaba los ideales que los Estados Unidos de América planteaba como distintivos de su sociedad y sobre los cuales fundaba

su proyecto político, militar, económico y cultural, como la democracia y la libertad, pero también la privatización, el consumismo y el materialismo. Pero, si algo puede considerarse como lo más ‘típicamente americano’ dentro de esta forma de vida, por lo cual luchó siempre Estados Unidos, eso es el ‘sueño americano’,

that American dream of a better richer, and happier life for all our citizens of every rank which is the greatest contribution we have as yet made to the thought and welfare of the world. That dream or hope has been present from the start. Ever since we became an independent nation, each generation has seen an uprising of the ordinary Americans to save that dream from the forces which appeared to be overwhelming and dispelling it (Adams, 1931, viii).⁷

Definido así por James Truslow Adams, recalca el historiador y escritor neoyorquino en *The Epic of America*, tras la caída de la bolsa y la gran depresión, que este no era un sueño ‘de carros y altos salarios’, sino de orden social; un sueño de que cualquiera podría desarrollar al máximo su potencial innato y ser reconocido por lo que es, independientemente de las fortuitas circunstancias de su nacimiento o posición (Adams, 1931, p. 404). Independientemente de esta idealización, el *American dream*, el mismo que atrajo a miles de migrantes del continente y el resto del mundo a buscar oro en el ‘Lejano Oeste’ durante el siglo XIX, hacia la década de 1920, no se restringiría más a la soleada California; junto a la expansión del sistema económico impuesto por la potencia, se dio también una irradiación cultural de la misma que impactaría sobre toda la sociedad panamericana. Pronto, *the American way* se volvió una necesidad a la que todos querrían acceder y el sueño americano se instaló en las principales ciudades —esto es, en las más ‘modernizadas’— del continente, las que serían vistas desde la periferia como las tierras de la oportunidad para alcanzarlo, sin importar su ‘rango’.



Figura N.º 2. Publicidad de la Asociación Nacional de Fabricantes. Fotografía de Russell Lee, enero de 1940. Washington D.C.: Colección de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos de América.

Como el resto de los países latinoamericanos, México y Perú se vieron dramáticamente afectados por los cambios que sufrieran sus economías, lo que supuso la adopción de un nuevo modelo de modernidad propuesto y difundido por los Estados Unidos. Pronto, la exportación de tecnología, desde carros hasta electrodomésticos, así como de libros, revistas, películas, discos, pianos y hasta Coca-Cola, que justamente comenzó a construir su red mundial a mediados de esta década (O'Brien, 1999, p. 144), afectaría el modo de vida en las principales ciudades del continente, cambiando para siempre sus expresiones culturales, entre estas, la música popular. En efecto, los aires estadounidenses, el *jazz*, *fox-trot* y todas sus variantes coreográficas tomaron por asalto las casas, las calles, las pistas de bailes en los salones de moda y las fiestas de barrio, alterando el paisaje sonoro urbano y con consecuencias directas en la renovación de los repertorios nacionales.

1.3. A ritmo de *fox*: la invasión del *Great American Songbook*

Al reflexionar sobre el impacto de la revolución en las comunicaciones en el siglo XX, Jesús Martín-Barbero afirma que “la construcción de la hegemonía implicaba que el pueblo fuera teniendo acceso a los lenguajes en que aquella se articula” (Martín-Barbero, 1991, p.110). Así, la modernidad que se instauraba en América requería de un aparato de difusión que articulara los puentes entre este nuevo ‘modo de vida’ y el tradicional, para lo cual se servirían de distintas industrias, entre ellas la cinematográfica y la fonográfica.

Respecto a la primera, Ana López llama la atención sobre cómo su aparición y difusión en América Latina siguió los mismos patrones de dependencia neocolonial impuestos por el sistema capitalista de principios de siglo (López, 2000, p. 48). Destaca la comunicadora cubano-estadounidense cómo esta nueva tecnología fue usada para beneficio de una ‘comunidad nacional imaginada’ que permitiese negociar los conflictos generados por los dilemas de una modernidad que balanceaba precariamente las tradiciones locales y las influencias foráneas (López, 2000, p. 61). Al respecto, para el caso limeño —aunque extrapolable, por supuesto, al resto de América Latina—, Lloréns y Chocano se pronuncian sobre cómo con el cine “se incrementó la exposición de las audiencias locales a los temas musicales de moda, sobre todo por el uso que hacía la industria cultural de este medio para promover a los cantantes del momento” (Lloréns & Chocano, 2009, p. 127).

Por su parte, tras traer a colación el titular de la edición del 17 de julio de 1917 de la revista *Christian Science Monitor* de Boston, ‘Todo el mundo ve a los Estados Unidos en pantalla’, “explicando que para el caso de Sudamérica las exportaciones habían aumentado desde 811.259 pies de películas en 1913 a 2’638.328 pies en 1916” (Purcell,

2009, p. 54), Fernando Purcell reflexiona sobre la capacidad de la industria cinematográfica estadounidense para

explotar con éxito la imagen moderna, generando un sistema de estrellas presente en salas, revistas, periódicos, publicidad y envase de muchos productos. [...] Las películas se constituyeron en un vehículo a través del cual se propagaron enunciados sobre un Estados Unidos 'imitable' en su modernidad a través del consumo de sus mercancías, todo lo cual vino a reforzar el imperialismo del mercado (Purcell, 2009, p. 60).

Así, el historiador chileno plantea que, en las ciudades, el cine posibilitaba sentir cercanía con un ideal de modernidad “que se consideraba alcanzable a través de ese mismo consumo y de la imitación” (Purcell, 2009, p. 67). En ese sentido, este impacto en los centros urbanos influiría el consumo del baile y la música, “porque el cine de aquellos años nunca fue mudo de verdad” (Purcell, 2009, p. 62). Precisamente, el paisaje sonoro de estas modernas ciudades americanas de las primeras décadas del siglo XX se habría visto afectado por la invasión de un ritmo sincopado en dos cuartos,⁸ acompañado de múltiples variaciones tanto musicales como coreográficas,⁹ que fue rápidamente abrazado por la juventud: el *fox-trot*. Definitivamente el más evidente de los amables intrusos sonoros, llegarían también piezas en compás ternario que en conjunto implantaban una misma estética asociada al *jazz*, que, según Jason Borge, representaba durante las décadas de 1920 y 1930 en Latinoamérica, la ‘quintaescencia de lo moderno’ y uno de los ejemplos más significativos de la transformación de la cultura tradicional de la emergente industria de los medios de comunicación masivo que a través del cine, los periódicos y la potente industria fonográfica estadounidense, catapultó a sus primeras estrellas (Borge, 2008, p. 105). Así, en un artículo de 1927 publicado por la revista vanguardista *Martín Fierro* de Argentina, Ulises Petit de Murat caracterizaría al *jazz* por su sofisticación, impredecibilidad y economía de expresión como por su exuberancia (Borge, 2008, p. 113).

Para el latinoamericanista estadounidense, el *jazz* era la clave para modernizar las músicas locales y recurre, entonces, a Alejo Carpentier, quien en una serie de artículos publicados en el semanario *Carteles* de la Habana durante la década de 1920, reconocía la posibilidad de este género para reformar los estilos populares y folclóricos como modelo cosanguíneo de alteridad redentiva (Borge, 2008, p. 106). Es significativo, prosigue Borge, que el escritor Cubano caracterizara al *jazz* bien como ‘folclor urbano’ o ‘folclor moderno’, apelando tanto a su complejidad como su herencia popular y atractivo masivo, diferenciándolo de la música tradicional rural en tanto se mantiene a la vanguardia de las formas más ‘cultivadas’ (Borge, 2008, pp. 115-116).

Parafraseando a Gérard Borrás, a propósito de su revisión de la historia de la música popular en Lima, la música estadounidense fue más una marejada que una simple ola que inundó durante la década de 1920 el mundo musical latinoamericano (Borrás, 2012, p. 111). Pero no solo se trató de una invasión musical. Como observa el latinoamericanista francés, “en un primer momento, los títulos de canciones aparecen con los timbres únicamente en inglés y después con títulos en inglés traducidos al español, señal de su ‘adaptación’ al medio” (Borrás, 2012, p. 111). Así, pues, este nuevo ritmo se presentaría como la vía perfecta para que el artista popular ingrese al mundo moderno. Pero no bastaba con repetirlo o interpretarlo musicalmente; la apuesta requería de su apropiamiento y para ello el camino debía pavimentarse con las letras, pasándolas del ininteligible inglés al español de las grandes ciudades latinoamericanas. Solo en ese momento, intérprete y oyente se validarían como realmente modernos y no como una mera imitación; ya no estarían restringidos a bailar la modernidad, ahora podrían cantarla.

CAPÍTULO II

UN SISTEMA LITERARIO-MUSICAL MODERNO, INDEPENDIENTE Y AMERICANO

Con el objetivo de entender el amplio sistema literario-musical en el cual se enmarca la canción popular urbana que nos interesa, el primer punto de este capítulo pasará revista a la novela de folletín y el establecimiento de un moderno mercado editorial en América Latina. En seguida, se expondrá el caso de Tin Pan Alley, con el principal objetivo de examinar de cerca la estética que desde ahí se planteó y exportó a todo el continente. En tercer lugar, se presentará el Modernismo, a cuyas características estilísticas se prestará especial atención.

2.1. La novela de folletín y el mercado de entretenimiento masivo

A finales del siglo XIX, el fenómeno de la novela de folletín en América Latina había invadido las más importantes ciudades con sus melodramáticas historias, ficticias aventuras y divertidos misterios. Acaso el más masivo de los géneros literarios en su momento, cumplió la misma función catártica que el cine, la radio y la televisión en el siglo XX. Pero también —y desde mucho antes—, la canción popular habría asumido ese mismo ejercicio operando no solo desde su tradicional forma oral, sino en otra bastante más popular y efectiva: los cancioneros. Esos semanarios de pocas páginas y bajo costo

que reproducían en sus páginas las letras que más sonaban por los aires americanos —y del resto del mundo—, se vendieron en los mismos puestos donde se ofrecían los folletines, aunque su relación trasciende al cordel donde eran colgados ambos para su comercio.

En efecto, lo primero a notar para ambos fenómenos es la escasa inclusión que han merecido por parte de los estudios literarios. Al igual como se mencionó en el estado del arte para el caso de la canción popular urbana, Ana María Risco observa que, en la historiografía académica, “muchas producciones por entregas fueron dejadas de lado a la hora de confeccionar un canon o una historia literaria” (Risco, 2012, p. 3), sin duda debido a esa ya histórica tensión entre literaturas ‘cultas y populares’ que acorde a Hernán Pas se remonta hacia fines del siglo XIX, cuando adquirió ese “carácter perentorio. De un lado, la buena literatura; del otro, textos o escrituras vinculadas, en mayor o menor grado, a la ejecutoria de una parafernalia de meros formulismos y escabrosos lexicones” (Pas, 2012, p. 303). Aunque ejemplos del uso de fórmulas lingüísticas y atractivos lenguajes que auguren éxitos bien pueden ser ubicados en toda la literatura, ciertamente para cualquier caso evidencia una estrategia de mercadeo detrás de la generación del texto que acusa la existencia de un mercado editorial ya bien constituido dentro del moderno sistema capitalista industrial americano.

Originalmente un término técnico que designaba una parte específica de los periódicos, en los periódicos franceses del siglo XIX, el *feuilleton* era “el ‘sótano’ de la primera página, a donde iban a parar las ‘variedades’, las críticas literarias, las reseñas teatrales del brazo de anuncios y recetas culinarias, y no pocas veces, de noticias que disfrazaban la política de literatura” (Martín-Barbero, 1991, p. 137). Este vínculo con la actualidad, surcado desde sus cimientos, le dio un sentido de pertinencia popular que

Martín-Barbero liga con las pasiones despertadas durante la Revolución francesa que dieron rienda suelta a la imaginación y la sensibilidad de las masas populares “que pueden darse al fin el gusto de poner en escena sus *emociones*” (Martín-Barbero, 1991, p. 124) y convertirse así en ese “objeto de una operación de borradura de las fronteras que arranca con la constitución de un discurso homogéneo y una *imagen unificada de lo popular, primera figura de la masa*” (Martín-Barbero, 1991, p. 125).

Ligada su historia al soporte material de la prensa, cuyos avances tecnológicos “posibilitaron un mayor tiraje y una mejor y más rápida circulación del periódico” (Velázquez, 2010, p. 77), Marcel Velázquez atribuye al folletín la creación de un nuevo público urbano conformado por “mujeres, jóvenes, artesanos y comerciantes, sujetos sociales que se liberaron así de los controles de la elite letrada” (Velázquez, 2010, p. 77). Aunque en sus inicios fuera hegemónica, agrega el crítico peruano, la novela de folletín terminó “perdiendo gradualmente importancia hasta que ya a fines del siglo XIX constituirá un fenómeno marginal asociado a los sectores populares” (Velázquez, 2010, p. 77). Lo cierto es que, al democratizar la lectura y remecer el *statu quo* aliándose con la prensa y el mercado (Velázquez, 2010, p. 93), alimentó una moderna industria literaria que, al popularizarse, expandiría pronto su campo de acción.

Una manera de acercarnos a este fenómeno es desde un caso puntual: la primera novela peruana por entregas publicada en Lima, *Lima de aquí a cien años*. Julián M. del Portillo, su autor, prefigura en 1843 a ese escritor cuyo éxito profesional se deberá a la cercanía que propicia su obra con el público masivo; valga decirlo, la literatura popular. Pero más allá de la repercusión que lograra la empresa novelística de Portillo en el Perú, reconocerle la pionera aventura se trata de identificar a esos modernos artistas de las letras, que, a sazón del gusto y crítica inmediata de sus lectores, instauraron una literatura

popular. Justamente, al leer las cartas que originalmente compusieron esta obra, detalles como el cambio del nombre del protagonista o el desvío costumbrista en la historia delatan más que errores o necedades, una estrategia de mercado. Como identificó Giuliana Carrillo,

esta incongruencia podría permitir inferir que el proceso de creación de la obra, al igual que muchas otras publicadas por el medio folletinesco, no estaba terminado al momento de imprimir las primeras entregas, sino que fue desarrollándose paulatinamente (Carrillo, 2009-2010, p.44).

Sin embargo, la instauración de este mercado editorial hispanoamericano, comenta Hernán Pas, se dio recién hacia los últimos años del siglo XIX, cuando los países asimilaron el sistema capitalista y sus principales ciudades, “con el incremento considerable de la población y la correspondiente diversificación y especialización de empleos, comienzan a cambiar su dinamismo cultural” (Pas, 2012, p. 305). Serán estas condiciones las que permitan la reconfiguración de la cultura letrada, sigue Pas, como una de las primeras muestras de verdadera modernidad, ya que “antes de ellos, no había estrictamente modernidad, sino su conato: ni crítica, ni opinión pública, ni literatura, ni, por supuesto, público modernos. La modernidad había llegado, sí, pero no antes del 900” (Pas, 2012, p. 307).

El literato argentino observa, por otro lado, la relación que hay entre el fenómeno del folletín y el crecimiento de un público lector, devenir que, más que a los distintos procesos de instrucción llevados a cabo por los gobiernos estatales, se debería a “aquellas plataformas discursivas más cercanas a temas, lenguajes e intereses del público concreto” (Pas, 2012, p. 315). La relación propuesta por Martín-Barbero entre los revolucionados ánimos del siglo XIX francés y el folletín que terminaron por ganar un escenario para las emociones de las masas, ciertamente apoya esta tesis al centrar su atención en el melodrama. Como bien afirma el teórico español,

la complicidad con el nuevo público popular y el tipo de demarcación cultural que ella traza son las claves que nos permiten situar el melodrama en el vértice mismo del proceso que lleva de lo popular a lo masivo: lugar de llegada de una memoria narrativa y gestual populares y lugar de emergencia de una escena de masa (Martín-Barbero, 1991, p. 125).

Así, pues, cada industria nacional habría de definir un estilo propio para que ese contenido sea pertinente y representativo de las grandes masas urbanas —que debían homogeneizarse—, con lo cual se temían de instaurar los modernos mercados literarios que articulaban en toda Latinoamérica al nuevo escritor y al nuevo lector a través de la producción dedicada a satisfacer la continua demanda popular. De esta manera, como bien ha demostrado Marcel Velázquez (2010), se fortalecía, por un lado, la modernización social gracias a la implementación de mecanismos de distribución y consumo que rompían el tradicional control ejercido por la élite letrada a la vez que se debilita debido al melodrama y sus representaciones codificadas y heroicas de personajes del imaginario colectivo, situación que se verá reflejada también en la canción popular urbana que concierne al presente estudio.

