

Música y poder: aristocracia y revolución en la obra de Chabuca Granda

Raúl R. Romero

La música popular no es solo un vehículo de mero entretenimiento o de distracción pura, sino que también puede ser un espacio de expresión política y de crítica social. En cualquier caso, puede desempeñar ambas funciones según el momento histórico en que se desenvuelva, y dependiendo de la voluntad y el compromiso de sus intérpretes. En este artículo me interesa explorar la relación entre la música y el poder, inspirándome en la concepción de Gage Averill (1997: xi) por la cual “la música popular, como discurso, es un escenario en el que el poder es actuado, reconocido, situado, significado, impugnado y resistido”. En efecto, en este sentido, la música popular puede ser tanto contemplativa con el poder dominante como crítica de este. En el primer caso estamos hablando no solo de una música que se ubica únicamente dentro del contexto de la industria del entretenimiento –sin más ambiciones que tener éxito en sus ventas y brindar fama y fortuna a sus protagonistas–, sino de géneros que aparentan una relativa “neutralidad” al priorizar la búsqueda de una belleza artística legítima pero concebida muy por encima de todo conflicto o realidad terrenal.

En el segundo caso hay una gran variedad de posibilidades. Desde una música abiertamente desafiante y de rechazo al *status quo*, representada con mayor visibilidad por géneros como el *hard rock*, el *metal* y el *punk*; pasando por diversas músicas tradicionales en el mundo que tienen como función ritual la crítica al actual estado de cosas; hasta una música latente y escondida a la manera de lo que James C. Scott (1985: 31) llama una “resistencia pasiva”,

que se expresa sin entrar en conflicto con el *establishment*, criticándolo desde dentro, para lo cual respeta las condiciones del estilo social que el mismo sistema aprueba y concede, sin transgredir –a través del estilo musical, estético y social– los esquemas del poder imperante¹.

Quizás en esta última categoría se ubica la obra de la compositora peruana de música criolla de mayor reconocimiento internacional: Chabuca Granda (1920-1983). Pocos casos son tan ilustrativos de las relaciones entre música y poder como en su obra. Ciertamente es que ella nunca hizo explícito el vínculo entre sus canciones y el contexto político en el que vivía. Por lo menos no de la manera en que lo hicieron los intérpretes de los movimientos de la Nueva Canción o de la Nueva Trova². Aun cuando sus canciones pasaron de celebrar a un sector aristocrático a glorificar a un guerrillero, ella como personaje y su *performance* musical siempre respetaron el estilo social de la clase que la cobijó desde el inicio de su carrera musical, a pesar de haber llegado a ser en algunos momentos, tanto en su música como en sus letras, una de las compositoras más inconformistas del Perú y de América Latina.

La relación de Granda con su entorno político y social estaba escondida detrás de una poética muy sublime, bastante compleja y repleta de metáforas que la hacía susceptible de ser interpretada desde diversos ángulos. Por eso la idea dominante es que era solo una cantante, una juglar que componía canciones de puro valor artístico, y son contados quienes han visto en ellas una relación con el poder. Muchos de sus temas son considerados expresiones sentimentales de hechos y circunstancias fortuitos. Por ejemplo, pocos en el

1 Para Dick Hebdige (2001: 3) el “estilo”, refiriéndose al estilo cultural, es el área en donde se producen los conflictos más fuertes entre diferentes subculturas. En esta línea de análisis, Chabuca Granda nunca rompió con el estilo cultural del sector de elite, pero tampoco entró en una abierta pugna con ningún otro sector. La autora siempre conservó la imagen de una distinguida dama limeña, a pesar de haber tomado distancia y marcado diferencias con la ideología dominante.

2 Para mayor información sobre el movimiento de la Nueva Trova Cubana véase Benmayor (1981), y a Fairley (1984) sobre el surgimiento de la Nueva Canción Latinoamericana.



Isabel "Chabuca" Granda (Foto cortesía Teresa Fuller Granda)

Perú han llegado a la conclusión de que su ciclo de canciones a Javier Heraud (1942-1963) refleja un apoyo a la guerrilla de los años sesenta. La mayoría de la opinión pública percibe este ciclo como producto de la tristeza de la compositora ante la muerte de un joven e idealista poeta, descontextualizando por completo el componente ideológico de la trayectoria de Javier Heraud, quien fue visto a duras penas como un poeta soñador, en lugar del guerrillero ideológicamente comprometido en el que realmente se había convertido.

Es posible que la explicación a esta despolitización de las obra de Chabuca Granda se deba en parte a que ella actuó individualmente, y no formó parte de un grupo como lo hicieron por ejemplo los miembros de los ya mencionados movimientos de la Nueva Canción y de la Nueva Trova. Granda era vista como un ícono de la cultura criolla que se representaba a sí misma, sin ambiciones de convocar posiciones comunitarias o partidarias. La sociedad limeña

siempre la ha considerado como una francotiradora que utilizaba la poesía para dignificar al Perú criollo. Sus canciones dedicadas a la figura de un guerrillero (Javier Heraud) o a una dama que se suicida enamorada de un muchacho mucho más joven que ella (Violeta Parra) jamás fueron vistas como subversivas o contestatarias, sino como bellas y románticas expresiones musicales que celebraban lo más sublime de estos personajes. De Javier Heraud la inocencia y su faceta de poeta, y de la tragedia de Violeta Parra el amor puro.

En este artículo propongo que hay otra manera de leer las canciones de Chabuca Granda, agrupándolas en tres grandes períodos. El primero, en la década de los cincuenta, cuando se dedicó a la añoranza de una Lima aristocrática que ya empezaba a palidecer frente a la presencia cada vez más fuerte de las provincias, que cambió la faz de la capital peruana a través de las grandes migraciones de aquella época. El segundo, en los años sesenta, cuando descubrió que el Perú no era Lima y que había jóvenes dispuestos a morir por sus ideales; período en el cual dedicó un ciclo de canciones al joven poeta y guerrillero Javier Heraud. Y el tercero, que comienza a fines de los sesenta y se prolonga hasta la siguiente década, cuando consolida su compromiso con la música afroperuana, vinculándose con músicos de una de las minorías étnicas más excluidas del Perú oficial.

