



"Decenio de la Igualdad de Oportunidades para Mujeres y Hombres"
"Año del Fortalecimiento de la Soberanía Nacional"
"Año del Bicentenario del Congreso de la República del Perú"

A : **MIGUEL ANGEL HERNANDEZ MACEDO**
DIRECCIÓN DE PATRIMONIO INMATERIAL

De : **PABLO ALBERTO MOLINA PALOMINO**
DIRECCIÓN DE PATRIMONIO INMATERIAL

Asunto : Solicitud de declaratoria como Patrimonio Cultural de la Nación de la Música y canción criolla: Saberes, prácticas y espacios de transmisión en Lima y Callao.

Referencia : **A.** Informe N° 000558-2022-DPI/MC (18/AGO/2022)
B. Oficio N° D000597-2022-MML-GMM-PROLIMA (03/AGO/2022)
C. Oficio N° 000032-2022-DPI-MC (27/ABR/2022)
D. Oficio N° D000048-2022-MML-GMM-PROLIMA (18/ ENE /2022)

Tengo el agrado de dirigirme a usted en atención al documento **D)** de la referencia remitido al despacho de esta Dirección por el señor Luis Martín Bogdanovich Mendoza, gerente del Programa para la Recuperación del Centro Histórico de Lima – PROLIMA, a través del cual se hizo llegar la solicitud y expediente técnico para la declaratoria como Patrimonio Cultural de la Nación de la *Música y canción criolla: saberes, prácticas y espacios de transmisión en Lima*. Cabe señalar que la elaboración del expediente técnico se dio mediante un proceso participativo y colaborativo entre la comunidad de portadores de la expresión y el equipo técnico de PROLIMA, coordinado por la antropóloga Diana Cribilleros Ramos, como consta en el Informe N° 030-2022-MML-PMRCHL-LP-LT.

Con el documento **C)** de la referencia, esta Dirección comunicó al administrado que, dada la participación de comunidades de portadores radicadas en el Callao dentro del proceso participativo de elaboración del expediente técnico, así como el hecho que las obras musicales correspondientes a autores y compositores naturales del Callao se encuentran declaradas Patrimonio Cultural de la Nación, se haría extensivo el alcance de la declaratoria a dicho ámbito territorial, considerándose la denominación de *Música y canción criolla: saberes, prácticas y espacios de transmisión en Lima Metropolitana y la Provincia Constitucional del Callao*. Asimismo, se comunicó que el expediente técnico contaba con toda la documentación requerida por la Directiva N° 003-2015-MC, y que este sería incorporado a la *Lista de Expedientes en Proceso* para una siguiente revisión a profundidad de sus contenidos.

Posteriormente, con el documento **B)** de la referencia, el gerente de PROLIMA manifestó su conformidad con la denominación propuesta por esta Dirección, y solicitó información sobre el estado de la solicitud de declaratoria presentada originalmente. Atendiendo lo solicitado, esta Dirección emitió el documento **A)** de la referencia, indicando que el expediente técnico se encontraba en etapa de análisis técnico a cargo del equipo de especialistas del área, y que el proyecto de informe técnico podría ser puesto para consideración tanto del solicitante como de la comunidad de portadores, a fin de que sus contenidos y términos fuesen validados como paso previo a la continuación del trámite de declaratoria. Finalmente, una versión preliminar de este informe fue validada por el gerente del Programa para la Recuperación del Centro Histórico de Lima – PROLIMA, como consta en el acta que se incluye a modo de anexo.

Al respecto, informo a usted lo siguiente:

Música criolla, canción criolla o música y canción criolla son términos ampliamente extendidos y utilizados en múltiples ámbitos (interacciones cotidianas, contextos de performance, debates académicos) con, por



"Decenio de la Igualdad de Oportunidades para Mujeres y Hombres"
"Año del Fortalecimiento de la Soberanía Nacional"
"Año del Bicentenario del Congreso de la República del Perú"

lo general, alguna de las siguientes acepciones. Por un lado, para hacer referencia a la que se considera como una de las principales "vertientes" o "ámbitos" de la música popular peruana, fuertemente asociada con el espacio geográfico y simbólico de la costa; análoga en cierto sentido con la *música andina* que es asociada a la "sierra" del país. Y, por otro lado, para aludir a un conjunto heterogéneo de géneros, estilos y repertorios musicales que tomaron forma, desde fines del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, mediante un proceso protagonizado desde sus inicios por sectores populares de población afrodescendiente, mestiza, y migrante, radicada en los principales núcleos urbanos de la costa peruana.

