

## **Alejandro Ayarza y su tiempo: la vida festivo-cultural en Lima a inicios del s. XX**

### **1.1. La vida festivo – cultural en Lima a inicios del S. XX**

Si bien el marco temporal de esta tesis está situado a inicios del S. XX, para entender la situación general de Lima durante aquella época es necesario remontarse a la segunda mitad del siglo anterior. Convertido en una república, el país aún arrastraba sombras virreinales arraigadas en las costumbres y comportamientos sociales de los ciudadanos. Así, Ricardo Palma anotaba sobre el tema que “se siguió viviendo la vida colonial, como en los días de los virreyes Abascal y Pezuela” (Palma 1953: 1301) en alusión al hecho de que, salvo el nombre de las cosas, el trasfondo de la vida social en el Perú no había cambiado en mayor cosa y que se seguía perpetuando el orden de vida desarrollado bajo el gobierno español.

Esta situación fue vista con cierta preocupación desde el propio gobierno, que animado bajo ideas ilustradas que proponían un estilo de vida bastante distinto de lo que era aceptable dentro de la moral colonial, intentó promover el desarrollo de distintas actividades culturales en reemplazo de las más tradicionales y practicadas, como por ejemplo los juegos de azar y las peleas de gallos (Whipple 2013: 20 - 23). Sin embargo, la propia sociedad limeña se resistió a esta nueva concepción de vida, que planteaba más bien la necesidad de contar con una comunidad ilustrada, interesada en el estudio de las ciencias y el desarrollo del arte, y más bien pugnó por continuar celebrando la vida a su propio estilo y manera. Una manera que era encontrada por los foráneos como extraña y bastante relajada en comparación con otras sociedades. Esta es una descripción sobre el día común en Lima de 1853:

En punto a costumbres, se siguió en toda casa de buen gobierno almorzando de nueve a diez de la mañana, comiendo de tres a cuatro de la tarde, cenando a las diez de la noche, rezando el rosario en familia [...] El mobiliario en las casas, la indumentaria personal, las fiestas y procesiones religiosas, los capítulos para la elección del prior o de la abadesa; capítulos en los que todo el vecindario se inmiscuía con un calor nada

parecido al de los ciudadanos en las recientes elecciones de parroquia; las corridas de toros, e reñodero de los gallos y las funciones teatrales, [...] todo, subsistía sin ápice de discrepancia como en los días de la colonia. Nada había cambiado (Palma 1953: 1124 – 1125).

Y palma no era el único en apuntar tipo de comportamientos, tal como se menciona líneas arriba, existen múltiples crónicas que denotan el carácter ‘flojo’ y ‘festivo’ de la sociedad limeña que, amparada en un profundo arraigo religioso’, celebraba infinidad de acontecimientos ligados a la fe que no eran más que la justificación para la continuación de una intensa vida social y un apego muy alto a la holgazanería (Radiguet 1971: 23).

Por otro lado, aquella herencia colonial no solo se encontraba arraigada en las costumbres sino que tenía un trasfondo estructural evidenciado en la propia organización social. Fanni Muñoz anota sobre el tema que una de las prácticas más difundidas aparte de las ya mencionadas era la tertulia. Sin embargo, llama la atención que incluso una práctica que pareciese tan abierta, escondía en ella normas de comportamiento bastante explícitas. En ese sentido, la autora clasifica el lugar de desarrollo de esta actividad según el estrato social al que perteneciese el individuo. Por un lado, las clases más altas desarrollaban sus reuniones de conversación en las salas de reunión privadas, mientras que para las clases medias (burócratas, estudiantes, etc.) estas actividades se llevaban a cabo en cafés y fondas; y finalmente pulperías y chinganas para los miembros de las clases sociales más bajas. Si bien se trata de una Lima bastante reducida en espacio y densidad poblacional, a pesar de la convivencia de todos estos grupos, las barreras sociales estaban bastante determinadas y nadie se atrevía a romper con dicho esquema (Muñoz 2001: 42).