Viéndola así, la trayectoria de Chabuca Granda va desde la admiración por una Lima aristocrática, con sus figuras señoriales, sus grandes casonas y alamedas, hasta el desencanto con esta realidad que se rebela en el sacrificio de Javier Heraud y en la celebración de la revolución social que este buscaba, para finalmente culminar su carrera asociándose a representantes de una clase social situada al extremo opuesto de las clases altas de un sector elitista limeño que en un inicio celebraba.

Si bien la compositora nunca formó parte de un movimiento musical vinculado a una posición política, su producción es un ejemplo de cómo la música puede

situarse de una manera clara y tajante frente al poder. Su caso es especial porque nos presenta una evolución de su posicionamiento respecto a este, mientras va descubriendo la realidad de su propia sociedad. No estamos frente al caso de un grupo o de un género musical que nacen como resultado de la protesta contra una situación de injusticia social específica, sino como un proceso dentro del cual la música va siguiendo una realidad cambiante y va transformándose en la medida en la que esta se va revelando. Granda viaja musicalmente desde una Lima feliz y sin migrantes que la amenazarán, a un país cansado de injusticias sociales que motiva una guerra de guerrillas, y finalmente a una revolución, lo que la lleva a una convivencia con los marginados y discriminados. O lo que es lo mismo, evoluciona musical y discursivamente desde la dedicatoria de una canción a un hacendado (“José Antonio”), hasta hacer lo propio con un “campesino triunfador” en el contexto de la reforma agraria (“Paso de vencedores”).

Celebrando a la aristocracia limeña

Aunque Chabuca Granda nació en una pequeña ciudad de los Andes peruanos, en Cotabambas (Apurímac), lo hizo mientras su padre, un ingeniero de minas limeño, estaba asignado temporalmente en esa región. Allí vivió hasta los tres años de edad, cuando su padre y su familia retornaron a Lima a residir de manera permanente. De modo que su nacimiento y temprana crianza en los Andes no influyó mayormente en su obra ni en su visión del mundo, aunque ella muchas veces trató de rescatar el factor de su nacimiento andino como un hecho preponderante en su vida, e incluso intentó recuperar memorias sobre esa época. Al respecto escribió por ejemplo: “A mí me abrigan como a todas las niñas de las sierras. Yo vestía las polleritas serranas. Me abrigan sabiendo que los niños de las sierras podrían enfermarse. Y como tengo los ojos claros me ponían unos vidrios muy oscuros para que me defendiera del reflejo de la nieve” (Granda 1981: 320).

La realidad es que Granda se crio y educó en una Lima tradicional, en medio de una clase social perteneciente a los estratos más altos de un Perú pre-reforma agraria, en donde sus principales referentes eran los grandes señores, generalmente hacendados o prestigiosos y solventes profesionales liberales, las magníficas casonas, y una ciudad todavía libre del impacto de las masivas migraciones de mediados del siglo veinte.

Cuando Chabuca Granda empieza a componer, recién hacia la década de los cincuenta, ya se encontraba en una Lima cuyo espíritu aristocrático se empezaba a desintegrar. Fue la década de inicio de las grandes migraciones de las zonas rurales a las urbanas, de las primeras invasiones de terrenos, de las primeras barriadas y del comienzo de la debacle de los paisajes y servicios públicos que una ciudad pequeña y exclusiva había gozado hasta entonces (Matos Mar 1984).

Habiéndose educado en otro ambiente, la nostalgia de la autora por una Lima que empezaba a transformarse irremediablemente se plasmó en la composición de una serie de canciones, muchas de ellas convertidas en clásicos del repertorio criollo, dedicadas a celebrar a esa Lima que se iba, y que se perdía ante cambios invisibles, en el sentido de que ella nunca explicitó sus causas ni en sus letras ni por otro medio. Lo que sus temas de la década de los cincuenta dejan en claro es que ella sentía una profunda añoranza por una ciudad cuyo diseño se iba deshaciendo, por unas costumbres que iban desapareciendo y por los grandes representantes de las altas clases sociales de esa Lima cuya preponderante presencia ya empezaba a languidecer.

Las canciones dedicadas a los grandes señores de su clase social son las que mejor ilustran para quiénes iban dedicadas sus composiciones en este período. Muchas de ellas conforman una colección de apellidos de prestigiosas familias de aquella Lima de espíritu aristocrático: las “Coplas a Manuel Bar-

nechea”, las “Coplas a Pancho Graña” –un prestigioso doctor en medicina–, “José Antonio” –inspirada en el hacendado y criador de caballos de paso don José Antonio de Lavalle– y “Zeñó Manué”, dedicada al periodista Manuel Solari Swayne, descrito por *El País* como “crítico taurino, cronista de Lima, hispanófilo y creador de la feria taurina del Señor de los Milagros”³. Y finalmente “Fina estampa”, para su padre Eduardo Granda y San Bartolomé, fallecido a los 43 años de edad.



La nostalgia y la añoranza por una Lima que empezaba a cambiar marcaron las composiciones de su primer periodo creativo (Foto cortesía Teresa Fuller Granda).

3 Diario *El País*, 19 de abril de 1990.

Disponible en: http://elpais.com/diario/1990/04/19/agenda/640476003_850215.html

Muchas de estas canciones vinculaban la grandeza y prestigio social de sus protagonistas, valores emblemáticos de una Lima con ínfulas aristocráticas, con la nostalgia por las costumbres limeñas e incluso por su arquitectura. En un reciente libro escrito sobre Chabuca Granda desde una perspectiva psicoanalítica, su autora Ani Bustamante inscribe este ciclo de canciones bajo el rubro de la “añoranza” (Bustamante 2014: 21-33), y podríamos añadir que se trata de una “añoranza” no solo por Lima como espacio urbano, sino por la clase social que la cobijaba y la ubicaba en la cumbre del espectro social, lo cual seguramente le permitía disfrutar la ciudad desde una perspectiva distinta que la de otros autores de música criolla contemporáneos a ella⁴.