Es, entonces, simbólico el caso de Tin Pan Alley,¹⁰ nombre que refiere a una calle entre Broadway y la Sexta Avenida de Manhattan, Nueva York, desde donde se gobernó la industria de la música popular de Estados Unidos desde finales del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX, en donde se estableció el grupo de artistas y empresarios de la música popular norteamericana más importantes y divulgados en el país.¹¹ Al respecto, Charles Hamm anota cómo esta centralización de la industria de la música popular en Nueva York junto a sus innovadoras técnicas de máquetin revolucionaron completamente un negocio que estuvo casi completamente en manos de gente en su mayoría perteneciente a una primera generación de estadounidense con poco o ningún contacto con la vida y cultura norteamericanas fuera de la ciudad y un total

desconocimiento de la música angloamericana y afroamericana que habría sido el lenguaje musical nativo de millones de estadounidenses hasta el momento (Hamm, 1983, pp. 323-325), signo que revela de inmediato la agencia de ese moderno ‘sueño americano’. Pero también se advierte una arbitraria estética que demarcará el espíritu musical de la nación. En palabras del musicólogo estadounidense, “Tin Pan Alley did not draw on traditional music —it created traditional music” (Hamm, 1983, p. 325).¹²

2.2. *Tin Pan Alley*: un modelo de industria literario-musical nacional

Hacia 1880, la producción industrializada de pianos en los Estados Unidos de América hizo más accesible el instrumento para las clases populares, quienes rápidamente incrementaron la demanda por partituras de música moderna (Furia, 1992, p. 20). Pronto, surgieron por todos los Estados Unidos, sellos editoriales que dedicaron sus esfuerzos para conquistar el emergente mercado literario-musical popular que se desplegaba nacionalmente. No obstante, en Nueva York se centralizaron los principales sellos editoriales, instalados primero en Union Square y luego en la calle 28, donde quedaría establecido el corazón de la novel industria y que se haría conocida como *Tin Pan Alley* (Hamm, 1983, p. 285).

El devenir de este ‘callejón’ estaría emparentado al nuevo espectáculo que, a fines del siglo XIX, reemplazaba al conocido como *minstrel*: el *vaudeville*, cuya principal diferencia sería la fragmentación de su espectáculo, en el cual solían presentarse artistas como Harigan & Hart, Lillian Russel, George M. Cohan, May Irwin, Weber & Fields o Vesta Victoria, que giraban por las principales ciudades de todo el territorio estadounidense las piezas de moda (Hamm, 1983, pp. 287-288). La popularidad de estos espectáculos representaba una oportunidad para los comerciantes de partituras y

canciones, quienes no dudaron en acercarse a los más famosos artistas para establecer un vínculo —formal o informal— que terminó significando la clave para triunfar en este negocio (Hamm, 1983, p. 287). Se instauraba a través de esta lógica comercial un sistema literario-musical nacional que implicó, además, el control creativo de las casas musicales, las mismas que a partir de 1892 habían pasado a pertenecer en muchos casos a los compositores, tras descubrir el importante potencial financiero de la canción popular urbana.¹³

Con el fin de asegurar el éxito de las composiciones, aparecieron una serie de reglas no escritas sobre ambos aspectos, literario y musical, que se condensan en los consejos que el experimentado compositor y editor de la época, Charles K. Harris, diera a los jóvenes artistas que recién comenzaban sus carreras:

Watch your competitors. Note their success and failures; analyze the cause of either and profit thereby. Take note of public demand.
 Avoid slang and vulgarisms; they never succeed.
 Many-syllable words and those containing hard consonants, wherever possible, must be avoided.
 In writing lyrics be concise; get to your point quickly, and then make the point as strong as possible.
 Simplicity in melody is one of the great secrets of success.
 Let your melody musically convey the character and sentiment of the lyrics
 (Hamm, 1983, p. 290).¹⁴

A través del análisis de dieciséis de las más famosas piezas escritas entre 1892 y 1905, el musicólogo Charles Hamm comprobó estas reglas y encontró algunas otras características más que conviene repasar a continuación para enlazar la estética de la canción popular perteneciente a este primer periodo del *Tin Pan Alley*. Sobre el aspecto literario, repara cómo solo algunas de las composiciones sugieren la idea generalizada de los ‘*Gay Nineties*’, como coloquialmente se ha designado a esta última década del siglo XIX, con textos que describen un mundo cálido y despreocupado o recuerdan con romántica nostalgia los amores del pasado, mientras que las otras tratan, más bien, sobre tragedias de

pérdidas fatales o de migrantes que sufren de mala fortuna a la hora de ir a la gran ciudad (Hamm, 1983, pp. 296-297). A nivel estructural, resalta el musicólogo estadounidense la importancia que adquirió el estribillo, igualando a las estrofas en tamaño y hasta superándolas, además de la disminución del número de estas, llegándose en la mayoría de ocasiones a no interpretar más que el estribillo de las piezas (Hamm, 1983, p. 292). Al respecto, describe: “first section of lesser musical interest sketching a dramatic situation, which is elaborated on in a second section containing the most memorable melodic material” (Hamm, 1983, p. 293).¹⁵ Musicalmente, establece la primacía del ritmo en tres cuartos así como el uso de estructuras armónicas simples, en la mayoría de casos en tonalidad mayor, compuestas por no más de tres acordes y la inclusión del dominante secundario, particularmente aquel del quinto grado, ‘manierismo armónico’ que caracterizará a las cadencias finales de estas composiciones (Hamm, 1983, p. 294). No obstante, reconoce también la inminente entrada del *ragtime*, ritmo en dos cuartos que dotará de su peculiar patrón rítmico que, al duplicar los compases de su original ‘semicorchea, negra, semicorchea’, dará lugar a la distintiva síncopa de la canción del *Tin Pan Alley* (Hamm, 1983, p. 317).



Figura N.º 3. Patrón rítmico característico del *ragtime* (Hamm, 1983, p. 319).

El auge de este creativo ‘callejón’ llegaría hacia la década de 1920, los denominados ‘años dorados’, durante los cuales la industria literario-musical estuvo dominada, principalmente, por compositores judíos radicados en Nueva York, en donde había crecido considerablemente la comunidad tras el asesinato del zar Alejandro II en 1881, cuando el antisemitismo en Rusia empeoró bajo el gobierno de su sucesor e impulsó

la intensa migración (Hamm, 1983, pp. 327-328). No era solo una coincidencia que entre los llamados ‘cinco grandes’ —Berlin, Rodgers y Hart, Ira y George Gershwin, Kern y sus varios colaboradores literarios—, solo Cole Porter era el único no judío, quien declaraba con humor que su éxito se debía a que cada vez componía más en ‘judío’, su forma de referirse a la tonalidad menor (Pessen, 1985, p. 184).

De ahí que, de acuerdo a Hamm, si algún personaje resume con su vida y obra esta próspera era del *Tin Pan Alley*, ese es Irving Berlin (Hamm, 1983, p. 222). Repara, así, el musicólogo, cómo la carrera de Berlin se desarrolló en paralelo a la aparición de nuevos medios de diseminación de música popular —el cine sonoro, la radio, la grabación fonográfica, la televisión— que cambiaron radicalmente el negocio de la música, de las industrias relacionadas con la reproducción y marqueteo del producto producido por el compositor y escritor (Hamm, 1983, p. 339).



Figura N.º 4. Irving Berlin, «Prince of Tin Pan Alley», fotografía de agosto de 1934. Colección de *Airelle Archives - The Big Band Era USA-EU 1870-1950 from Waltz To Bebop* (Kaplan, 2019).

Nacido en Tiumén, Rusia —actualmente Bielorrusia—, en 1888, Israel Baline llegó a los Estados Unidos junto a su familia en 1892, huyendo de los pogromos cosacos. Se establecieron en un gueto de rusos judíos, en Nueva York, donde vivieron en verdadera pobreza; por tanto, su historia de alcanzar la fama y fortuna es, además, una de las auténticas historias del *American Dream*. Trabajó al menos desde los ocho años como canillita y a los catorce años abandonó el hogar familiar, consiguiendo trabajo como pianista de salón y mesero cantante. Sin ninguna otra formación más que lo aprendido de su padre, un cantor popular en su natal Rusia, a los dieciséis años logró un primer puesto laboral estable en el Tin Pan Alley *plugging* piezas para la editorial de Harry Von Tilzer. En 1907 publicó su primera composición, *Mary from Sunny Italy*; en 1909, fue contratado como escritor de letras para la editorial de Ted Snyder, dando inicio a una larga relación profesional entre ambos (Hamm, 1983, pp. 329-330).

A lo largo de sus más de cuarenta y cinco años dedicados a la creación literaria-musical, el rango de contenido y humor, si no en forma, es enorme, desde sus primeras composiciones en ritmo de *ragtime* hasta sus más populares baladas o sentimentales valeses que remontaban a las primeras décadas de Tin Pan Alley. Irving Berlin fue, además, uno de los grandes compositores que escribieron sus propias letras (Hamm, 1983, p. 340). Su éxito no puede explicarse en términos técnicos o musicales, solo en su talento innato y profundo instinto para el gusto popular; como se refería a él Jerome Kern, compositor contemporáneo, “he honestly absorbs the vibrations emanating from the people, manners and life of his time, and in turn, gives these impressions back to the world, —simplified, —clarified, —glorified” (Hamm, 1983, p. 341).¹⁶

En efecto, Berlin y sus coetáneos impresionarían al mundo por ostentar un estilo ‘peculiarmente estadounidense’ que, fuera de tomar las estructuras formales de las más

tempranas generaciones de compositores de la canción popular urbana en Estados Unidos y el lenguaje melódico y armónico de la música europea —particularmente la alemana, rusa y francesa de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX—, se caracterizaría por el uso frecuente de ese patrón rítmico proveniente del *ragtime*, la músicaailable sincopada tocada por las bandas de negros estadounidenses y la música de las primeras bandas de *jazz* surgidas en Harlem durante esta década de 1920 (Hamm, 1983, p. 372). Pero no solo los ritmos sincopados, también los desplazamientos rítmicos, las anticipaciones de resoluciones al final de las frases y el uso de tresillos sobre dos tiempos, le dieron todos a esta canción estadounidense ese ‘sabor picante tan distinto del europeo’ (Hamm, 1983, p. 372).

Respecto a las estructuras de estas piezas, la tendencia de reducir estrofas se mantuvo, al punto que se volvió casi un estándar la limitación a tan solo una estrofa y un estribillo (Hamm, 1983, p. 359). De ahí que, si algo revela el genio de estos compositores y escritores de los ‘años dorados’ del *Tin Pan Alley*, fue su habilidad para proponer nuevos y complejos dieños dentro de estructuras formales tan estrictas, lo mismo que al escribir un soneto, un haiku o un *blues* (Hamm, 1983, p. 361), lo mismo que sonatas o rondós en el mundo literario académico (Pessen, 1985, p. 190).

Musicalmente, tan corta duración dejaba poco lugar para contraste y variedad tonal. Aún así, frente a muchas de las composiciones de inicios del siglo XX que se mantenían en una sola tonalidad, hacia estos años se fue incrementando el uso de alguna modulación —dominante, subdominante, tonalidad paralela mayor o menor, relativa mayor o menor, etc. (Hamm, 1983, p. 361). Asimismo, la utilización de la ‘secuencia melódica’ —patrones melódicos repetidos en diferentes alturas— fue el mecanismo más característico de las tonadas del Tin Pan Alley, pudiendo aparecer en cualquier sección

de la composición y apreciable en canciones como *Embraceable you* de George Gershwin, *All the things you are* de Jerome Kern o *Blue moon* de Richard Rodgers (Hamm, 1983, p. 370):



Figura N.º 5. Fragmento de los primeros compases del estribillo de *Blue Moon*, canción de Richard Rodgers (Hamm, 1983, p. 370). Transcripción del autor.

Por su parte, hacia esta década de 1920, el rango expresivo de los contenidos literarios se estrecharon y los textos comenzaron a tratar casi exclusivamente sobre emociones personales, con un porcentaje cada vez mayor de las más populares canciones tratando de una u otra forma sobre amor romántico. Como declarara el compositor Richard Rodgers, esta preocupación por el amor personal era un reflejo de los tiempos que vivían; en sus propias palabras: “the Twenties sang of carefree nights and the frenetic days that rushed headlong into the nightmare and fantasy of the Thirties” (Hamm, 1983, pp. 376-377).¹⁷ Como bien parafrasea Edward Pessen al título de la famosa canción de Ira Gershwin, ‘el amor estaba arrasando en el país’ (Pessen, 1985, p. 192).¹⁸ Vale anotar, no obstante, que, acorde al historiador estadounidense, se trataba de un nuevo amor que pasó de haber sido uno idealizado a uno teñido por emociones más complejas: masoquismo, cinismo, amor en venta o en alquiler, amor adictivo, amor emocionalmente imperialista, preocupado por conquistar y, por sobre todos, amor carnal, tanto como el viejo amor romántico, por supuesto (Pessen, 1985, p. 193).

El mismo espíritu que construía conscientemente en Estados Unidos una identidad con sabor local y políticamente emancipada de la estética europea desde la canción popular urbana parecía regir todos los aires continentales; al mismo tiempo, se gestaba en Latinoamérica entre 1880 y 1910 un movimiento literario que el propio Rubén Darío, entre tantos otros, plantearía como ‘un regreso de las carabelas’ (Gomes, 2002, p. IX). El Modernismo se caracterizaría, justamente, por buscar como último fin “la autonomía de la América española” (Rama, 1985, p. 5), razón por la cual, según Ángel Rama, el nuevo poeta americano de ese último tercio del siglo XIX tenía la tarea centralizada en “la instauración de una poética” (Rama, 1985, p. 7).

2.3. Modernismo: de la independencia literaria a la conquista del tiempo

Los nuevos tiempos americanos que abarcaron el periodo de finales del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX se reflejaron en la literatura, particularmente, en dos movimientos que se sucedieron, el Modernismo y el Vanguardismo. Mihai Grünfeld planteó que la identidad cosmopolita era, precisamente, el punto central para entender tanto la poesía modernista, primero, como las vanguardias, después (Grünfeld, 1989, p. 33). El hispanista rumano le adjudicaba a dicho cosmopolitismo el representar un deseo de pertenecer a la cultura occidental y su centro económico, en tanto exhibía, por un lado, un “carácter separatorio, al alejar al poeta modernista de su propio ambiente burgués y mundano, tanto en su país como en el extranjero” (Grünfeld, 1989, p. 36), mientras que por el otro, se manifestaba en “una forma lingüística, como la asimilación, el uso y la identificación con la mitología occidental greco-latina a través de su rico vocabulario específico” (Grünfeld, 1989, p. 37).

Al respecto, también Saúl Yurkievich recapacitó sobre su relación “con el cosmopolitismo mercantil del capitalismo liberal, floreciente y eufórico por el reciente ingreso de los mercados latinoamericanos al gran circuito del comercio internacional” (Yurkievich, 1976, p. 13). En efecto, a juicio de Ángel Rama, habrían sido la expansión del sistema capitalista industrial y la división del trabajo los principales fomentadores del movimiento literario modernista en América Latina (Rama, 1985, p. 44). En sus propias palabras,

esta convivencia del ambiente mercantil y de la bohemia literaria, de comerciantes y cigarras en un medio dominado por las transacciones económicas, da la pauta de la dinámica social sobre la cual se genera el fenómeno modernista (Rama, 1985, p. 30).

Sobre esta relación con la economía, Rama establece otro paralelo al considerar la fuerte irrupción del imperialismo norteamericano en el siglo XX y cómo “su funcionamiento en el plano literario establece esta única ley de oro: ‘Sé tú mismo’” (Rama, 1985, p. 17). Concluye Rama:

“con el movimiento modernista [...], comienza, si no una profesionalización del artista, que por el momento era impensable, una especialización que la incipiente complejidad de algunas sociedades hispanoamericanas acarrea, al generar personalidades consagradas a esa multiplicidad de tareas que antes recaían sobre el ‘vate’” (Rama, 1985, p. 8).

