



El ruiseñor y el plebeyo: Estados Unidos y la canción popular en México y Perú durante la década de 1920

The nightingale and the commoner: The United States of America and popular song in Mexico and Peru in the 1920s

Rodrigo Sarmiento

Doctorado en Música

Universidad Autónoma de México

rodrigo.sarmiento@unmsm.edu.pe

Recibido: 5/12/2020

Aceptado: 18/ 1/2021

Resumen: A lo largo del siglo XX, la presencia de los Estados Unidos de América se consolidó en todo el continente. 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 irremediamente en los gustos populares, así como en la producción de los artistas locales. Esta exposición a los ideales estéticos estadounidenses estimuló la aparición, en Latinoamérica, de una canción popular que asimiló los elementos musicales característicos de la nueva música de moda a la vez que ostentó un común espíritu literario identificado con el Modernismo. A través de la revisión de la obra del mexicano Guty Cárdenas y el peruano Felipe Pinglo, en el presente artículo se reconocen estos indicios literario-musicales que permiten proponer la idea de una comunidad histórica continental y repensar, así, la compleja realidad de la canción popular en América¹.

Palabras clave: canción popular, música criolla, trova yucateca, Modernismo, Siglo XX.

Abstract: Throughout the 20th century, the United States of America consolidated its presence across the continent. The establishment of the *american way of life* as a paradigm of modernity in every major Latin American city had a strong impact due to the new forms of mass entertainment that immediately captivated the public, irretrievably impacting in popular taste as well as in the production of local artists. This exposure to the North American aesthetic ideals stimulated the birth in Latin America of a popular song that keenly assimilated its musical elements while exposing a literary spirit identified with Modernism. In this article, through the analysis of original songs by Guty Cárdenas and Felipe Pinglo, I identify these literary and musical traces and propose the conception of a continental historical community of songwriters in order to reevaluate the complex reality of popular song in America.

Keywords: popular song, peruvian music, mexican music, Modernism, 20th century.

¹ Este artículo se deriva de mi tesis de maestría en Literatura Peruana y Latinoamericana de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos –*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*– y es germen del proyecto de doctorado que actualmente desarrollo en la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM.

Conocida como “el fetiche americano”, la Doctrina Monroe² significaba para el estadounidense promedio de la década de 1920 el “derecho divino” a actuar como “hermano mayor” de las otras naciones americanas; esto es, a protegerlas de cualquier interferencia foránea y ayudarlas en sus dificultades cuando perdieran su camino político, financiero o económico (Inman 1921: 635). En esencia, esta doctrina rechazaba cualquier colonización e interferencia europea en los asuntos americanos, razón por la que al principio fue aceptada por los países americanos con cierto entusiasmo. Rápidamente su percepción viró, no obstante, como señala Samuel 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: 649). Estados Unidos, por su parte, proclamaba defender un “Panamericanismo” que se 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. Convencido de esta actitud, Inman criticaría el entender la doctrina como un concierto de poderes americanos que operaban juntos para la mutua protección y ayuda, el mantenimiento de la paz y la promoción de mejores relaciones comerciales, políticas e intelectuales (Inman 1921: 657).

Esto por supuesto no impidió que la potencia 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 lo que los países latinoamericanos necesitaban, antes de poder adoptar una unidad monetaria hemisférica, era un remedio para la inestabilidad financiera y económica, que instaurara el patrón oro, instituyera la banca central e hiciera reformas gubernamentales que reforzaran la responsabilidad monetaria y estabilizara las divisas (Seidel 1972: 524). Entre estas misiones—qué mejor palabra para referirse a la acción de quienes iban por las naciones americanas divulgando doctrinariamente el sistema en el que creían—, las encabezadas por el economista Edwin Walter Kemmerer fueron las más significativas. Según Robert Seidel, estas cumplían dos propósitos: la estabilización de las divisas, sistemas bancarios y economías nacionales, por un lado, y la expansión internacional de las instituciones comerciales de Estados Unidos, por el otro (Seidel 1972: 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.

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 ajustara al patrón oro, reformas que según el gobierno de Venustiano Carranza podrían recuperar la economía nacional tras siete años de crisis revolucionaria (Nodari 2019: 223). La situación se había agravado al menos desde el año anterior, 1916, debido a la escasez de moneda metálica, el alza en el precio de la plata en el mercado mundial, la falta de fondos nacionales y de empréstitos extranjeros (Ulloa 2008: 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: 226-227).