En “Zeñó Manué”, la vinculación entre el gran señor y la encopetada Lima es evidente en la letra:

*Oiga uté, zeñó Manué,
¡y nos estamos quedando,
sin esa Lima de otrora
tan querida y tan señora!*

*Sus calles, como en la copla,
son unas calles cualquiera,
son unas calles cualquiera,
camino de cualquier parte.*

*Ya no nos llevan al parque,
ni tampoco a la alameda,
ya las plazuelas se mueren,
alumbrando su tristeza.*

*No perfuma la diamela,
ni cae el jacarandá,
ni florecen los aromos
al llegar la Navidad.*

4 Además de la temática de la añoranza, Ani Bustamante también distingue un ciclo de canciones que se vinculan al erotismo, al Otro, al olvido, al sueño y a la pérdida, a la memoria y a los tiempos femeninos.

En las dos primeras estrofas, Granda hace patente su desencanto con Lima, y lo hace hablándole al entonces ilustre Manuel Solari Swayne (cuyo seudónimo como periodista costumbrista y taurino en *El Comercio* era “Zeñó Manué”). Es un reclamo que explícitamente dice que Lima era “tan querida y tan señora”, y que sus calles se han convertido en “unas calles cualquiera” puesto que ya no llevan a los parques, alamedas y plazuelas tan propias de una ciudad que ya empezaba su transformación histórica.

Más adelante la letra elabora lo que era la capital peruana antes de los años cincuenta, una Lima idealizada, de “casonas bellas” con sus “puertas de par en par”, aludiendo a una seguridad y familiaridad que ya se estaban perdiendo:

*Dicen que hubo alguna vez,
una Lima sandunguera,
alfombra, jacarandá,
que tenía su quimera.*

*Soleada cerca a los cerros,
y mojada junto al mar,
dicen que hubo alguna vez,
una Lima de bandera.*

*Tienen sus casonas bellas
las puertas de par en par,
ventana de reja y laja
suave para caminar.*

Otra de sus canciones, esta vez la dedicada al hacendado José Antonio de Lavalle (“José Antonio”), es una celebración a su estampa de criador de caballos de paso, una actividad a la que solo se dedicaban personas muy adineradas y que hasta el día de hoy (como la taurina) constituyen una costumbre y un símbolo muy vinculados a las clases acomodadas del país. El estribillo dice:

*¡Qué hermoso que es mi chalán,
cuán elegante y garboso!
Sujeta la fina rienda de seda
que es blanca y roja.*

*Qué dulce gobierna el freno
con solo cintas de seda,
al dar un quiebro gracioso
al criollo berebere.*

Pero no todas las canciones de este período de los cincuenta celebran a señores poderosos y a la Lima de otrora, sin migrantes de otras razas que la blanca, ni representantes de otros sectores sociales diferentes a los más encumbrados. Hubo temas dedicados a un deportista de raza negra, el boxeador Mauro Mina, a quien compuso “Puño de oro”, y para Aurelia Canchari, la cocinera de su madre, para quien crea “El dueño ausente”.

Esta aparente diversidad en sus personajes no invalida lo que hemos afirmado acerca de su primera etapa autoral, por cuanto la población afroperuana y los sirvientes de las señoriales casonas de Lima formaban parte fundamental de la vida cotidiana de los sectores criollos y pudientes, y eran a menudo considerados “como de la familia”. La cercanía de esta población a la población blanca, a pesar de su condición de esclavitud en tiempos coloniales, ha sido documentada desde aquellas épocas. Los negros en la Colonia ya hablaban fluidamente el español y servían a los conquistadores en actividades muy calificadas, llegando incluso a pelear en el ejército regular y participar en las guerras civiles (Bowser 1977: 27-28). Su estatus era superior al de los indios y lograron un mayor nivel de integración con las clases altas debido a que, como sirvientes, vivían en los hogares de los españoles, siendo la principal atracción en las fiestas urbanas y, dentro del hogar criollo, confidentes, cómplices y mensajeros privados de sus patrones (Millones 1973: 26). En la República, cuando la población de origen africano fue liberada de la esclavitud, “la empleada” de origen andino suplantó

al personal de servicio negro y se integró así a las familias criollas blancas como las que frecuentaba Chabuca Granda. En consecuencia, el personal de servicio doméstico, fuera de origen afroperuano o andino, formaba parte del mundo aristocrático en el que se desenvolvía la compositora en esa época.

A este período pertenece su internacionalmente conocida canción “La flor de la canela”. De ella dice la misma autora: “(...) la hice en el ‘50, pero comenzó a sonar solo en el ‘54” (Granda 1981: 325). El tema está dedicado a Victoria Angulo, “de finísima raza negra” y “madrina de la primera cuadrilla de cargadores de las andas de nuestro Señor de los Milagros” (Granda 1980). La señora Angulo parece haber sido de origen humilde, ya que tenía una vivienda en el distrito obrero del Rímac que, al decir de su hija, “era un corralón frente al puente de palo”, y Chabuca la había conocido en casa de María Isabel Sánchez Concha de Pinilla, en Barranco (Lévano 1999). Considerando la modesta procedencia de Victoria Angulo y el aristocrático apellido de la dueña de la casa donde la compositora la conoció, no sería desatinado especular que la señora Angulo estuviera cumpliendo una función de doméstica en dicha casona barranquina.

Granda se refiere a ella en estos términos: “Doña Victoria pertenece a antiguas familias negras del Perú, las que considero guardan mejor que nadie en Lima, y más cuidadosamente, las antiguas costumbres y tradiciones de nuestras costas peruanas” (Granda 1980). Es decir, la pone en un estatus superior a otros representantes de su raza y clase social, ubicándola como miembro de antiguas familias negras del Perú (no de cualquier familia), y destaca el rol que debía tener cualquiera que mereciera protagonizar una obra de Chabuca Granda: el de resguardar las antiguas tradiciones limeñas. Pero también adelanta un juicio que, como más adelante veremos, revelaría un aspecto de su ideología que la diferenciaría de otros compositores de su generación: “[la canción es] un pequeñísimo homenaje a una raza que nos devolvió con

bondad, ritmo, gracia y elegancia, todo el dolor que se le infirió con la hasta ahora incomprensible injuria de la esclavitud” (Granda 1980).