Guillermo Sucre apunta sobre Rubén Darío, principal representante del Modernismo y cuya producción abarcaría desde 1887 hasta su muerte en 1918: “encarna finalmente ese movimiento del espíritu hispanoamericano que oscila entre el desarraigo y el arraigo, la evasión y el retorno” (Sucre, 2016, p. 25). El mismo se sostiene, según Sucre, en un “sentimiento de inexistencia que experimentan en sus países, a lo cual oponen una voluntad, a veces desaforada, de existir en el presente universal” (Sucre, 2016, p. 29). En ese sentido, propone que su cosmopolitismo es “una crítica al vacío

hispanoamericano” (Sucre, 2016, p. 29). Finalmente, infiere Sucre de Darío el espíritu de todo el movimiento:

“Lo que mueve a los modernistas es el sentimiento de inexistencia que experimentan en sus países, a lo cual oponen una voluntad, a veces desahogada, de existir en el presente universal [...]. Su cosmopolitismo puede ser visto como una mediación y todo lo que ella implica de fascinación condicionada; pero también, y sobre todo, puede ser visto desde otras perspectivas más válidas. En primer lugar, es una crítica al vacío hispanoamericano” (Sucre, 2016, p. 29).¹⁹

Sobre la forma tradicional en que se ha definido al Modernismo, repara Gomes, “revolución verbal, que rompió con un decir fosilizado luego de centurias de timidez y conservadurismo ante las novedades venidas de las letras transpirenaicas” (Gomes, 2002, pp. IX). Advierte, así, de los caracteres específicos que definen al Modernismo:

“gusto por el refinamiento lingüístico o imaginal, la combinación de todas las tendencias entonces en boga, la pasión experimental —que tuvo como consecuencia juegos inagotables tanto en la métrica y en la concepción de los géneros como en las maneras de captar o plasmar el universo— se dejan sentir en adjetivos como ‘preciosista’, ‘cosmopolita’, ‘exotista’, ‘irreverente’, ‘impresionista’, ‘sensual’ que los críticos tradicionalmente aplican al estilo modernista [...] y pecan de poco inteligentes quienes aseveran, en vista de lo anterior, que este momento literario se caracteriza por la superficialidad” (Gomes, 2002, pp. IX).

Justamente sobre esta superficialidad va a preocuparse también Saúl Yurkievich, para quien esta decisión implicaría la aceptación del predominio de la materialidad del texto y por tanto “el primado de tracerías, follajes y volutas verbales” (Yurkievich, 1976, p. 22). Para Yurkievich, los modernistas le otorgan a la forma una mayor “capacidad de extrañamiento y transfiguración que la fantasía”, lo cual incitaba la vuelta al modelo, a “la perfección formal como el objetivo más específico del arte” (Yurkievich, 1976, pp. 13-14).

Esta situación se puede explicar si ponderamos en el costo de la modernización las concesiones hechas por los sujetos de las culturas populares que se encontraban en las

difusas y enfrentadas fronteras entre los imaginados territorios de marginalidad y centralismo —clásica situación del migrante, según Vilém Flusser; es decir, ubicado en la frontera de dos culturas que chocan (Flusser, 2007, p. 69)—, que terminaron por sustituir su vieja realidad por una nueva que hicieron propia. Aunque Vilém Flusser resumía esta dialéctica para el caso del escritor brasileño, bien podemos aplicarla para el artista americano:

a gente procurava ser dominada pelo português a fim de dominá-lo, e engajar-se nele a fim de utilizá-lo no engajamento em prol da sociedade brasileira. A síntese de tal dialética, a meta do engajamento, era tornar-se escritor brasileiro (Flusser, 2007, p. 71).²⁰

En efecto, al apropiarse de los nuevos códigos musicales y apostar por una propuesta literaria que se tiene por auténticamente americana e independiente, el moderno artista popular—peruano, mexicano o estadounidense— se insertaba en una dinámica en la cual confluyeron —al mismo tiempo que se enfrentaron— lo popular y lo masivo en una diacrónica simultaneidad que parecería contradecirse con los diversos tiempos culturales que se vivieron a lo largo de nuestro continente.²¹ Sin embargo, como se verá en el siguiente capítulo al analizar los casos puntuales de dos *trovadores*, uno peruano y el otro mexicano, lejos de ser una contradicción o acaso una feliz coincidencia, esta tensión será indicio del éxito de una generación transnacional que evidencia a través de sus canciones la necesidad de entender la América como una comunidad histórica.

CAPÍTULO III

LOS HIJOS DE LA NOCHE

En este último capítulo se presentarán a los artistas populares Guty Cárdenas y Felipe Pinglo, así como el contexto local en el cual se desarrollaron cada una de sus obras. A continuación, se examinarán en conjunto ambas producciones; en el nivel literario, se resaltarán aquellos elementos de la estética modernista —referencias exóticas, lenguaje preciosista, cuidado de la métrica, refinamiento y gusto por los placeres refinados—, mientras que, en el nivel musical, se apreciarán los elementos asimilados de los nuevos aires estadounidenses que inundaron todo el continente, como el uso de dominantes secundarios, modulación, secuencia melódica y estructuras simples conformadas por estrofa y estribillo en las cuales se aprecia una mayor importancia musical del estribillo.

3.1. Guty Cárdenas y la Trova Yucateca

A inicios del siglo XX, tras alcanzar tardíamente la independencia del dominio español —apoyada principalmente por Estados Unidos—, se instalarían en Cuba empresarios norteamericanos que, entre 1899 y 1902, animaron las producciones azucarera y minera, con lo cual dieron inicio a un proceso de inversiones que no solo dinamizaron la economía de la isla, pero contribuyeron con su modernización a través de las concesiones estadounidenses a cargo del servicio eléctrico, telefónico o de transportes, como la

empresa The Cuba Co., que construiría el ferrocarril que unió el centro con la ciudad de Santiago (Cuba de la Cruz & Pérez Concepción, 2013, p. 197). Estas conexiones posibilitaron un mayor acercamiento entre el centro y las periferias, el cual se vería reforzado a mediados de la década de 1920, cuando se construyó durante el gobierno de Gerardo Machado “la carretera central que unió las provincias y municipios a lo largo del país” (Fals, 2015, p. 108). Como en el resto de América, esta sería la favorable coyuntura para que surja en la isla la figura del ‘trovador’ en referencia a los escritores y compositores de canciones populares de la época. Estos ‘hijos de la noche hermosa’ (Martínez, 2006-2007, p. 33), como los nombra el investigador yucateco Roger Martínez Peniche recordando la composición de Cirilo Baqueiro (Barranco, 2019), realmente fueron ‘bohemos trashumantes’, no solo en honor a su errático carácter nocturno, pero también porque provendrían sus principales representantes de distintas partes de la República, como Sindo Garay, Alberto Villalón y Rosendo Ruiz que migraron del oriente de la isla o Manuel Corona que lo hizo de Las Villas, para instalarse en La Habana porque, gracias a sus modernas condiciones, “se puede ser trovador a tiempo completo, o casi completo” (Díaz, 2013, p. 127). Vale anotar que, además, debido a la participación de estos trovadores en el proceso independentista, su práctica musical adquiriría un sentido más politizado que los comprometía, entonces, “con el proyecto que representaban Antonio Maceo, José Martí, Máximo Gómez, Carlos Manuel Céspedes, etc.” (Jiménez, 2019, p. 58).

De estos trovadores cubanos, fue Alberto Villalón el primero en llegar a México como parte de una compañía de variedades, enmarcado en un histórico circuito cultural entre Cuba y la península de Yucatán que había implicado siempre un intercambio al que se atribuye la introducción en el paisaje sonoro mexicano de la habanera, la guaracha, el

danzón y hasta el bolero (Martín & Vega, 2010, p. 254; Évora, 1997, p. 265). No sorprende, entonces, la coincidencia en el uso del término que designó al movimiento conformado por sus pares de Mérida como la Trova Yucateca, que para la década de 1920 se erigía como símbolo de sensibilidad, cultura y prestigio canonizado en los nombres de Ricardo Palmerín, Guty Cárdenas y Pepe Domínguez (Cárdenas & Echevarría, 2013, p. 51).

Durante las primeras décadas del siglo XX, la industria henequenera yucateca ocupó el primer lugar de las exportaciones agrícolas mexicanas, lo cual se tradujo en un inevitable ingreso al capitalista mundo moderno que desde la metrópoli se exportaba (Martínez, 2014, p. 48). De la misma manera, Yucatán fue fértil en producción literario-musical gracias a un provechoso ambiente que hacia los años veinte propiciaba concursos, conciertos y revistas en los principales centros culturales de la ciudad, como el Teatro Peón Contreras, en donde sobresalieron nombres Enrique Galaz, Ernesto Paredes, Mateo Ponce, Pepe Gómez, Lalo Santamaría, Pedro Baqueiro, Chucho Herrera, Cirilo Baqueiro —hijo del célebre ‘Chan Cil’, cuyo cancionero habría popularizado los nuevos ritmos algunos años atrás—, Ricardo Palmerín, entre otros (Moreno, 1989, p. 109). Mas sería gracias a ‘dos luminarias’ que no solo aportaron varias de sus principales características a la canción peninsular, pero que pronto propagarían por toda la república los aires yucatecos: Pepe Domínguez y Guty Cárdenas (Moreno, 1989, p. 112; Martín & Vega, 2010, p. 265).

Augusto Cárdenas Pinelo —nacido en Mérida en el seno de una familia acomodada el 12 de diciembre de 1905— comenzó sus estudios de guitarra con Pepe Sosa, quien lo acompañó en su primera serenata, dirigida a su madre, María Pinelo, en la que cantó las contemporáneas composiciones locales *Esquiva* de Ermilo Padrón López y

En el jardín un ruiseñor ha muerto y *el Rosal enfermo* de Ricardo Palmerín (Moreno, 1989, p. 115). Luego de estudiar contabilidad en el Colegio Williams de la Ciudad de México, regresó a Mérida en donde frecuentó un café de la calle 60, frente al parque Hidalgo, en el cual se conocería con sus futuros compañeros de literatura y música, José Esquivel Pren y Ricardo López Méndez (Moreno, 1989, p. 115). El carnaval de 1926 fue determinante; tras ser convencido por el famoso cantautor Tata Nacho de trasladarse a Ciudad de México, participa al año siguiente con su bolero *Nunca* —letra de López Méndez— en el concurso de La Canción Mexicana llevado a cabo en el Teatro Lírico, del cual resultaría ganador del segundo lugar (Moreno, 1989, p. 116). Alcanzó un importante reconocimiento en todo el territorio nacional y en 1928, viajó a Nueva York para iniciar una serie de grabaciones con la Columbia que lo harían popular aún más allá de las fronteras (Moreno, 1989, p. 116). Lamentablemente, el 5 de abril de 1932, a los 26 años, fue asesinado en el interior del salón cantina Bach en la Ciudad de México, callando para siempre el cantar del querido Ruiseñor Yucateco (Moreno, 1989, p. 117).

Si bien el amplio repertorio que grabara Cárdenas incluyó no solo las denominadas genéricamente ‘canciones’, pero hasta piezas internacionales que pululaban entre tangos, tan de moda por esos años, guajiras y pasillos, también un tondero y un yaraví del Perú, hasta muestras más regionales de México —huapangos, corridos, rancheras, jaranas, sones y una tapatía—, será la obra compuesta por el propio músico yucateco junto a las colaboraciones literarias de poetas coetáneos — Ricardo López Méndez, Alfredo Aguilar Alfaro, Ermilo Padrón López o Ignacio Magaloni Duarte (Martín & Vega, 2010, p. 266)— la que nos dará las pistas que buscamos para hacer abarcable su potente obra.



Figura N.º 6. Guty Cárdenas con una guitarra, sentado junto a Sosa Ferreira, Ernesto Rubio, Ricardo López Méndez y la actriz Teté Tapia, ca. 1930 (Guerra & Jiménez, 2017, pp. 104-105).

Musicalmente, se caracterizó la producción yucateca por exhibir gran influencia del bolero cubano y del bambuco colombiano; el bolero, como una

transformación más rápida y viva de las antiguas danzas lentas, se adaptaba a las necesidades expresivas de los compositores. El bambuco, con sus alegres acentos rítmicos de origen negro, suavizados por la dulzura colombiana, cautivó el gusto de los trovadores yucatecos (Moreno, 1989, p. 106).

Como sentencia Yolanda Moreno, junto con la influencia norteamericana —que más adelante de este capítulo se evidenciará en esta producción yucateca y su contraparte limeña, así como los indicios modernistas de sus textos—, se iniciaba en México el camino a la modernidad de la canción popular urbana (Moreno, 1989, p. 19).

3.2. Felipe Pinglo y la Bohemia Criolla

En el Perú, fue la denominada Generación de Pinglo la responsable de asumir este proyecto de la canción popular urbana que, además, debía hacer frente a la avasalladora presencia de música foránea que devendría en lo que el historiador Jorge Basadre

denominó como el ‘el período crítico de la canción criolla’ (Basadre, 2014b, pp. 106-107). Lo cierto es que el público, ávido de modernidad, ya no quería bailar viejos valeses ni polcas, razón por la cual “los diversos aires en boga” tuvieron que integrarse en los repertorios de los conjuntos musicales del momento, como relata el músico César Santa Cruz en su historia del vals peruano (Santa Cruz, 1989, pp. 72, 74). Junto a otros jóvenes de su generación, se dedicaría Pinglo a la práctica y composición de tango, *one-step*, paso doble y la mayoría de géneros foráneos de moda en los años de 1920 y 1930 (Santa Cruz, 1989, p. 47), gracias a lo cual se renovarían con éxito el cancionero popular limeño (Sarmiento, 2018a, p. 34). Lloréns y Chocano determinarían, precisamente, que el proceso fue similar a como ocurrió previamente con la Guardia Vieja,

pues los compositores de principios del siglo XX asimilaron rasgos estilísticos que llegaban del exterior y los fusionaban entre sí y con trazos musicales locales. La diferencia está en que van cambiando las circunstancias en que la población entra en contacto con los rasgos estilísticos foráneos, así como también el surgimiento de dinámicas comerciales con el desenvolvimiento de los medios de difusión y consumo masivos, como los cancioneros impresos, los discos y las películas (Lloréns & Chocano, 2009, p. 134).

Los años veinte en Lima se vivieron como un periodo de prosperidad y gracia a costa de un incremento en la deuda externa justificado por la necesaria modernización del Perú previo a la crisis financiera de 1929 (Pease, 1993, p. 157). Como sentenciaría Basadre al respecto, “las promesas de abaratamiento de la vida y prosperidad económica sufrían la contradicción implícita en los monopolios, gabelas, deudas y peculados y, también el desafío de la crisis” (Basadre, 2014a, p. 288). Aún así, pese a que la ciudad estaba completamente inmersa en el proyecto del gobierno de Leguía que abrazaba todos los ideales del *American way*, sería en los cancioneros antes que en los discos donde residiría la modernidad de la canción popular, como repara agudamente Fred Rohner, gracias a que sus accesibles condiciones materiales los situaba cerca de la población (Rohner, 2015, p. 88).

Es cuando menos simbólico, pues, que el propio Carlos Saco, compositor de numerosas piezas instrumentales inscritas en las infinitas variantes que conformaban por entonces el género de moda, el *jazz*, grabadas por las orquestas de las disqueras estadounidenses, se haya desempeñado como intérprete de un estilo más asociado a la Guardia Vieja para las grabaciones comerciales de las mismas. Al respecto, reflexiona Rohner, se funda una vertiente musical iniciada con el pianista en la cual se traza la obra de Felipe Pinglo y otros jóvenes audaces miembros de su generación (Rohner, 2015, p. 94). A la muerte del compositor en 1935, Pinglo le dedicaría un sentido vals en el que nombra a quienes le guardan luto como la ‘bohemia criolla’ (Sarmiento, 2018a, p. 95).



Figura N.º 7. Ha fallecido el popular compositor Carlos Saco. *La Crónica*, edición del 19 de febrero de 1935 (Salazar, 2018).

Nacido a la vuelta del nuevo siglo, en 1899, la vida de Pinglo fue más bien corta, aunque significativa; tras perder a su madre con apenas días de nacido, fue criado en la casa de sus tías, la misma que abandonó a los 15 años para integrarse a la vida bohemia de Lima. Escribió crónicas deportivas para medios locales y trabajó en la Dirección

General de Tiro del Ejército, mientras su incansable duende inspiraba valeses y *fox-trots* que renovaron el cancionero popular. En 1936, moriría en su casa en el tradicional distrito de Barrios Altos, en Lima, tras sufrir por años de una pesada enfermedad que afectaba a sus huesos y pulmones. Su obra ha sido clasificada en dos periodos que corresponden con las dos décadas durante las cuales produjo su valioso repertorio; el primero corresponde, precisamente, a esta década de 1920, y se caracterizó por el uso de “un vocabulario preciosista y sofisticado, forjado en las lecturas de poesía modernista [...], así como referencias a escenarios exóticos y naturales, habitados por seres mágicos y flores cargadas de vida y sentimentales adjetivaciones” (Sarmiento, 2018a, p. 131).²² Por otro lado, en paralelo a este primer periodo compuso también otro grupo de canciones que, aunque escapa del canon más íntimo del artista, “revela el lado más despreocupado del joven Bardo” a la vez que “capturan un habla más cotidiana y en tono moderno” (Sarmiento, 2018a, pp. 85; 88).



Figura N.º 8. Felipe Pinglo junto a los hermanos Eugenio y José Díaz, década de 1920. Colección del autor.