² Escrita en 1823 por el entonces Secretario de Estado y futuro presidente de los Estados Unidos de América, John Quincy Adams.

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 escrita esta fundación obligatoria en la Constitución de 1917 (Ulloa 2008: 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, quien centró su agenda sobre todo en las relaciones con el país vecino del norte. Acorde a Jan Meyer, 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 los ciudadanos norteamericanos, le puso 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: 219).

De acuerdo a Gianandrea Nodari, el rol de Kemmerer en la reorganización de la economía mexicana difirió de sus futuras experiencias en Sudamérica, en las que siempre ejerció 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: 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 gobernaría de 1919 a 1930 y cuyo principal objetivo sería 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 2013: 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: 536). Estas acciones del gobierno, entre otras más de diferentes esferas, ofrecieron una sensación de bienestar a la clase media urbana, la cual creció en número de “profesionales, maestros, pequeños comerciantes, estudiantes universitarios y distintos tipos de empleados trabajando en dependencias públicas, bancos, comercios, oficinas y otros establecimientos privados” (Contreras 2013: 248-249).

The american way como paradigma modernizador estadounidense

A medida que el sistema económico capitalista industrial estadounidense se expandía por todas las naciones americanas, “fuerzas niveladoras”³ actuaron sobre las principales ciudades, instituyendo con éxito un nuevo paradigma de modernidad en todo el continente,

³ El sociólogo Louis Wirth identificó la función de estas instituciones culturales –colegios, cines, periódicos– que, en virtud de su masividad, operan necesariamente como “fuerzas niveladoras” (Wirth 1938: 18). Estas fuerzas niveladoras, explica Wirth, responden 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: 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: 23).

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, y por lo cual Estados Unidos luchó siempre, eso era el “sueño americano”.

El historiador y escritor neoyorquino, James Truslow Adams, recalca en *The Epic of America* que este no era un sueño “de carros y altos salarios”, si no 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: 404). Más allá 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 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, que permitirían alcanzarlo, sin importar su “rango”.

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: 144)–, afectaría el modo de vida de 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, con consecuencias directas en la renovación de los repertorios nacionales.

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

En las ciudades, como nota Fernando Purcell, 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: 67). En ese sentido, este impacto en los centros urbanos influiría en el consumo del baile y la música, “porque el cine de aquellos años nunca fue mudo de verdad” (Purcell 2009: 62). Precisamente, el paisaje sonoro de estas modernas ciudades americanas de las primeras décadas del siglo XX se habría visto afectado por la invasión del fox-trot, un ritmo sincopado en dos cuartos que llegó acompañado de múltiples variaciones musicales y coreográficas⁴, así como de otras piezas en compás ternario y que en conjunto implantaban una misma estética asociada al jazz, música que según Jason Borge, representaba durante las décadas de 1920 y 1930 en Latinoamérica, la “quintaescencia de lo

⁴ 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: 110).

moderno” (Borge 2008: 105). Para el latinoamericanista estadounidense, el jazz fue la clave para modernizar las músicas locales (Borge 2008: 106). Así, en un artículo de 1927 publicado por la revista vanguardista *Martín Fierro* de Argentina, que cita Borge, Ulises Petit de Murat caracterizaría al jazz tanto por su sofisticación, impredecibilidad y economía de expresión como por su exhuberancia (Borge 2008: 113).

Este nuevo ritmo se presentaría como la vía perfecta para que el artista de la canción popular ingresara al mundo moderno. Pero no bastaba con repetirlo o interpretarlo musicalmente; la apuesta requería de su apropiación 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 (Sarmiento 2019: 84). Como observa Gérard Borrás, a propósito de su revisión de la historia de la música popular en Lima, “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: 111). Parafraseando al latinoamericanista francés, la música estadounidense fue “más una marejada que una simple ola” que inundó durante la década de 1920 el mundo musical latinoamericano (Borrás 2012: 111).