En la primera estrofa del tema se mencionan los términos “memoria” y “recuerdo”, y hay alusiones a elementos como “el viejo puente, el río y la alameda”, lo que nos vuelve a remitir a la vinculación entre personajes, costumbres, lugares y espacios de la vieja Lima que iba desapareciendo, y que era motivo de la nostalgia de Chabuca Granda en esta su primera etapa:

*Déjame que te cuente limeño,
déjame que te diga la gloria
del ensueño que evoca la memoria
del viejo puente, del río y la alameda.*

*Déjame que te cuente limeño,
ahora que aún perfuma el recuerdo,
ahora que aún se mece en un sueño.
el viejo puente, el río y la alameda.*

Su admiración por la que ella llamaba “raza negra” también se expresó en el vals “Puño de oro”, dedicado al boxeador Mauro Mina, quien llegó a pelear un campeonato mundial a pesar de sufrir una lesión en los ojos. En esa última contienda, Mina se arriesgó a perder la vista. Y, como ya hemos mencionado, su vals “El dueño ausente” fue compuesto para una empleada doméstica, de quien se refirió en estos términos:

Para la señora Aurelia Canchari, empleada que cocinaba en casa de mi madre. Vino a Lima en busca de su esposo, que entonces cumplía el servicio militar. Pero Lima, tan grande, le impidió hallarlo. Ella empezó un día a silbar largamente, melancólicamente, señal de que ya extrañaba demasiado su sierra. Poco después se despidió para siempre. Luego me hizo saber, agradecida, que allá la estaba ya esperando su esposo” (Granda 1980: 32).

En síntesis, esta primera etapa de la producción musical de Chabuca Granda, ubicada en la década de los cincuenta, se generó dentro del ambiente aristocrático en el que ella se desenvolvía, y ello se descubre fácilmente en la cantidad de apellidos de abolengo limeño que figuran en sus canciones, y en los personajes marginales que componían esta escena, como los sirvientes negros o de origen andino que facilitaban la vida cotidiana de las altas clases ciudadinas.

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

Descubriendo a la guerrilla

Los años sesenta marcan un cambio radical en la producción musical de Granda, tanto en la temática de sus canciones como en sus formas y estilos musicales. Si bien, como ya se ha dicho, nunca elaboró un discurso explícito sobre sus ideas políticas, era palpable en sus composiciones que había descubierto un nuevo país, un país más allá del pequeño círculo aristocrático en el que había vivido hasta entonces, en donde existían profundas injusticias

sociales, porque de las diferencias ya estaba advertida, solo que no veía nada conflictivo en ellas. En sus palabras: “Hice muchas canciones así, hasta que supe que había guerrillas en el Perú y que había muerto en ellas un poeta: Javier Heraud. Tenía 19 años y cayó por culpa de todos. Porque todos lo matamos y no solo la policía” (Granda 1981: 328).

En efecto, la muerte de Javier Heraud marcó un giro en su sensibilidad y producción artística. Heraud estudió en el colegio Markham, uno de los centros educativos emblemáticos de la elite limeña, donde se había destacado ya como un poeta promisorio. A los 16 años ingresó a la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica del Perú, para un año después trasladarse a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Su primer libro *El río*, publicado en 1960, logró una buena recepción de la crítica:

José Miguel Oviedo lo considera una obra espléndida y al poeta como la mejor esperanza de la poesía peruana entre las nuevas generaciones. Lo mismo sugiere Sebastián Salazar Bondy en *Dos libros, dos poetas* cuando señala: “Heraud se ha incorporado definitivamente a la poesía peruana como vanguardia de una ‘nouvelle vague’ que resume en sí, en su sabiduría e inspiración, la lenta elaboración de una lengua nueva que se inició con Eguren y Vallejo” (Espejo 1997: 509).

Javier Heraud se había desencantado también de su clase social y en 1961 viajó a Rusia invitado por el Fórum Mundial de la Juventud, para luego recalar en París y Madrid. Poco después viaja a Cuba con una beca para estudiar cine, desde donde regresó como miembro del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), para morir en el año 1963, a los 21 años, acribillado por ráfagas de metrallera en medio de una reyerta en Puerto Maldonado, en plena selva peruana (Espejo 1997: 510)⁵.

5 Javier Heraud muere a los 21 años, no a los 19 como menciona erróneamente Chabuca Granda en la cita que figura líneas arriba.

Del impacto profundo que causó su dramática muerte en la compositora surgieron al menos siete canciones que conforman el ciclo dedicado a Javier Heraud⁶: “Las flores buenas de Javier”, “El fusil del poeta es una rosa”, “Un cuento silencioso”, “Un bosque armado”, “Desde el techo vecino”, “En la margen opuesta” y “Silencio para ser cantado”.

De ellas, las dos primeras son las que más han sido interpretadas y grabadas, pero al igual que todas las composiciones de esta década, su alcance y popularidad fueron mucho menores a su clásico repertorio de la década de los cincuenta. Lo que sí es palpable es la tácita desilusión de Granda con un estado de cosas que antes ella conceptuaba como ideal. La Lima tradicional de las opulentas casonas y de apellidos y familias de alta estirpe desapareció de su panorama creativo, para dar lugar a un profundo lamento por la muerte de un guerrillero que había decidido pelear por transformar el país revolucionariamente. Como dice Ani Bustamante (2014: 83), de pronto en sus canciones “(...) se cuele la realidad de la lucha de clases y el problema del mestizaje”. De la celebración a los grandes personajes con olor a aristocracia criolla, Chabuca Granda pasó a velar la tragedia de la guerrilla, a través de la figura de uno de sus representantes más importantes para la sociedad peruana: Javier Heraud.

En cierta forma, Granda estaba haciendo lo mismo que antes: celebrar, alabar y glorificar a personajes representativos de un colectivo mayor. Para ella, el guerrillero Javier Heraud fue en los sesenta lo que el hacendado José Antonio de Lavalle representaba en los cincuenta. Pero esta vez la compositora veía al Perú desde el otro lado, desde el ángulo de la injusticia, de la tragedia y de la muerte. Había abandonado la belleza, la dulzura y la sandunga de una vida citadina que de pronto desapareció de su universo poético. Sin embargo, así

6 No hay seguridad en cuanto a la cantidad exacta de las canciones dedicadas a Javier Heraud en vista de que algunas son conocidas por diferentes nombres como, por ejemplo, “Un bosque armado” y “Una canoa en Puerto Maldonado”, que son en realidad una misma canción. El catálogo de todas las composiciones y grabaciones de Chabuca Granda está aún por elaborarse.

como en su período clásico sus canciones se restringían a celebrar personajes, costumbres y paisajes, en el ciclo dedicado a Javier Heraud su poesía se restringió a lamentar la manera en que le sobreviene la muerte a un poeta convertido en guerrillero. En otras palabras, no hay en ninguno de los temas referencia alguna a los motivos que habían llevado a Heraud a convertirse en guerrillero: un país semifeudal, con grandes desigualdades económicas, servilismo y pobreza extrema en las áreas rurales, y demás. Javier Heraud se había rebelado contra un país pre-reforma agraria y, sin embargo, lo que enardecía la pasión creativa de Chabuca Granda era su muerte en la selva, a manos de la policía nacional, y no las profundas causas de injusticia social que lo habían empujado a ella.