Junto a Pinglo, varios otros nombres poblarían los cancioneros de la ciudad. En ese sentido, se destacaron Pablo Casas Padilla, Pedro Espinel Torres, Samuel Joya Neri,

Víctor Correa Márquez, entre otros (Santa Cruz, 1989, p. 47). Estilísticamente, como se probó para el puntual caso de Felipe Pinglo, se exhibe una fuerte influencia musical estadounidense, así como características literarias provenientes del Modernismo (Sarmiento, 2018a), que a continuación expondré.

3.3. Indicios modernistas

La primera canción que compusiera Pinglo, *Amelia*, es una pieza que describe perfectamente el estilo literario que caracterizará al primer periodo de su obra, desde las referencias exóticas a un bosque y un arroyo o las llamadas a la “diosa del misterio, bello ángel de amor”, hasta el uso refinado del lenguaje que califica al personaje de “anhelo” y su alma de “casta y pura” o sus cuidados versos dodecasílabos:

	En/me/dio/del/bos/que/su/ba/se/le/van/ta	12
	u/na/lin/da/cho/za/al/pie/de un/a/rro/yo;	12
	a hí/vi/ve/mi /A/me/lia,/mi an/he/lo,/mi a/ma/da,	12
	to/di/ta/mi/di/cha,/to/do/mi/te/so/ro.	12
5	E/lla/nun/ca/qui/so/ni j/do/la/tró a/na/die,	12
	su al/ma/cas/ta y/pu/ra/no/man/chó el/a/mor	12
	y u/na/tar/de al/ver/me/llo/ran/do en/el/bos/que	12
	sin/tió/mu/cha/pe/na y/su a/mor/me o/fre/ció.	12
10	Ben/di/ta/tú/seas,/ha/da/de/los/bos/ques,	12
	dio/sa/del/mis/te/rio,/be/llo án/gel/de a/mor;	12
	hoy/que/tú/me a/mas,/tu/nom/bre/tan/pu/ro	12
	gra/ba/ré/yo,/A/me/lia,/en/mi/co/ra/zón.	12

El Cancionero de Lima, N.º 1305
edición del 10 de mayo de 1940 (Mejía, 2018).

Por su parte, la clave *Nunca* de Gutty —con la cual logró, además, el inmediato y primer reconocimiento nacional (Moreno, 1989, p. 116)—, con letra de Ricardo López Méndez, está compuesta por sentidas figuras que exotizan a las flores, propio de la

vertiene más popular del modernismo, como “la flor de púrpura encendida” o la “apasionada fuente de tu vida”, el lenguaje refinado que desde la voz poética declara “que inútilmente te venero e inútilmente el corazón te evoca” y sus nueve versos endecasílabos:

	Yo/sé/que/nun/ca/be/sa/ré/tu/bo/ca,	11
	tu/bo/ca,/flor/de/púr/pu/ra en/cen/di/da,	11
	yo/sé/que/nun/ca/lle/ga/ré a/la/lo/ca	11
	y a/pa/sio/na/da/fuen/te/de/tu/vi/da.	11
5	Yo/sé/que j/nú/til/men/te/te/ve/ne/ro	11
	e j/nú/til/men/te el/co/ra/zón/te e/vo/ca;	11
	pe/ro a/pe/sar/de/to/do/yo/te/quie/ro,	11
	pe/ro a/pe/sar/de/to/do/yo/te/quie/ro	11
	aun/que/nun/ca/be/sar/pue/da/tu/bo/ca.	11

Grabación de Guty Cárdenas para Columbia, julio de 1931,
código Co 4628-X; transcripción del autor.

Así, a partir de estas primeras obras, la estética del Modernismo puede percibirse en la obra de Felipe Pinglo y Guty Cárdenas. Justamente, mitológicos personajes pueblan los universos de Pinglo, como el interés romántico en esta primera canción, a quien la voz poética describe como “hada de los bosques / diosa del misterio, bello ángel de amor”, pero también el “ángel del amor” de su *Alma latina*, el “ángel de pureza” en *Celos*, el “ángel terreno mimado de Dios” y el “hada grácil y ligera” en *Aldeana*, el “hada del querer” en *Melodías del corazón* y el “hada de la noche” en *Porfiria*” (Sarmiento, 2018a, p. 48). Por su parte, Cárdenas le cantó a la “divina faz” de la “virgen que idolatro ciego” en *Yo pienso en ti*, clave bolero con letra de Antonio Plaza.

Mas fueron las exotizadas flores a las que dedicaron ambos artistas artistas sus mayores versos inspirados. Así, Pinglo descubre una “sensibilidad especial hacia las flores que toma la forma de un canto derrotado al amor no correspondido en *Bouquet*” (Sarmiento, 2018a, p. 43): “Las flores que he cogido del jardín / las he hecho un bouquet para mi amor, / tiene jazmín del cabo y tulipán, / también claveles rojos de ilusión, /

pensamientos limitan su confín / y blancas azucenas coloqué, / pero también llevo en mi corazón a una mujer”. De la misma manera, aparecen más flores para retratar desencantos en *Ramito de flores* —“¿Quién estar pudiera, / ramito de flores, así, / contemplarla a solas / durante su ensueño de amor? / ¿Quién pudiera, acaso, / velar ese sueño / y decirle ‘te adoro, mi bien’ / sin que despertara, / sin que se enojara / ni riera de mí?”— y *Melodías del corazón* —“La flor que vida dio/ a un pobre corazón/ ayer se marchitó”—, *Haydée* —“Al morir en mi ser la ilusión/ como mueren las rosas de abril,/ bajo el soplo del cierzo invernal,/ a la nada tendrás que volver, Haydée”—, *Porfiria* —“de mirtos coronada,/ en medio de las flores,/ te he visto yo, Porfiria,/ en mi sueño de amor;/ mas al llegar el sueño/ al final, ya despierto,/ el hada de la noche/ besóme y se alejó”— y *Emilia* —“Lindos manojos de flores de mi jardín/ de una exquisita fragancia, te mandaré”— o todavía más dramáticamente en *Decepción*:

La flor que el jardín elevó
 con su lindo matiz
 y fragante exhalar,
 el cierzo invernal ayer
 5 ha escogido audaz
 para escarnecer.

[...]

Soy violeta gentil,
 vasalla del jardín
 15 que un cupido travieso creó;
 mi delito es morir
 por amar una flor
 que jamás ha sentido el amor.

El Cancionero de Lima, N.º 1000
 edición de mediados de 1934 (Salazar, 2020).

Por su parte, Gutu también le cantaría constantemente a flores como “la flor de púrpura encendida” en *Nunca* y el “lirio de tus penas” o el “rojo carmesí” en *Yo quiero ser* —composiciones que hiciera junto al vate López Méndez—, la enredadera por donde

filtra sus ojos un rayito de sol en *Rayito de sol* —escrita con Ermilo Padrón López—, la “blanca rosa inmaculada/ [...] blanca rosa perfumada/ con el aliento de Dios”, “la tímida azucena” y “la del carmín de encanto” en *Blanca Rosa* —con letra de Antonio Plaza— o las “sendas oscuras y de abrojos” en *Peregrino de amor* —que inevitablemente recuerdan al homónimo libro de Rubén Darío publicado en 1887 y de la cual se desconoce al autor literario— hasta una máxima expresión en la clave *Flor*, con letra de Juan A. Pérez Bonalde y Diego de Córdoba:

Flor se llamaba, flor era ella,
 flor de los bosques en una palma
 flor de los cielos en una estrella
 flor de mi vida, flor de mi alma.

- 5 Murió de pronto mi flor querida
 erré el sendero, perdí la calma,
 y para siempre quedó mi vida,
 sin una estrella, sin una palma.

Grabación de Guty Cárdenas para Columbia, julio de 1931,
 código Co 4628-X; transcripción del autor.

Este refinamiento modernista que se exhala de las flores estará presente en una serie de referencias a placeres que colmaron la inspiración trovadoresca de ambas producciones. En ese sentido, Pinglo refiere a “edenes de interminable felicidad” en *Emilia* y nuevamente en *Locas porfías*, al cuerpo tan gentil de su amada “ostentando siempre seducción”, cuerpo de pecado y de “ansiedad bacanal” en *Seducción*, el “aliento febril de bella y voluptuosa mujer” en *El cabaret*, “perfumes de mujer/ que trajeron, así,/ efluvios de pasión” en *Melodías del corazón*, las “noches de argentada luna” en *Rizos de oro* o para describir los efectos del opio, “droga divina, bálsamo eterno,/ opio y ensueño dan vida al ser” en *Sueños de opio*. Asimismo, encontramos en la producción de Cárdenas desde un explícito verso que acusa de “refinada en amor y en los placeres/ prendes nueva inquietud en mi sendero” en *Si yo pudiera*, una “orgía de primavera” en *Fuiste tú* o una

“fragancia inolvidable y dulce de tu aliento” en *Quisiera* —todas escritas con López Méndez—, hasta un “nido de aromas” para describir el cabello y “seda de Ofir” para la frente en *Pasión* —con letra de Luis Rosado Vega— o la “pagana copa” con la que se embriagará “sediento de placeres” en *Para olvidarte* —coautoría con Emilio López Padrón—.

En cuanto al lenguaje expuesto en estas canciones, sin recurrir necesariamente a cultismos o preciosismos, los autores escogen palabras que de alguna manera remiten a un habla distante de lo popular. Precisamente, el referirse a la cara como faz —la “divina faz” en *Yo pienso en ti* de Cárdenas o “los rayos de plata con tintes de perla/ a tu faz circundan cual un medallón” en la *Aldeana* de Pinglo— evidencia esta actitud que va más allá de un gusto por el diccionario. Los ejemplos en la obra del artista limeño abundan: “es tu pasión el bálsamo mejor” y “el límpido azul” en *Alma latina*, “no ha de negar el bálsamo de mi mal” en *Ana*, “un rosal lozano que ostenta orgulloso su hermosura” en *Celos*, “albos haces de rayos” en *Claro de Luna*, “un florestal que pone tonos primaverales” en *El huerto de mi amada*, “ha de brillar límpidamente arrebolada en sus fulgores” en *Horas de amor* o los “átomos tan finos” de la arena en *Tu nombre y el mío*. De igual manera en la obra del yucateco: el “sabor de hieles” y “sabor de acíbar” en *Lágrima* —letra de Luis Martínez Serrano—, el corazón que se transforma en “lira” para cantar su “trova apasionada” en *Yo quiero ser*, las “quimeras” en *Aléjate y A qué negar*, el “letargo del corazón” en *Fuiste tú* y hasta el “hastío” en *Si yo pudiera*, todas piezas compuestas junto a López Méndez, “una radiosa floración de perlas” en *Fondo azul* —con Magaloni Duarte— los “ojos zegríes”, la “lumbre de oriente” y las “perlas de Ormuz” en *Pasión* —con Rosado Vega— y hasta la luz que “matiza tu hermosa cabellera” en

Rayito de sol —con Padrón López— o el arcaísmo de “tened clemencia, piedad de mí” en *Dile a tus ojos*, escrita con Antonio Menéndez.

Finalmente, respecto a la métrica cuidada que ostentan ambas producciones, para el caso del autor y compositor peruano, desde su primer vals es apreciable su “dominio del verso medido para generar el ritmo y la cadencia deseados en cada canción” (Sarmiento, 2018a, p. 34). En efecto, como vimos, *Amelia* está compuesta por tres cuartetos de versos todos dodecasílabos; pero también canciones como *Bouquet*, cuyos perfectos endecasílabos rematan con un verso de cinco sílabas, o en su vals *Rosa Luz*, en el cual, tras precisos dodecasílabos, se introducen dos de ocho sílabas que dan un respiro musical a la vez que preparan el final:

	To/do/cam/bia/en/sus/o/jos/ya/no en/cuen/tro	12
	las/mi/ra/das/que e/se o/to/ño/des/cu/brí;	12
	se/rá a/ca/so/mis/pu/pi/las/que/no/mi/ran	12
20	o/quién/sa/be/si e/lla/ya/no/pien/sa en/mí.	12
	Cruel/mar/ti/rio/se a/po/de/ra/del/que/rer	12
	y/los/ce/los/me ha/cen/la/vi/da un/su/frir;	12
	ten/go/mie/do/de/que/bro/ten/	8
	de o/tros/la/bios/las/ pro/me/sas	8
	de/ca/ri/ño/que e/lla/me/o/yó/a/mí.	12

El Cancionero de Lima, N.º 898
edición de mediados de 1932 (Salazar, 2020).

Hasta formas más caprichosas, como puede apreciarse en el estribillo de *Melodías del corazón* —vals con música de José Díaz—, conformado por tres grupos de versos de siete, seis y nueve sílabas, sucesivamente, y uno último únicamente de hexasílabos:

	Men/ti/ra/quien/te/di/ga,	7
15	co/ra/zón/sen/si/ble,	6
	que/nue/vo/ca/ri/ño/ten/drás,	9
	fal/sía/quien/pro/meta	7
	dar/te/por/en/te/ro	6
	to/do/su a/mo/rí/o,/ver/dad.	9

20	Mas/si a/ca/so a/ti/lle/ga	7
	el/sor/do/la/men/to	6
	de o/tro/ser/que/vi/ve_en/pe/nar,	9
	es/cu/cha/sus/a/yes,	6
	á/bre/le/tus/puer/tas	6
25	que es/fe/li/ci/dad.	6

El Cancionero de Lima, N.º 965
edición de finales de 1933 (Salazar, 2020).

Pero también encontramos versos alejandrinos, tan propios del Modernismo, en *Serenata a una amiga* o en *Querubín*, conformado enteramente por versos que a ritmo de *fox* alternan precisamente entre catorce y dieciséis sílabas:

	E/ra/la/mo/ni/na/u/na/chi/qui/lla/muy/fi/na	14
	con/u/na/lin/da/bo/qui/ta/y/be/lla/co/mo/hu/rí.	16
	Sus/ne/gros/o/ji/tos,/sus/me/ji/llas/con/ho/yi/tos,	14
	sus/pes/ta/ñas/tan/ar/quea/das/cual/mu/ñe/ca/de/bis/cuit.	16
5	Con/mu/cho/sa/le/ro/y/mu/cha/gracia/gi/ta/na,	14
	la/chi/qui/lla/de/mi/can/to/se/lla/ma/ba/Que/ru/bín.	16
	Mas/co/mo_e/ra_her/mo/sa,/no_es/cu/cha/ba_es/tas/en/de/chas	14
	que/bro/ta/ban/cual/pro/me/sas/de/mi/pa/sio/nal/sen/tir.	16
10	Ó/ye/me,/mi/ne/na,/si/me/quie/res/un/po/qui/to,	14
	dí/me/lo/con/un/be/si/to/que/me/sen/ti/ré/fe/liz.	16
	Mí/ra/me/bas/tan/te/y_há/bla/me/con/gran/ter/nu/ra	14
	que_es/mi/vi/da_u/na_a/mar/gu/ra/por/que_es/toy/le/jos/de/ti.	16
15	Di/me/fra/ses/dul/ces,/llá/ma/me/“ne/gri/to/lin/do,	14
	ca/ra/me/li/to/de_a/zú/car,/en/can/to/de/mi/vi/vir”.	16
	Bé/sa/me_en/la/bo/ca/pres/tán/do/me/tu/ca/ri/ño	14
	y/re/clí/na/me_en/tu/pe/cho/pa/ra_a/sí/so/ñar/fe/liz.	16
20	Tú/se/rás/mi/ne/na/mi_a/mor/ci/to_y/mi/lo/cu/ra,	14
	la/que/me_ha/ro/ba/do_el/al/ma,/la/cal/ma/y_el/co/ra/zón.	16
	Chi/qui/ta/bo/ni/ta,/ca/pu/lli/to/de/mag/no/lia,	14
	tu/bo/qui/ta/hue/le_a/glo/ria/y_es/toy/mu/rien/do/por/ti.	16
	Ya/me/tie/nes/lo/co/por/go/zar/de/las/de/li/cias	14
	de/tus/mi/mos,/tus/ha/la/gos,/tus/ca/ri/cias/y/tu/flirt.	16
	Mí/ra/me/mi/mo/sa,/di/me/tú/si/no/te_e/no/jas	14
	si/con/un/be/so_en/la/bo/ca/te/ju/ro_a/mor/al/mo/rir.	16

(Sarmiento, 2018, pp. 36-37)

En la obra de Guty no son menos los ejemplos y lo primero a notar es la predilección que tuvo López Méndez por el verso endecasílabo. Así, holgan dentro de su producción canciones conformadas únicamente por versos de once sílabas, como *Yo quiero ser*, *Si yo pudiera*, *A qué negar* o *Quisiera*:

	Qui/sie/ra/pre/gun/tar/a/la/dis/tan/cia	11
	si/tie/nes/pa/ra/mí/un/pen/sa/mien/to,	11
	si/mi/nom/bre/se/en/vuel/ve_en/la/fra/gan/cia	11
	i/nol/vi/da/ble_y/dul/ce/de/tu/a/lien/to.	11
5	Qui/sie/ra/pre/gun/tar/a/los/o/ca/sos	11
	si_aún/es/tu/co/ra/zón/ni/do/va/cí/o	11
	pa/ra/po/der/so/ñar/me_en/tre/tus/bra/zos	11
	y/a/llí_en/tu/co/ra/zón/de/jar/el/mí/o.	11

Grabación de Guty Cárdenas para Columbia,
Código Co 3071-X; transcripción del autor.