En este contexto, la derrota en la Guerra del Pacífico y la posterior ocupación chilena de la capital fueron factores que, finalmente, aceleraron el proceso de desgaste y

decadencia de Lima, otrora principal ciudad del virreinato y una de las más importantes de América. Arquitectónicamente en decadencia y moralmente devastados, José Gálvez describe la experiencia de vivir en la Lima de aquella época como un recuerdo gris cargado de melancolía:

Viví de niño una época amarga para mi país, a raíz de la guerra. Pobreza, desencanto, melancolía, eran las notas de la ciudad.... Dentro de aquel ambiente adolorido había una poesía intensa.... El progreso era lento y por lo mismo, la vida se hacía a lo ancho. Se vivía, como contraste a los dolores sufridos, de remembranzas... En esa atmósfera de ciudad antigua y detenida, la imaginación se llenaba de consejas amables y compensadoras". (Gálvez 1933: 182 - 183)

Si bien en su texto, Gálvez plantea que este clima era propicio para el desarrollo de la actividad literaria puesto que servía como una suerte de inspiración, Lima había caído en una situación de abandono que se evidenciaba en las calles y marcaba el carácter de su gente (Muñoz 2001: 43). Ciertamente se vivía de una evocación perenne del pasado, pero se comenzaba a entender que aquel ya no existía más que en recuerdos y, a raíz de la devastación, la tarea de empezar a construir una identidad propia que enalteciera el sentimiento nacional comenzaba a volverse una necesidad. Se acercaba entonces el cambio de siglo y con él, grandes cambios para Lima.

Costumbres aceptadas / nuevos entretenimientos (1)

Las prácticas culturales tampoco estuvieron exentas del proceso reformador. Como se menciona al inicio, las prácticas más difundidas hacia finales del S. XIX e inicios del XX estaban referidas a los juegos de azar, los cuales a su vez se relacionaban en el imaginario social con los vicios de la vagancia y holgazanería, temas recurrentes en las crónicas de diversos extranjeros que visitaban la ciudad y que encontraban en estas los sellos más representativos de la sociedad capitalina. (Cisneros 1861)

Si bien existió una suerte de consenso en cuanto a la visión negativa que se tenía en torno a estas prácticas y la necesidad de desterrarlas, desde el gobierno la situación era bastante ambigua pues los impuestos que generaban las casas de juego suponían una ganancia sustancial para las arcas del ya empobrecido país. A pesar de ello, desde diversos medios se criticó duramente esta situación, a la par del inicio de la promoción de nuevas diversiones y actividades de un carácter más 'elevado' como parte del discurso reformador que se venía desarrollando. (Muñoz 2001: 72 – 73)

El deporte, por ejemplo, comienza a configurar nuevos intereses dentro de la sociedad, el fútbol llegaría para quedarse con la fundación de Ciclista Lima (1893) y Alianza Lima (1901)<sup>1</sup>, y luego con la posterior aparición de diversos equipos que persisten hasta el día de hoy en la liga profesional, como Universitario de Deportes en el año 1924. Más allá de lo que pueda significar a nivel deportivo, la mención a la presencia del fútbol resulta relevante por tres motivos: primero, su presencia y difusión es un claro ejemplo de cómo se intenta promover una nueva fuente de entretenimiento que representa el nuevo ideal reformador, lejos de la sonada holgazanería, se apuesta por la difusión de la actividad física como un estandarte de lo que podríamos denominar 'sano esparcimiento'. En segundo lugar, se evidencia aquí un fenómeno que se vendrá dando en muchos otros aspectos culturales, entre ellos, la música criolla: la adaptación de valores y prácticas extranjeras al contexto nacional y su reinvención con valores propios que darían lugar a una nueva identidad. El fútbol, originalmente inglés, encuentra su punto de 'nacionalización' justamente con la creación de equipos nacionales formales que concentran no solo jugadores, sino también aficionados que siguen dicha práctica y desarrollan interacción social a partir de ella. (Alvarez 2013: 379) En tercer lugar, la mención a este deporte resulta también de la profunda ligazón que existe entre fútbol y

---

<sup>1</sup> [Online]

música criolla, siendo esta usualmente un canal comunicativo desde donde se expresan los sentimientos de afición hacia el club deportivo.<sup>2</sup>

Sin embargo, una de las actividades que más difusión y desarrollo obtuvo fue la teatral. La difusión del arte también sirvió como un canal de aproximación a los limeños con tendencias extranjeras así como de nuevos valores y gustos propios de la nueva tendencia mundial. Según una descripción de Jorge Basadre, hacia inicios del S. XX, las producciones teatrales que llegaban a Lima eran principalmente óperas y operetas italianas y francesas, así como dramas tanto españoles como franceses; además de la reconocida zarzuela española del género chico (Basadre 1946: 3642 - 3680). El mismo autor señala un detalle que denota la persistencia de las viejas costumbres limeñas de ostentación respecto al teatro:

La ópera ejercía una seducción única porque, para muchos, asistir a sus funciones era muestra del señorío social, ocasión para exhibir elegancias y joyas, ver a amigos y conocidos, a la vez que fuente inextinguible en un deleite estético basado en un estilo melodramático, delicadas o sonoras melodías, escenas exóticas, argumentos románticos. (Basadre 1946: 3669)

Como se puede entender, la experiencia teatral suponía más allá de la observación del espectáculo, un evento social multidimensional donde no solo se asistía a presencias sino también a ser presenciado, las nuevas ideas reformistas en favor del arte se unían a las antiguas tendencias limeñas de 'mostrarse' al resto de la ciudad, si bien antes estas prácticas quedaban circunscritas a procesiones y eventos de carácter religioso (Muñoz 2001: 40).

Para ello, en principio, era necesario generar espacios físicos donde se pudiesen llevar a cabo tales presentaciones, es así que por ejemplo se construye el Teatro Variedades

---

<sup>2</sup> La mayoría de 'himnos' de los equipos más tradicionales limeños, todos fundados durante las primeras décadas del S. XX son polkas o valsos criollos.

hacia el año 1885 con lo cual la oferta de espectáculos creció considerablemente.<sup>3</sup> En dicha línea, es importante mencionar también la presencia del Teatro Olimpo, cuya notoriedad y fama parte de la gran acogida que tuvo el género chico denominado tandas<sup>4</sup> hasta el año 1920 en que fue demolido para dar paso a la construcción del Teatro Forero (Zanutelli 1999: 55). Sobre el género chico aquí representado, es importante señalar que encontró en su carácter popular un medio para crear representaciones de un tono más ligero y costumbrista, suponiendo un espacio para el desarrollo para piezas de tipo criollo, idea que se retomará más adelante al abordar la imagen de Alejandro Ayarza, quien fuese también un activo escritor de piezas teatrales de género chico durante los primeros años del S. XX.

### *La fiesta de Amancaes*

Si existe una fiesta que sea recordada como parte de la tradición limeña esta es, por excelencia, la Fiesta de Amancaes. Celebrada cada 24 de junio en honor a San Juan Bautista. Esta festividad era parte de los tantos rituales católicos celebrados en la ciudad, siendo más allá de una fecha para guardar reposo una oportunidad para que grupos enrumbasen hacia la Pampa de Amancaes a un día de excursión llevando viandas e instrumentos musicales pues suponía también una oportunidad para bailar y cantar, tomando en cuenta que hacia inicio de siglo no había presencia de radios portátiles o reproductores, la interpretación musical era en sí misma una actividad a desarrollar dentro del programa.

Mantuvo su importancia hasta los inicios de 1920, cuando empieza a entrar en decadencia (Gómez 2010: 103). A partir de estos años y como resultado del notorio y

---

<sup>3</sup> Hasta entonces, el único teatro que funcionaba en la capital era el Teatro Principal, renovado en el año 1903 cuando pasó a llamarse Teatro Municipal (Basadre 1946: 3675)

<sup>4</sup> Este género debe su nombre a la idea de presentaciones cortas, usualmente dirigidas a las clases medias y bajas de la sociedad.

rápido cambio que va sufriendo Lima, algunas costumbres comenzaron a encontrarse anticuadas y cayeron en desuso, situación de la que no estuvo exenta dicha festividad. Hacia los años 50, era ya un vago recuerdo de la importancia que había tenido en sus años más gloriosos, Eudocio Carrera Vergara recuerda con suma nostalgia dicha celebración en sus crónicas:

‘Principaré dejando constancia de la decadencia actual a que han llegado los tales paseos a Amancaes, pues hoy vense únicamente, durante los días de San Juan, visitantes que llegan a la pampa legendaria en automóviles t camiones, para gozar ¿con qué?, con música serrana llamada autóctona que atolondra, cantos alegrones, de valsés y marineras por conjuntos criollos (lo más pasable), competencia caballares y una que otra escena o detalle populares, en vano empeño de revivir horas idas tan encantadoras’ (Carrera Vergara 1954: 216).

Como se puede observar líneas arriba, la ‘decadencia’ de la fiesta de Amancaes no solo radicaba a ojos de ‘costumbristas’ en el hecho de que no se practicara más, sino que se veía reforzada en el hecho de que ya no se trataba de una celebración evocativa de lo criollo auténtico sino que se encontraba mezclada con costumbres foráneas, refiriéndose a prácticas musicales andinas. Sin embargo, a inicios del S. XX todavía mantenía su importancia dentro de la sociedad y podría entenderse como uno de los acontecimientos culturales más representativos de lo que más adelante se entendería como ‘tradicional’ desde el discurso criollo que se analiza en este trabajo.