Sobre sus características musicales, Charles Hamm describe la canción popular de esta época como poseedora de 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 distinguió por el uso frecuente de ese patrón rítmico proveniente del *ragtime*, esa músicaailable sincopada tocada por las bandas de negros estadounidenses, y por las primeras bandas de jazz surgidas en Harlem durante esta década de 1920 (Hamm 1983: 372). Pero, como nota el musicólogo norteamericano, no solo los ritmos sincopados, también los desplazamientos rítmicos, la anticipación de resoluciones al final de las frases y el uso de tresillos sobre dos tiempos, le dieron a esta canción estadounidense ese “sabor picante tan distinto del europeo” (Hamm 1983: 372).

Asimismo, 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 (Hamm 1983: 361). Finalmente, destaca Hamm la utilización de la “secuencia melódica” –patrones melódicos repetidos en diferentes alturas– como el mecanismo más característico de las melodías 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: 370).

El ruiseñor y el plebeyo

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 composiciones locales contemporáneas “Esquivá”, de Ermilo Padrón López, y “En el jardín un ruiseñor ha muerto” y el “Rosal enfermo” de Ricardo Palmerín (Moreno 1989: 115).

Luego de estudiar contabilidad en el Colegio Williams de la Ciudad de México, regresó a Mérida en donde frecuentó un café de Calle 60, frente al parque Hidalgo, en el que conocería a sus futuros compañeros de literatura y música, José Esquivel Pren y Ricardo López Méndez (Moreno 1989: 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 que resultaría ganador del segundo lugar (Moreno 1989: 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 incluso más allá de las fronteras (Moreno 1989: 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, y con esto se callaría para siempre el cantar del querido Ruiseñor Yucateco (Moreno 1989: 117).

También corta pero significativa fue la vida de Felipe Pinglo Alva, nacido en Lima en 1899. Perdió a su madre por complicaciones tras el parto y fue criado en la casa de sus tías paternas, que abandonó a los 15 años para integrarse tempranamente a la vida adulta y 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. Su creación más famosa es conocida como “Luis Enrique, el plebeyo” o simplemente “El plebeyo”, canción que trascendió las fronteras del tiempo y el espacio, llevando su grito que reclamaba, a ritmo de vals, “por qué los seres no son de igual valor”, más allá de su barrio, la ciudad y la nación. En 1936, murió en su casa, en el tradicional distrito de Barrios Altos, tras sufrir por años una pesada enfermedad que afectaba sus huesos y pulmones. Su obra ha sido clasificada en dos periodos que corresponden a las dos décadas en que 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 2018: 131).

En el caso de la producción musical de este último, 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 $\frac{3}{4}$ y otro en $\frac{2}{4}$; las primeras corresponden a los valeses y las segundas a los fox, llamados también *one-step* o simplemente *one*. A estos segundos, pertenecerían no solo composiciones originales, sino también adaptaciones al español de canciones estadounidenses⁵. Pero acaso lo verdaderamente llamativo es cómo la apropiación de estos ritmos y géneros provenientes de los Estados Unidos fue tal que resultaba “imposible discernir estilísticamente entre dichas adaptaciones y las musicalizaciones originales” (Sarmiento 2018: 85). Por ejemplo, la canción “Saltimbanqui” –compuesta junto a su amigo y reconocido director de orquestas de la época,

⁵ Por ejemplo, “Seducción” fue una adaptación de la canción “Keep Your Sunny Side Up” escrita por B. G. DeSylva, Lew Brown y Ray Henderson para la homónima película de 1929. La pieza original trata “sobre el optimismo con el que hay que enfrentar las adversidades [...] y poco tiene que ver con la letra que Pinglo propone” (Sarmiento 2019: 94). Algo similar pasa con la canción “Terroncito de azúcar”, adaptación de “Sugar (That Sugar Baby Of Mine)”, canción compuesta por Maceo Pinkard, Edna Alexander y Sidney D. Mitchell, grabada para la Columbia en 1926 por la célebre Ethel Waters (Sarmiento 2019: 97). Mientras que, en la original, una mujer se enorgullece de su novio y del apelativo que le ha puesto por ser tan dulce, “azúcar”, en la adaptación al español que hiciera Pinglo, su letra describe tan solo un “dulce enamoramiento”.

Guillermo D'Acosta— exhibe todas las típicas características de la canción popular estadounidense de esta década: una estructura conformada por solo dos secciones de las cuales la segunda es la que posee la mayor importancia musical para su recordación, el desarrollo motivico correspondiente al de la secuencia melódica —anclada aquí sobre un patrón sincopado— y el uso de un dominante secundario, en este caso del quinto grado, en el decimoquinto compás.

