



La música criolla peruana *underground*: entre la localidad y la translocalidad*

Peruvian *Criolla* music underground: Between localities and translocalities

Fred Rohner
Instituto de Etnomusicología /
Departamento de Artes Escénicas
P. Universidad Católica del Perú
frohner@pucp.edu.pe

Mónica Contreras
Instituto de Etnomusicología
P. Universidad Católica del Perú
mlcontrerasc@pucp.pe

Recibido: 20/11/2019

Aceptado: 29/12/2019

Publicado: 30/ 1/2020

Resumen: Este trabajo es una exploración del fenómeno musical criollo a partir del concepto de escena musical, inicialmente propuesto por Straw (1991) y que más tarde fue retomado por teóricos como Shank (1994), Bennett y Peterson (2004). Justamente, partiendo de estos últimos, el artículo propone reflexionar sobre las prácticas que delimitan la escena criolla *underground* frente a otra escena musical criolla vinculada desde el repertorio a la industria discográfica peruana de la segunda mitad del siglo XX. Para analizar estos límites en la conceptualización de las escenas musicales, se analiza el caso de una escena translocal como la escena chilena de la música criolla peruana.

Palabras clave: escena musical, música criolla peruana, translocalidad, género musical

Abstract: The concept of music scene emerged in 1991, representing a new perspective that considered the linkages between daily life and music. This research field was started by Will Straw and followed by many other scholars, such as Shank (1994) and Bennett and Peterson (2004). The widely known work of the latter is our point of departure to explore the musical and social phenomena that characterize the underground *criolla* music scene in Lima, and its differences from the commercial scene. At the same time, we discuss this conceptual framework through an initial approach to a translocal scene that has flourished in cities like Santiago and Valparaíso in Chile, the Chilean scene of Peruvian *criolla* music.

Key words: music scene, peruvian *criolla* music, translocality, musical genre

En el año 2017 el Instituto de Opinión Pública, IOP, de la Pontificia Universidad Católica del Perú, con la participación del Grupo de Investigación en Musicología, GIM, del Instituto de Etnomusicología de la misma casa de estudios realizó una encuesta a nivel nacional

* Esta investigación forma parte del proyecto *Geografías sonoras de Lima en siglo XXI* que coordinan José Ignacio López y Fred Rohner en la Pontificia Universidad Católica del Perú.

sobre las preferencias musicales de los peruanos¹ (IOP-PUCP, 2017). Entre la información recogida, uno de los datos que llamó sensiblemente nuestra atención fue el resultado de esta pregunta: “¿Cuál de los siguientes géneros musicales cree que representa mejor al Perú?” La mayor parte de los encuestados señaló a la música criolla (43%)². Esto no sorprendería si es que en muchas de las otras preguntas formuladas la preferencia de los peruanos no se hubiese cifrado en estilos como la cumbia, la salsa, el huayno o la balada antes que en la música criolla.

Esto evidencia que, pese a haber disminuido su presencia entre el público, en la industria y en el mercado musical del país, y a haber perdido buena parte del apoyo directo desde el Estado, esta música sigue vigente en el imaginario nacional como símbolo de la peruanidad. Asimismo, aunque actualmente no hay apoyo explícito del Estado, muchos de sus funcionarios siguen percibiendo a la música criolla como un elemento importante de la cultura nacional –lo que se traduce en procesos de patrimonialización e intentos de apoyo a instituciones vinculadas a esta música–. Por este motivo, pese a ocupar un lugar secundario en la preferencia musical de los peruanos y en la agenda cultural estatal, su estudio sigue siendo relevante para entender las relaciones entre música e identidad en el Perú.

No obstante, esta música no responde solamente a un imaginario que se ha reproducido, sino que encuentra cabida de forma recurrente en fiestas cívicas y religiosas, en peñas y centros musicales, en programas radiales y televisivos especializados, y últimamente a través de algunas plataformas virtuales. En este artículo centramos nuestra atención particularmente en las prácticas desarrolladas en las peñas y centros musicales, debido a que en estas instituciones se desarrollan actividades y confluyen actores que estructuran buena parte de la escena musical criolla que hemos denominado *underground*. Considerando esto, el objetivo del presente trabajo es reflexionar sobre los alcances de algunas de las prácticas de dichas instituciones en la consolidación de una escena musical *underground* en la ciudad de Lima, así como el impacto de las mismas en la conformación de otras escenas fuera del Perú. En específico, reflexionaremos sobre los alcances de las plataformas virtuales asociadas a estas instituciones, puesto que evidencian cómo algunos de estos actores han creado nuevas prácticas y productos musicales que convocan nuevos públicos, en este caso, en varias ciudades de Chile.

¹ El informe “Radiografía social de los gustos musicales en el Perú” fue el resultado de una encuesta nacional urbano rural realizada por el IOP entre el 14 y 25 de julio de 2017 a 1.174 personas mayores de edad a lo largo de provincias que recogen al 65% de la población nacional. El cuestionario aplicado fue elaborado en conjunto con el GIM y giró alrededor de tópicos como: géneros musicales preferidos, percepción sobre los géneros musicales preferidos por la población nacional, géneros musicales más representativos del Perú, lugares de escucha musical, asistencia a eventos musicales, y medios utilizados durante la escucha musical. Buena parte de los resultados son presentados en dicho informe a partir de un consolidado nacional, para luego ser parcializados a partir de la presentación de las diferentes tendencias en contextos más específicos, tales como interior urbano, interior rural, y Lima-Callao. De igual manera, en algunos casos, se diferencia según macro-región, edad, nivel socioeconómico, nivel educativo, y autopercepción de origen familiar-cultural. Esta forma de presentación de los resultados brinda aristas muy interesantes para el análisis, pues evidencia tendencias muy disímiles en cuanto a percepciones y prácticas entre sectores sociales y entre las poblaciones ubicadas en distintos contextos territoriales. Para mayor información, puede consultarse este documento en:

<http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/110428>

² En el Perú se entiende por música criolla a un conjunto de estilos musicales desarrollados en los principales núcleos urbanos de la costa por los sectores populares desde fines del siglo XIX hasta la actualidad. En ese sentido, se diferencia de muchas de las llamadas músicas criollas de otros países de la región como Argentina o Chile en que lo *criollo* suele estar asociado con manifestaciones rurales o asociadas al hombre del campo. Esta música criolla, debido a los presupuestos discriminatorios desde donde se ha construido la sociedad peruana y a la necesidad de las élites de legitimar su poder entre la población, se erigió en el símbolo de la música nacional durante el siglo XX para oponerla a la música andina que estaría asociada al mundo indígena del que buscaba distanciarse.