Se trata, en ese alcance, de categorías que han sido y son usadas activamente para construir y dar sentido, desde lo sonoro, a una serie de representaciones geográficas, sociales, y étnicas del Perú, de forma que al hablar de *música y canción criolla* se hace alusión uno de los principales elementos constitutivos de la identidad musical de nuestro país, conjugando dos aspectos. Por un lado, las industrias culturales configuradas alrededor de su producción, difusión y consumo, las cuales permitieron que se proyectase hacia un panorama musical de mucha mayor amplitud, facilitando su adopción por parte de audiencias distintas a sus núcleos iniciales de práctica. Y, por otro lado, los *saberes, prácticas y espacios culturales de representación y transmisión* que la han definido y configurado como una manifestación del patrimonio cultural inmaterial, garantizando su transmisión en el tiempo independientemente de las transformaciones experimentadas por la industria musical peruana.

En tanto manifestación del patrimonio cultural inmaterial que envuelve un conjunto de *saberes, prácticas y espacios culturales de transmisión*, la *música y canción criolla* configura lo que desde la etnomusicología y la antropología se ha definido como *mundos musicales*¹ y/o *entramados culturales*.² Es decir, una cultura musical compuesta por campos de relaciones sociales en los que interactúan comunidades de individuos alrededor de un conjunto compartido de elementos musicales (géneros, técnicas, estilos, valoraciones estéticas) y extramusicales (convenciones sociales, formas de organización colectiva, modos de producción y distribución), en función de los cuales construyen identidades propias y distintivas. Es posible, entonces, hablar de una comunidad de portadores conformada por un conjunto diverso de actores que incluyen músicos, autores, compositores, intérpretes, ejecutantes, productores, promotores, coleccionistas, investigadores y hasta constructores de instrumentos musicales.

Con respecto al alcance territorial de la *música y canción criolla*, si bien el término remite actualmente a un ámbito nacional por los factores antes señalados, es necesario llamar la atención sobre los núcleos iniciales de esta en tanto manifestación del patrimonio cultural inmaterial, así como la importancia que han tenido y que siguen teniendo actualmente para su transmisión intergeneracional. Así, el Centro Histórico de Lima ha sido un eje fundamental para la formación de lo que hoy se entiende por *música y canción criolla*, principalmente a través de espacios como Barrios Altos, La Victoria y el Rímac a inicios del siglo XX. Luego, a raíz del crecimiento y desarrollo urbano experimentado a partir de los años 1920 y 1930,³ distritos como Breña, Barranco, Chorrillos y Miraflores también cobraron relevancia, hasta que su práctica terminó por extenderse a toda el área metropolitana y más allá de esta.

En ese devenir, el Callao constituyó otro eje de vital importancia para la *música y canción criolla* desde sus inicios, generándose vasos comunicantes con las comunidades de portadores en Lima. Un ejemplo de ello se encuentra en el hecho que el estreno en 1931 del icónico valse *El Plebeyo* de Felipe Pinglo Alva (1899-1936), natural de Barrios Altos, fue estrenado en el antiguo Teatro Alfonso XIII ubicado en el primer puerto. Asimismo, y como dan testimonio las historias de vida de los destacados autores y compositores chalacos Eduardo Márquez Talledo (1902-1975) y Manuel Raygada Ballesteros (1904-1971),⁴ hacia las primeras décadas del siglo XX el Callao ya albergaba una activa escena de espacios de performance y agrupaciones

¹ Finnegan, R. (2007). *The Hidden Musicians: Music-making in an English Town*. Middletown: Wesleyan University Press, pp. 31.

² Martí, J. (2004). Transculturación, globalización y músicas de hoy. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 8. Recuperado de <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/188/transculturacion-globalizacion-y-musicas-de-hoy>, pp.11.

³ Lloréns, J. (2009). *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, pp. 25, 55.

⁴ Cabe llamar la atención sobre el hecho que las obras musicales de Felipe Pinglo Alva, Eduardo Márquez Talledo y Manuel Raygada Ballesteros han sido declaradas Patrimonio Cultural de la Nación, respectivamente, a través de la Resolución Viceministerial N° 108-2016-VMPCIC-MC, la Resolución Viceministerial N° 202-2017-VMPCIC-MC, y la Resolución Viceministerial N° 085-2020-VMPCIC-MC.