En *Aléjate*, al igual como sucede con algunas composiciones de Pinglo, entre todos sus versos endecasílabos aflora uno de quince sílabas que termina la estrofa y antecede al estribillo:

	A/lé/jate,/mu/jer,/de/mis/qui/me/ras	11
	que/tus/be/sos/de/fue/go/me_ha/cen/da/ño;	11
	a/lé/ja/te/de/mí,/aun/que/me/quie/ras,	11
	que/pre/fie/ro_el/ol/vi/do,/lo/pre/fie/ro_al/de/sen/ga/ño.	15
5	A/lé/ja/te,/mu/jer,/de/mi_e/xis/ten/cia,	11
	a/lé/ja/te/por/siem/pre/de/mis/bra/zos;	11
	aun/que_el/do/lor/pro/fun/do/de/tu_au/sen/cia	11
	ya/sé/que_el/co/ra/zón/me_ha/rá/pe/da/zos.	11

Grabación de Guty Cárdenas para Columbia, octubre de 1929,
código Co 3850-X; transcripción del autor.

Mas no fue el único López Méndez en valerse del endecasílabo para las letras de sus canciones; *Fondo azul* de Magaloni Duarte, *Rayito de sol* de Padrón López y *Peregrino de amor* del propio Guty,²³ están conformadas íntegramente por versos de once

sílabas. Asimismo, otras medidas también se lucieron en la voz de Cárdenas, como los decasílabos de *Fuiste tú* de López Méndez, que aparecen también en *Ojos tristes* de Alfredo Aguilar, *Flor* de Pérez Bonalde y de Córdoba, *Me iré soñando* de Guty o los heptasílabos que recorren su *Golondrina viajera*:

	Go/lon/dri/na/via/je/ra	7
	de/mi/rar/dul/ce_y/tri/ste,	7
	que/tu/ni/do/for/mas/te	7
	den/tro/del/co/ra/zón;	7
5	di/por/qué/me_has/a/ma/do,	7
	si/tan/pron/to/te/fuis/te,	7
	di/por/qué/me/qui/sis/te,	7
	go/lon/dri/na/que/vue/las	7
	co/mo/u/na/can/ción.	7
10	Mi/tris/te/za_es/pro/fun/da,	7
	mi/do/lor/es/ca/lla/do	7
	re/cor/dan/do/tus/be/sos	7
	que/me_hi/cie/ron/so/ñar;	7
	na/die/sa/be,/via/je/ra,	7
15	que/tu_au/sen/cia_he/llo/ra/do	7
	la/dul/ce_es/pe/ran/za	7
	de/que_ha/brás/de/tor/nar,	7
	go/lon/dri/na,/via/je/ra,	7
	yo/te_ha/bré/de_es/pe/rar.	7

Grabación de Guty Cárdenas para Columbia, noviembre de 1928,
código Co 3367-X; transcripción del autor.

3.4. Indicios musicales

En el caso de la producción musical de Pinglo, lo primero que llamó mi atención es la ausencia de ‘géneros nacionales’ en su repertorio. Si lo dividimos con fines analíticos según su compás, tendremos dos grupos, uno de canciones en $3/4$ y otro en $2/4$; las primeras corresponden a los valeses y las segundas a los *fox*, llamados también *one-step* o simplemente *one*. De estos segundos, pertenecerían no solo composiciones originales, pero adaptaciones al español de canciones estadounidenses. Por ejemplo,

A A7 D E7 A

Ser ho - he - mió/es mi/i - de - al, a la muer - te des - pre - ciar, en -

6 Bm Cdim A A7 D

tre ri - sas y lá - gri - mas vi - vir, a - mar. Ser di - cho - so, ser fe - liz, sal - tim -

12 E7 A B7 E7

ban - qui del a - moc, go - zar a - sí la vi - da pre/ha si - do mi/i - de - al.

Figura N.º 9. *Saltimbanqui* (fragmento). Transcripción del autor en base a la versión grabada por el popular cantante del distrito de La Victoria, César Oliva, para el disco *La Gran Reunion: Los Guardianes de la Música Criolla*, producido por Sayariy en 2008.

Pero también en sus valeses estarán presentes estos elementos, como puede notarse en *Amelia*. En esta canción aparece el dominante secundario del segundo grado en el décimo compás justo antes de la progresión IIm-V₇-I, típica de la música estadounidense, además de la secuencia melódica —audible en los compases 1 y 9— y un sincopado patrón rítmico en el motivo: $\dot{\downarrow}$ $\dot{\downarrow}$ $\dot{\downarrow}$ $\dot{\downarrow}$ | $\dot{\downarrow}$ $\dot{\downarrow}$ | $\dot{\downarrow}$ $\dot{\downarrow}$ $\dot{\downarrow}$ $\dot{\downarrow}$ | $\dot{\downarrow}$ $\dot{\downarrow}$.

F C7 F

En me-dio del bos-que su ba-se le - van-ta u-na lin-da cho-za al pie de/un a - rro-yo,

9 D7 Gm C7 F

ahí vi-veni/A - me - lia, mi/an - he - lo, mi/a - ma-da, to-cá-ta mi di-cha, to - dormi te - so-ro.

Figura N.º 10. *Amelia* (fragmento). Transcripción del autor en base a la versión grabada por Delia Vallejos y el Conjunto Típico de Jorge Huirse para el Sello Odeón en Argentina en 1945.

Lo mismo sucede con *Celos*, en cuya primera estrofa la armonía exhibe también el uso de dominante secundario en el décimo compás y la progresión IIm-V₇-I a partir del cuarto compás, así como el desarrollo de una secuencia melódica de rítmica sincopada:



Figura N.º 11. *Celos* (fragmento). Transcripción del autor en base a la partitura elaborada por Laureano Martínez Smart (Leyva, 1999, pp. 206-207), pianista y compositor que fuera contemporáneo a Pinglo y dueño de una casa editorial a inicios de la década de 1940.

Pero es *Sueños de opio* el vals que mejor representará estos valores estéticos importados y asimilados a nuestra música popular limeña. Así, pues, a lo largo de la composición, es posible detectar no solo el uso de dominantes secundarios en distintas instancias de la composición, pero hasta acordes que exhiben tensiones y progresiones cromáticas que cumplen una función estructural en el desarrollo del tema —como puede oírse en el compás N.º 15 y a partir del N.º 62, respectivamente—. Por otro lado, es apreciable la aparición de la secuencia melódica en ambas partes de la canción, conformada por una célula rítmica de dos corcheas y dos negras que constituyen la base del motivo de la primera sección, y una negra, dos corcheas, una negra y una blanca del motivo de la segunda — y —.

So-bre re-gios al-mo/ha-do-nes re-cos-ta-da, in-ci-tan-te meson-ri-e be-lia/lu-ri,

8 cual la dí-o-si de-que/ha-blan los cues-tos de/ha-das, des-lum-bran-te se-cre-sen-ta pu-ra mí,

16 Sus mi-ra-das son de fue-go/y me/en-lo-que-cen, e-lla me/a-ma y me/o-fre-ce fre-ne-sí,

24 en su ros-tro de que-ra-be/o de se-rei-da se/a-di-vi-nan de-se-os de go-cos, mil.

32 Dro-ga dí-vi-na, bíl-sa-mo/e-ter-no, o-pio/en-sue-ño dan vi-da/al ser,

40 as-pi-ro/el hu-mo que da gran-de-zas y cuan-do sue-ño, vuel-vo/ana-cer,

48 Me vuel-vo due-ño de mil ri-que-zas, lin-das mu-je-res for-man mi/ha-rén

56 y/en me-dio de/e-las, yo/a-dor-mi-ta-do li-han-do dí-chas, be-bien-do/ha-la-gos,

64 en-tre los bra-zos de u-na mu-je-r.

Figura N.º 12. *Sueños de opio*. Transcripción del autor en base a la versión grabada por Pedro Espinel para el LP *Una placa para Pinglo* de 1970, publicada por RCA.

Para el caso de la producción de Cárdenas, lo primero que sobresale es el uso de estructuras simples de no más de dos secciones musicales —de las cuales será la segunda

el que posea la mayor importancia para su recordación—, que advierte del moderno sentido comercial detrás de la composición de estas canciones, regla que atravesaría toda su obra (ver anexo 2).²⁴ Por otra parte, si bien solo encontramos canciones del género *foxtrot* en un par de casos concretos —*Ven, chamaquito* de Lacalle y *Ola* de María Grever y Nilo Menéndez (Spotswood, 1990, p. 1741)—, la asimilación de este a los distintos géneros que grabó es evidente en su obra, como puede apreciarse en su uso de dominantes secundarios, secuencia melódica y sincopadas frases en sus claves *Flor*, *Dile a tus ojos* y *Nunca* y *Golondrina viajera*. En *Nunca*, por ejemplo, mientras que la estrofa exhibe una melodía sincopada, en su estribillo suena un dominante secundario correspondiente al segundo grado —en el compás N.º 27— y una progresión de IIm-V₇-I hacia el final:

The musical score for 'Nunca' is presented in five staves. Each staff includes a line of music with lyrics underneath and chord symbols above. The chords are: C7, Fm, F7, B♭m (Staff 1); E♭7, A♭, C7 (Staff 2); F, C7, F (Staff 3); D7, Gm, C7, F (Staff 4); Gm, C7, F (Staff 5).

Figura N.º 12. *Nunca*. Transcripción de Felipe García (García, 2010a).

CONCLUSIONES

1. El paradigma estadounidense de la modernidad se impuso en las grandes urbes americanas en la década de 1920 a través de la industrias culturales motivadas por la presencia económica de los Estados Unidos de América en todo el continente como resultado de un largo plan de expansión que se reforzó con las misiones financieras, gracias a las cuales se implantó el sistema económico capitalista en los países latinoamericanos.
2. A partir del fenómeno de la novela de folletín, se articuló un mercado de entretenimiento masivo en Latinoamérica que inscribió en un sistema literario-musical a esta canción popular urbana, dando lugar así a nuevos actores culturales, principalmente los escritores, compositores y los nuevos lectores y oyentes.
3. El impacto de la canción popular estadounidense y la aparición y permanencia del Modernismo tuvo una agencia en el devenir de la obra de Guty Cárdenas y de Felipe Pinglo.
4. El indicio musical confirma la asimilación por parte de los compositores locales de la modernidad paradigmática que los Estados Unidos de América exportó a todo el continente.
5. El aprendizaje modernista alineó a los intereses locales de enfrentar la imperiosa fuerza foránea que cambió el mercado literario-musical popular

urbano latinoamericano con el espíritu del movimiento literario que reclamaba independencia y modernidad.

6. Esta canción popular urbana da cuenta del contexto compartido por las naciones latinoamericanas y de la agencia de una generación transfronteriza de trovadores que propone repensar al continente americano como una única comunidad histórica.

NOTAS

1. Como el tango en Argentina, el samba en Brasil, el vals criollo en Perú, el bolero en México, etc.
2. Para el autor, “although the instrument initially failed to work, the party ultimately went on, even if to the sounds of an illogically assembled mechanism. It could not have been otherwise. Macondo may be a metaphor for Latin America, but more significantly the player piano, as rewired by José Arcadio Buendía, is a metaphor for the ways in which Latin Americans engaged with the music and flood of culture that came from other places in the form of colonial dominance. The music that emanated from the player piano was completely different from the music originally perforated in the six rolls that accompanied the pianola; but it was to that music, and no other, that the Macondians ended up dancing” (Ospina, 2019, p. 38). Sin embargo, como se podrá apreciar en el presente estudio, no fue diferente esta nueva música que emanó de los países latinoamericanos.
3. Los cancioneros que circulaban en estas urbes a principios de siglo XX —y desde el siglo anterior, cuando menos— nos dan una idea sobre su resonancia en el mercado cultural local y su implantación en el aparataje editorial. En ese sentido, es significativo —y hasta precursor— el caso del Tin Pan Alley en los Estados Unidos de América, expuesto holgadamente por Charles Hamm en su libro de 1979, *Yesterdays. Popular song in America*.
4. “La diferencia más interesante es que el medio urbano le ha provisto de un nuevo contexto social, pero más importante aún, la tecnología moderna le ha provisto de los medios para preservarse como forma expresiva sin tener que recurrir a la limitada transcripción de palabras impresas” (Hawkins, 2017, pp. 24-25).
5. Traducción del autor: Esta Doctrina, que los Estados Unidos de América han mantenido desde el año de 1823, cuando fue proclamada por el Presidente Monroe, significaba que todas las repúblicas de América tenían derecho a una existencia independiente, que ninguna nación podría adquirir o conquistar ningún territorio de ninguna de estas naciones ni interferir con sus asuntos internos de gobierno o administración, ni cualquier otro acto que perjudique su autonomía o que pueda herir su dignidad nacional. No debe ser para obstaculizar a los países latinoamericanos de confederarse o unirse de otras formas en busca de la mejor manera de alcanzar sus destinos (Inman, 1921, p. 666).
6. Traducción del autor: la gerencia autónoma sobre los ámbitos de lo económico, político o cultural quedaría reducida, bajo estas circunstancias, a tan solo un decir o, en el mejor de los casos, a estar afectada por el inestable equilibrio de los grupos de poder.
7. Traducción del autor: ese sueño americano de una vida más rica y feliz para todos nuestros ciudadanos de cualquier rango, el cual representa la mayor contribución hecha hasta ahora al pensamiento y bienestar del mundo. Ese sueño o esperanza ha estado presente desde el principio. Desde que nos convertimos en una nación independiente, cada generación ha visto alguna lucha del ciudadano estadounidense común y corriente por salvar a ese sueño de las fuerzas que se mostraron abrumadoras y desencantarlo.
8. En música, los dos cuartos se cuentan ‘un y dos y un y dos...’; la síncopa, por su parte, se traduce como el acento obligado de las conjunciones, en este caso ‘un Y dos Y un Y dos...’, lo cual otorga peculiar carácter al ritmo.
9. El *fox* llegó acompañado de los distintos bailes de moda que el cine difundía: *charleston*, *jazz*, *one-step*, *two-step*, *camel trot*, *charaván*, *shimmy*, etc. (Borras, 2012, p. 110).