La información y análisis aquí presentados son fruto de diversas experiencias. En primer lugar, se encuentra el trabajo de campo de Rohner y de Contreras, desarrollado durante los últimos quince años en el caso del primero, y durante los últimos seis en el segundo. A lo largo de este tiempo, además del desarrollo de observación participante, con herramientas más o menos estructuradas, como la elaboración de mapas, registros sonoros, fotográficos y en video, se han realizado varias decenas de entrevistas a actores vinculados a la escena. Estos personajes incluyen no solo a los músicos y cantores más reconocidos en los centros musicales y peñas tradicionales criollas (usualmente, desconocidos fuera de estas), sino también a cultores que hacen las veces de mecenas, administradores o socios de dichas instituciones, e inclusive a visitantes ocasionales. Es importante resaltar que también se recogieron testimonios de cantores chilenos como Claudia Mena y Claudio Silva Rey en algunos eventos que tuvieron lugar en la ciudad de Lima. Asimismo, parte de la información sobre el impacto de esta escena *underground* en el caso chileno se remite a las plataformas web asociadas y a los viajes realizados por Rohner en 2018 y 2019, durante los cuales sostuvo diálogos con varios actores, con quienes pudo compartir tertulias musicales que pusieron en evidencia repertorios y prácticas que han migrado y que han sido recontextualizadas.

Abordaremos esta exploración del fenómeno musical criollo a partir del concepto de escena musical propuesto por Straw (1991) de manera inicial y que más tarde fue retomado por otros teóricos como Shank (1994), Bennett y Peterson (2004), entre otros. Por el momento, baste indicar que una escena musical, según estos últimos autores, se refiere a un conjunto de eventos, espacios o encuentros físicos o virtuales cuyo centro se ubica en uno o varios estilos musicales, en torno a los cuales se congregan músicos, productores y fans. La utilidad de esta aproximación radica en que, sin presuponer la existencia de comunidades ni dinámicas culturales cerradas, este concepto invita a preguntarse por las lógicas que atraviesan los escenarios asociados a cierto gusto musical y que congregan actores con diferentes tipos de participación, en tanto intérpretes, productores o gestores, cultores y públicos diversos. Asimismo, el concepto de escena invita a reflexionar sobre la dimensión espacial que conecta estos escenarios, en el caso que nos convoca, a centros musicales y peñas o, inclusive, a los espacios virtuales como los canales de *YouTube*, blogs y redes sociales.

Escenas musicales: entre redes, escenarios, prácticas y repertorios

El concepto de escena musical ha sido uno de los conceptos más utilizados para ahondar en la relación entre prácticas musicales asociadas a un género o estilo musical, y la cotidianidad de los actores involucrados. Si bien su difusión tiene origen en el uso del término en el ámbito periodístico, a propósito de la vida bohemia de los músicos de jazz en la ciudad de Chicago (Del Val 2015), este concepto fue introducido en el ámbito académico en 1991 por William Straw. Desde entonces ha habido diversas reformulaciones de este concepto. Sin embargo, más que centrarnos en elaborar una historia del mismo, partiremos de la propuesta de Bennett y Peterson (2004), la más difundida, para resaltar o recuperar algunos de los temas de reflexión que resultan sugerentes para nosotros.

En 2004, Bennett y Peterson publicaron un libro colectivo donde recogieron algunas propuestas ya iniciadas por Straw (1991), Cohen (1991) y Shank (1994), y formularon la primera tipología de escenas musicales basándose en los espacios donde se desarrollan, sus mediaciones en la forma de relacionarse de los actores y su impacto. Según aclaran los autores, esta tipología no es la única posible, pero fue para ellos la más útil para analizar los casos contenidos en el libro. De igual manera, proponen que cada escena es única. La implicancia de esta afirmación es especialmente relevante, pues como veremos a continuación, las

características y márgenes que se imponen a una u otra escena resultan entonces arbitrarios y corresponden a intereses y perspectivas investigativas particulares.

El mayor aporte –y el que nos interesa discutir– de la propuesta de Bennett y Peterson (2004) es la caracterización de tres tipos de escenas que están mediadas por su vínculo con el espacio: las escenas locales, translocales y virtuales. Las escenas locales, que sirven como base para definir las demás, son:

Actividades sociales enfocadas [en un *estilo de música*] que toman lugar en un espacio delimitado y durante un rango de tiempo en el cual grupos de productores, músicos y fans se encuentran a propósito de su *gusto musical común*, distinguiéndose colectivamente a partir del consumo musical y el uso de signos culturales usualmente apropiados de otros lugares, pero re combinados y desarrollados de tal forma que llegan a representarlos (2004: 8) [énfasis nuestro]³.

Es decir, las escenas locales no solo permiten la interacción directa entre los actores que toman parte de ellas, sino que responden ideológicamente a cierta noción identitaria de lo local.

En cuanto a las escenas translocales, estas pueden tomar varias caras: son escenas locales que se conectan con otras de su tipo que se encuentran distantes en el espacio, o son aquellas que se articulan alrededor de músicas surgidas de los mercados globales pero apropiadas al contexto, o aquellas en las que se evidencia movilidad de fans entre diversas localidades para apoyar a su grupo favorito. Considerando esto, se resalta que lo que lleva a una escena a ser considerada en esta tipología se remite a que la consciencia y práctica translocal es parte esencial de la misma. En este sentido, y respondiendo a algunas críticas que se le hacen a esta propuesta, vale pena resaltar que para Bennett y Peterson la translocalidad no niega la localidad; una escena puede ser a la vez local y tener formas de translocalidad.

Por último, la categoría de escenas musicales virtuales se refiere a las comunidades de fans de ciertos géneros o grupos musicales que se desarrollan estrictamente a través de fanzines o páginas web especializadas. Según los autores, los sujetos vinculados a este tipo de escenas se encuentran dispersos geográficamente, motivo por el cual su participación se traduce en la producción de contenidos y el establecimiento de interacciones que prescinden del contacto directo. Asimismo, cabe señalar que las escenas virtuales mencionadas en el libro se refieren en su mayoría a comunidades de fans de grupos en actividad, no obstante, también se construyen comunidades donde la nostalgia por escenas, músicas y grupos no actuales es cultivada y nutrida con información.