"Decenio de la Igualdad de Oportunidades para Mujeres y Hombres"
"Año del Fortalecimiento de la Soberanía Nacional"
"Año del Bicentenario del Congreso de la República del Perú"

representativas. Así, sin desconocer el alcance masivo alcanzado por los géneros y repertorios asociados con la *música y canción criolla*, ni el hecho que existen comunidades de individuos que los valoran y cultivan en varias partes del país, es necesario resaltar el rol preponderante que han tenido las ciudades de Lima y Callao como núcleos iniciales de práctica.

A nivel musical la *marinera*, en su variante *limeña* también conocida como *canto de jarana*, la *polca*, y el *valse* o *vals criollo*, constituyen un núcleo de géneros alrededor de los cuales se han estructurado estilos, repertorios y prácticas ampliamente reconocidas como distintivas de la *música y canción criolla*. Debe aquí llamarse la atención sobre los siguientes aspectos. Primero, que dicho núcleo incorporó géneros de origen europeo que fueron tempranamente apropiados y reconfigurados por los sectores populares de las ciudades de Lima y Callao, en función de sus necesidades expresivas, evidenciando la adaptabilidad como un rasgo que ha permitido asegurar la continuidad de lo *criollo*. Y segundo, que en torno al señalado núcleo orbitan otros géneros y prácticas musicales comprendidas en el ámbito de lo *criollo* que, a su vez, remiten geográfica y simbólicamente a otros espacios territoriales y sectores de población.

Es el caso, por ejemplo, del *tondero* y de la *marinera* en sus variantes *norteñas*, asociadas principalmente con La Libertad, Lambayeque y Piura. Asimismo, géneros como la *zamacueca*, el *baile tierra* o la *zaña*, el *festejo* y el *landó*, asociados con núcleos de población afrodescendiente presentes a lo largo de la costa del país, los cuales han sido materia de procesos de recuperación, revitalización e inclusive reinención por parte de sus comunidades de portadores en el curso del siglo pasado. Y, asimismo, tradiciones orales de poesía popular cantada tales como la *décima* y el *amorfino* que, junto con el *canto de jarana*, generan dinámicas de contrapunto y repentismo que se mantienen todavía vigentes en determinados espacios de transmisión y representación de la *música y canción criolla* en Lima y Callao.⁵

En medio de esta diversidad de referencias musicales y sonoras, es posible señalar que la construcción del *valse* o *vals criollo* fue el fenómeno social que dio a la *música y canción criolla* un elemento distintivo y articulador. Tal proceso se dio en medio del panorama de géneros musicales que gozaron de popularidad a lo largo del siglo XIX en la capital, las dinámicas de interacción social de aquella época, y los medios de aprendizaje y transmisión de repertorios disponibles por entonces. En la actualidad, tanto la comunidad de portadores como múltiples investigaciones recurren al término *Guardia vieja* para hacer referencia a dicho proceso, período formativo situado cronológicamente entre finales del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX cuyos protagonistas fueron los sectores populares de población mestiza y afrodescendiente.

Sobre el panorama musical al que se hizo referencia, diversas fuentes mencionan géneros como el *waltz*, la *mazurka*, la *marcha* o *gran marcha* y la *tonadilla*, europeos en su origen e interpretados principalmente con piano en espectáculos lírico teatrales y bailes de salón concurridos por los sectores medios y altos de la sociedad de entonces. La formación de bandas de metales y estudiantinas de cuerdas fueron claves en que estos géneros y repertorios, especialmente valeses y polcas, fuesen aprendidos y apropiados por los sectores populares. Las primeras, al insertarlos dentro del espacio público mediante las populares *retretas* realizadas en plazas y calles; y las segundas, al expandir el uso y aprendizaje entre personas de sectores populares de instrumentos musicales más accesibles. Como señala el investigador Fred Rohner, fueron las bandas y estudiantinas las que permitieron que los géneros europeos, y en particular el vals, dejaran los salones e ingresaran tanto al oído y gusto popular como a sus espacios más íntimos de práctica.⁶

A la par de los géneros europeos arriba señalados, el panorama musical de Lima también se caracterizó por la presencia de géneros musicales vinculados a los sectores populares, destacando especialmente la *zamacueca* que a lo largo del siglo XIX se expandió desde Perú a toda la región sudamericana, dando forma a variantes musicales distintivas en países como Chile, Argentina y Bolivia. En ese marco, resalta la

⁵ Es importante considerar que varios de estos géneros, en tanto prácticas musicales y dancísticas, se encuentra declaradas Patrimonio Cultural de la Nación. Es el caso de las *formas coreográficas y musicales de la marinera* (Resolución Suprema N° 022-86-ED), el *tondero* (Resolución Jefatural N° 457) y el *baile tierra de Zaña* (Resolución Viceministerial N° 000279-2021-VMPCIC/MC).