10. Traducido literalmente como ‘callejón de lata’, el apelativo se debió probablemente al estridente sonido de cientos de pianos sonando al mismo tiempo en las oficinas de los compositores que trabajaban ahí.
11. El célebre compositor George Gershwin comenzaría, justamente, como *plugger* —músicos encargados de interpretar las nuevas canciones en las *mezzanines* de las tiendas para darlas a conocer en una época anterior a la masificación del disco— para la compañía Remick cuando contaba con tan solo catorce años (Furia, 1992, p. 21).
12. Traducción del autor: *Tin Pan Alley* no se sirvió de la música tradicional, creó la música tradicional (Hamm, 1983, p. 325).
13. Ciertamente, el éxito que alcanzara Charles K. Harris al publicar *After the ball* con su propia editorial y llegar a vender \$25,000 a la semana, luego de que le pagaran tan solo 85 centavos por su canción *When the Sun has set*, inspiró a otros como el músico Joseph Stern que fundaran su homónima compañía, Howley, Haviland & Dresser —que se dedicó a comercial composiciones del mismo Paul Dresser—, Harry Von Tilzer y Charles B. Ward —ambos compositores con sus propias firmas—, Shapiro, Bernstein & Company, Jerome H. Remick & Co., Leo Feist Music Publishing Co., entre muchísimas más (Hamm, 1983, p. 285).
14. Traducción del autor: Observa a tu competencia. Nota su éxito y fracasos; analiza la causa de ambos y saca provecho. Presta atención a la demanda popular. Evita jergas y palabras vulgares; nunca tienen éxito. Palabras de muchas sílabas y aquellas que contienen consonantes duras deben, en lo posible, ser evitadas. Al escribir las letras, sé conciso; llega rápido a tu punto y luego remárcalo lo más fuerte que se pueda. La simplicidad en la melodía es uno de los grandes secretos del éxito. Deja que la melodía transmita musicalmente el carácter y el sentimiento de la letra.
15. Traducción del autor: la primera sección de menor interés musical esboza una situación dramática, la cual es elaborada en una segunda parte que contiene el material melódico más memorable.
16. Traducción del autor: Él realmente absorbe las vibraciones que emiten las personas, maneras y vida de su tiempo, y a su vez, regala sus impresiones al mundo, —simplificadas, —clarificadas, —glorificadas.
17. Traducción del autor: los años veinte cantaban sobre despreocupadas noches y frenéticos días que se precipitaban hacia la pesadilla y fantasía que serían los años treinta.
18. Traducción y paráfrasis del original *Love is sweeping the country*, canción de 1931 con letra de Ira Gershwin y música de George Gershwin.
19. Al respecto, Saúl Yurkievich se pronuncia sobre este ‘cosmopolitismo’ en “correlación y en oposición con el cosmopolitismo mercantil del capitalismo liberal, floreciente y eufórico por el reciente ingreso de los mercados latinoamericanos al gran circuito del comercio internacional” (Yurkievich, 1976, p. 13).
20. Traducción del autor: la gente procuraba ser dominada por el idioma portugués con el fin de dominarlo y participar en él para utilizarlo en el compromiso de la sociedad brasileña. La síntesis de esta dialéctica, el objetivo del compromiso era convertirse en un escritor brasileño.
21. En su tesis doctoral, Marcel Velázquez propone un enfoque de multitemporalidad y simultaneidad contradictoria sobre los tiempos culturales que convergieron en la región andina y se visibilizan en la incidencia que tuviera el desarrollo de la novela sobre la transformación sociocultural (Velázquez, 2017).
22. Durante su segundo periodo, desarrollado en la década de 1930 hasta su muerte en 1936, “su pasión se tornó más visceral y desgarradora”, aunque sin abandonar por completo “el halo idealista que caracteriza a su romanticismo” (Sarmiento, 2018a, p. 131). De este periodo, un grupo de canciones de temática ‘social’ podría sintonizar con el programa más político del movimiento vanguardista, a pesar de que estéticamente apele a otros ideales.
23. Aunque aparece consignado Guty Cárdenas como el único autor de esta canción (Spottswood, 1990, p. 1741), es posible inferir que la letra no le haya pertenecido, siendo de momento desconocido el responsable de esta.

24. Para el caso de las estructuras de las canciones compuestas por Pinglo, si bien muchos de sus vales tienen una mayor extensión textual, muy pocos muestran más de dos secciones, mientras que sus *fox* se limitan todos a dicha restricción (ver anexo 1).

RECURSOS BIBLIOGRÁFICOS

- Adams, J. T. (1931). *The Epic of America*. Boston: Little, Brown and Company.
- Barranco, A. (2019). *Ciudad de historias*. Ciudad de México: Grijalbo.
- Basadre, J. (2014a). *Historia de la República del Perú (1822-1933)*, tomo 14. Lima: Producciones Cantabria S.A.C. / El Comercio.
- Basadre, J. (2014b). *Historia de la República del Perú (1822-1933)*, tomo 17. Lima: Producciones Cantabria S.A.C. / El Comercio.
- Bonifaz, C. (2006). Lima de aquí a cien años. *ur[b]jes*, Vol. 3. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería, pp. 267-298.
- Borge, J. (2008). La Civilizada Selva: Jazz and Latin American Avant-Garde Intellectuals. *Chasqui, Revista de Literatura*, Vol. 37, N.º 1. Arizona: Arizona State University, pp. 105-119.
- Borras, G. (2012). *Lima, el vals y la canción criolla*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos – Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Camacho, G. (2007). La cumbia de los ancestros. Música ritual y *mass media* en la Huasteca. *Equilibrio, intercambio y reciprocidad: Principios de vida y sentidos de muerte en la Huasteca*. Consejo Veracruzano de Arte Popular, pp. 166-180.
- Camacho, G. (2009). Las culturas musicales de México, un patrimonio germinal. *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre el patrimonio musical de México*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares, pp. 25-38.
- Camacho, G. (2010). El fandango aquí... Reflexiones sobre el dialogismo musical entre España y México. *Actas del II Congreso de Investigación en Flamenco*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 220-227.
- Camacho, G. (2011). Del Oratorio al Fandango. La subversión del orden social. *Las músicas que nos dieron patria*. Ciudad de México: Programa de Desarrollo Cultural Regional de Tierra Caliente, pp. 43-62.
- Carballo, E. (2011). Los años veinte en México. *Revista de la Universidad de México*, N.º 89. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 22-28.

- Cárdenas, T. & Echeverría, M. (2013). *La trova yucateca como experiencia de recepción y consumo cultural en las familias yucatecas*. Mérida: Gobierno del Estado de Yucatán – Consejo Editorial de la Secretaría de la Cultura y las Artes.
- Carrillo, G. (2009-2010). El texto intruso en *Lima de aquí a cien años (1843)*. *Bira*, N.º 35. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Contreras, C., & Cueto, M. (2013). *Historia del Perú contemporáneo. Desde las luchas por la Independencia hasta el presente*. 5ª ed. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Cuba de la Cruz, A. & Pérez Concepción, H. (2013). La República (1898-1952). *Historia de Cuba*. Santo Domingo: Archivo General de la Nación, pp. 183-244.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. Ciudad de México: Ediciones Era S.A.
- Díaz Ayala, C. (1981). *Música cubana del areyto a la nueva trova*. San Juan: Editorial Cubanacán.
- Doležel & Bailey (1969). *Statistics and style*. Nueva York: American Elsevier Pub. Co.
- Espino, G. (2012). Ñuqanchispa takikuna: marcas andinas —ancestrales— en la poesía y en la narrativa moderna. *Escritura y Pensamiento*, año XV, N.º 31. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp. 121-140.
- Espino, G. (2017). La palabra florida: trazos de la poesía indígena contemporánea. *CELEHIS – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, año 26, N.º 33. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, pp. 121-132.
- Évora, T. (1997). *Orígenes de la música cubana. Los amores de las cuerdas y el tambor*. Madrid: Alianza Editorial.
- Fals, S. (2015). *Raíces estéticas de la música cubana, antecedentes de la canción popular, variantes y tipos (1800-1934): un estudio intercultural* [tesis]. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Federación Peruana de Golf [FPG] (2019). Historia. Los inicios del golf en el Perú y la Federación Peruana de Golf. Recuperado de <https://www.fpg.pe/historia/>.
- Firth, S. (2001[1987]). Hacia una estética de la música popular. *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta, pp. 413-435.
- Flusser, V. (2007). A língua brasileira. *Bodenlos. Uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume.
- Furia, P. (1992). *The poets of Tin Pan Alley. A History of America's Great Lyricists*, segunda edición. Nueva York: Oxford University Press.

- García, F. (2009). Golondrina viajera. *Trovadores Yucatecos: El portal de la Trova Yucateca*. Recuperado de <http://www.trovadores-yucatecos.com/Partgolondrinaviajera.html>.
- García, F. (2010a). Nunca. *Trovadores Yucatecos: El portal de la Trova Yucateca*. Recuperado de <http://www.trovadores-yucatecos.com/Partnunca.html>.
- García, F. (2010b). Quisiera. *Trovadores Yucatecos: El portal de la Trova Yucateca*. Recuperado de <http://www.trovadores-yucatecos.com/Partquisieraguty.html>.
- García, J. F. (2018). La historia de El cancionero de Lima – primera parte, el origen [entrada en un blog]. *nemovalse blog. Interrogantes sobre el Vals(e) Criollo Peruano*. Recuperado de <https://nemovalse.wordpress.com/2018/11/30/la-historia-de-el-cancionero-de-lima-primera-parte-el-origen>.
- García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Grijalbo.
- García de León, A. (2002). *El mar de los deseos. El caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. Ciudad de México: Siglo veintiuno editores.
- Ginzburg, C. (1999). *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Muchnik Editores S.A.
- Ginzburg, C. (2003). *Tentativas*. Michoacán: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Gomes, M. (2002). *Estética del Modernismo Hispanoamericano*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Gómez, R. (2008). From the Gold Exchange Standard to the Gold Standard: The Crucial Role of Edwin Walter Kemmerer. *25ème Journées Internationales d'Économie Monétaires et Bancaires*. Luxemburgo: Centre de Reserche sur les Stratégies Économiques. Recuperado de <https://researchgate.net/publication/228712039>.
- Guerra, B. & Jiménez, J. A. [coord.] (2017). *Canto al pie de tu ventana... Cien compositores mexicanos a un siglo de la promulgación de nuestra Constitución de 1917*. Ciudad de México: Cámara de Diputados.
- Grünfeld, M. (1989). Cosmopolitismo modernista y vanguardista: Una identidad latinoamericana divergente. *Revista Iberoamericana*, Vol. 55, N.º 146-147. Pittsburgh: Instituto Internacional de Lituratura Iberoamericana, pp. 3-41.
- Hamm, C. (1983). *Yesterdays: Popular Song in America*. Nueva York: Norton.
- Hawkins, P. (2017). *What is chanson. Chanson. The french singer-songwriter from Aristide Bruant to the present day*. Nueva York: Routledge.
- Henríquez, M. (1962). *Breve historia del Modernismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

- Inman, S. (1921). The Monroe Doctrine and Hispanic America. *The Hispanic American Historical Review*, Vol. 4, N.º 4. Carolina del Norte: Duke University Press, pp. 635-676.
- Jiménez, M. A. (2019). *Resignificación y construcción de procesos identitarios en la Trova dentro de la industria cultural capitalista en la actualidad: el caso de Cuba y México* [tesis]. Ciudad de México: Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe / Universidad Nacional Autónoma de México.
- Kaplan, J. (2019). Airtelle Archives - The Big Band Era USA-EU 1870-1950 from Waltz To Bebop. *Internet Archive*. Recuperado de <https://archive.org/details/airtellebighbandarchive>.
- Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Leyva, C. (1999). *De vuelta al barrio: historia de la vida de Felipe Pinglo Alva*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Lloréns, J. A. & Chocano, R. (2009). *Celajes, florestas y secretos: Una historia del vals popular limeño*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- López, A. (2000). Early Cinema and Modernity in Latin America. *Cinema Journal*, vol. 40, N.º 1. Texas: University of Texas Press, pp. 48-78.
- López, I. (2013). Consideraciones en torno a la canción como objeto de estudio. *Jornaler@s, Revista Científica de Estudios Literarios y Lingüísticos*, año 1, N.º 1. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- Mannheim, K. (1993[1928]). El problema de las generaciones. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, N.º 62. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, pp. 193-242.
- Martín, E. & Vega, Á. (2010). La canción Yucateca. *La música en México. Panorama del siglo XX*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económico / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 253-290.
- Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A.
- Martínez, R. (2014). *La magia de la canción yucateca. Noventa años de historia: 1890-1980*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Martínez, R. (2006-2007). 1920-1950. La época de oro de la canción yucateca. *Números*, N.º 239-240. Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán, pp. 22-36.
- Mejía, D. [dario.mejia.378] (2013). Mitos y notas sobre el criollismo. *Facebook*. Recuperado de <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151539600014505>.

- Mejía, D. [dario.mejia.378] (2018). “En la edición No. 1305 de *El Cancionero de Lima...*”. *Facebook*. Recuperado de <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10157150597984505&set=p.10157150597984505>.
- Meyer, J. (2001). La reconstrucción de los años veinte. *Historia de México*. Barcelona: Crítica, pp. 215-249.
- Meyer, L. (2008). La institucionalización del nuevo régimen. *Historia General de México. Versión 2000*. Ciudad de México: El Colegio de México / Centro de Estudios Históricos, pp. 823-879.
- Monsiváis, C. (2008). Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. *Historia General de México. Versión 2000*. Ciudad de México: El Colegio de México / Centro de Estudios Históricos, pp. 957-1076.
- Moreno, Y. (1989). *Historia de la música popular mexicana*, segunda edición. Ciudad de México: Editorial Patria.
- Muñoz, F. (2004). The New Order: Diversions and Modernization in Turn-of-the-Century Lima. *Latin American Popular Culture. An introduction*. Oxford: SR Books, pp. 155-168.
- Muñoz-Hidalgo, M. (2007). Bolero y modernismo. La canción como literatura popular. *Literatura y lingüística*, N.º 18. Santiago: Universidad Católica Silva Henríquez, pp. 101-120.
- Nodari, G. (2019). ‘Putting Mexico on its feet again’: the Kemmerer mission in Mexico, 1917-1931. *Financial History Review*, Vol. 26, N.º 2. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 223-246.
- O’Brien, T. F. (1999). *The Century of U.S. Capitalism in Latin America*. New Mexico: University of New Mexico Press.
- Ochoa, A. M. (2012). Social transculturation, epistemologies of purification and the aural public sphere in Latin America. *The sonic studies reader*. Nueva York: Routledge, pp. 388-404.
- Ortega y Gasset, J. (1923). *El tema de nuestro tiempo. El ocaso de las revoluciones. El sentido histórico de la teoría de Einstein*. Madrid: Calpa.
- Ortiz, M. (2013). *Poesía peruana 1921-1931. Vanguardismo + indigenismo + tradición*. Lima: Librería Sur.
- Ospina, S. (2019). Ghosts in the Machine and Other Tales around a “Marvelous Invention”: Player Pianos in Latin America in the Early Twentieth Century. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 72, N.º 1. Nueva York: American Musicological Society, pp. 1-42.

- Pas, H. (2012). ¿El 'salto' de la modernidad? Notas sobre literatura, mercado y modernización en el siglo XIX. *Varia Historia*, Vol. 28, N.º 47. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, pp. 301-318.
- Paz, O. (1965). *Cuadrivio*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
- Paz, O. (1971). *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral.
- Paz, O. (1990). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo.
- Pease, F. (1993). *Perú: hombre e historia. Volumen III. La República*. Lima: Edubanco.
- Pérez Monfort, R. (2007). "Down Mexico Way": Estereotipos y turismo estadounidense en el México de 1920 a 1940. *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX*. Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, pp.
- Pessen, E. (1985). The Great Songwriters of Tin Pan Alley's Golden Age: A Social, Occupational, and Aesthetic Inquiry. *American Music*, Vol. 3, N.º 2. Illinois: University of Illinois Press, pp. 180-197.
- Pini, I. (1997). Vanguardia latinoamericana y formas de representación. Una mirada a textos de los años 20. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, N.º 4. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, pp. 99-113.
- Purcell, F. (2009). Una mercancía irresistible. El cine norteamericano y su impacto en Chile, 1910-1930. *Historia Crítica*, N.º 38. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Rama, Á. (1985[1970]). *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Alfadil Ediciones C.A.
- Rincón, O. (2006). Es-téticas de telenovelas. *Cátedra de Artes*, N.º 2. Santiago de Chile: Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 43-49.
- Risco, A. M. (2012). El folletín como producto de la cultura popular en la prensa de fines del siglo XIX. Entre el estereotipo y el reconocimiento de un género en el diario *El Orden*. *Actas – IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*. Tenerife: Universidad de La Laguna.
- 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. *Música Popular y Sociedad en el Perú Contemporáneo*. Lima: Instituto de Etnomusicología - IDE - PUCP, pp. 69-99.
- Rohner, F. (2016). *La Guardia Vieja. El Vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares. Estrategias de representación y de negociación en la consolidación del vals popular limeño. (1885-1930)* [tesis]. Rennes: Université Rennes 2.
- Salazar, L. (2018). Carlos Alberto Saco Herrera: aportes a su biografía y su obra [Entrada en blog]. *Músicas del Perú. música peruana, temas*. Recuperado de

<http://folcloremusicalperuano.blogspot.com/2018/02/carlos-alberto-saco-herrera-aportes-su.html>.

- Salazar, L. (2020). Felipe Pinglo Alva en *El cancionero de Lima: 1926-1936* [Entrada en blog]. *Músicas del Perú. música peruana, temas*. Recuperado de <https://folcloremusicalperuano.blogspot.com/2020/05/felipe-pinglo-alva-en-el-cancionero-de.html>.
- Sánchez, A. (1992). La inmoción perpetua de Carlos Oquendo de Amat. *Scriptura*, N.º 8-9. Lérida: Universitat de Lleida, pp. 255-266.
- Santa Cruz, C. (1989). *El waltz y el valse criollo. Nuevas consideraciones acerca del valse criollo*. Lima: Edición del autor.
- Sarmiento, R. (2018a). *Felipe Pinglo y la canción criolla. Estudio estilístico de la obra musical del Bardo Inmortal*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos – Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Sarmiento, R. (2018b). Los felices años veinte de Felipe. *Fox-trot*, traducción y creación en la obra de Felipe Pinglo Alva. *Tesis*, año 12, Vol. 11, N.º 12. Lima: Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp. 81-102.
- Seidel, R. (1972). American reformers abroad. The Kemmerer Missions in South America, 1923-1931. *The Journal of Economic History*, Vol. 32, N.º. 2. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 520-545.
- Sociedad de Autores y Compositores de México [SACM] (2020). Nuestros socios y su obra. Agustín Lara [Artículo en página web]. Recuperado de <http://www.sacm.org.mx/Informa/Biografia/08017>.
- Spitzer, L. (1948). *Linguistics and Literary History. Essays in Stylistics*. New Jersey: Princeton University Press.
- Spottswood, R. (1990). *Ethnic Music on Records: A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893-1942. Vol. 4: Spanish, Portuguese, Philippines, Basque*. Illinois: University of Illinois Press. Recuperado de <https://books.google.com.pe/books?id=qNh8VBZHQ2YC>.
- Sucre, G. (2016[1975]). *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. Caracas: El Estilete.
- Ulloa, B. (2008). Lucha armada. *Historia General de México. Versión 2000*. Ciudad de México: El Colegio de México / Centro de Estudios Históricos, pp. 757-821.
- Velázquez, M. (2010). Los orígenes de la novela en el Perú: paratextos y recepción crítica (1828-1879). *Iberoamericana. América Latina - España - Portugal*. Año X, N.º 37. Berlín & Hamburgo: Instituto Ibero-Americano; Editorial Iberoamericana/Vervuert.