Una de las reflexiones más importantes que nos resulta sugerente traer a colación fruto de la anterior propuesta, es que los autores construyen el objeto de investigación no desde el género musical, sino desde las prácticas musicales, las interacciones cotidianas y los espacios recurrentes. Es cierto que su propuesta no es ajena a dicho concepto, pero para ellos una escena no está necesariamente estructurada por él, como se deduce de la cita referida, que resalta aspectos como el gusto musical. Así, una escena puede articularse alrededor de uno o varios géneros musicales, o incluso constituirse alrededor de un grupo musical en específico, dejando de lado buena parte de otros grupos semejantes. En este sentido debe entenderse el que los autores retomen a Hank (1994), quien plantea que dentro de una escena pueden existir diversas escenas o subescenas interrelacionadas, diferenciadas e, incluso, atravesadas por el género sexual, la clase, la raza o la etnicidad de los participantes.

No debe parecer extraño que los autores no se enfoquen en el género musical para entender a los fans o las prácticas cotidianas, ya que varios de ellos, como Hamm, Frith, Negus, Quintero, Holt, entre otros, al tratar de entender cómo se producen y usan las categorías de los géneros musicales, descubren que se hace de manera flexible y contextualizada. En ese sentido,

³ Traducción de las citas en inglés de los autores.

la definición de género no solo incorpora los factores técnicos, semióticos, psicológicos, sociales o ideológicos y comerciales propuestos por Fabbri (1982), sino que incluye contextos, performances y audiencias. Para el caso que nos convoca, las escenas musicales proveen el contexto de interpretación, producción y reproducción de los géneros musicales, y no al revés.

Finalmente, es importante mencionar que partimos, no de presuponer una correspondencia entre lo que se denomina música criolla y su escena en Lima o en el extranjero, sino de identificar escenarios y prácticas musicales con elementos en común y actores específicos que permiten relacionarlos. En este sentido, y como resaltaremos más adelante, si bien las escenas que presentamos podrían relacionarse con la categoría de música criolla, estos espacios pueden ser comprendidos también como subescenas que se articulan alrededor de ciertas redes de personas, ciertas formas de hacer y ciertos repertorios que las identifican y diferencian.

Conformación de las instituciones musicales criollas limeñas

La historia de la música criolla limeña se remonta a finales del siglo XIX e inicios del XX, y comienza con el encuentro que se dio entre músicas ya afinadas en los sectores de artesanos, obreros y trabajadores de servicio de la ciudad de Lima –como el maicillo, los yaravíes, y la zamacueca, entre otros– y las músicas de origen europeo que tuvieron gran acogida en la ciudad, como los valeses y las polcas. Durante este periodo, algunos de los géneros que ya estaban establecidos desaparecieron, la zamacueca fue renombrada como marinera, y se consolidó el vals como género musical privilegiado dentro de los sectores populares. A los compositores y músicos que vivieron este proceso y le dieron vida a este nuevo momento de la música popular limeña se les conoce como La Guardia Vieja (Rohner 2018).

Por aquel entonces, la práctica musical se daba principalmente en espacios cotidianos como las casas y los callejones, las plazas públicas, las pulperías y trastiendas, entre otros (Llorens y Chocano 2009). Particularmente, según rememoran viejos cultores y practicantes de la música criolla, era bastante común que grupos de amigos se reunieran a cultivar sus gustos musicales. Estos momentos de encuentro reiterativo vinculados a ciertos espacios fueron denominados peñas. Sin embargo, posteriormente, y quizá siguiendo la institucionalización de los lazos de afinidad entre grupos específicos que guió la creación de clubes sociales limeños, regionales y departamentales, o de agremiaciones sindicales y obreras, en 1935 se formó la primera institución cultural enfocada en la preservación de la música criolla⁴: el Centro Musical Carlos A. Saco. De igual manera, en 1936 se creó el Centro Social Musical Felipe Pinglo Alva y, en 1938, el Centro Social Musical Pedro Bocanegra, entre otros (Santa Cruz 1977).

Los centros musicales mencionados no solo buscaron institucionalizar lazos sociales, sino que fundamentalmente se dedicaron a preservar, entre cultores y músicos, el acervo musical creado por los compositores a los que rendían homenaje. Es importante mencionar que por esta época el mercado y consumo de música extranjera se encontraba en aumento, amenazando la preservación de la práctica musical criolla por parte de los cultores (Llorens y Chocano 2009). Posteriormente, debido a la expansión de la ciudad y a los cambios demográficos acaecidos desde la década de 1940 como consecuencia de las migraciones internas, se crearon nuevas instituciones como el Centro Social Musical Victoria (1942), el Centro Social Musical Callao (1944) o el Centro Social Musical Barrios Altos (1945), entre

⁴ Tres ejemplos de muchas otras instituciones de este tipo que se crearon en Lima, fueron: en 1868, el Club de la Unión; en 1929, la Confederación General de Trabajadores del Perú (CGTP) y, en 1935, el Club Lambayeque. Resulta de particular interés la creación del Centro Musical Obrero en 1922 que, si bien se erigió alrededor de una práctica política de reivindicación de derechos, puede ser considerado la antesala que permite plantear más claramente los vínculos entre las asociaciones obreras y los centros musicales.

muchos otros. Bajo la misma lógica, estas iniciativas fueron intentos por resguardar esta cultura musical de las tradiciones andinas que venían cambiando las dinámicas culturales de la capital, y de la transformación de las tradiciones barriales (Llorens 1983). De este modo, los centros musicales criollos no solo buscaron preservar la música, sino también otras prácticas culturales asociadas, como la religiosidad, la forma de vestir, el uso del lenguaje –un lenguaje específico y particularmente juguetón–, la gastronomía, entre otros (Santa Cruz 1977: 83).

Según músicos limeños que han sido partícipes de estas instituciones durante más de cincuenta años, en sus inicios, estos centros musicales funcionaron a puerta cerrada para que solamente sus socios participaran de dichas prácticas y del gozo de la música criolla. En este sentido, no solo no había público, sino que no había mayor ingreso monetario. Por aquel entonces, estas instituciones eran financiadas por algunos mecenas que apoyaban y disfrutaban de forma privilegiada de este arte. Adicionalmente, contaban con los ingresos obtenidos de la realización de algunas veladas musicales abiertas al público en espacios acondicionados donde se cobraba por el ingreso. A pesar de que dichas estrategias funcionaron por algún tiempo para sortear las necesidades económicas que planteaba el contar con un local para su operación cotidiana, buena parte de los centros musicales debieron repensar su forma de funcionamiento o cerrar sus puertas, cuando menos momentáneamente, pues los costos o problemas administrativos no permitieron darle más continuidad.