A A7 D E7 A
Ser bo-he-mio/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-mor, go-zar a-sí la vi-da pre/ha si-do mi/i-de-al.

Primera estrofa de “Saltimbanqui”. Transcripción del autor en base a la versión grabada por César Oliva. *La Gran Reunion: Los Guardianes de la Música Criolla*. 2008. Lima: Sayariy.

Pero también en sus vales están presentes estos elementos, como puede notarse desde el principio de su carrera con su primera composición, “Amelia”. En esta canción aparece el uso de un 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 el primer y noveno compás:

F C7 F
En me-dio del bos-que su ba-se le-van-ta u-na lín-da cho-za al piede/un a-rro-yo,

9 D7 Gm C7 F
ahí vi-veni/A-me-lia, mi/an-he-lo, mi/a-ma-da, to-di-ta mi di-cha, to-domi te-so-ro.

Fragmento de “Amelia”. Transcripción del autor en base a versión grabada por Delia Vallejos y el Conjunto Típico de Jorge Huirse. *70290 A*. 1945. Buenos Aires: Odeón.

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 cuya rítmica es, además, sincopada. Pero es “Sueños de opio” el vals que mejor representa estos valores estéticos importados y asimilados a nuestra música popular limeña⁶. Así, pues, a lo largo de la composición, es posible detectar no solo el uso de dominantes secundarios en distintas instancias de la composición, sino también acordes que exhiben tensiones y progresiones

⁶ El consumo de opio llegó al Perú hacia la segunda mitad del Siglo XIX. Acorde al libro *Diversiones Públicas en Lima*, de Fanni Muñoz, la cultura del opio caracterizaría a la Lima del novecientos constituyendo uno de sus rasgos distintivos (Muñoz Cabrejo 2001: 154-181).

cromáticas que cumplen una función estructural en el desarrollo del tema –como puede oírse en el compás N° 15 y a partir del N° 62, respectivamente–. Por otro lado, se aprecia 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:

So-bre re-gios al-mo/ha - do-nes re-cos - ta-da, in-ci - tan-te meson - rí - e be-lla/hu - rí,
 8 F#7 Bm F#7 Bm E7 E7#5 A
 cualla dio - sa deque/ha blan los cuen-tos de/ha-das, des-lum - bran-te se pre - sen - ta pa-ra mí.
 16 E7 A E7 A C#7 F#m
 Susmi - 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 A7 D D#dim A F#7 Bm E7 Am
 en su ros - tro de que - ru - be/o de ne - rei - da se/a-di - vi - nan de-se - os de go-ces, mil.
 32 E7 Am
 Dro-ga di - vi - na, bál - sa-mo/e - ter-no, o - pio/yen - sue-ño dan vi-da/al ser,
 40 A7 Dm Am B7#5 E7
 as - pi-ro/el hu - mo que dagran - de - zas y cuan-do sue-ño, vuel-vo/ana - cer.
 48 Am E7 Am
 Me vuel-vo due-ño de mil ri - que - zas, lin - dasmu - je - res for - man mi/ha - rén
 56 A7 Dm Am Am/G Am/F#
 y/en me-dio de/e-llas, yo/a-dor-mi - ta-do li-ban-do di - chas, be-bien-do/ha - la - gos,
 64 Am/F E7 A
 — en - tre los bra - zos de u - na mu - jer.

“Sueños de opio”. Transcripción del autor en base a la versión grabada por Pedro Espinel. *Una placa para Pinglo*. 1970. Lima: RCA.

Para el caso de la producción de Cárdenas, lo primero que sobresale es el uso de estructuras simples de dos secciones musicales –de las cuales la segunda tendrá la mayor importancia para su recordación–, que trae un moderno sentido comercial detrás de la composición de estas canciones, regla que atravesaría toda su obra. Por otra parte, si bien solo encontramos canciones del género fox-trot en un par de casos concretos⁷, la asimilación

⁷ En “Ven, chamaquito” de Lacalle y *Ola* de María Grever y Nilo Menéndez, grabados ambos para la Columbia en Nueva York (Spottswood 1990: 1741).