*Lo ‘criollo’ a inicios del S. XX: la jarana.*

A lo largo de la historia, la cultura criolla se ha encontrado posicionada en la escala valorativa en posiciones muy diversas según el momento histórico en que se haya encontrado. Dentro de la visión modernizadora de la ciudad a inicios del S. XX, el concepto de lo criollo fue sujeto de cuestionamiento y la visión que se tuvo del mismo recibió una connotación negativa puesto que representaba la continuación de los

defectos sociales que se intentaban erradicar, la jarana era vista así como un espacio de holgazanería y embriaguez que distaba de la idea de ciudad culta que intentaba instaurarse (Muñoz 2001: 116).

Asociado además a lo popular puesto que el lugar en que se llevaban a cabo las jaranas eran usualmente callejones y casas de familias de clase media baja y obrera donde se festejaba hasta altas horas a ritmo de guitarra y cajón acompañando la velada con viandas y abundante alcohol, el carácter popular de este tipo de celebraciones fue visto por la élite modernizadora como un defecto producto del apego a las costumbres antiguas que perjudicaba a la sociedad limeña. Sin embargo, por más que se asociara la jarana y la cultura criolla a las clases más populares, lo cierto es que no fueron únicamente ellos quienes tomaban parte de las celebraciones, innumerables limeños de clase media y media alta se reunían también en estos predios para tomar parte de las celebraciones rompiendo con el canon establecido desde su propio grupo social. Uno de los miembros más connotados y recurrentes a este tipo de celebraciones fue Alejandro Ayarza, infaltable en cualquier crónica o estudio sobre la música criolla y la jarana de esos tiempos y cuyo perfil particular se analizará en este estudio.

## **1.2. La escena musical criolla en Lima a inicios del S. XX**

Jorge Basadre señala ciertos puntos significativos para analizar lo que define como 'el proceso de la cultura musical entre fines del siglo XIX y comienzos del XX':

- a. La formación de un público con cultura musical
- b. Los intentos para elaborar técnicamente una música nacional estilizando los motivos folklóricos indígenas o criollos y para estudiar directamente dichos motivos.
- c. La búsqueda de una música puramente estética.



- d. El cultivo y la divulgación de la música popular de inspiración nacional, a pesar de la presión intensa de las modas llegadas del extranjero. (Basadre 1946: 3642).

Sobre esto, considero importante centrarme en el segundo y cuarto punto pues se refieren de forma más directa hacia el contexto de la música criolla en aquel momento. Para inicios del S. XX, existía una clara diferenciación entre lo que se consideraba música culta de aquella considerada popular, siendo esta última el marco de desarrollo de la música criolla. Los ritmos que este género contiene al día de hoy han ido aumentando, si bien hacia la época bailes como la marinera, el tondero o la resbalosa no se consideraban parte de dicho folklore (Zanutelli 1999: 09). Por otro lado, la adaptación de géneros extranjeros formó una parte esencial de la creación musical criolla, siendo los primeros ritmos en formar parte de este proceso el vals, el minué, la cuadrilla y la mazurca. (Llórens y Chocano 2009: 57)

Hacia inicio de siglo, la práctica y reproducción de dichos géneros estaba representada principalmente por músicos no profesionales cuyas interpretaciones se daban con público en vivo en el espacio de socialización por excelencia: 'la jarana' (y por ende, el callejón). Esta situación cambiará a partir de 1920/1925 donde una nueva generación "va a concebir y elaborar su práctica musical y artística integrando las influencias melódicas de la difusión discográfica que no cesará de intensificarse a la vuelta de los años 1930", a esta generación, llamada también <<La generación de Felipe Pinglo>> se le reconocería por primera vez con legitimidad propia respecto a su trabajo como compositores criollos, dando lugar a lo que podríamos denominar como la primera oficialización de músicos criollos (Borrás 2012: 50).