En una lógica distinta, a partir de 1950 aparecen en escena una gran cantidad de instituciones comerciales dedicadas a brindar espectáculos de música peruana e internacional al público interesado. Estas instituciones fueron las que capitalizaron para sí el apelativo de peña, tales como la peña restaurante Karamanduka, creada en 1957, o las peñas turísticas como El Chalán, operativa en las décadas de 1960 y 1970 (Barros 2016: 85), entre muchas otras. De forma generalizada este tipo de instituciones, que se tornaron espacios laborales para muchos instrumentistas y cantantes, han sido conocidas entre los cultores actuales de la música criolla limeña, como peñas turísticas o comerciales. Inspiradas en estos modelos de negocio aparecen durante esos mismos años peñas caseras de menor alcance e infraestructura, como La Valentina en la década de 1970, en La Victoria; o más recientemente La Peña del Centro Social Deportivo Vallejos, en Lince, por citar solo dos casos que revelan la continuidad de estas prácticas en los últimos cincuenta años. No está de más anotar que, si bien la presencia del público es mayor, se ha podido registrar que en varias de ellas también se consolidaban comunidades de cultores y músicos.

Es de notar el cambio semántico y práctico que recae sobre el concepto de peña. El término aún alude a un encuentro gozoso alrededor de la música, pero esta música es ahora particularmente criolla y vinculada a la operación de escenarios comerciales abiertos al público, pues muchos centros musicales abrieron sus puertas o transformaron su forma de operación para brindar una velada musical a un público externo. Esto no quiere decir que todos hayan limitado sus acciones a este evento; en todo caso, sí implica que casi todos han adaptado su forma de operación en función de adecuar la infraestructura, la presentación musical y la gestión de recursos para responder a un público asistente. De este modo, en la ciudad de Lima han aparecido, desaparecido y se han transformado una gran cantidad de instituciones musicales vinculadas a la música criolla, donde las prácticas y públicos varían, pero cuya performance se enfoca en este tipo de género musical.

Actualidad de la escena de la música criolla *underground*

Desde la segunda mitad de la década de 1990 los escenarios por excelencia en los que se guareció y desarrolló la música criolla limeña, luego del declive de su presencia en la industria musical, fueron los centros musicales y peñas (Llorens y Chocano 2010: 241). No

obstante, junto con las presentaciones de Cavero o de los Zañartu en peñas turísticas como el Sachún, se hallaban numerosas peñas de menor envergadura, o centros musicales de carácter barrial –al menos eso pretendían– en los que nuevos compositores e intérpretes continuaron la actividad musical criolla haciendo gala de un repertorio distinto al canonizado durante la década de 1970. Así, nuevos artistas y nuevas voces comenzaron a ganarse un sitio entre los aficionados y asiduos a estos espacios y fue gestándose en dicho circuito otra música criolla distinta a aquella inmortalizada por las radioemisoras y por el universo discográfico de las décadas anteriores (Rohner 2013). Es decir, si bien podemos identificar un gran panorama de instituciones musicales interesadas en la música criolla, no todas operan de la misma manera. Para el caso que nos convoca, hablaremos de aquellas que a partir de la consolidación de varias prácticas se mantuvieron al margen del circuito comercial e instauraron lo que llamamos la escena de la música criolla *underground*.

Cuando marcamos como característica de esta escena su cualidad de *underground* frente a otra escena asociada a la música criolla que no lo es, como las peñas comerciales, hacemos referencia a varios elementos que las particularizan y distancian del criollismo más oficial, comercial y masivo. La primera de ellas es que tanto los centros musicales o peñas más tradicionales o caseras han tenido a lo largo de su existencia algún tipo de comunidad asociada. Esto es claro en el caso de los centros musicales que se formaron como clubes, en tanto han tenido socios donantes y socios musicales –personas que eran consideradas socias por aportar al funcionamiento de la institución con su participación musical–. De igual forma, esta lógica se ha replicado en las peñas caseras o más tradicionales, donde ciertos músicos se formaron o públicos que antes no podían asistir a espacios cerrados se tornaron cultores. En este sentido, a pesar de que en todos los casos ingresan personas ajenas, también hay recurrentemente grupos que dicen sentir una filiación particular por dicho espacio, pues han tejido relaciones de amistad, de trabajo, íntimas y/o musicales, con directores, músicos o cultores de la institución.

La filiación más fuerte que se identifica en estos espacios sucede entre los cantantes y los músicos que se formaron en una u otra institución. Aunque cada vez menos, en este tipo de escenarios no hay una distancia establecida –o que pueda ser franqueada por quien desee participar siguiendo algunos protocolos– entre el público y los músicos. Si bien en casi todos los espacios se contrata hoy en día un marco musical –o hay músicos que cumplen este rol de forma recurrente–, se permite la participación de instrumentistas o cantores asistentes. De esta manera, dichos espacios se tornan nichos de aprendizaje musical, tanto por la posibilidad de escucha reiterativa, como por la participación latente que existe dentro de los mismos.

En cuanto al repertorio musical, las instituciones a las que nos referimos se distancian del repertorio ampliamente difundido por la industria y medios como la radio y la televisión durante las décadas de 1960 y 1970 –interpretado por las voces de Lucha Reyes, Oscar Avilés, Arturo “Zambo” Cavero, Chabuca Granda, Pepe Vásquez, Eva Ayllón, Lucía de la Cruz, entre otros–. Del mismo modo, no incorporan de forma sostenida géneros musicales afroperuanos o de “música negra”, como el festejo, el landó, la zamacueca, entre otros, formas que adquirieron mayor representatividad durante las décadas de 1960 y 1970 y que se insertaron exitosamente en la industria musical comercial, a diferencia de los valeses o las polcas. Por este motivo, tampoco es bien visto que alguien entone valeses comerciales como “Contigo Perú”, “Cuando llora mi guitarra”, “Propiedad privada” o “Callejón de un solo caño”.

Como respuesta a lo anterior, los intérpretes de los centros musicales y peñas no comerciales retoman un repertorio que consideran exclusivo y que de alguna manera les otorga cierta identidad. De este modo, aparecen dos tipos de repertorios. Uno que circula ampliamente en esta escena *underground* y que, al ser lo que el público de estos espacios espera, podría llegar a identificarse como un repertorio comercial alternativo. En este grupo se encuentran los valeses melódicos, algunos de los más recurrentes compuestos por José Escajadillo (1942-), Juan Mosto

(1936-2014) o Felix Pasache (1940-1999). Encontramos también otros vales que, aunque han sido grabados, no han sido tan difundidos y por eso no son percibidos como comerciales. Dentro de estos hay creaciones de Felipe Pinglo, Eduardo Márquez Talledo, Pablo Casas Padilla, Serafina Quinteras o Alicia Lizarraga, entre otros.