Velázquez, M. (2017). *Bioteχνologías novelísticas en la región andina (1840-1905): lectura y cuerpo* [tesis]. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

Wirth, L. (1938). Urbanism as a Way of Life. *The American Journal of Sociology*, Vol. 44, N.º 1. Chicago: The University of Chicago Press, pp. 1-24.

Yurkievich, S. (1976). *Celebración del modernismo*. Barcelona: Tusquets Editor.

Zumthor, P. (1991). *Introducción a la Poesía Oral*. Madrid: Taurus Humanidades.

ANEXOS

Anexo 1
Letras completas de las canciones analizadas de Felipe Pinglo Alva

Aldeana

(Letra de Felipe Pinglo Alva)

En la apacible quietud de la aldea,
donde la vida es un himno de la paz,
eres el hada grácil y ligera
que a tu paso esparces la felicidad.

5 En la visión definida y serena
del que juzga el mundo cual fuente del mal,
eres, aldeana, lo que mi alma espera,
eres la belleza llena de humildad.

10 La aurora que trae el eterno mañana
al enviar sus rayos alumbra tu ser;
tú alzas el rostro a dar gracias al cielo
y entonces te muestras, divina mujer.

15 Los rayos de plata con tintes de perla
a tu faz circundan cual un medallón
y entonces admiro toda la pureza
de un ángel terreno mimado de Dios.

20 Los seres tan puros siempre en su alma llevan
nobles sentimientos, ternura y bondad
que amables prodigan cual bálsamo eterno
a quien necesita remedio a su mal.

Yo soy un rebelde de esa gran mentira
que llamamos vida y la muerte da;
aldeanita hermosa, graciosa y muy bella,
la dicha que ansío tu amor me dará.

Alma latina

(Letra de Felipe Pinglo Alva)

Tú, la mujer que yo soñé,
que cautivó mi corazón,
no has podido responder
a todo mi querer;
5 si vinieras hacia mí
radiante de cariño,
me mirara en esos tus ojos
de negro fulgor
para soñar mejor,
10 si después de haberme hecho esperar,
me correspondes tú,
sólo anhelo tu llegada.

15 Alma latina vibra en ti,
mujer de fuego para mí,
piensa que si por tu pasión vivo sufriendo

es tu pasión el bálsamo mejor
 para este, mi tormento;
 es tu alma de mujer que llena mi querer,
 elixir de vivir, ángel del amor,
 20 cuando en la noche serena
 miro hacia el límpido azul...

Parece verte allí y la luna junto a ti,
 sonriente de placer, bellísima mujer,
 lejos, lejos de ti no te podré olvidar,
 25 enviando mil besos yo quedaré feliz
 pues nadie robará nuestra felicidad.

Amelia

(Letra de Felipe Pinglo Alva)

En medio del bosque su base levanta
 una linda choza al pie de un arroyo;
 ahí vive mi Amelia, mi anhelo, mi amada,
 todita mi dicha, todo mi tesoro.

5 Ella nunca quiso ni idolatró a nadie,
 su alma casta y pura no manchó el amor
 y una tarde al verme llorando en el bosque
 sintió mucha pena y su amor me ofreció.

10 Bendita tú seas, hada de los bosques,
 diosa del misterio, bello ángel de amor;
 hoy que tú me amas, tu nombre tan puro
 grabaré yo, Amelia, en mi corazón.

Bouquet

(Letra de Felipe Pinglo Alva)

Las flores que he cogido del jardín
 las he hecho un *bouquet* para mi amor,
 tiene jazmín del cabo y tulipán,
 también claveles rojos de ilusión,
 5 pensamientos limitan su confín
 y blancas azucenas coloqué,
 pero también llevo en mi corazón
 a una mujer.

10 Los rayos de la aurora al penetrar
 la coqueta ventana del balcón
 hallaron marchitado mi *bouquet*
 y todo en completa desfloración,
 aguaitaron más tarde su *boudoir*
 y la vieron tan bella como ayer
 15 besando las violetas que ofrendóle
 otro querer.

Amada que a mí vienes cual Edén
 ofrendando los dones de tu amor
 y brindando amorosa tu querer
 20 para que se entretenga la pasión,

no quiero que alimentes mi ambición
 si eterna para mí no puedes ser
 más vale que la dejes marchitar,
 pobre *bouquet*.

25 Tus ojos ternura reflejan,
 me mata tu lindo mirar,
 mi nena, me robas la calma y el alma,
 mi vida, tuya será.

Celos

(Letra de Felipe Pinglo Alva)

He recorrido mi jardín esta mañana
 y en sus dominios he encontrado sus huellas
 y poseído de un súbito recuerdo,
 las he seguido lleno de inquietud y pena;
 5 ellas terminan junto a un rosal lozano,
 que ostenta orgulloso su hermosura
 al verse acariciado con ternura
 por lindas manos de encantadora nena.

10 Celos tengo de esas flores que me roban
 el cariño de aquel ángel de pureza,
 las envidio porque son acariciadas
 sin súplicas, sin lloros y sin ruegos;
 celos tengo de esos labios tan hermosos
 que depositan besitos tan intensos,
 15 celos tengo de la brisa mañanera
 que besa y besa lo que besar no puedo.

Claro de Luna

(Letra de Felipe Pinglo Alva)

Vente entre mis brazos
 y entre mis caricias
 al claro de luna, mujer,
 vivo yo contento y feliz
 5 porque siempre estoy junto a ti.
 Y cuando la luna
 con sus albos haces
 de rayos alumbra a los dos,
 tendrán envidia y celos
 10 de tan puro amor.

La vida tan sólo
 para mí transcurre en
 el sufrir continuo, mi bien,
 porque has sido tú, mi amor,
 15 que has venido a crear en mí
 con esas palabras
 que gratas resuenan
 entre mis oídos
 cual arrulladores
 20 murmullos de besos
 y palabras tiernas
 de pasión voraz.

Vivo en este instante
 en sufrir continuo
 25 y eterno desvelo, mi bien,
 porque no aceptas mi amor,
 porque no comprendes mi mal.
 Piensa, niña hermosa,
 que con tu cariño
 30 la dicha he de conseguir,
 no seas malita,
 ven, dime que sí.

Decepción

(Letra de Felipe Pinglo Alva)

La flor que el jardín relievó
 con su lindo matiz
 y fragante exhalar,
 el cierzo invernal ayer
 5 ha escogido audaz
 para escarnecer.

Doblega el talle femenil
 al posarse en su ser
 un verdugo tan cruel;
 10 sintiendo cercano el fin
 cantó esta canción
 antes de morir.

Soy violeta gentil,
 vasalla del jardín
 15 que un cupido travieso creó;
 mi delito es morir
 por amar una flor
 que jamás ha sentido el amor.

Me hace falta el calor
 20 que envía el astro rey,
 todo acusa una horrenda orfandad;
 ya no se oye el cantar
 de los pájaros mil
 que a las flores besan por vivir.

El cabaret

(Letra de Felipe Pinglo Alva)

La danza que fascina
 y me seduce escucho
 en el cabaret
 porque aspiro el aliento febril
 5 de bella y voluptuosa mujer.

Siento que mi alma goza,
 yo vivo alegre
 y olvido mi dolor;
 el cabaret me atrae
 10 persiguiendo mi amor.

Elegantes mujeres
de bellos rostros
forman la reunión
beben y bailan sin dilación
15 invitan sus ojos al libre amor.

También el *music hall*
tiene la virtud de hacer
olvidar el dolor
las caricias de una bella
20 me roban el corazón.
Viva el cabaret,
viva el amor
del *music hall*,
viva la mujer
25 porque es de alma
bacanal.

Vivir y gozar,
bailar al ver
bello placer;
30 brindemos, amigos,
por el cabaret.

Elegantes mujeres
de bellos rostros,
cual luz, atraen;
35 esquivan la pareja
del caballero
de sociedad.

Aunque metalizadas,
aquellas flores
40 de la pasión,
aunque coquetas sean,
palpitarán en
mi corazón.

El huerto de mi amada
(Letra de Felipe Pinglo Alva)

Si pasas por la vera del huerto de mi amada,
al expandir tu vista, hacia el fondo verás
un florestal que pone tonos primaverales
en la quietud amable que los arbustos dan.

5 Allá es donde he dejado lo mejor de mi vida,
ahí mis juramentos vagando han de flotar,
porque ese ha sido el nido de amargos sufrimientos
y allí la infame supo de mi amor renegar.

10 Quien quiera con el alma al corazón no mande
quien busque amor es bueno que deje de soñar,
el corazón y el alma son dos fuerzas humanas
que emprenden una senda para no regresar.

Sus afectos son leyes que gobiernan y mandan
labrando así la dicha como también el mal

- 15 y reciben y cumplen las voces del destino
que tan pronto nos ríe o nos hace llorar.
- No sé por qué recuerdo con algo de tristeza
las hieles que el destino me supo deparar
y el afecto mentido de quien yo idolatraba
20 ha convertido en odio mi férvido adorar.
- No sé por qué me apena hablar de aquellos días
que el engaño me atrajo en forma de mujer,
no sé si es algo bello vivir de desengaños
porque es más halagüeño reírse del querer.

Emilia

(Letra de Felipe Pinglo Alva)

- Amor febril es el que tuve por ti, mujer,
llegando hasta el extremo del delirar,
soñando edenes de interminable felicidad,
a tus plantas puse yo mi corazón.
- 5 Viví amándote, divino ángel de amor,
en tu cariño, reina,
el tiempo ha transcurrido,
por fin termina la amargura del sufrir.
- Encantadora visión
10 tórnate a la realidad,
ámame, mi bella Emilia,
ven a calmar mi afán
- Escucharás mi canción
implorando tu bondad.
15 Ven que hallarás la dicha,
yo, la felicidad.
- Lindos manojos de flores de mi jardín
de una exquisita fragancia, te mandaré
ellas te recordarán
20 horas felices de grata ensoñación.
- Lindos manojos de flores de mi jardín
de una exquisita fragancia, te mandaré
recordarás las caricias,
promesas falsas de una mujer.

Haydée

(Letra de Felipe Pinglo Alva)

- Al morir en mí ser la ilusión
como mueren las rosas de abril,
bajo el soplo del cierzo invernal,
a la nada tendrás que volver, Haydée.
- 5 Así, yerto mi pecho está;
todo lo que mi adorada se ha imaginado,

si es así, por querer, por amar,
tal vez pueda encontrar en mi amor la salvación.

10 Haydée tú me dirás la causa por la cual
pretendes no escuchar tú mi canción;
si es que no escuchas las promesas de felicidad,
si es que Dios te ha dado corazón,
eso sólo a ti te hará traición.

15 No guardo para ti absoluto rencor
porque fatal me harás tú a mí;
al cielo le pido me otorgue bonanzas y dichas
al mirarte radiante pasar así
orgullosos estaré de mi dolor por ti.

Horas de amor

(Letra de Felipe Pinglo Alva)

5 El jardín conventual
me recuerda el ayer,
su bello surtidor
me ha llenado de esplín;
la fuente que hay en él
testigo es de mi afán
por convencer de mi querer,
candorosa y mística beldad.

10 Como busca la luz
toda verdad, aunque la agobien
ha de brillar lípidamente
arrebolada en sus fulgores
para decirle al mundo
que la amé con toda el alma,
15 que fue puro nuestro idilio,
la adoré con loca ensoñación.

20 Así fueron las horas
que, inspirado yo en su imagen,
he vivido obsesionado
al calor de sus miradas;
hoy que ya no me quiere
ni me brinda sus favores,
el vivir es un martirio,
hastiado me siento en esta lid de amor.

Locas porfías

(Letra de Felipe Pinglo Alva)

5 Locas porfías
forjan mi mente
y escuchan mi alma
cuando paseas
por nuestras calles
tu esbelto talle.

En un murmullo
 siento mis labios
 al exclamarte:
 10 “¡Presta tu corazón
 para adorarte!”

Quién pudiera adorarte
 tan sólo un instante,
 soñar edenes
 15 de interminable
 felicidad.

Entre tus bellos brazos
 tu rostro acariciar,
 robarte amores,
 20 con tu cariño
 poder soñar.

Melodías del corazón
 (Letra de Felipe Pinglo Alva)

La flor que vida dio
 a un pobre corazón
 ayer se marchitó.

5 En mí grabado está
 el espectro fatal
 de la desilusión.

La quiero yo olvidar,
 imposible me es;
 busco un nuevo querer,
 10 no lo puedo encontrar.

El miedo de ofender
 a la que tanto amé
 aumenta mi penar.

15 Mentira, quien te diga,
 corazón sensible,
 que nuevo cariño tendrás.

Falsía, quien prometa
 darte por entero
 todo su amorío, verdad.

20 Mas si acaso a ti llega
 el sordo lamento
 de otro ser que vive en penar:

escucha sus ayes,
 ábrele tus puertas,
 25 que es felicidad.

Del ayer que viví
 tan sólo queda en mí
 un recuerdo de amor.

30 Perfumes de mujer
que trajeron, así,
efluvios de pasión.

35 La flor que alimentó
la pasión que fugó
fue un hada del querer
que me robó la fe...

Y que al huir de mí
se llevó la ilusión
de un mañana feliz.

Porfiria

(Letra de Felipe Pinglo Alva)

5 De mirtos coronada,
en medio de las flores,
te he visto yo, Porfiria,
en mi sueño de amor,
mas al llegar el sueño
al final, ya despierto,
el hada de la noche
besóme y se alejó.

10 ¿Qué fue de tu belleza,
qué fue de tu hermosura,
ese mirar de fuego
que el mundo pregonó?
Todito lo has perdido
por ambiciosa y necia,
15 de Dios has recibido
la eterna maldición.

20 Al pensar en el futuro edén
que con tu amor iba yo a realizar,
mi corazón palpita de placer
al ver cercana la felicidad
pero la mano del destino cruel,
estrella vil que del cielo guió,
con su artero brillo vino a apagar
los destellos de mi corazón.

Querubín

(Letra de Felipe Pinglo Alva)

Era la monina una chiquilla muy fina
con una linda boquita, bella cual hurí.
Sus negros, vivos ojitos, sus mejillas con hoyitos,
sus pestañas tan arqueadas cual muñeca de biscuit.

5 Con mucho salero y mucha gracia gitana,
la chiquilla de mi canto se llamaba Querubín.
Mas, como era hermosa, no escuchaba estas endechas
que brotaban cual promesas de mi pasional sentir.

10 Óyeme, mi nena, si me quieres un poquito,
dímelo con un besito que me sentiré feliz.
Mírame bastante y háblame con gran ternura
que es mi vida una amargura porque estoy lejos de ti.

15 Dime frases dulces, llámame "negrito lindo,
caramelito de azúcar, encanto de mi vivir".
Bésame en la boca prestándome tu cariño
y reclíname en tu pecho para así soñar feliz.

20 Tú serás mi nena, mi amorcito y mi locura,
la que me ha robado el alma, la calma y el corazón.
Chiquita bonita, capullito de magnolia,
tu boquita huele a gloria y estoy muriendo por ti.

Ya me tienes loco por gozar de las delicias
de tus mimos, tus halagos, tus caricias y tu flirt.
Mírame mimosa, dime tú si no te enojas
si con un beso en la boca te juro amor al morir.

Ramito de flores

(Letra de Felipe Pinglo Alva)

Ramito de flores
que traes el perfume que da
aroma a la estancia
que tiene mi amada beldad;
5 no sabes la dicha
que en mí se acrecienta
al verte gozoso esparcir
el néctar que aspira
voluptuosamente
10 la nena que me hace sufrir.