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 las claves, de “Flor”, “Dile a tus ojos”, “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 is written in 6/8 time and consists of five staves of music with lyrics underneath. The key signature has two flats (Bb and Eb). The lyrics are: "Yo sé que nun-ca be-sa-ré tu bo-ca, tu bo-ca, flor-de púr-pu-ra/en-cen-di-da, yo sé que nun-ca lle-ga-ré/a la lo-ca y/a-pa-sio-na-da fuen-te de tu vi-da. Yo sé que/i-nú-til-men-te te ve-ne-ro, que/i-nú-til-men-te/el co-ra-zón te/e-vo-ca. Pe-ro/a-pe-sar de to-do yo te quie-ro, pe-ro/a-pe-sar de to-do yo te quie-ro. aun-que nun-ca be-sar pue-da tu bo-ca." The chord progressions are: C7, Fm, F7, Bb m (measures 1-8); Eb7, Ab, C7 (measures 9-16); F, C7, F (measures 17-26); D7, Gm, C7, F (measures 27-33); Gm, C7, F (measures 34-36).

“Nunca”. Transcripción del autor en base a versión grabada por Gutty Cárdenas. *Co 4628-X*. 1931. Nueva York: Columbia.

Igualmente, en “Golondrina viajera”, suena también un dominante secundario – correspondiente en este caso al quinto grado en el sexto compás–, así como un motivo sincopado y desarrollo de secuencia melódica. Lo que es más, boleros como “Aléjate” o “Quisiera”, también exhibirán estas influencias. En el último de ellos, es notable el uso de dominantes secundarios del sexto grado y del segundo en los compases N.º 10 y 28, respectivamente, hasta una modulación al cuarto grado menor en los compases N.º 26 y 31; por último, es destacable también el patrón rítmico sincopado del motivo principal de la canción, que se desarrolla acorde a la aplicación de la secuencia melódica.

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

“Quisiera”. Transcripción del autor en base a versión grabada por Guty Cárdenas. *Co 3071-X*. 1928. Nueva York: Columbia.

Modernismo y la conquista literaria del tiempo

El mismo espíritu que constituía conscientemente desde la canción popular urbana en Estados Unidos una identidad con sabor local y políticamente emancipada de la estética europea, parecía regir todos los aires continentales. En los países latinoamericanos se gestaba entre 1880 y 1910 un movimiento literario que el propio Rubén Darío, entre tantos otros, como recuerda Miguel Gomes en la introducción a su libro sobre la estética modernista, planteó como “un regreso de las carabelas” (Gomes 2002: IX). Así, el Modernismo se caracterizaría, según Ángel Rama, por buscar como último fin “la autonomía de la América española” (Rama 1985: 5), razón por la que el nuevo poeta americano de ese último tercio del Siglo XIX se centraría en “la instauración de una poética” (Rama 1985: 7). Por su parte, Mihai Grünfeld planteó que la identidad cosmopolita era el punto central para entender esta poesía modernista (Grünfeld 1989: 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: 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: 37).

La estética de este estilo puede percibirse en las letras de la obra de Felipe Pinglo y Guty Cárdenas: mitológicos personajes, parnasianas flores, referencias a placeres que colmaron la inspiración trovadoresca de ambas producciones, métrica cuidada. En cuanto al lenguaje expuesto en sus canciones, sin recurrir necesariamente a cultismos o preciosismos, los autores escogen palabras que de alguna manera remiten a un habla distante de lo popular.

Así, en el caso de Felipe Pinglo, la primera canción que compuso, “Amelia”, es un vals 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, según puede contarse según su letra publicada en numerosos cancioneros de la ciudad:

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
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
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

Por su parte, la clave “Nunca” de Guty –con la que logró, además, el inmediato y primer reconocimiento nacional (Moreno 1989: 116)–, con letra de Ricardo López Méndez, está compuesta por sentidas figuras que remiten al parnasianismo tan influyente en la literatura modernista latinoamericana, 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, finalmente, los nueve versos endecasílabos, como puede escucharse en la versión que cantó Guty para su registro por la Columbia en 1931:

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
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

A partir de estas tempranas 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 2018: 48). Por su parte, Cárdenas le cantó a la “divina faz” de la “virgen que idolatro ciego” en “Yo pienso en ti”, con clave bolero y letra de Antonio Plaza. Sin embargo, fue a las parnasianas flores que dedicaron ambos artistas sus mayores versos inspirados.