Un segundo tipo de repertorio está vinculado a los músicos y compositores de cada espacio, lo cual se traduce en una sonoridad específica considerada institución de estos lugares. Esto sucede debido a que en cada uno de ellos suele ser más o menos reiterativa la presencia de ciertos cantores, músicos y compositores que despliegan allí sus repertorios. Por ejemplo, en el Centro Social Cultural Musical Breña hay una fuerte presencia de cantores y compositores migrantes del norte del país, por lo cual es común escuchar vales norteños y tonderos. De igual manera, los vales melódicos ocupan buena parte de las veladas en la peña Las López, pues al ser lentos se bailan bien en espacios pequeños y además son los preferidos de las anfitrionas y cantantes. Otras peñas como La Catedral muestran un especial interés por los temas de la Guardia Vieja, promovidos por criollos antiguos, recopiladores e investigadores. Resulta relevante mencionar que esta sonoridad anclada a distintos centros musicales y peñas, en ocasiones –por iniciativa de la institución y su comunidad, o de productores interesados– han terminado en producciones discográficas. Finalmente, puede verse también la filiación de ciertos compositores contemporáneos a una u otra institución, dentro de la cual ellos o algunos de sus pupilos difundirán sus creaciones. Como ejemplo sirven los casos de Alejandro Lara, en Las López; Fernando Rentería o Raúl Valdivia, en el Breña, o Anna Renner, en el Vallejos.

Ahora bien, debido a que la mayoría de los artistas participan en varios escenarios –ya sea porque son contratados, porque así divulgan y venden sus producciones o eventos, porque les gusta o porque tienen vínculos– muchos de los repertorios asociados a un espacio circulan por varios más, permitiendo que dicho repertorio se expanda por la escena local. Un caso interesante se evidencia con la participación de los cantores de centros musicales y peñas en algunos programas televisivos y radiales en los que estos presentan sus versiones o *covers* de los temas que componen su repertorio personal. En muchos casos ellos se distancian del repertorio comercial de los años 60 y 70 y más bien reproducen este repertorio comercial alternativo en dichos medios. Es lo que se sucede en el programa “Una y mil voces”, conducido por Bartola en TV Perú, el canal del Estado.

Del criollismo migrante al criollismo virtual

La vitalidad de la música criolla fuera del Perú suele asociarse a las colonias de peruanos que se han ido formando en casi todo el planeta. A mediados de 1980, la crisis política, institucional y económica obligó a numerosos peruanos a migrar fuera del país. Argentina, Chile, Estados Unidos, pero también España, Italia y Japón concentraron parte de la migración peruana más importante de esos años. Los peruanos en el extranjero habían abandonado el Perú en un momento clave de la música criolla, esto es, poco antes de que se agudizara su caída en el gusto popular y en la simbología oficial del Estado peruano.

Durante los años de los gobiernos militares de Juan Velasco Alvarado y Francisco Morales Bermúdez (1968-1980) la música criolla fue la música oficial-nacional (Llorens y Chocano 2010: 248). Otras muchas músicas habían comenzado ya su ascenso en el imaginario sonoro de lo nacional peruano en esos años, pero la música criolla gozaba aun de mayor legitimidad entre la población. Esta legitimidad provenía básicamente de la concepción del Perú como una nación criolla y mestiza⁵. Así puede explicarse que durante los meses de la campaña presidencial de 1985, el candidato Alan García Pérez hubiese usado como slogan de su campaña

⁵ Debe entenderse esta idea de mestizaje como una coartada ideológica para diferenciar a una parte de la población –sobre todo urbana y cercana a las élites– la mayoría de origen indígena.

la canción “Mi Perú” de Manuel Raygada (1904-1971) en las voces “juveniles” –aunque ya no fuesen tan jóvenes– de los hermanos Zañartu. “Ricas montañas, hermosas sierras, risueñas playas es mi Perú” sonaba en cada aparato de televisión y en las principales radioemisiones promoviendo la candidatura de García como representante del “Partido del pueblo”.

Esta oficialidad de lo criollo musical podía también hallarse en el uso que muchas marcas nacionales de productos domésticos hacían de valeses, polcas, tonderos y marineras. El sillau (salsa de soya) marca Tito recurría al cantor Jorge Pérez, el “Carreta”, para su publicidad, y el ron Pomalca usaba las voces de Óscar Avilés (1924-2014), su esposa Lucy Valverde y más tarde su hija, Lucita Avilés, para promover el consumo de esta bebida al son de “rubio sol, rubio sol, Pomalca ron” en vals y aire de marinera⁶. Por ello, si bien hacia mediados de la década de 1980 el mercado de la música criolla había entrado en una franca y contundente crisis, la resaca de representatividad de la que había gozado durante la década anterior había sostenido su familiaridad en el imaginario sonoro del Perú.

Por ese motivo, no era extraño que el universo musical criollo de los peruanos en el extranjero estuviese integrado básicamente por las interpretaciones de los conjuntos que durante la década de 1970 habían gozado de popularidad. Nueva Jersey, la zona de Paterson en la que vivía la mayoría de peruanos, era visitada de manera frecuente por algunos de esos artistas. Para varios, como Arturo “Zambo” Caverio (1940-2009), Óscar Avilés y muchos otros, las giras a los países con grandes colonias de peruanos se hicieron frecuentes, por no decir obligatorias, durante las décadas siguientes. Estas visitas alimentaban en ellos un sentido de pertenencia en el exilio a través de la apelación a la nostalgia. Como señala Rey (2004: 3), muchos cantaban para estos peruanos los éxitos que habían dejado al abandonar su país y estos los favorecían con su audiencia, independientemente de su origen social.

Esto se vio reforzado por la presencia de otros músicos que durante esos mismos años dejaron el Perú y pasaron a establecerse en algunos de los países ya mencionados. La reproducción de algunas de las lógicas culturales –como la creación y la apertura de restaurantes típicos– les permitió hallar un espacio para el mantenimiento de estas tradiciones. En la mayor parte de estos países los restaurantes peruanos congregaban no solo el canon de la culinaria nacional, sino el espacio propicio para que el consumo de alimentos típicos fuese reforzado en su producción de identidad por otros elementos como la música (Cayupi País 2017: 16). Es en estos espacios donde numerosos músicos peruanos migrantes promoverían con sus interpretaciones parte del canon musical peruano, dentro del cual se encontraba la música criolla de las décadas de 1960 y 1970, pues gozaba de gran preferencia entre los migrantes peruanos (Llorens y Chocano 2010: 259).