Esta no es de manera alguna una crítica, sino una observación sobre la manera en que Granda decidía artística y poéticamente describir la realidad. Para ella era fundamental mantener un mínimo grado de abstracción y altura, de lejanía si se quiere, para poder expresarse poéticamente de una manera compleja sobre una realidad específica. En este sentido, la diferencia de sus canciones con las del movimiento de la Nueva Canción, con letras mucho más directas y protestatarias, se hacía mucho más patente. “Las flores buenas de Javier” es una canción de disculpa por la muerte que le cae encima al poeta, a quien la letra se dirige en primera persona:

*Óyeme hermano,
contesta hasta mi sombra
qué piensas de la muerte que te dimos y el frío.
La sangre que entregaste nos ahoga
desde el fondo del tiempo y tu canoa.*

*Ay, hermano, si pudiera suplicarte,
suplicarte tan fuerte que volvieras
desde un triste tañer, joven ausente,
alerta estoy a tu costado abierto,*

*Inmolada paloma solitaria, ay,
deja mirar tu río cuando vuelva
aquel que me promete tus flores de poeta.*

*Las sombras, los silencios, los dolores
lloran aún más hondo al recordarte
haciendo guerra con tus flores buenas.*

Llama la atención que se incluya la frase: “si pudiera suplicarte, suplicarte tan fuerte que volvieras”, pero no especifica para qué quisiera su vuelta. ¿Para seguir con la guerra de guerrillas? ¿Esconde poéticamente Chabuca Granda en esa frase una clara complicidad con el objetivo escogido por Heraud? ¿O se trata simplemente de una idealización sobre un poeta al que se le justifica todo por el idealismo que provendría, para la autora, de una sensibilidad más humana que social, y más justiciera que socialista? Finalmente la compositora le disculpa hasta el uso del fusil, cuando dice que el río lo recuerda “haciendo guerra con tus flores buenas”. El título de otra de las canciones de este ciclo, “El fusil de un poeta es una rosa”, parecería confirmar la idea de que si Heraud no hubiera sido poeta, probablemente su muerte no le hubiera impactado tanto, dado que dicha metáfora (fusil = rosa) era el medio por el cual ella interpretaba la realidad. La frase: “inmolada paloma solitaria” también sugiere una descontextualización de su condición de miembro de un grupo guerrillero que buscaba sus mismos objetivos. ¿Por qué Javier Heraud era a los ojos de Chabuca Granda una “paloma solitaria”? ¿No se había hecho miembro del MIR y, como tal, era parte de un colectivo de personas que se habían trazado el mismo destino? Quizás ella se refería a la soledad de un joven doblemente privilegiado entre un grupo de revolucionarios que sí tenían razones palpables para rebelarse contra el sistema. Pero no las tenía Javier Heraud, una “paloma solitaria” porque primero que todo era un poeta y, en segundo lugar, porque era un miembro distinguido de la elite limeña, educado en los mejores colegios y con un apellido de abolengo. ¿Qué hacía un Heraud en plena selva y, peor aún, siendo abatido

por nuestra humilde policía nacional y muriendo desangrado en una canoa en un río amazónico? En ese sentido sí era una “paloma solitaria”, por ser el único representante de la elite limeña que había optado por renunciar a ella y a todos sus privilegios para asumir el sacrificio, el sufrimiento y la agonía.

En “El fusil del poeta es una rosa”, la segunda de las más conocidas canciones del ciclo, la autora continúa disfrazando poéticamente la violencia del fusil de Heraud, también cargado de muerte, con la frase: “un fusil hecho de cualquier cosa, quizás de arroz, quién sabe de una rosa...”, para luego reiterar la idea calificándolo como un “leve fusil que era ese día solamente una rosa”:

*Mientras jugó la guerra de los niños
con un fusil hecho de cualquier cosa,
quizá de arroz, quién sabe de una rosa
envejeció de amor cargando furias
y se enroló a morir donde antes quiso
simplemente sucede y como dijo
ese día el fusil era una rosa
rastrillada en el aire, peligrosa.*

*Ese día era el sol más sol al río
más río el río y más la guerra era
y más la muerte desde la ribera
contra el leve fusil que era ese día
solamente una rosa.*

*Ese día era el sol más sol al río
más río el río y más la guerra era
y más la muerte desde la ribera
y una granada el verso detonado
abierta está la rosa colorada
en la margen del río enraizada
queda el rocío que llovió de un río
aquel hundido río en su vena rota
abierta está, alerta como entonces
al hombro del poeta.*

Es decir, pone la cualidad de Heraud-poeta delante de la condición Heraud-guerrillero. Pero además, con la siguiente metáfora en la que lo describe como alguien que “envejeció de amor cargando furias” sugiere que más que una conciencia política, lo que Heraud tenía era una sensibilidad herida por la injusticia vista pero no vivida, y que eso lo empujó a jugar “la guerra de los niños”.

Sin embargo, no podemos concluir que Chabuca Granda estuviera simplemente idealizando al poeta. Su repentino desencanto con su clase social y con una Lima aristocrática de grandes apellidos, con los hacendados y los grandes señores, se hizo manifiesto y claro con el ciclo de canciones a Javier Heraud. Aunque no estuviera acompañado de un discurso manifiesto, el rompimiento fue limpio y tajante. Su estrecha amistad con otros poetas de la generación del sesenta como César Calvo es también indicativa de que su modo de vida había cambiado, pues ahora frecuentaba a artistas con una visión más realista de la política y de la sociedad, y obviamente más cercanos a una ideología socialista que a las posiciones conservadoras de los grandes personajes que ella tanto admiraba en los cincuenta. Su amistad con César Calvo fue también instrumental para que se acercara más a la memoria de Javier Heraud, con quien aquel mantuvo no solo una amistad sino proyectos comunes (Espejo 1997: 509).