Así, Pinglo descubre una “sensibilidad especial hacia las flores que toman la forma de un canto derrotado al amor no correspondido en ‘Bouquet’” (Sarmiento 2018: 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 ” o “Astro Rey”:

La flor que el jardín elevó
con su lindo matiz
y fragante exhalar,
el cierzo invernal ayer
ha escogido audaz
para escarnecer.
[...]
Soy violeta gentil,
vasalla del jardín
que un cupido travieso creó;
mi delito es morir
por amar una flor
que jamás ha sentido el amor.

Por su parte, Guty 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 cuyo autor literario se desconoce– 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.

Murió de pronto mi flor querida,
erré el sendero, perdí la calma
y para siempre quedó mi vida
sin una estrella, sin una palma⁸.

⁸ Transcripción del autor. *Co 4628-X*. 1931. Nueva York: Columbia.

Este refinamiento modernista que 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 2018: 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
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

Hasta formas más caprichosas, como puede apreciarse en el estribillo de “Melodías del corazón” –vals escrito en colaboración con 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
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
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
que_és/fe/li/ci/dad.	6

Pero también encontramos versos alejandrinos, tan propios del Modernismo, en su “Serenata a una amiga” o en “Querubín”, conformado enteramente por versos que a ritmo de fox alternan precisamente entre catorce y dieciséis sílabas (Sarmiento 2018: 36-37):

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
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
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
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
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

En la obra de Gutty 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
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 ⁹ .	11

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
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 ¹⁰ .	11

Mas López Méndez no fue el único 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 Gutty, 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 Gutty o los heptasílabos que recorren su “Golondrina viajera”:

⁹ Transcripción del autor. Co 3071-X. 1928. Nueva York: Columbia.

¹⁰ Transcripción del autor. Co 3850-X. 1929. Nueva York: Columbia.

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
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
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
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 ¹¹ .	7

A modo de conclusiones

La hipótesis que motivó este artículo es el planteamiento de la existencia de una generación de artistas que fueron responsables de la renovación de los cancioneros populares en América Latina. Para ello, se examinó la obra del primer periodo creativo del compositor limeño, Felipe Pinglo Alva, y aquella que compusiera Guty Cárdenas junto a sus colegas yucatecos, durante los mismos años. Gracias a los indicios musicales y literarios que hermanan ambas producciones, una mexicana y la otra peruana, como pudo notarse en los ejemplos que acompañan este artículo¹², se infirió que la canción popular urbana americana de la década de 1920, antes que proclamar una identidad local, afirmó los ideales que habían marcado el derrotero continental desde el siglo anterior: la independencia de Europa –que bien podemos resumir en la frase “América para los americanos”– y la conquista de la modernidad, de ese ideal del *american dream* como un sueño posible que debe perseguirse, símbolo preciso para las modernas ciudades latinoamericanas que lo abrazaron.

Así, pues, se demostró primero la importante presencia de los Estados Unidos de América en todo el continente como resultado de un plan de expansión que tiene sus inicios en la doctrina Monroe y se reforzó en la década de 1920 con las misiones Kemmerer. Debido a esta, se implantaría en los países latinoamericanos el sistema económico capitalista industrial promovido por la potencia cuyas consecuencias alcanzaron el ámbito de la producción cultural. En la misma línea, se dio cuenta de la imposición de un paradigma modernizador basado en el ideal estadounidense del *american way* que trasladaría el “sueño americano” hacia todas las grandes urbes que promovía el mismo. En tercer lugar, hablamos sobre la invasión musical asociada a la exportación del cancionero estadounidense, a través

¹¹ Transcripción del autor. *Co 3367-X*. 1928. Nueva York: Columbia.

¹² Para escuchar más canciones de estos artistas, he creado una lista de reproducción accesible en el siguiente enlace: https://youtube.com/playlist?list=PLm_aDXpmYQSYRCeUZIQUiZiJtXqliWB_D.

de las industrias del cine, los discos, la radio y hasta la industria editorial, con lo cual inevitablemente se transformarían las músicas locales tras asimilar sus influencias.

En seguida, nos focalizamos en la obra de Cárdenas y Pinglo para poner de manifiesto las características musicales que eran indicios de esta presencia e influencia estadounidense. Se identificó luego la adscripción de las letras de estas canciones a la estética del Modernismo, propuesta literaria que se tiene por auténticamente americana e independiente. De esta manera, el moderno artista popular –peruano, mexicano o estadounidense– se insertaba en una dinámica en la que confluyeron –al mismo tiempo en 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.