Ese repertorio de carácter evocador o nacionalista afianzaba su peruanidad, pero los desposeía de aquello que sucedía en el devenir cotidiano de la música criolla de esos años. En otros países las redes sociales sirvieron a los peruanos en el extranjero como una forma de afianzar sus lazos con la patria; asimismo, cada vez más la aparición de algunos canales musicales en *YouTube* o de las propias páginas de Facebook, de instituciones o particulares, se convirtieron a la vez en una novedosa fuente para conocer qué era lo que se cantaba en esos espacios musicales. Anteriormente otros tipos de medios ya habían intentado establecer estos nexos entre el Perú y los migrantes en el extranjero, como el periódico *Peruanísimo* que dirigió Carlos Postigo durante su prologada estancia en los Estados Unidos. Con la aparición y la posibilidad de compartir videos en páginas como Facebook –más aún después, con la función de transmisión en vivo– las reuniones musicales en peñas y centros musicales comenzaron a ser patrimonio de un grupo mayor que el de los asistentes a estos espacios. Entre ellos, los

⁶ https://www.youtube.com/watch?v=x_zeBhCEHbE (Título web: Ron Pomalca 1980 HQ (480p) En 2010. Fecha de publicación web: 13/05/2010)

peruanos en el extranjero encontraron una forma de participar e interactuar desde “dentro” de estos espacios.

La década del 2000 representó, en ese sentido, el abaratamiento y el desarrollo más intenso de las tecnologías. Estos años están marcados por la aparición de las redes sociales destinadas al entretenimiento: en el 2003 apareció Myspace, en el 2005 apareció *YouTube*, en el 2007 Soundcloud y, más tarde, Facebook –aunque su surgimiento sea un poco anterior, las funciones ligadas a la reproducción de videos (y por lo tanto de música) aparecieron hacia el fin de esa década–. El impacto de estas tecnologías y estas redes en la música criolla ha sido determinante, aunque esto no haya sido percibido inmediatamente por parte de los actores en el Perú.

La escena de la música criolla en Chile⁷

No solo los peruanos en el extranjero encontraron en estas redes una fuente de interacción y aprendizaje musical. También para los miembros de otras comunidades en las que el vals criollo había penetrado en distintos momentos del siglo XX, estas redes se erigieron como fuentes de aprendizaje y renovación del repertorio escuchado en tiempos anteriores. Uno de los casos más llamativos en las últimas décadas es, sin duda, el caso del vals criollo entre los jóvenes de algunos espacios culturales en Chile.

Antes que nada, vale la pena mencionar que la presencia del vals criollo limeño entre los chilenos no es nada nuevo. Desde 1945, al menos, diversos conjuntos criollos viajaron de Lima a Santiago para realizar un conjunto de grabaciones para RCA Victor. Este es el caso del dúo de las Hermanas Martorel, Filomeno Ormeño y su conjunto, o el dúo Inga Segovia y Morales (Rosina Martorel, entrevista personal 2010). Asimismo, muchos músicos y compositores chilenos realizaron parte de sus carreras artísticas componiendo e interpretando vales en el Perú antes de regresar a su país, como es el caso del dúo Matrou y Abril o de los compositores Vicente Bianchi (1920-2018) y Nibaldo Soto Carvajal.

Durante las décadas siguientes el repertorio criollo peruano llegó también a muchas otras ciudades chilenas en las voces e interpretaciones de conjuntos como los Chamas, Los Romanceros Criollos o Carmencita Lara, junto al caso más emblemático de todos, Lucho Barrios (1935-2010), un cantante criollo devenido en boleroista cuya carrera despuntó en Chile. Por ese motivo, aun antes de las grandes migraciones de peruanos de fines del siglo XX el vals criollo no representó un estilo musical extraño para el público chileno. Al respecto vale la pena revisar *Llora, corazón. El latido de la canción cebolla* de Marisol García (2017). El libro dedica un capítulo a la presencia del vals peruano en Chile y, dentro de él, el testimonio de Luis Alberto Martínez sobre su triunfo en el festival de Ancón quizás sea uno de los elementos que mejor representa la importancia del vals criollo en este país.

Sin embargo, las expresiones más particulares y el público del vals criollo en Chile se han visto sensiblemente transformados. Las siguientes reflexiones sobre el nuevo lugar del vals criollo en Chile son resultado, primero, de una breve estancia en Santiago y en Valparaíso durante el verano del 2017 –en donde pudimos constatar el impulso que la música criolla peruana tenía entre un conjunto de jóvenes de estas dos ciudades–, en segundo lugar, de una larga conversación/entrevista mantenida en el 2016 con Claudia Mena, ex-integrante del dúo El Parcito y, por último, del conversatorio *Criollazo 2* organizado por la Embajada peruana en Santiago y la Universidad de Santiago de Chile en julio del 2019. En esa oportunidad, junto a

⁷ En este artículo centramos nuestra atención de manera particular en la escena musical que ha desarrollado un conjunto de jóvenes artistas y actores musicales chilenos a partir de música criolla peruana. Para saber más sobre las prácticas musicales criollas de los peruanos en Chile, revisar los trabajos de Cayupi (2017) y Facuse y Torres (2017).

Juan Pablo González, tuvimos la posibilidad de conversar con dos integrantes del conjunto Los Celestinos, quienes se presentaron durante los días anteriores con la cantante peruano-española Sara Van en la sala Matucana 100. Por ese motivo –y porque es necesaria una indagación de mayor profundidad– queremos adelantar que lo sugerido en este artículo debe ser tomado nada más que como un punto de partida para futuras investigaciones.

Aun cuando Facuse y Torres (2017), en su estudio de caso sobre la escena musical peruana en Santiago, ya habían notado la relación entre el universo de la cueca urbana y la música criolla peruana, estos se centraron de manera específica en los peruanos que, asentados en Santiago, servían como vínculo entre ambas tradiciones. Aunque esta aproximación sea de gran interés, consideramos que dirigir la mirada hacia los jóvenes chilenos consumidores y practicantes de esta música, resulta aun más provechoso pues nos permite observar otras formas en que se ha vehiculado el consumo y el aprendizaje de música peruana en Chile.