Las canciones dedicadas a la cantante chilena Violeta Parra también forman parte de esta segunda fase creativa de la compositora. Ella le compone “Cardo o ceniza”, “No lloraba, sonreía” y “Si fuera cierto”⁷. El caso de Violeta Parra le permite continuar con el tema de la muerte y el sufrimiento, elementos a los que añade una temática de erotismo que en lugar de celebrar la vida está presentada como un preámbulo al terrible destino que desencadena, según

7 Aunque se habla de un ciclo de canciones dedicadas a Violeta Parra, para fines de este artículo solo hemos podido verificar la existencia de las que aquí mencionamos.

la poesía de Chabuca Granda; es decir, al suicidio de la cantante chilena. En la letra de la primera estrofa de “Cardo y ceniza”, el planteamiento de la consumación del amor entre una pareja (supuestamente Violeta y su joven amante, un amor imposible) se da por medio de interrogaciones, junto a una conclusión alusiva a la muerte:

*¿Cómo será mi piel junto a tu piel?
¿Cómo será mi piel junto a tu piel?
¿Cardo o ceniza, cómo será?*

*Si he de fundir mi espacio frente al tuyo,
¿cómo será tu cuerpo al recorrerme
y cómo mi corazón si estoy de muerte,
mi corazón si estoy de muerte?*

En “No lloraba, sonreía”, el sufrimiento y el llanto se confunden con la alegría y la pena de un amor apasionado pero imposible:

*Mis lágrimas corrían por la almohada,
pero es que se escapaban;
no lloraba, sonreía.
Sonreía a lágrima viva, sonreía, y mis lágrimas
corrían por la almohada; no lloraba, sonreía. Sonreía.*

Si bien el caso de Violeta Parra está lejos de la realidad de Javier Heraud, se unen por medio del puente de la muerte, del sacrificio y del sufrimiento. Sentimientos a los que Granda nunca había aludido, y probablemente ni experimentado, en su período clásico de los años cincuenta. Violeta Parra, suicida, es casi un paralelo de Javier Heraud, a quien nuestra autora menciona siempre asociado a su muerte. La cantante chilena es también una “paloma solitaria”, como Chabuca Granda llamaba a Heraud, víctima de una muerte casi anunciada y por lo tanto inevitable.

Llega la revolución

En este contexto, el gobierno revolucionario de Juan Velasco Alvarado, instaurado en 1968, no le debe haber caído de sorpresa a Chabuca Granda, quien le dedicó una de sus canciones más populares de esta etapa, “Paso de vencedores”, cuya letra ya indica un evidente giro radical en su visión del mundo y de la vida política del país. En ella celebra a la reforma agraria citando al “campesino triunfador” llamándolo “hermano nuevo”, a la reforma industrial aludiendo al “sol del obrero”, y anunciando los “clarines de la dignidad”. Con la arenga: “soldado, toma la luz del guerrillero” sugiere que sea el gobierno de Velasco el que cumpla con los ideales de Javier Heraud. Lejos quedaron los tiempos en que le cantaba a un Perú pre-reforma agraria, a los hacendados, a los señores de apellidos rimbombantes, a sus sirvientes y a los símbolos de una vida cotidiana que prolongaba a duras penas un estilo de vida aristocrático ya en sus últimos estertores:

Coro

*Paso de vencedores, tierra en rescate,
clarines de la dignidad, sol del obrero.
Campesino triunfador, hermano nuevo.
Olores de revolución, patria en barbecho.*

*Sangre que dejó correr savia en el río,
río que he visto volver amanecido.*

(Coro)

*Soldado, toma la luz del guerrillero.
Todo se llena de sol, nuestro es el fuego.*

(Coro)

*Madre que vas a parir el hijo erguido,
hambres que veré partir, seré testigo.*

Aunque en “El surco”, la segunda canción que Granda le dedica al gobierno revolucionario, expresa la desilusión de ver que muchas de las promesas no se cumplieron, ya no había retroceso posible. La compositora había completado en veinte años una evolución artística que había cerrado el círculo: de cantarle a los hacendados a cantarle a los campesinos; de cantarle a una Lima tradicional a cantar las tragedias ocurridas en Puerto Maldonado; de pintar un universo perfecto a un mundo trágico e inexplicable, protagonizado por la debacle de Violeta Parra.

Si existe una ideología latente en la obra de los artistas, aunque estos no hablen ni escriban sobre ella, es evidente que hubo muchos cambios ideológicos en nuestra compositora. Son obvios en las letras de sus canciones y en el devenir de sus diferentes etapas creativas. Sus temas se transformaron conforme ella se posicionaba con respecto a los poderes existentes en la sociedad en que vivía.

La música y el estilo como ideologías sonoras

Chabuca Granda no solo cambia de visión del mundo en sus letras sino también musicalmente: en su estilo, en su armonización y en las formas musicales utilizadas. Su música y su poética se modificaron en cada etapa de su obra. El principal cambio ocurrió cuando la influencia de la *bossa nova* entró no solo en sus vals y canciones sino que, a través de estos, se propaló hacia toda la música criolla en general durante la década de los sesenta. Los intérpretes de vals empezaron a incluir acordes de *bossa nova*, generando un ambiente de sopor entre los amantes de lo tradicional en lo que respecta al acompañamiento de este género criollo.

El estilo de la música de Granda, del cual no hemos hablado hasta ahora, recorre tres etapas bastante definidas. En primer lugar, la de su período clásico de los cincuenta cuando se expresa únicamente a través de la forma del vals criollo de

estilo limeño. Hubo escasas excepciones como, por ejemplo, el vals “José Antonio”, que tenía cuatro partes (A-B-C-D), algo inusual para una canción popular criolla. La cuarta parte podía ser acompañada, y de hecho siempre lo ha sido, con el ritmo de una marinera, lo que le dio a este tema un carácter bastante inusitado.