Inundas de aroma
la pieza y no hace olvidar
y antes que marchite,
sus manos cogen una flor;
15 con mudo lenguaje,
dile que la adoro,
dile que me muero de amor,
dile que es mi vida,
que es mi pensamiento,
20 mi única ilusión.

¿Quién estar pudiera,
ramito de flores, así,
contemplarla a solas
durante su ensueño de amor?
25 ¿Quién pudiera, acaso,
velar ese sueño
y decirle "te adoro, mi bien"
sin que despertara,
sin que se enojara
30 ni riera de mí?

Rizos de oro

(Letra de Felipe Pinglo Alva)

Cual cúpula de aquel dosel
que enmarca tu prístina beldad,
tus cabellos hilos de oro son,
en conjunto, un dorado sedal.

5 Y si un rizo me das
de tu hilado de sol,
mi amuleto será,
mi recuerdo de amor.

10 Ni el sol con tanta majestad ha podido opacar
a ese oro de ley que en tus rizos está
y que ayer con ternura besé
y el recuerdo feliz me mata de placer.
Al besar con mis labios profanos
tus cabellos de oro de sol
15 en las noches de argentada luna
fuiste niña, divina visión.

Añorando tan dulce recuerdo
he creído volver a tener
el regalo que enviaron los dioses
20 a la tierra en forma de mujer.

Rosa Luz

(Letra de Felipe Pinglo Alva)

La morena Rosa Luz, que es mi beldad,
a quien amo con todito el corazón,
saborea las delicias del cariño
y ella vive muy feliz con su pasión.

5 En sus ojos se refleja la ansiedad
porque libe de sus labios el amor;
entre besos y suspiros sollozante me confiesa
que su vida es mi afecto y mi calor.

10 Siempre dicen que el cariño nace así,
como nace entre el follaje una flor:
sin que nadie la regara ni advirtiera,
vive sola en el mundo del amor.

Sus miradas con las mías se cruzaron
una tarde del otoño que pasó
15 y entre el fuego de dos haces convergieron
los ideales de dos seres en un solo corazón.

Todo cambia y en sus ojos hoy no encuentro
las miradas que ese otoño descubrí;
será acaso mis pupilas que no miran
20 o, quién sabe, si ella ya no piensa en mí.

Cruel martirio se apodera del querer
y los celos me hacen la vida un sufrir;

tengo miedo de que broten de otros labios las promesas
de cariño que ella me oyó a mí.

Saltimbanqui

(Letra de Felipe Pinglo Alva)

Ser bohemio es mi ideal,
a la muerte despreciar,
entre risas y lágrimas,
vivir, amar.

5 Ser dichoso, ser feliz,
saltimbanqui del amor,
gozar así la vida
siempre ha sido mi ideal.

10 Si con la vida fugaz
hay que alternar las alegrías,
en un mortal hay que girar
con emoción.

15 Así es la vida, un eterno rodar,
siempre peligro y mucho arriesgar.

Si con la vida fugaz
hay que alternar las alegrías
en un mortal hay que girar
con emoción.

20 Nuestra existencia, siempre sonriente,
llevamos llenos de amor con ilusión.

Sedución

(Letra de Felipe Pinglo Alva)

Con ese tu cuerpo tan gentil
ostentando siempre seducción,
llevando prendidas al danzar
sensuales miradas de pasión.

5 Ese cuerpo es de pecado
y en su ansiedad bacanal
palpitando todo su ser
porque siempre triunfará la mujer.

10 Y entre el gozar y el reír,
agonizante de amor voy.
Soy un ideal que nunca pudo dar flor,
nunca mi amor floreció.

Serenata a una amiga

(Letra de Felipe Pinglo Alva)

Mientras el barrio duerme de inquietud y reposo,
a ti, amiga querida, hoy vengo a saludar
rompiendo el silencio, cual popular trovero

5 trae su alegría, y sincero es mi anhelo
al desearte ventura, dicha y felicidad.

Recordarás, amiga, que lleno de alborozo
te ofrezco en tu día mi más grande amistad,
del campo, la belleza; de los prados, las flores
rodearán la grandeza de tu feliz natal.

10 Y mientras que extasiado observo tu hermosura
gozando con la dicha de tanto bienestar,
una voz muy bajita te susurrará al oído
que digan estas trovas son de tu fiel amigo
para mi buena amiga: «¡Que viva tu natal!».

Sueños de opio

(Letra de Felipe Pinglo Alva)

Sobre regios almohadones recostada,
incitante me sonrío bella hurí,
cual la diosa de que hablan los cuentos de hadas,
deslumbrante se presenta para mí;
5 sus miradas son de fuego y me enloquecen,
ella me ama y me ofrece frenesí,
en su rostro de querube o de Nereida
se adivinan deseos de goces mil.

10 Droga divina, bálsamo eterno,
opio y ensueño dan vida al ser,
aspiro el humo que da grandezas
y cuando sueño, vuelvo a nacer;
me veo dueño de mil riquezas,
15 lindas mujeres forman mi harén
y en medio de ellas, yo adormitado
libando dichas, bebiendo halagos
entre los brazos de una mujer.

Primorosas odaliscas en mi torno
obedecen mis caprichos de Rajá
20 y sus mimos y cariños amorosos
son tributos de esclavas a su sultán;
una y otra me suplican que las ame
y les brinde mi caricia más sensual,
oh, delicias que nos duraron tan sólo
25 lo que el opio en mi ilusión pudo forjar.

Terroncito de azúcar

(Letra de Felipe Pinglo Alva)

Rica,
llena de dulces encantos
cual terroncito de azúcar,
mi nena así es.

5 Quiere
que sólo sea su amigo
pero es más fuerte el cariño
de mi corazón.

10 Y le quiero decir
mi sentir
para no sufrir
y también implorar
la pasión
de su corazón.

15 Oye,
tú, terroncito de azúcar,
préstame tu cariñito
y no sufriré.

Tu nombre y el mío
(Letra de Felipe Pinglo Alva)

Sobre la húmeda arena de la playa,
donde dejaste las huellas de tus pies,
dibujé ansioso con amorosa mano
tu nombre y el mío al mismo nivel.
5 La brisa de la tarde presta secó la arena,
sus átomos tan finos el viento los llevó;
decepcionado he visto borrarse, una tras otra,
las letras que en la arena mi mano dibujó
y el romper de las olas fue como carcajada
10 de burlona ironía para tanta pasión.

No es existir querer sin poderlo decir,
un ángel adorar que nomás pueda oír
mi mente al concebir ideas de pasión,
es loco en sus deseos y exige al corazón.
15 La realidad nos trae una desilusión,
que atrofia nuestra fe dando muerte al amor,
el remedio fatal es querer sin amar,
soñar con la mujer por coquetear.

Muy negro mi pasado, el presente una duda,
aún más me atemoriza el tiempo por venir,
sin alma que alimente, destellos de esperanza,
sin fe que la sustente, sin razón de existir.
Vagando por la playa donde grabé tu nombre,
20 en las noches que ríela la luna sobre el mar,
te envió con las olas que cantan su fiereza,
mi único pensamiento y mi loca ansiedad;
25 el libro de mi vida, convertido en cenizas,
sólo páginas negras me han podido quedar.

Anexo 2
Letras completas de las canciones analizadas de Agustín Cárdenas Pinelo

A qué negar

(Letra de Ricardo López Méndez)

¿A qué negar que me quisiste un día?
¿Por qué quieres borrar lo que ha pasado,
si yo sé que me quieres todavía,
aunque jures que todo se ha olvidado?

- 5 Son tan tristes y breves nuestras vidas,
es tan dulce soñar con las quimeras,
y aunque tú me asegures que me olvidas,
yo sé que es mío tu amor, aunque no quieras

Aléjate

(Letra de Ricardo López Méndez)

Aléjate, mujer, de mis quimeras
que tus besos de fuego me hacen daño;
aléjate de mí, aunque me quieras,
que prefiero el olvido, lo prefiero al desengaño.

- 5 Aléjate, mujer, de mi existencia,
aléjate por siempre de mis brazos;
aunque el dolor profundo de tu ausencia
ya sé que el corazón me hará pedazos.

Blanca rosa

(Letra de Antonio Plaza)

- Blanca rosa inmaculada
que con clara luz baño
inocente una alborada
blanca rosa perfumada
5 con el aliento de dios.

- Tú, la tímida azucena,
tú, la del carmín encanto
que meció el aura serena
que nunca empañó la pena
10 con una gota de llanto,
con una gota de llanto.

Dile a tus ojos

(Letra de Antonio Menéndez)

Dile a tus ojos que no me miren,
porque al mirarme me hacen sufrir;
que no me miren porque me hieren
díles que tengan piedad de mí.

- 5 Ojos perversos de tintes vagos
ojos que hieren mirando así;
ojos que matan y que dan vida,
tened clemencia, piedad de mí.

Dulce muñequita

(Letra y música de Pepe Domínguez)

- Oh, mi dulce muñequita
de los ojos dormilones
y los labios encendidos
cual si fueran dos heridos
5 corazones, ay.
- Pobrecita muñequita,
tú no puedes querer porque eres
la fina figulina de cartón
y de porcelana china.
10 ¿Quién pudiera, muñequita,
regalarte un corazón?
- Al mirarte tan curiosa,
tan graciosa y tan bonita
uno olvida, muñequita,
15 que eres sólo fantasía
mentirosa, ay.
- Pobrecita muñequita,
quien hiciera que no fueras más
la fina figulina de cartón
y de porcelana china.
20 Dios no quiso, muñequita,
que tuvieras corazón.

Flor

(Letra de Juan A. Pérez Bonalde y Diego de Córdoba)

- Flor se llamaba, flor era ella,
flor de los bosques en una palma
flor de los cielos en una estrella
flor de mi vida, flor de mi alma.
- 5 Murió de pronto mi flor querida
erré el sendero, perdí la calma,
y para siempre quedó mi vida,
sin una estrella, sin una palma.

Fondo azul

(Letra de Ignacio Magaloni Duarte)

Hay en el fondo azul de tus pupilas
una radiosa floración de perlas,
cuando mi amor se inclina a recogerlas,
se hunde como en un mar de aguas tranquilas.

- 5 Tus ojos y los mares, en el fondo,
guardan luz transparente y espejismos,
brillan llenos de perlas los abismos;
las quiere uno coger y están muy hondo.

Fuiste tú

(Letra de Ricardo López Méndez)

- El hondo abismo de tus ojeras,
prendió en mi alma una ilusión;
y hubo una orgía de primavera,
en el letargo del corazón.
- 5 Mi vida es un vasto camino
de sombras y anhelos en flor,
en ella tú fuiste el destino
que se hizo promesa de amor.
- 10 Tú fuiste distante caricia
que el ansia trocó en realidad;
tú fuiste la boca propicia
que nunca yo pude besar.

Golondrina viajera

(Letra de Ricardo López Méndez)

- Golondrina viajera
de mirar dulce y triste,
que tu nido formaste
dentro del corazón;
- 5 di por qué me has amado,
si tan pronto te fuiste,
di por qué me quisiste,
golondrina que vuelas
como una canción.
- 10 Mi tristeza es profunda,
mi dolor es callado
recordando tus besos
que me hicieron soñar;
nadie sabe, viajera,
- 15 que tu ausencia he llorado
la dulce esperanza
de que habrás de tornar,
golondrina, viajera,
yo te habré de esperar.

Lágrima

(Letra de Luis Martínez Serrano)

¿Por qué en tus ojos llenos de encanto
veo una lágrima de pesar,
si tú bien sabes que te amo tanto,
que sufro mucho al verte llorar?

- 5 ¿Cuál es la causa de tus enojos
que hace tu llanto raudo brotar?
Ven a mis brazos, seca tus ojos,
me pones triste, no llores más.
- 10 Cuando en tus ojos se transparentan
dos lagrimitas como el cristal,
siento al besarlas sabor de hieles,
sabor de acíbar, por Dios no llores más.

Me iré soñando

(Letra de autor desconocido)

- Ya que el destino con cruel dureza
de mi terruño me alejará,
cuando esté lejos y en tierra extraña,
de mí siquiera te acordarás.
- 5 No dudes nunca de mi cariño,
ni nunca pienses que soy feliz,
me iré soñando que tú me quieres
y con los besos que yo te di.

Ojos tristes

(Letra de Alfredo Aguilar A.)

- Tienen tus ojos un raro encanto,
tus ojos tristes como de niño
que no ha sentido ningún cariño,
tus ojos dulces como de santo.
- 5 ¡Ay, si no fuera pedirte tanto!
yo te pidiera vivir de hinojos
mirando siempre tus tristes ojos
ojos que tienen, ojos que tienen sabor de llanto.

Para olvidarte

(Letra de Ermilo López Padrón)

- Para olvidarte a ti que no supiste
comprender las ternuras de mi alma,
es necesario recobrar la calma
que el corazón perdió cuando te fuiste.
- 5 Para olvidarte a ti que aún me quieres
a pesar de tu orgullo y tus agravios,
me embriagaré sediento de placeres
en la pagana copa de otros labios.

Pasión

(Letra de Ricardo López Méndez)

Hay en tus negros ojos zegrías
lumbre de oriente, radiante luz,

miel en tus labios y cuando ríes,
fingen tus dientes perlas de Ormuz.

5 Nido de aromas es tu cabello
tu dulce frente, palio de amor,
y suave y terso tu grácil cuello,
erecto tallo de esbelta flor.

10 ¿Qué ardiente gota sorbí al besarte?
¿Qué me dista para beber?
¿Por qué seguirte, por qué adorarte?
Te he dado todo, todo mi ser.

15 Deja que bese tus labios rojos,
tu frente suave, seda de Ofir,
deja que bese tus negros ojos,
tus negros ojos hasta morir.

Peregrino de amor

(Letra de autor desconocido)

5 Peregrino de amor, vagaba triste
por sendas oscuras y de abrojos,
una gloria buscaba y sé que existe:
la vi en el fondo de tus lindos ojos,
la vi en el fondo de tus lindos ojos.

10 Es esa gloria el dulce amor soñado
que tantas veces me robó la calma,
y aunque siempre por él fui desdeñado
seré feliz porque lo hallé en tu alma,
seré feliz porque lo halle, lo hallé en tu alma.

Quisiera

(Letra de Ricardo López Méndez)

5 Quisiera preguntar a la distancia
si tienes para mí un pensamiento,
si mi nombre se envuelve en la fragancia
inolvidable y dulce de tu aliento.

5 Quisiera preguntar a los ocasos
si aún es tu corazón nido vacío
para poder soñarme entre tus brazos
y allí en tu corazón dejar el mío.

Rayito de sol

(Letra de Ermilo Padrón López)

5 Un rayito de sol por la mañana
filtra sus ojos por la enredadera,
se quiebra en el cristal de tu ventana
y matiza tu hermosa cabellera.
Un rayito de sol por la mañana.

10 Mi alma que vive errante y soñadora,
siguiendo en pos de una visión lejana,
quiere llegar a ti como la aurora,
como un rayo de sol por tu ventana,
como un rayo de sol por tu ventana.

Si yo pudiera
(Letra de Ricardo López Méndez)

Si yo pudiera asesinar tu orgullo,
si yo pudiera asesinar mi hastío,
fuera mi corazón mucho más tuyo,
fuera tu corazón mucho más mío.

5 Refinada en amor y en los placeres
prendes nueva inquietud en mi sendero
a pesar de tu orgullo tú me quieres
y a pesar de mi hastío yo te quiero.

Ven, chamaquito
(Letra de autor desconocido y música de José María Lacalle)

Cuando yo era chiquitito
siempre llamaba la atención
entre todas las muchachas bien
que vivían en mi población.

5 Y ahora que soy ya mayorcito
solo despierto la ilusión
de las viejas ya jamonas
que me dicen con ardor.

10 Ven, chamaquito, ven y bésame,
ay, ven que a ti solo te daré mi amor,
sin tus caricias no podré saber
si tus besos saben a turrón.

15 No temas ven, mi chatito, ven y bésame,
ay, ven que tus besos me darán calor,
si me desprecias me suicidaré
con cuatro copas de ron.

Yo pienso en ti
(Letra de Antonio Plaza)

Yo pienso en ti con ardoroso empeño
y siempre miro tu divina faz
y pronuncio tu nombre cuando sueño
y pronuncio tu nombre al despertar.

5 Late por ti mi corazón de fuego,
te necesito como el alma a Dios;
eres la virgen que idolatro ciego,
eres la gloria con que sueño yo.

Yo quiero ser

(Letra de Ricardo López Méndez)

Yo quiero ser la alondra que suspira
en el amanecer de tu mirada,
y transformar mi corazón en lira
para cantar mi trova apasionada.

- 5 Yo quiero ser el lirio de tus penas
y de tu boca el rojo carmesí,
yo quiero ser la sangre de tus venas
para sentirme, para sentirme, palpitar en ti.