Conocimos a Claudia Mena cuando todavía integraba con Paty Vilchez y Marco Palma el conjunto El Parcito. Esta relación se afianzó durante el 2016, cuando esta joven cantora pasó una temporada en Lima visitando buena parte de las instituciones musicales criollas de la ciudad. A pesar de que unos años antes el conjunto Los Chileneros había pasado por Lima –en el marco de un conversatorio organizado en el Centro Cultural de la Universidad de San Marcos donde expusieron sobre la cueca urbana en Chile–, fue solo gracias a Claudia Mena que pudimos entrever con mayor claridad el fenómeno que en las décadas anteriores se había iniciado alrededor de la cueca en Santiago y en Valparaíso. Se trataba, a diferencia de lo que sucede en el Perú, de un fenómeno eminentemente juvenil. Pudimos constatar esto en ambas ciudades al año siguiente, visitando numerosos bares y espacios dedicados al canto de la cueca “en rueda”.

Aunque ya en Santiago nos habíamos cruzado con numerosos jóvenes que cultivaban el vals y la marinera de Lima, fue en Valparaíso que se agudizó nuestro interés por comprender este intercambio musical. En esa oportunidad asistimos al restaurante y centro cultural La Isla de la Fantasía. Una vez terminado el show musical, que incluyó varias cumbias peruanas, distintos grupos de jóvenes y asistentes comenzaron a cantar cuecas en rueda. Cuando la mayor parte del público se había retirado, Claudia nos invitó a acercarnos a la mesa donde, congregados alrededor de la cantante Lucy Briceño, se encontraba todavía una decena de asistentes, también jóvenes en su mayoría. Entonces el repertorio cambió, se dejaron atrás las cuecas y comenzaron a entonarse tangos y vales, principalmente. En el caso de los vales, aunque el repertorio cantado podía adscribirse a parte de las canciones canonizadas por la industria musical peruana entre las décadas del 1960 y 1970, parte de él formaba parte del repertorio más próximo a los centros musicales limeños de la actualidad. Esto quedó confirmado cuando un joven llamado Claudio Silva Rey entonó el vals “Quebranto”.

Buena parte del repertorio de esa noche y de otros lugares a los que asistimos, reveló una forma de aprendizaje distinta a la del repertorio valsístico peruano. La canción, atribuida a José “Tato” Guzmán, formó parte durante muchos años del repertorio cerrado de algunos centros musicales y peñas en las que este músico y, más tarde, su hija –Rosa Guzmán– solían interpretarlo. No fue grabado en los años de florecimiento de la industria fonográfica criolla peruana y, por lo tanto, su circulación se circunscribió a dichos espacios. El vals era conocido por los que asistían a algunos de estos centros musicales, sin embargo, carecía de resonancia fuera de esos lugares. Tampoco era transmitido en los programas radiales criollos del medio día, y hasta que Bartola asumió la conducción del único programa televisivo sobre música criolla en el Perú, tampoco había sido interpretado –al menos con regularidad– dentro de su programación.

¿Cómo había aprendido Claudio Silva el vals? La respuesta, confirmada después por el cantante, parecía bastante obvia: Internet. Como muchos otros vales y canciones del repertorio

más privado de los centros musicales, este había adquirido nueva vida dentro de redes como Facebook y YouTube, que se convertían en una ventana para fisgonear lo que sucedía en otros espacios. La metáfora, además, no es gratuita. Debido a que durante años estos centros musicales estuvieron reservados a socios y amigos de las instituciones, la ventana fue por mucho tiempo uno de los espacios por los que comenzaba el proceso de socialización de varios de los asistentes (Rohner 2013). Ahora eran las redes las que permitían a una nueva audiencia iniciar su proceso de socialización dentro de estas escenas de manera virtual.

Esta situación fue confirmada por Julián Herreros y Javier Mardones, músicos del conjunto los Celestinos. Sin embargo, lo interesante en ambos casos es que el contacto con el vals criollo limeño formaba parte de tradiciones sonoras familiares. Ambos habían escuchado vals peruano como parte del repertorio musical oído en sus casas. No obstante, Internet les había permitido ingresar dentro de los “nuevos” espacios en los que este género mantenía vitalidad en el Perú. La audiencia de muchos de estos músicos, como Mena o los ya mencionados, se veía reforzada con los viajes y las visitas a los centros musicales limeños. Herreros, por ejemplo, se había hecho socio del Centro Musical Domingo Giuffra del barrio de la Victoria en Lima, y Mena visitó la Catedral del Criollismo casi todos los viernes durante los tres meses que vivió en Lima. Estas visitas, además, servían para tender puentes con nuevos músicos chilenos interesados en la música criolla limeña.

¿Es la escena musical del vals criollo peruano en Chile parte de la escena criolla *underground* limeña? La respuesta, desde nuestra perspectiva, es negativa. Si bien el repertorio, así como un conjunto de rasgos sonoros en la interpretación de la guitarra o el cajón podrían hacernos pensar en una relación estrecha entre ambas escenas (debido a que se trata finalmente de prácticas musicales semejantes), el contexto desde el que estos músicos iniciaron su aprendizaje y el proceso de apropiación de esta música parece señalar un camino distinto. La mayor parte de ellos se inició dentro del movimiento de revitalización de la cueca urbana chilena. Tal como lo informó Claudia Mena, su mirada hacia el Perú comenzó como una forma de enlazar una tradición musical común que a lo largo del siglo XX tomó caminos distintos: la zamacueca, y luego la marinera y la cueca. Según Mena la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1989), que había favorecido ciertas formas de cueca, como la de Los Huasos Quincheros, había visibilizado, en cambio, la cueca urbana, por lo que existía la sensación de que una generación completa había perdido como parte de su patrimonio sonoro esa cueca de contrapunto o contada en rueda.

Este patrimonio perdido se buscó en las peñas y centros musicales limeños. No obstante, debido a la distancia real entre Chile y el Perú, esa búsqueda se centró de manera inicial en los espacios virtuales. Esto debe comprenderse con cierta cautela, pues no es que estos jóvenes músicos chilenos hubiesen iniciado su búsqueda en las redes de manera ciega. La relación directa con algunos actores vinculados a la escena criolla *underground* fue determinante para hallar las coordenadas de esas búsquedas, como lo recuerda Julián Herreros en una entrevista publicada por el programa número 16 de En La Makinita.⁸ Asimismo, es importante resaltar que este encuentro virtual con las peñas los confrontó con un conjunto de prácticas musicales distintas a las que esperaban encontrar. En lugar de marineras, encontraron sobre todo valeses; y en lugar de los valeses con los que habían sido socializados desde sus espacios familiares – canonizados en las décadas de 1960 y 1970–, se toparon con el repertorio propio de estos centros musicales de la escena *underground*.