El estilo del vals criollo de Granda, en esta primera etapa, se caracterizaba por un desarrollo melódico mayor al de sus contemporáneos, el uso de un rango extendido, y una armonía tradicional que si bien se restringía a acordes triádicos (acordes con el mínimo requisito de utilizar tres notas), recurría a una gran variedad de las llamadas dominantes secundarias y acordes disminuidos, lo que sugería una complejidad relativa dentro del universo de la música popular criolla. Esta característica de sus canciones viene de las exigencias de sus elaboradas melodías, que podemos clasificar de complejas ya que exploraban diversas regiones armónicas. “María Sueños” (AABB) o “El Puente de los Suspiros” (ABA), siguiendo en su primera época, son ejemplos de temas que no solo exploraban dominantes secundarias y acordes disminuidos, sino que en sus segundas secciones hacían un cambio a la tonalidad menor de la tónica. Curiosamente, en “La flor de la canela”, su canción más conocida, la armonía es más simple que en las anteriores.

El estilo de esta primera etapa estuvo asimismo marcado por su asociación con el legendario guitarrista Óscar Avilés, quien combinaba en su acompañamiento el bordoneo, el punteo en las cuerdas agudas, los pasajes arpegiados junto con el rasgueo, sin abandonar por partes el clásico tun-de-te (que consistía en la marcación del compás de 3/4 en sus tiempos fuertes). Si bien Avilés nunca abandonó el uso de los acordes tradicionales, su estilo de tocar la guitarra acompañante, mezclando las diferentes formas ya citadas, hizo que los temas de Granda, también en este aspecto, se distinguieran aún más de los de sus contemporáneos.

El cambio más radical vino en los años sesenta, cuando el guitarrista y arreglista Lucho González reemplazó, por así decirlo, el rol que antes tenía Avilés.

González introdujo la *bossa nova* y el *jazz* a las composiciones de Chabuca Granda, acompañando en el estilo de los guitarristas de música brasileña, pero adaptándolo al ritmo de 3/4. Los acordes de la guitarra seguían un ritmo altamente sincopado y eran tocados siempre en bloque con la alternancia del bajo (mano izquierda) y las restantes tres notas del acorde (mano derecha). Pero los acordes utilizados eran totalmente diferentes, dado su origen musical. Ya no eran triádicos sino compuestos por muchas más notas y estructuralmente definidos como de séptima, novena, décimo primera y décimo tercera; es decir, ya no eran de tres notas, sino hasta de siete notas (reducidos o adaptados a las seis cuerdas del instrumento). El sonido final, mezclando los acordes con el ritmo utilizado, daba un resultado único y de sabor muy contemporáneo a las canciones de Granda de aquel entonces, que incluían las dedicadas a Javier Heraud, a Violeta Parra y al autodenominado gobierno revolucionario de 1968.



*Lucho González, Chabuca Granda y Carlos "Caitro" Soto
(Foto cortesía Teresa Fuller Granda)*

La influencia de Lucho González en la música de la compositora, entre 1968 y 1975 (años en que hicieron dúo), no se puede soslayar. Si bien las canciones eran de ella, las componía en estrecha colaboración con el guitarrista, quien recuerda:

Ella tuvo el incentivo de mi forma de tocar y de mi forma de armonizar, que eran una novedad para la música popular peruana, pero no porque yo me lo hubiera propuesto sino porque venía de Argentina, imbuido de la música brasileña, y venía de una casa peruana: Javier González, mi padre, fue un gran cantor. Entonces, yo tenía la base peruana y tenía la preparación de mi época que era la brasileña. Descubrir la posibilidad de armonizar de esa manera la música peruana, específicamente su música, a ella la llenó de ilusión y eso la hizo componer sabiendo que tenía la posibilidad de una forma de “musicar” más actual que lo que usaba la música popular peruana en ese momento⁸.

Las canciones de Chabuca Granda pasaron por un proceso de gran transformación. Basta contrastar las diferencias entre “Fina estampa” y “Las flores buenas de Javier” por ejemplo; o el tema “No lloraba, sonreía”, dedicado a Violeta Parra, lo cual es confirmado por Lucho González en la entrevista citada: “(...) sus canciones empezaron a ser más exigentes en cuanto a la forma, empezaron a salir de la forma habitual A-B, a tener cosas como el tema ‘No lloraba, sonreía’, que posee tres ritmos diferentes”.

Esa exigencia en cuanto a la forma se manifiesta claramente, como dice González, en canciones como la mencionada en el párrafo anterior, en la que ya es obvio que la autora se orienta más hacia la composición de canciones que de vales criollos; no obstante, continúa fiel al compás de 3/4. En esta canción Chabuca Granda combina diferentes compases: 3/4 (AB), 5/4 (puente), 4/4 (C), para terminar con el tema inicial en 3/4 (A)

Formalmente las partes de la canción pueden simbolizarse con las letras ABCA, siendo la C una sección intermedia con un radical cambio de *tempo*

8 Entrevista a Lucho González. Lima, 27 de octubre del 2015.

sumamente lento y de una duración bastante extendida, en 4/4. Podría decirse que se trata de un tema inclasificable, salvo por el intenso 3/4 de la primera parte interpretada por González a la manera de un *jazz-waltz*.

La tercera etapa estilística de Chabuca Granda se superpone cronológicamente sobre la segunda, puesto que se sugiere desde los años sesenta y se consolida en la década siguiente, constituyendo el último período creativo completo de la autora. Esta es la fase en la que incorpora los ritmos afroperuanos, especialmente el festejo (con todas sus variantes) y el landó. En esta etapa Lucho González había asumido otros proyectos musicales (aunque ocasionalmente siguió acompañando a Chabuca hasta el final de sus días) y la compositora trabajaba con guitarristas como los afroperuanos Félix Casaverde (aunque en los últimos años la acompañó Álvaro Lagos) y el percusionista tocador de cajón Pedro Carlos “Caitro” Soto de la Colina. El uso del festejo y del landó, sin embargo, ya se había asomado en la época de González, especialmente en el disco *Chabuca Granda y don Luis González*, editado a inicios de los años setenta, en el que se presentan varios de estos géneros. Sin embargo, no se usaba el cajón, pues en esta grabación solo intervienen la guitarra de González, una batería y el vibráfono interpretado por Jaime Delgado Aparicio⁹. Cuando a partir de 1973 Chabuca Granda se une con “Caitro” Soto, este asume un protagonismo fundamental, no solo en el cajón sino con sus gritos y gemidos musicales sintomáticos de la música afroperuana: por ejemplo el “¡Toma!”, tan característico de Soto, especialmente en esta época.

