



Fernando Iwasaki Cauti

Melodías de mocedades



La radio del coche encendida a toda pastilla -a la ida o a la vuelta del colegio- influyó de manera especial en mi educación musical, hasta el punto que desde pequeño memoricé los nombres de numerosos artistas, sus letras más famosas, los títulos de sus canciones y el lugar que ocupaban en el *ranking* de la semana. Esa erudición radiofónica fue afinándome el oído de tal modo, que en un momento determinado logré reconocer a los cantantes italianos y a los españoles.

A mi madre le gustaban los argentinos como Palito Ortega, Luisito Aguilé y Leonardo Fabio, así como el chileno Lucho Gatica y el mexicano Javier Solís; mas entonces yo aún era incapaz de adivinar la nacionalidad de aquellos artistas tan sólo por sus acentos. En cambio, con italianos y españoles la cosa era muy distinta.

Por un lado, todos los cantantes italianos estaban roncacos, afónicos o convalecientes de alguna afección respiratoria que les había dejado la voz carrasposa y nasal, como era el caso de Nicola di Bari, a quien imaginaba haciendo gárgaras después de acometer *El corazón es un gitano* o *El último romántico*. Dicha ronquera no respetaba ni siquiera a las mujeres, pues Rita Pavone, Silvana di Lorenzo y Valeria Mongardini también cantaban como si fueran tuberculosas. Sin embargo, esa aspereza tenía su encanto y era a la vez una seña de identidad, lo mismo que la «erre», ya que los italianos no podían pronunciar «ere» sino sólo «erre». Así, los temas de Domenico Modugno, Massimo Ranieri y Umberto Tozzi, debían entonarse rechinando las cuerdas vocales, arrastrando

las «erres» y en un castellano macarrónico: *Ma perrqué, si la rrosa ma rrosa, y lo es desde siemprrre, io debo cambiarre...*

A los españoles, en cambio, les pillaba por el ceceo y porque empleaban palabras que inexorablemente me obligaban a consultar el diccionario, tales como «abrevar», «escarceo», «sarmiento», y «cerúleo»; amén de otras -como «achilipú»- cuyo significado jamás descubrí. No obstante, aquellos cantantes solían cautivar a las adolescentes, quienes se arrobaban al oír baladas del estilo de:

*Por el amor de una mujer
he dado todo cuanto fui,
lo más hermoso de mi vida.*

Por esos años también comencé a advertir que la proximidad de las chicas me producía una indescifrable sensación de vértigo en la barriga, y la necesidad de confesar mis sentimientos fue creciendo y entreverándose con la angustia de acabar rechazado, exánime o herido de melancolía. Yo tuve la mala suerte de vivir en un tiempo en el que todavía estaban en uso algunas ridículas convenciones como la «declaración», formulismo indispensable para tener enamorada y que exigía discursos afectados y chirriantes a través de los cuales uno debía pormenorizar -con doce años cumplidos- el indescriptible proceso de la mudanza de la amistad en amor. Aún ahora sé que no saldría airoso de una prueba semejante, pero al menos he aprendido que las explicaciones nunca deben darse antes sino después. A pesar de todo, las letras de los cantantes españoles terminaron proporcionándome los rudimentos de mi primer vocabulario amoroso, mi desarmada munición sentimental.

Como era de muy mal gusto declararse parafraseando las canciones de la radio, el sentido común aconsejaba emplear expresiones que más bien desconcertaran a las chicas, pues no era lo mismo susurrar «quiero coger tu mano» que «deseo rozar tu piel». Los españoles decían las cosas de tal manera -pensaba-, que a la fuerza debía sonar bonito. Pero no. Al cabo de tres sonadas calabazas me hice famoso por ser el huachafo que se declaraba como Junior, Danny Daniel y Camilo Sesto.

La verdad es que las canciones españolas demostraron ser poco eficaces en el contexto amoroso-limeño-pituco-adolescente en el que crecí, básicamente por tres razones fundamentales. A saber, psicológicas, sociológicas y religiosas.

Cualquiera que haya reflexionado acerca de las letras de las canciones de los géneros más representativos del folklore latinoamericano -boleros, rancheras, tangos y sambas-, habrá advertido que abundan el despecho, la tragedia, el sufrimiento y la desolación, así como los celos, la infidelidad y el amor no correspondido. Esos tópicos prevalecen también en las canciones y el imaginario musical del Perú, donde al menos en mi adolescencia no existían las condiciones psicológicas suficientes para procesar tanta felicidad, optimismo y *porompompero* recibidos a través de las canciones españolas.