## *Los Cancioneros*

Es importante señalar que la circulación de medios de difusión de letras era bastante escasa hasta 1920, siendo los cancioneros el medio escrito de transmisión por excelencia (Llórens 2009: 57). En primer lugar debe ser mencionado el Cancionero de Lima, cuyas primeras ediciones han sido situadas en una fecha bastante cercana a la Guerra del Pacífico, si bien Manuel Zanutelli propone como año de fundación 1910 (Borras 2012: 58). Su función, en realidad, resulta más trascendental que el simple hecho de recopilar letras de canciones, sino que a través de ellas encontramos un canal para comprender la cotidianidad de la vida limeña además de ser, a veces, transmisores ideológicos como cualquier otro medio de comunicación.<sup>5</sup> Su complejidad, entonces, también nos permite observarlos como una fuente primaria multidimensional que sirve para el análisis no solo musical sino también social y cultural.

Hacia el año 1929 aparece La Lira Limeña, que surge como el competidor directo del Cancionero de Lima y cuyas diferencias más sustanciales supondrían una mayor cantidad de páginas (y por ende producciones mostradas) y una clara oposición al APRA, capitalizando así al otro sector de la sociedad que no comulgaba con las ideas de dicho partido político (Borras 2012: 54 - 59).

## La revolución discográfica

La escena musical limeña cambia radicalmente con la llegada del disco, y no podría ser de otra manera. Supone, en un principio, el cambio en el sistema de transmisión de las letras y canciones, agregando un sistema de reproducción sistematizado de canciones grabadas que pueden ser escuchadas en cualquier momento, dejando de lado la necesidad de un vínculo directo entre el intérprete y el público. En ese sentido, la música

---

<sup>5</sup> Borrás señala, por ejemplo, la fuerte tendencia aprista del Cancionero de Lima, denotando cómo la publicación semanal del mismo servía también como un canal difusor de ideas políticas a la sociedad (Borrás 2012: 59).

dejó de escucharse únicamente en vivo y ahora se encontraba disponible en toda ocasión para aquellos que pudiesen acceder a los discos y los reproductores.

Este punto de quiebre también supuso el inicio de la 'preservación' de las canciones, si bien los cancioneros se han encargado de perpetuar las letras interpretadas durante la época, la experiencia de escuchar la melodía tal cual se utilizó en la época nos brinda una experiencia bastante más cercana y real con su propio tiempo. Además, muchas de estas letras no fueron sistematizadas en los cancioneros y, al ser únicamente expuestas por transmisión oral, se perdieron en el tiempo.

De las empresas discográficas con mayor presencia en el Perú, la Victor Talking Machine y la Columbia. La primera, tuvo una actividad notablemente amplia durante los años de 1913 a 1917, llegando a grabar más de 400 temas, una cantidad notoriamente alta para su época (Rohner y Borrás 2013). Por su parte, hablar de la Columbia es hablar necesariamente del dúo Montes y Manrique, cuyo trabajo durante tres meses en Nueva York grabando para dicha disquera ha representado un hito valioso en la historia de la música criolla que ha sido abordado en diversas ocasiones no solo por la titánica empresa que supuso trasladarse para realizar más de 172 grabaciones, sino porque en ellas se puede apreciar una compilación de letras que dibujan, a entender de quienes han estudiado su caso, un reflejo claro no solo de la música criolla de la época sino también de la sociedad y la cultura limeño-criollas. Sin embargo, el trabajo de este dúo será tratado en el siguiente subcapítulo con mayor detenimiento.

### 1.3. Los actores dentro de la escena musical criolla: ¿Quiénes eran?

#### *La Guardia Vieja*

Esta denominación se ha hecho bastante común cuando se trata de hablar de música criolla, sin embargo, ¿a quiénes se refiere? Ricardo Miranda refiere dos definiciones para ella. Por un lado, propone que agrupa a los compositores espontáneos de fines del S. XIX e inicios del S. XX cuyas obras no se encuentran publicadas con mayor rigor y que más bien se caracterizaron por escribir innumerables piezas de valeses y zarzuelas cuya transmisión quedó reducida al medio oral, la mayoría de estas producciones, entonces, poseen un carácter anónimo al no ser registradas en ningún medio escrito (Miranda: 1989: 52). El anonimato de los autores podría partir de una situación en específico: aún no hablamos de una generación profesional propiamente dicha, la mayoría de compositores e intérpretes desarrollan su actividad artística como parte de una afición, siendo en primera instancia trabajadores de clase obrera que no reciben remuneración alguna por sus composiciones, el espacio donde comparten sus obras se circunscribe a su barrio o al callejón, donde animaban las jaranas de su entorno más próximo. El carácter íntimo de las prácticas alrededor de la música criolla hacia inicios del S. XX podría haber determinado también la falta de sistematización en sus producciones (LLórens y Chocano 2009: 95)

La segunda definición que propone el autor considera a la Guardia Vieja como el grupo de 'compositores precursores del vals criollo, quienes desde el siglo pasado [S. XIX] hasta 1920 sentaron las bases de ese baile nacional' (Miranda 1989: 52). Como se puede observar, no existe una discordancia entre ambas definiciones sino que resultan más bien complementarias, concluyendo de ambas que, a modo general, se define a la Guardia Vieja como una suerte de primera generación de músicos criollos propiamente definidos así. Son ellos quienes asimilan la influencia proveniente de Europa en el Walts

vienés y la Polka eslava para dar lugar a un nuevo género local (Zanutelli 1999: 14 – 15).