⁶ Rohner, F. (2017). *Jarana. Origen de la música criolla en Lima*. Lima: Municipalidad de Lima, pp. 52-53.



"Decenio de la Igualdad de Oportunidades para Mujeres y Hombres"
"Año del Fortalecimiento de la Soberanía Nacional"
"Año del Bicentenario del Congreso de la República del Perú"

publicación en 1870 del *Álbum Sud-Americano. Colección de bailes y cantos populares corregidos y arreglados para piano*⁷ de Claudio Rebagliati, músico de origen italiano que radicó en Perú, quien recogió 13 *zamacuecas*, 5 *jaravys*, 1 *catchua*, 2 *tonadas chilenas* y 1 *baile arequipeño*.⁸

En el contexto de la *Guerra del Pacífico*, la *zamacueca* sería rebautizada como *marinera* y abiertamente proclamada baile nacional, a iniciativa del intelectual Abelardo "El Tunante" Gamarra, si bien la adopción de esta nueva denominación entre músicos populares no fue necesariamente automática sino más bien progresiva a través de las últimas décadas del siglo XIX,⁹ integrándose rápidamente al núcleo de géneros y prácticas musicales *criollas* en tanto que su antecesora ya había formado parte del mismo.

Además de estos desarrollos, se debe tener en cuenta los espacios para la práctica y transmisión de los repertorios de la *música y canción criolla* durante el periodo de la *Guardia vieja*, tanto en el ámbito público como el privado. Sobre lo público, es posible considerar a las ya mencionadas *retretas* como uno de tales espacios, habiendo funcionado como medios para la exposición de repertorios y la construcción de gustos musicales. Cabe considerar también la tradicional fiesta de la Pampa de San Juan de Amancaes, que tuvo plena vigencia a lo largo del siglo XIX y que posteriormente, ya entrado el siglo XX, fue institucionalizada bajo la forma de concursos organizados desde sectores oficiales con el fin de construir discursos sobre lo nacional, y dentro de los cuáles la *música y canción criolla* ocupó un lugar principal.

En el ámbito privado, por otro lado, se debe hacer referencia a las *casas de jarana* en barrios y callejones de sectores populares en Lima y Callao, recintos que promovieron la conformación de comunidades de portadores alrededor de la práctica de la *marinera* y el *vals criollo*, adoptando matices y estilos propios en medio de una geografía urbana que para inicios del siglo XX todavía no tenía los alcances masivos de hoy en día. De este modo, como recogen Rodrigo Sarmiento y otros investigadores,¹⁰ ciertas zonas de la ciudad empezaron a ser asociadas con formas distintivas de ejecutar el *vals criollo* denominadas como *golpes*: La Victoria o Abancay, Barrios Altos, Cinco Esquinas, Malambo.

Ya iniciado el siglo XX, el desarrollo de las industrias musicales y editoriales contribuyeron a la difusión de la *música y canción criolla*. La expansión de nuevos medios de reproducción fonográfica, como la *victrola*, transformaron la manera en que las audiencias de distintos niveles socioeconómicos se vinculaban con la música y la consumían. Al mismo tiempo, facilitaron la proliferación de nuevos géneros que renovaron el panorama musical de la ciudad como *tangos*, *fox-trots*, *one-steps* y *camels*. La consolidación de fuentes impresas, como el semanario *El Cancionero de Lima* fundado en el siglo XIX, y la creación en 1929 de *La Lira Limeña*, dio a los autores y compositores *criollos* medios para transmitir sus repertorios además de evidenciar su convivencia con otros géneros como los antes mencionados.

En este contexto, destacan las históricas grabaciones de 1911 realizadas en la ciudad de Nueva York por el Dúo Montes y Manrique para el sello Columbia, y que dieron como resultado 91 discos dobles en los que se incluyeron valeses, marineras, polcas, tonderos, tristes y yaravies. A opinión de diferentes expertos, la preeminencia de tristes y yaravies, géneros actualmente asociados al ámbito andino de nuestro país, podría obedecer tanto al hecho que por ese entonces dicho géneros gozaban de mayor preferencia en Lima de la que suele reconocerse,¹¹ como a una estrategia comercial del sello Columbia para ingresar a un mercado musical nacional no centrado únicamente en la capital. En cualquier de los casos, es de resaltar que ya en este punto el *vals criollo*, la *marinera* y la *polca* empiezan a ganar presencia dentro de medios masivos de difusión fonográfica.