9 La participación de Jaime Delgado Aparicio no figura en los créditos del disco, pero gracias a Lucho González lo sabemos. No nos consta el año exacto de la primera edición de este LP (hoy reeditado en versión digital sin datos de una previa grabación), así como de otros discos de Chabuca Granda porque no existe una discografía oficial de su producción. Su elaboración tendrá que sortear las numerosas antologías que se hicieron y se hacen sobre su obra en diferentes países, especialmente en Argentina y en México, a los que la compositora visitó varias veces por largas temporadas.

Conclusiones

Con la adopción de los estilos afroperuanos se cierra el ciclo creativo de Chabuca Granda, que evoluciona desde homenajear a los hacendados y a una Lima hispana, pasando por rescatar la figura de un guerrillero y alentar a una revolución, hasta cantar con una minoría étnica discriminada y excluida de una clase alta que aún persistía y todavía persiste, y que sigue excluyendo a la población andina y afroperuana. Son tres períodos que caracterizan el desarrollo de su obra y que la relacionan claramente con el poder. En el primero la rodean las familias aristocráticas que reinaron en la Lima de la primera mitad del siglo y en un Perú pre-reforma agraria, y que la motivan a componer vals criollos tradicionales como “La flor de la canela”, “Fina estampa”, “Zeñó Manué” y “José Antonio”, marcada musicalmente por el acompañamiento de Óscar Avilés. En el segundo período descubre que el Perú es un país en donde existe la injusticia social y en donde hay peruanos dispuestos a rebelarse, disputar el poder, incluso dentro de su propia clase social, como en el caso de Javier Heraud, a quien le dedica un ciclo de canciones. A través de él descubre la muerte, el sufrimiento y la desigualdad, lo que le permite acongojarse frente al trágico destino de Violeta Parra y tener esperanzas, aunque breves, en el gobierno revolucionario de Velasco Alvarado (1968-1975), al que le dedica “Paso de vencedores”. En este segundo período deja por momentos de usar la forma del vals, aunque persiste en componer canciones en compás de 3/4 (el compás característico del vals, aunque no el parámetro que lo define por completo), en el que introduce el acompañamiento guitarrístico de la *bossa nova* adaptado a dicho compás, siendo crucial en este período el concurso del músico Lucho González, quien se convierte prácticamente en su socio creativo. Y, finalmente, una tercera fase en la que la compositora se establece dentro de los patrones de la música afroperuana, especialmente el festejo y el landó, y se asocia con músicos afroperuanos para impulsar el uso del cajón como símbolo cultural de una minoría étnica excluida.



Si bien Chabuca Granda nunca formó parte de un movimiento musical vinculado a una posición política, su producción es un ejemplo de cómo la música puede situarse de una manera clara y tajante frente al poder (Foto cortesía Teresa Fuller Granda)

Lo que hemos tratado de sugerir en esta breve reflexión y resumen de la obra de Chabuca Granda es que la música no está aislada de su entorno político y social, y en este caso del poder. La música de Granda no cambia como un mero reflejo de la realidad, sino que se transforma conforme ella como creadora va reflexionando sobre su realidad social y nacional, y mientras va tomando conciencia de los conflictos sobre el poder que pugna por definir el destino de las grandes mayorías y hasta de grupos minoritarios. No importa si no fue parte de un colectivo mayor, como la Nueva Canción Latinoamericana o la Nueva Trova; igual su caso es ejemplificador de cómo la música es un espacio en donde se expresan las ansiedades, frustraciones y aspiraciones de una sociedad que cobijó un público que ha hecho de Chabuca Granda una heroína cultural y una de las representantes más importantes de la sociedad peruana de la segunda mitad del siglo veinte.

Referencias

Ardiles Gray, Julio

1981 *Historias de artistas contadas por ellos mismos*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.

Averill, Gage

1997 *A day for the hunter, a day for the prey: popular music and power in Haiti*. Chicago: The University of Chicago Press.

Benmayor, Rina

1981 "La 'Nueva Trova': New Cuban Song". En: *Latin American Music Review* 2 (1): 11-44.

Bowser, Frederick

1977 *El esclavo africano en el Perú colonial, 1524-1650*. México: Siglo Veintiuno Editores.

Bustamante, Ani

2014 *Los sonidos de Eros: un recorrido por la obra de Chabuca Granda*. Buenos Aires: Letra Viva.

Espejo, Olga

1997 "Contribución a la bibliografía de Javier Heraud". En: *Revista Iberoamericana*. Vol. LXIII, N° 180, julio-septiembre: 509-523.

Fairley, Jan

1984 "La Nueva Canción Latinoamericana". En: *Bulletin of Latin American Research* 3 (2): 107-115.

Granda, Chabuca

1980 "Mi flor de la canela". En: *Selecciones del Reader's Digest*, marzo.

1981 *Chabuca Granda, Antología poética*. Lima: Banco de Crédito del Perú.

Hebdige, Dick

2001 *Subculture, the meaning of style*. London: Routledge.

Lévano, César

1999 "Chabuca, canela en flor". *Caretas* 1557, 4 de marzo.

Matos Mar, José

1984 *Desborde popular y crisis del Estado: el nuevo rostro del Perú en la década de 1980*.

Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Millones, Luis

1973 “La población negra en el Perú: Análisis de la posición social del negro durante la dominación española”. En: *Minorías étnicas en el Perú*. Luis Millones, editor. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Scott, James C.

1985 *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*. New Haven: Yale University Press.

Discografía

1980 *Chabuca Granda: Cada canción con su razón*. Disco de vinilo. Buenos Aires: Odeón (Incluye folleto explicativo).

2010 *Chabuca Granda y don Luis González*. Lima: Xendra Music S. R. L. XM-1044.

s/f *Chabuca Granda, Óscar Avilés, Fetiche*. Lima: IEMPSA. IEM-0011-2