Finalmente, esta investigación me sugirió la necesidad de repensar la canción popular americana dentro de un contexto continental que revela importantes puentes entre la América Latina y la América Sajona, exigiendo –literalmente– la ampliación de las fronteras de nuestros sonoros objetos de estudios con el principal fin de comprender a nivel de una gran comunidad histórica continental, aquello que solemos ver y escuchar tan solo localmente.

Bibliografía

- Cárdenas, Guty. 1931. “Nunca”. *Co 4628-X*. Comps. Guty Cárdenas y Ricardo López Méndez.
- Contreras, Carlos, Cueto, Marcos. 2013. *Historia del Perú contemporáneo. Desde las luchas por la Independencia hasta el presente, 5ª edición*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Adams, James Truslow. 1931. *The Epic of America*. Boston: Little, Brown and Company.
- Borge, Jason. (2008). 2008. “La Civilizada Selva: Jazz and Latin American Avant-Garde Intellectuals”. *Chasqui, Revista de Literatura* (Arizona State University) 37/1: 105-119.
- Borras, Gérard. 2012. *Lima, el vals y la canción criolla*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos / Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Gomes, Miguel. 2002. *Estética del Modernismo Hispanoamericano*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Grünfeld, Mihai. 1989. “Cosmopolitismo modernista y vanguardista: Una identidad latinoamericana divergente”. *Revista Iberoamericana* (Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana) 55/146-147: 3-41.
- Gómez, Rebeca. 2008. “From the Gold Exchange Standard to the Gold Standard: The Crucial Role of Edwin Walter Kemmerer”. *25ème Journées Internationales d’Economie Monétaires et Bancaires*. Luxemburgo: Centre de Reserche sur les Stratégies Économiques. 1-27.
- Hamm, Charles. 1983. *Yesterdays: Popular Song in America*. Nueva York: Norton.
- Inman, Samuel Guy. 1921. “The Monroe Doctrine and Hispanic America”. *The Hispanic American Historical Review* (Duke University Press) 4/4: 635-676.
- Meyer, Jean. 2001. “La reconstrucción de los años veinte”. En *Historia de México*, de Timothy Anna, Jan Bazant, Fiedrich Katz, John Womack Jr., Jean Meyer, Alan Knight y Peter H. Smith, 215-249. Barcelona: Crítica.
- Moreno, Yolanda. 1989. *Historia de la música popular mexicana, segunda edición*. Ciudad de México: Editorial Patria.

- Muñoz Cabrejo, Fanni. 2001. *Diversiones públicas en Lima. 1890-1920: la experiencia de la modernidad*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Nodari, Gianandrea. 2019. “‘Putting Mexico on its feet again’: the Kemmerer mission in Mexico, 1917-1931”. *Financial History Review* (Cambridge University Press) 26/2: 223-246.
- O’Brien, Thomas F. 1999. *The Century of U.S. Capitalism in Latin America*. New Mexico: University of New Mexico Press.
- Purcell, Fernando. 2009. “Una mercancía irresistible. El cine norteamericano y su impacto en Chile, 1910-1930”. *Historia Crítica* (Universidad de los Andes) 38: 46-69.
- Rama, Ángel. 1985. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Alfadil Ediciones C.A.
- Sarmiento, Rodrigo. 2019. “Los felices años veinte de Felipe. Fox-trot, traducción y creación en la obra de Felipe Pinglo Alva. Tesis”. *Tesis* (Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos) 11/12: 81-102.
- . 2018. *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.
- Seidel, Robert. 1972. “American reformers abroad. The Kemmerer Missions in South America, 1923-1931”. *The Journal of Economic History* (Cambridge University Press) 32/2: 520-545.
- Spottswood, Richard K. 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.
- Ulloa, Berta. 2008. “Lucha armada”. En *Historia General de México. Versión 2000*, de Daniel Cosío Villegas, Bernardo García Martínez, José Luis Lorenzo, Ignacio Bernal, Pedro Carrasco, Andrés Lira, Enrique Florescano, y otros. Ciudad de México: El Colegio de México / Centro de Estudios Históricos: 757-821.
- Wirth, Louis. 1938. “Urbanism as a Way of Life”. *The American Journal of Sociology* (The University of Chicago Press) 44/1: 1-24.