⁷ Rebagliati, C. (1870). *Álbum Sud-Americano. Colección de bailes y cantos populares corregidos y arreglados para piano*. Milano: Stablimento di Edoardo Sonzogno. Disponible en <https://issuu.com/marareq/docs/album-sudamericano-rebagliati-1870>

⁸ El autor anotaría: "Esta colección consta de aires populares inéditos y anónimos, conocidos en Sud América solo por tradición y por lo mismo ejecutados de diversos modos... cuidando al mismo tiempo de no hacerles perder en nada el colorido que les es peculiar, y que el ritmo del acompañamiento imite el de la guitarra, arpa y cajón, instrumentos con los cuales se acompañan siempre."

⁹ Chocano, R. (2012). ¿Habrà jarana en el cielo? Tradición y cambio en la marinera limeña. Lima: Ministerio de Cultura, pp. 108.

¹⁰ Sarmiento, R. (2021). *La Música Criolla de Lima*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima, pp. 85.

¹¹ Rohner, F. (2007). Fuentes para el estudio de la lírica popular limeña: el repertorio de Montes y Manrique. Lexis, Vol. XXXI (1 y 2), pp. 337.



"Decenio de la Igualdad de Oportunidades para Mujeres y Hombres"
"Año del Fortalecimiento de la Soberanía Nacional"
"Año del Bicentenario del Congreso de la República del Perú"

En la década de 1920, los músicos *criollos* también encontraron en las funciones de cine mudo espacios de práctica y aprendizaje de repertorios. Destacó, en este aspecto, el pianista Carlos A. Saco, quien llegó a componer *one-steps* y *camels*, e inclusive a registrarlos en Nueva Jersey y Nueva York para distintos sellos discográficos.¹² Aquí, es interesante considerar lo señalado por Juan Pablo González y Claudio Rolle, investigadores de la música popular en Chile,¹³ respecto a que el vals emigrará desde Lima de la mano de músicos errantes y películas como *El gallo de mi galpón*, *El guapo del pueblo* y *Corazón de criollo* (1938), posicionando el género y facilitando su difusión a lo largo de la costa del Pacífico. Así, tras la incorporación del sonido a las producciones audiovisuales, estas se convirtieron en un nuevo medio para la masificación y difusión especialmente del *vals criollo*.

El contexto previamente descrito influenciará a una nueva generación de autores y compositores criollos, comenzando a distinguirse de aquellos asociados con la etapa de la *Guardia vieja*, y entre los cuales fue el barrialtino Felipe Pinglo Alva quien sin duda marcó un hito. Además de haber sabido adaptar dentro de un lenguaje musical considerado ya propiamente *criollo* a géneros foráneos como el *one-step*, se le atribuye lo siguiente. El haber aportado letras de gran calidad poética tales como *El plebeyo*, *La oración del labriego*, *Jacobo el leñador* y *Sueños de opio*, especialmente hacia sus últimos años de vida. Y, según el consenso general entre la actual comunidad de portadores, el haber introducido elementos de carácter armónico en sus melodías. Todo ello enriqueció y abrió nuevas posibilidades para el desarrollo de la *música y canción criolla*, tanto para la generación de autores y compositores que fueron contemporáneos a Pinglo como para aquellas que les sucedieron.

Respecto a la relevancia del Callao, se trae a colación lo anotado por el destacado autor y compositor Manuel Acosta Ojeda (1930-2015), para quien Felipe Pinglo simbolizó una primera reacción de la canción costeña ante la entrada de nuevos medios masivos de consumo y de reproducción musical, mientras que Eduardo Márquez fue una segunda reacción ante los mismos factores pero desde el Callao.¹⁴ Y, del mismo modo, lo señalado por los investigadores José Antonio Llorens y Rodrigo Chocano, para quienes Eduardo Márquez Talledo perteneció a una segunda generación de compositores de clase media quienes se posicionarían entre los años de 1940 y 1950, expandiendo el repertorio hacia gustos más cosmopolitas.¹⁵