### *Montes y Manrique*

Como ya se ha mencionado, hacia la primera década del S. XX, la producción musical estaba reducida a las interpretaciones en vivo por parte de los propios compositores, si bien la industria discográfica empezaba a ganar terreno en otras partes del mundo (Llórens y Chocano 2009: 104). Es en el año 1911 cuando el dúo musical compuesto por Eduardo Montes y César Augusto Manrique, ambos criados en el barrio del Rímac, emprenden su aventura hacia Nueva York por espacio de tres meses para grabar, por primera vez, una compilación de 182 temas para la Columbia Graphophone.

Como era de esperarse, este dúo alcanzó renombrada fama local, recibiendo numerosas notas en revistas como *Variedades* e incluso desde *El Comercio*<sup>6</sup>, enalteciendo la calidad de sus presentaciones y la gran acogida que recibió no solo del público, sino desde el propio gobierno (Rohner y Borrás 2010). Esto supone un punto de quiebre bastante interesante, pues hasta entonces el apoyo y reconocimiento a la música popular criolla estaba reducido a los sectores más populares, sin embargo, tras el ‘triumfo’ en los Estados Unidos, la categoría de los autores y por ende de la música criolla, se elevan dentro de la escala valorativa de la sociedad limeña de aquel entonces.

---

<sup>6</sup> El 29 de noviembre de 1912 dicho diario publica una nota sobre su presentación en el Teatro Mazi diciendo: ‘Extraordinaria y soberbia función con los afamados cantores Montes y Manrique. Espectáculo grandioso [...]’ (Zanutelli 1999: 69).

## *La Palizada*

*Somos los niños más engreídos/ de esta tan bella y noble ciudad/ (...)/ de la jarana somos señores y/ hacemos flores con el cajón/ y si se ofrece tirar trompadas, / también tenemos disposición...<sup>7</sup>*

Inmortalizados en el famoso vals que fuese también grabado por el dúo Montes y Manrique para la disquera Columbia y cuya autoría pertenece a Alejandro Ayarza (el 'último miembro de La Palizada', llamado así por ser el más joven), es imposible hablar de los actores de la escena criolla de la época sin referirnos a este grupo en particular. Se trataba, en un sentido estricto, de un grupo de amigos que gustaban de la jarana criolla. Sin embargo, su fama y notoriedad no era gratuita sino que respondía a características 'especiales' que los llevaron a ser recordados como una de las expresiones más interesantes del escenario criollo de inicios del S. XX, si bien sobre ellos hay opiniones encontradas.

El nombre del grupo proviene de la comparación que se hacía de sus integrantes con las correntadas del río Rímac, las cuales al pasar arrastraban todo a su paso, en alusión al bullicio que generaban por donde quiera que fuesen. Su característica principal era su grupo social, si bien jaraneros y asiduos concurrentes a las fiestas criollas de los barrios populares de la época, se trataba más bien de jóvenes pertenecientes a la clase media y alta limeña, criados en lo que Ricardo Miranda describe como 'aristocráticas casonas' (Miranda 1989: 48-49). Liderados por Augusto Paz y José Ezeta, ambos Sargentos Mayores de la Guardia Republicana. Este grupo también 'sumaba' a sus características principales su tendencia a armar barullo en cuanto evento fuese posible, si bien la crítica de diversos autores apunta a que esto se debía a que se amparaban en su estatus social, sabiendo que ello les permitía cometer abusos y no tener que

---

<sup>7</sup> Vals 'La Palizada' cuya autoría corresponde a Alejandro Ayarza

responder por ello. Por su parte, Aberlardo Gamarra también sería un duro crítico de los mismos, señalándolos como ‘badulaques... muchos de ellos de los llamados de familias decentes, vinculados con todo género de truhanes de la plebe. [...] [Se dedicaron] a la vida completamente de jarana: no tenían más objeto que divertirse, enamorar, chupar y arreglar a trompadas cualquier cuenta’ (Gamarra: 1921). Más allá de la crítica a su comportamiento, cabe reflexionar sobre el hecho de que muchas de estas características a su vida disipada fueron luego asimiladas dentro del discurso oficial de lo que sería la ‘bohemia criolla’ reflejada en el afán por el festejo constante.