⁸ www.youtube.com/watch?v=qMKFBswLZ2g (Productor: La Makinita. Título: Capítulo # 6 Los Celestinos. Fecha de publicación web: 14/02/2019).

Conclusiones

Este breve esbozo de las prácticas asociadas a las instituciones musicales criollas de la escena que hemos denominado *underground* y su impacto en la conformación de la escena de música criolla peruana en Chile permite reflexionar críticamente sobre la propuesta de Bennett y Peterson inicialmente reseñada. En primer lugar, podríamos afirmar que, si bien esta escena *underground* puede entrar dentro de las consideraciones de una escena local en tanto se desarrolla fuertemente en Lima, también tiene relaciones vigentes con otro tipo de localidades que no necesariamente responden a la lógica de la ciudad. Se relaciona, por ejemplo, a través del repertorio, con departamentos del norte del Perú como Lambayeque y Piura; y los propios centros musicales pueden ser entendidos como localidades distintas entre sí. Por tanto, esta noción de localidad resulta no solo ambigua, sino también imprecisa, pues según el alcance que se le de a una escena puede o no ser considerada translocal.

Otro punto que resulta interesante en la discusión es el lugar del género musical en la delimitación y comprensión de las escenas musicales. Aun cuando los géneros no determinan los límites de la escena, como se destacó al inicio, estos sí sirven a los investigadores como forma de ingreso en los espacios. Sin embargo, nuestro objeto de investigación muchas veces distó de las preconcepciones que desde la historia musical peruana contemporánea podían asociarse a una expresión como la música criolla. De hecho el repertorio comercial canonizado por la industria se halla casi totalmente ausente en estos espacios y es suplido por el repertorio de circulación restringida de la escena *underground*.

En lo que se refiere a la presencia de la música criolla en Chile, si bien el contacto con esta música —especialmente entre los actores más jóvenes— se estableció a través de un uso distinto de las plataformas web al que podían darle los peruanos migrantes en ese país, esta no parece constituir una escena virtual en sentido estricto, sino más bien una suerte de puente entre la escena limeña y la escena translocal en Santiago y Valparaíso. Sin embargo, estos límites siguen siendo borrosos. Considerando casos como el de Los Celestinos o el dúo Razzano, ¿es posible hablar de una nueva escena local de música peruana en Chile o en otros países? Esto requerirá de mayores investigaciones, sin embargo, el hecho de que conjuntos como estos se hallen componiendo un repertorio nuevo dentro de las claves sonoras que ellos han aprendido como *lo criollo musical limeño* parece refrendar esa idea. Asimismo, aunque la presencia de estos artistas chilenos en algunas instituciones criollas limeñas ha sido vista de manera anecdótica, vale la pena preguntarse cuál puede ser el impacto futuro de la escena chilena en el Perú.

Adicionalmente, la apropiación que han hecho estos músicos chilenos de una música nacionalista peruana alimenta una ficción contradictoria: la de una práctica nacionalista desterritorializada a partir del uso de las tecnologías, ahora reapropiada por las voluntades de actores que se posicionan desde una distancia nacional y territorial. Por último, lo borroso e inestable de las localidades y translocalidades, la permeabilidad que hay entre el mundo *online* y el mundo *offline*, y los procesos de cambio que se están registrando a partir de los casos estudiados, nos plantean el cuestionamiento sobre si seguirá siendo útil identificar los vínculos espaciales como caracterizadores de las escenas musicales, o si más bien debemos comenzar a reparar en sus procesos de cambio.

Bibliografía

Barros, Manuel. 2016. “La trayectoria artística de Perú Negro: la historia, el teatro y lo afroperuano en su período fundacional (1969-1975)”. Tesis de Licenciatura. Pontificia Universidad Católica del Perú. Recuperado el 12 de noviembre de 2019, de <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/7410>

- Bennett, Andy. 2004. "Consolidating the Music Scenes Perspective", *Poetics*, XXXII/3-4 (junio-agosto): 223-234.
- Bennett, Andy y Richard A. Peterson. 2004. *Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Cayupi País, Malen. 2017. "Construcción de la 'peruanidad' en la escena de música criolla y afroperuana en Santiago de Chile". Tesis para optar el título profesional de socióloga. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales- Departamento de Sociología.
- Cohen, Sara. 1991. *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Clarendon Press.
- Del Val, Fernan. 2015. "Propuesta teórica para una sociología de las músicas populares", *Methados. Revista de Ciencias Sociales*, 3/1: 33-48. <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v3i1.65>
- Fabbri, Franco. 1982. "A theory of musical genres: two applications", en David Horn y Philip Tagg eds. *Popular Music Perspectives*, Göteborg and Exeter: IASPM: 52-81.
- Facuse, Marisol, y Rodrigo Torres. 2017. "Músicas inmigrantes latinoamericanas en Santiago de Chile: el caso de la escena musical peruana". *Revista Musical Chilena*, 71/227: 11-47.
- García, Marisol. 2017. *Llora, corazón. El latido de la canción cebolla*. Santiago: Catalonia / Periodismo UDP.
- IOP-PUCP. 2017. Boletín 147. "Estado de la opinión Pública. Radiografía Social de los Gustos Musicales en el Perú", Recuperado el 12 de noviembre de 2019, de <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/110428>
- Llorens, José Antonio. 1983. *Música popular en Lima: andinos y criollos*. Lima: IEP/Instituto Indigenista Interamericano.
- Llorens, José Antonio y Rodrigo Chocano. 2009. *Celajes, florestas y secretos: una historia del vals popular limeño*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Rey, Mario. 2004. "La música afroperuana en Miami y la construcción de memoria e identidad", en *Actas V Congreso IASPM-AL*, Rio de Janeiro, Brasil. www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/MarioRey.pdf
- Rohner, Fred. 2013. "Centros musicales de Lima y Callao. Prácticas sociales y musicales 'criollas' en la Lima contemporánea. El caso de La Catedral del Criollismo en el contexto de los centros musicales y peñas limeños" en Carlos Aguirre y Aldo Panfichi eds. *Lima siglo XX. Cultura, cambio y socialización*. Lima: PUCP.
- Rohner, Fred. 2018. *La Guardia Vieja. El vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares. Estrategias de representación y negociación en la formación del vals popular limeño (1885-1930)*. Lima: Instituto de Etnomusicología-PUCP.
- Santa Cruz, César. 1989 (1977). *El waltz y el valse criollo*. Lima: Concytec.
- Straw, Will. 1991. "Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music", *Cultural Studies* 53: 368-388