En efecto, los cantantes de la península -y sobre todo de las islas adyacentes- eran capaces de componer festivas melodías sobre temas tan írritos e intrascendentes como *Un rayo de sol* y *Mami Panchita* o -peor todavía- *Una lágrima cayó en la arena* y *La chica yeyé*. La dichosa candidez que transmitían era tal, que hasta un marido calavera -de esos que regresan a los tres años de haber salido a comprar tabaco- podía ser perdonado con sólo entonar *Hola, amor mío; hola, vuelvo a casa*. Pero lo más sorprendente era la feliz resignación de aquel amante burlado cuya novia se fue buscando el sol en la playa. ¿Cómo era posible tanta filosofía con sólo mirar su fotografía? Si *Eva María* hubiera sido peruana, de ella no habría quedado ni su bikini de rayas. Ya lo dice un exquisito vals del cancionero criollo:

Deja que te rompa los pulmones

*a patadas, desgraciada;
pa' que veas que soy hombre
y te perdono.*

Como se puede apreciar, *Yo no soy esa* de Mari Trini o *Soy Rebelde* de Jeanette, fueron canciones sublevantes que fomentaron en el Perú la autonomía y la disidencia de las mujeres.

Y es que el amor peruano -que según Unamuno es «baboso»- no estaba psicológicamente preparado para el éxito, la felicidad y el placer, sino más bien para la derrota, el resentimiento y la represión. De ahí que el *carpe diem* español fuera mal entendido en mi país, ya se tratara de una conquista, un amor platónico, una efusión irrefrenable, un repudio e incluso una traición.

Por otro lado, desde un punto de vista sociológico la típica balada española era considerada de mal gusto por ciertos sectores de la sociedad limeña, mas no por sus letras casposas y cursis, sus elementales sonsonetes melódicos o la precaria entidad artística de sus intérpretes, sino por estar cantadas en castellano. En realidad, en un país hispanohablante de grandes diferencias raciales y económicas como el Perú, cantar en inglés se había convertido en un símbolo de *status* estético y social. Así, quienes no podían hacerlo eran despreciados por ignorantes o en todo caso por huachafos, sambenitos ambos muy inoportunos si se trataba de enamorar. De hecho, doy fe que a varias chicas no les daba lo mismo Juan Bau que Cat Stevens.

Años más tarde comprobé que en inglés también era posible perpetrar horrendas huachaferías como las de Neil Diamond, Barry Manilow, Christopher Cross o los *Carpenters* -esos precursores de *Pimpinela*-, pero las malas canciones en inglés siguieron siendo mejor aceptadas que algunas buenas baladas en castellano. Semejante arbitrariedad habría permanecido indemne de no haber sido por dos hallazgos musicales de la alta burguesía limeña: Joan Manuel Serrat y *Mocedades*.

Prohibidas las importaciones por la dictadura militar, ciertos autores o grupos musicales tan sólo podían ser conocidos en el Perú gracias a la curiosidad de quienes

tenían la ocasión de viajar a Europa, Estados Unidos u otros países de América Latina como Argentina y México. Así empezaron a llegar los primeros discos de Serrat y *Mocedades*, que muy pronto se convirtieron en objetos de culto de los niños y niñas «bien» de Lima, porque tenían canciones «súper profundas que te hacían pensar, y sentir súper, en general».

Sin embargo, aunque había hermosos temas de amor en los álbumes de Serrat y *Mocedades*, tales composiciones tampoco fueron del todo eficaces para hechizar adolescentes, porque sus letras enseguida provocaron sospechas y encendieron las alarmas de algunas familias muy piadosas y decentes.

En honor a la verdad no fue el caso de *Mocedades* -cuyas melodías causaban furor en todas las parroquias de Lima- sino más bien el de Serrat, pues el cantautor catalán se imaginaba a las mujeres como frutas jugosas, sin ellas su cama era ancha y pregonaba que si alguna vez fue bello y bueno, había sido enredado en cuellos y senos. ¿Cuántas señoras limeñas que nunca tuvieron un sueño en la piel comenzaron a inquietarse cuando sus hijas no regresaban *poco antes de las diez*? Serrat resultó entonces demasiado «profundo» para la iglesia católica, apostólica y peruana, entre otras cosas por sostener que *de nada sirvieron las monjas* y que una mujer *no necesita bañarse cada noche en agua bendita*. Además, seguro que Serrat era drogadicto porque todo le sabía a yerba.

Así, las únicas canciones españolas que podían haber espabilado la libido de la juventud limeña, no cumplieron su cometido porque fueron patrimonio de un estamento social que apenas advirtió el peligro que entrañaban las neutralizó. De ahí que algunos temas de Serrat corrieran la triste suerte del repertorio de *Mocedades*: se convirtieron en canciones de misa.