#### **1.4. Alejandro Ayarza: la confluencia de varios mundos.**

Llegamos entonces al personaje, de cierta manera, central de esta investigación: Alejandro Ayarza. Nacido el 21 de julio de 1884, es reconocido hasta el día de hoy como un estandarte del criollismo y ‘el último de la generación del 900’ (Zanutelli 1999: 19) . Desde muy joven se incorporó a La Palizada, junto a la cual concurrió a infinidad de eventos sociales ganando fama local por su infaltable presencia en las jaranas locales, quedando registro de las mismas en las múltiples crónicas de su ‘compañero’ Eudocio Carrera Vergara, sobre él, este autor señala:

*‘...Alejandro Ayarza, el gran Karamanduca, como es conocido, blanco, chiquito y bonito, no menos inteligente y festivo y aficionado también al canto y la guitarra; sintióse machito desde los doce años, según se cuent, por culpa amorosa de una dama seductora y ricacha, y atraído por las hombrías de tan bravos capitanes no tardó en tomar armas parecidas, [...] vale agregar que ruedan por allí unos versículos suyos, autobiográficos, demostradores de la vida licenciosa y jocosa que dominólo entonces, y que en las clásicas jaranas del Cercado cantábansela los negros desmayados de risa:*

***El mentado KARAMANDUKA***

***Se desliza y se desfleca;  
Apunta a la suerte china  
Y le sale chuchumeca' (Carrera Vergara 1954: 85).***

Encontramos en esta descripción, entonces, el perfil de un hombre sumamente bohemio y cuya notoriedad en dicho momento se debía a su carácter jovial, muchas veces acuñado a lo que se entiende por un 'auténtico criollo', famoso en ambientes de dudosa reputación a comienzos de siglo, hablar de él es hablar de su grupo de amigos y de las características que presentaban. Una de las frases que describe más esta actitud es aquella que los definía como 'niños bien que se portaban mal'<sup>8</sup>, y eso hace alusión al hecho de que, en principio, los miembros de La Palizada al igual que Ayarza eran muchachos de clase media o clase alta, que –como resultado del bajo carácter popular y obrero en el que se situaba la de música criolla- bajaban a los barrios pobres para tomar parte de las populares jaranas.

Sin embargo, esta visión sobre su actitud analizada desde la propia amistad que lo unía con Carrera Vergara se contrapone a críticas desde otros autores quienes juzgaban su comportamiento 'matonesco', Abelardo Gamarra, por ejemplo, fue un gran detractor de Ayarza y La Palizada. Manuel Acosta Ojeda también tenía una opinión dura sobre ellos, afirmaba siguiente:

'[...] el blanco criollo, es el palomilla de Karamanduka, que era un tremendo zamarro parapetado en su apellido y en sus amigos, amigotes, con todos los niños bien que formaban parte de <<La Palizada>>. [...] Ese es el <<blanquito>>, el blanquito que entra a pelear con el negro sabiendo que no iban a poder pegarle [...]. Porque tú [si eras] negro [y] le pegabas a un blanco, botaban a tu mamá que era cocinera, tu papá que era el cochero [...]. Entonces el señor este era [...] un proxeneta y tenía una <<mancha>> que paraban haciendo lo que les daba la gana [...]' (Acosta, citado en Llórens y Chocano 2009: 75).

---

<sup>8</sup> Frase acuñada por Luis Alberto Sánchez (Zanutelli, 1999)



Pese a las opiniones encontradas sobre Karamanduka y sus amigos, este personaje también recibe notoriedad social por su labor como compositor de piezas tetrales de género chico, fue el autor de *Música Peruana*, una revista que también dirigió y produjo, la cual fue presentada en el Teatro Victoria en febrero de 1911 y que llegó a tener cien representaciones consecutivas (Basadre 1946: 3677). Sobre él, la revista Variedades apuntaba: “Ofrece la meritoria particularidad de ser genuinamente nacional, con un criollismo legítimo, de buena cepa [..]” (Variedades, 7 de diciembre, 1912). En dicha pieza, Ayarza intenta retratar la vida cotidiana en Lima a manera de crítica social pero también resaltando personajes nacionales en representación de la identidad (Basadre 1946: 3678).