Ignoro si fue por ambigüedad ibérica o reduccionismo peruano, pero la mayoría de composiciones que llegaban de España eran susceptibles de ser cantadas en misas, convivencias, vigiliias y retiros, mas sólo después de realizar las operaciones mentales correctas. Es decir, dando por hecho que toda manifestación amorosa o de íntima sensualidad eran en realidad expresiones de arrebatado misticismo y amor fraterno. Algo parecido -en suma- a lo que hizo la dictadura franquista con *Mogambo* y con casi toda la poesía de San Juan de la Cruz.

Así fueron convertidos en autores de música sacra Massiel, Julio Iglesias, Basilio, Raphael y José Luis Perales, pero especialmente *Mocedades*. No obstante, el acervo musical de las parroquias peruanas ya tenía *copyright* español, aunque los feligreses no fueran cabalmente conscientes. ¿Cuánto habrían ganado por sus derechos los apócrifos autores de *Saber que vendrás*, *Pescador de hombres*, *Qué alegría cuando me dijeron*, *Santa María ven* y otros éxitos dominicales? Hasta que no salga el *compact* jamás lo sabremos.

Las parroquias de los barrios residenciales de Lima fueron las primeras en incluir los temas de *Mocedades* en sus oficios religiosos, desde donde se propagaron por todo el país cual eruptiva o -antes bien- *como el fuego de una hoguera*. ¿A qué se debía esa repentina efervescencia? Entre otras razones, a que cualquier adolescente habría deseado vender la paz de un niño durmiendo. *Mocedades* tuvo entonces la dudosa virtud de apremiar la más empalagosa sensiblería espiritual de aquellos chicos y chicas acomodados a los cuales no les bastaba con las colectas anuales del *Domund* y que

veían sus vidas meciéndose en el mar, porque en realidad también se sabían perezosos, de piel dorada y marineros, sobre todo si eran socios del *Yatch Club* o el *Regatas Lima*.

Por otro lado, las tímidas exploraciones de *Mocedades* en el erotismo eran de una sensualidad tan angelical que, o bien se limitaban a dar a una casa color y a un lecho calor, o no eran inteligibles en Lima, ya que al no haber chimeneas nadie podía oler a leña de otro hogar. En cualquier caso, gracias a ese dechado de dichosas chochees, la pituquería limeña descubrió la existencia del *charango* y la *quena*, dos instrumentos de los Andes peruanos que no habían sido inventados por *Mocedades*, como le expliqué una vez muy serio a una chica, mezcla de *chanel* y fango («No-me-lo-pue-do-cre-er», me respondió musical).

Con todo, la canción de comunión por excelencia, el salmo más estimado por las devotas mocedades peruanas no era otro que *Eres Tú*, que en los cancioneros de las parroquias elegantes de Lima se escribía con «T» mayúscula porque Tú era Él. Así, cuanto más exclusiva y selecta era la concurrencia de aquellas iglesias, más sofisticada y polifónica era la ejecución del *Eres Tú* y más rubias e inalcanzables las niñas del coro, quienes en las estrofas trepidantes y trascendentales de la pieza multiplicaban sus trinos en turbadora armonía:

Eres tú (diez chicas a tres voces)

uúuuúuuhh... (dos chicas y una gordita)

como el fuego de mi hoguera, (las diez de enantes)

Algo así como el fuego de mi hoguera (la gordita sola)

Eres tú (las diez del principio y las dos del primer *uúuuúh*)

Algo así eres tú, uúuuúuuhh... (la gordita, visiblemente emocionada)

el nuevo día, eres tú (o sea, doce)

Algo así, eres tú (...con los ojos cerrados y humedecidos)

En las vetustas catedrales medievales los himnos y cantos sacramentales constituían una de las inefables vías para disfrutar de la contemplación divina, pero en las burguesas parroquias de Lima la música era el único camino posible para gozar de la compañía de vírgenes y ángeles. Así fue como entré al coro de Santa Rita, con la esperanza de seducir a una de mis celestiales compañeras. Sin embargo, mi estrategia coral estaba condenada al fracaso, porque yo reemplazaba al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo en todas las canciones, imaginando que era ella quien venía a mi orilla o que yo era el ciervo que a su fuente de agua fresca iba veloz.

Por eso en las misas de cada domingo, llegado el día de mi pasión voluntariamente aceptada, tomaba la guitarra y me partía como un pan sobre las cuerdas diciéndole: *Eres tú*, tú eres (entre todas las mujeres); mas ella sólo me sonreía -bilocada y traspuesta- desde su místico embeleso, porque nunca imaginó que ella fuera «Tú»; es decir, Él y no yo. Creo que la única vez que la besé fue cuando le di fraternalmente la paz.

Por lo tanto, como Serrat me hubiera creado opinión de procaz y *Mocedades* olor de santurrón, elegí ser hortera porque las baladas huachafas y cursis al menos eran dulces, acarameladas y pegajosas, como todo el mundo en aquella edad ingenua y sentimental. Sin embargo, yo, que tantos cantantes he sido, no he sido nunca aquel en cuya voz rebullía *Noelia*.

Una de mis más ridículas ensoñaciones adolescentes consistía en suponer que era capaz de conquistar cantando a las chicas que me gustaban, y recuerdo muy bien que dentro de aquel irresistible repertorio eran mayoría las canciones de Nino Bravo, a quien admiraba por el poderío de su voz, la hermosa cadencia de sus melodías y también -lo reconozco- por los melosos remilgos de sus letras, que en las baladas quedaban bien, pero que en honor a la verdad habrían deslucido cualquiera de aquellos bruñidos *posters* poblados de crepúsculos y lunas llenas, rimas de Bécquer y pensamientos de Khalil Gibran, que alguna vez obsequiamos a nuestro primer amor.

No obstante, mis sueños se cumplieron cuando conocí a otra incondicional de Nino Bravo en un campamento de verano. Con ella hice castillos en la arena y en el aire mientras le contaba y le cantaba la historia de mi vida -cual trovador medieval con bronceador-, hasta que me pidió que le dedicara *Noelia*.

-¿No quieres *Un beso y una flor*? -le pregunté algo inseguro de mis posibilidades.

-Yo te daré las dos cosas si me cantas *Noelia* -me respondió con inocente coquetería.

El cielo empezaba a teñirse con los colores de los satinados *posters* cuando recité la introducción, y a medida que llamaba a *Noelia* fueron acercándose nuevas parejas, acaso atraídas por el instinto o por el timbre cada vez más alto de la canción. Yo tenía la esperanza de que el estrépito del mar sofocara mi voz, pero el caso es que llegué al verso irremediable con el oxígeno justo:

*Por la noche la busco en la playa,
y en el silencio yo grito...*

Y en efecto, grité: ¡¡¡*Noeeeeeliaaaaaaarrggghh!!!*, aboliendo así el momento, la magia y el *poster*. Nunca más me dirigió la palabra y ya no sé qué será de *Noelia*.

Qué complicado era declararse, balbucear las frases esenciales sin demasiados tropiezos, dar con el tono apropiado y sostener la mirada precisa, ni imperativa ni suplicante, ni pícara ni solemne. Acaso para ello servían las canciones -pensaba-, esas baladas tan tiernas cantadas en un castellano inusitado y sorprendente, como de libro de cuentos antiguo encontrado en el desván de la abuela.

Yo tenía la certeza de que mis declaraciones eran originales y conmovedoras, y atribuí a la ignorancia de las chicas mis primeros fracasos. Entretanto las iba

desbastando y enriqueciendo con nuevas frases que espigaba de los últimos éxitos, hasta que urdí una suerte de fórmula magistral que llegó a ser mi declaración *standard*, mi protocolo amoroso.

Varios años más tarde acepté mansamente su ineficacia, porque el espíritu de las propias baladas españolas terminó inmunizándome contra la angustia y otros achaques del corazón. Ya olvidé a cuántas chicas espanté con mi trasunto musical, mas todavía restallan en mi memoria -como relámpagos negros- las melodías de cada verso enamorado:

«Quiero decirte que aunque no somos amigos desde niñez, en tu amistad he puesto toda mi fe. Y es que te estoy amando locamente, pero no sé ni cómo te lo voy a decir. Ya sé que tienes quince años y que yo no he cumplido aún los dieciséis, ¿pero quién a los quince años no ha dejado su cuerpo abrazar? Te amaré, te quiero y te querré. En realidad, nadie te espera como lo hago yo ni te ha soñado como te sueño yo; pero ahora yo necesito saber si quieres ser mi amante, mi enamorada amante. Si lo vas a pensar, hoy tengo todo el tiempo del mundo, y si me amas -como yo te amaremos felices aunque no seamos ni Romeo ni Julieta. Pero recuerda que te quiero así distinta por ser sincera, y que si me rechazas todas las promesas de mi amor se irán contigo, aunque no debes olvidar que gracias a ti fui paloma, por querer ser gavilán».

* * *

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