A la par de su actividad cultural, Alejandro Ayarza desarrolló una vida profesional como Sargento Mayor de la Guardia Republicana –situación que explicaría la crítica de Acosta Ojeda al hecho de que se amparaba en su autoridad para cometer sus ‘fechorías’, labor que ejerció hasta alcanzar la edad para el retiro. Nunca contrajo matrimonio, si bien contó con una compañera por espacio de aproximadamente 36 años, una mujer proveniente de Chincha de nombre Virgina Arenaza quien lo acompañase hasta su muerte el 30 de diciembre de 1955 (Zanutelli 1995: 20). Este hecho, por más que pueda parecer irrelevante, retrata también su rompimiento con los cánones sociales al no optar por contraer matrimonio según los cánones morales de la época con alguien de su misma condición social, sino conviviendo con una mujer afro descendiente.

## **BIBLIOGRAFÍA**

ACOSTA OJEDA, Manuel

1996 “Del Waltz al Valse”. *Caretas*. Lima, 31 de octubre, número 1438. Consulta: 7 de julio de 2015.

<http://www.caretas.com.pe/1438/valse/valse.htm>

ALVAREZ, Gerardo

2013 “El fútbol como espectáculo público en Lima, 1910-1940”. *Lima Siglo XX*. Lima: Fondo Editorial PUCP

BASADRE, Jorge

1946 *Historia de la República del Perú*. Vol. 15 y 16. Lima: El Comercio.

BORRAS, Gerard.

2013 *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Instituto de Etnomusicología-Pontificia Universidad Católica del Perú

FELDMAN, Heidi

2009 *Rítmicos negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima: PUCP. Instituto de Etnomusicología.

GAMARRA, Abelardo

1907 *Lima: unos cuantos barrios y unos cuantos tipos (al comenzar el siglo XX)*. Lima: Tipografía Nacional de Pedro Berrio

GOMEZ, Luis

2007 “Lo criollo en el Perú republicano: breve aproximación a un término elusivo”. *Histórica*. Lima, Vol. XXXI, número 2, pp. 155-166.

2010 *Música criolla: cultural practices and national issues in modern Peru. The case of Lima (1920 – 1960)*. Tesis doctoral. Nueva York: Stony Brook University.

LLORENS, José Antonio

1983 *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

1987 “De la Guardia Vieja a la Generación de Pinglo: música criolla y cambio social en Lima 1900-1940”. *Lima Obrera 1900- 1930*, Tomo II. Lima: Ediciones El Virrey.

LLORENS, José Antonio, Rodrigo Chocano

2009 *Celajes, florestas y secretos: una historia del vals popular limeño*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

MIRANDA, Ricardo

1989 *Música criolla del Perú*. Lima: Ministerio de Educación.

MUÑOZ, Fanni

2001 *Diversiones públicas 1890 – 1920: La experiencia de la modernidad*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

PALMA, Ricardo

1953 *Tradiciones peruanas completas*. Madrid: Aguilar S.A. Ediciones.

PINILLA, Eduardo

1980 "Informe sobre la música en el Perú". *Historia del Perú*, Vol. 9. Lima: Editorial Mejía Baca.

RADIGUET, Max

1971 *Lima y la sociedad peruana* [1854]. Lima: B.N.P.

RAYGADA, Carlos

1936 Panorama musical del Perú. *Boletín Latinoamericano de Música*, Vol. II, pp. 169-214.

ROHNER, Fred, Gérard Borrás

2011 *Montes y Manrique 1911-2011: cien años de música peruana*. Lima: Instituto de Etnomusicología, PUCP.

ROMERO, Raúl

1985 *La música tradicional y popular. La música en el Perú*. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.

RUIZ DE ZEVALLOS, Antonio

2001 *La multitud, las subsistencias y el trabajo: Lima de 1890 a 1920*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

SALAZAR BONDY, Sebastián

1964 *Lima la horrible*. Lima: Populibros Peruanos.

SANTA CRUZ, César

1989 *El waltz y el valse criollo*. Lima: Concytec.

WHIPPLE, Pablo

2013 *La gente decente de Lima*. Lima: Instituto de Estudio Peruanos

YÚDICE, George

1999 “La industria de la música en la integración América Latina-Estados Unidos”. *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. México: Grijalbo, pp. 181-244.

ZANUTELLI, Manuel

1999 *Canción criolla: memoria de lo nuestro*. Lima: Editorial La Gaceta.