Las décadas de los años 1940 y 1950 representaron una época de auge y profesionalización de la *música criolla*. La contribución de la generación inspirada por Pinglo al posicionamiento de la producción musical nacional, el surgimiento de sellos discográficos nacionales, así como la expansión de la radio en la urbe, jugaron un papel fundamental para la masificación y expansión de la *música y canción criolla* a todo el país, condiciones que generaron un circuito económico y cultural que intensificó la economía del espectáculo y llevó a la profesionalización de los músicos *criollos*.¹⁶ Sobre la importancia del papel que desempeñó la radio, Emilio Bustamante señala que la amplia difusión que se le dio a la *música y canción criolla* favoreció a su intensiva difusión y consumo, así como a concederle un carácter de "nacional".¹⁷ Estos desarrollos se verían reflejados en la Resolución Suprema publicada en el Diario Oficial El Peruano el 20 de octubre de 1944, a través de la cual se instauró el *Día de la Canción Criolla*.¹⁸ Es por estos motivos que se suele denominar a este periodo como la *Edad de Oro de la Música Criolla*.

Las décadas de 1950 y 1970, no obstante, supusieron un giro en la industria musical con la diversificación de la oferta de géneros musicales, tanto a través de radios como discos, que definió un panorama musical más competitivo a nivel de preferencias en las audiencias y presencia en el mercado. En ello jugaron un

¹² Mejía, D. (2012). Carlos Alberto Saco, un compositor no del todo valorado [entrada]. Chiquián Querido [blog]. Recuperado de <https://naoalvaradochiquian.blogspot.com/2012/02/carlos-alberto-saco-un-compositor-no.html>

¹³ González, J. P. & Rolle, C. (2005). Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas, pp. 443.

¹⁴ Acosta Ojeda, M. (2011) Batalla de la canción costeña 3 [Entrada de blog]. Tomada de la revista Variedades de El Comercio. <http://manuel-acosta-ojeda.blogspot.pe/2011/05/batalla-de-la-cancion-costena-iii.html>

¹⁵ Lloréns, J. & Chocano, R. (2009). Celajes, florestas y secretos: Una historia del vals popular limeño. Lima: INC, pp. 168.

¹⁶ Borras, G. (2012). Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936). Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos - Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp.53.

¹⁷ Bustamante, E. (2016). La radio en el Perú. Universidad de Lima, Fondo Editorial, pp. 164.

¹⁸ El Peruano (viernes 20 de octubre, 1944). Día de la Canción Criolla. Resolución Suprema. Diario Oficial El Peruano, Año 104, N.º 1161, pp. 3.



"Decenio de la Igualdad de Oportunidades para Mujeres y Hombres"
"Año del Fortalecimiento de la Soberanía Nacional"
"Año del Bicentenario del Congreso de la República del Perú"

papel importante la creciente producción nacional de música andina, asociada con el incremento de la población migrante en la capital, las transformaciones en los espacios de representación musical, así como el ingreso de nuevos géneros foráneos como el mambo, la guaracha, el rock and roll, el bolero y la cumbia.

Pese a ello, el fuerte posicionamiento simbólico ya ganado por la *música y canción criolla* permitió que se mantuviera vigente, a la vez que sus nuevos cultores siguieron innovando a través de la incorporación de recursos armónicos, melódicos y líricos de géneros como el *jazz* y la *bossa nova*.¹⁹ Se reafirmaba, de tal forma, la capacidad de los músicos e intérpretes *criollos* para adaptar y construir una estética musical propia y distintiva, tal como lo habían hecho ya antes a partir del *waltz*, la *mazurca*, el *tango*, entre otros.

Al mismo tiempo que sus repertorios seguían renovándose, resaltando en particular la figura de Chabuca Granda y los músicos que dieron armonía y melodía a sus letras, la *música y canción criolla* también renovó su legitimidad como *música nacional* en el imaginario colectivo del país a través de nuevos temas con una temática patriótica. Es el caso del vals *Contigo Perú*, de Augusto Polo Campos, los que se suman a otros que cabe mencionar debido a su impacto y vigencia: *Chola linda* de Manuel Acosta Ojeda, y *Mi Perú* de Manuel Raygada Ballesteros.

Si bien entre las décadas de 1980 y 1990 la *música y canción criolla* ve reducida su presencia en medios de comunicación masiva e industria discográfica, en comparación con épocas anteriores, esto no implicó su desaparición. Por el contrario, se consolidaron espacios radiales dedicados a la transmisión constante del repertorio musical *criollo* popularizado por conjuntos e intérpretes emblemáticos de décadas previas. Mientras que, a nivel televisivo, tomaron forma espacios de difusión que dieron cabida a la presentación de artistas consagrados, afianzando más la condición atemporal de la *música y canción criolla* como parte del canon de la música nacional.

De cara a estas transformaciones en el panorama de la industria musical, es posible hablar de un repliegue de las comunidades de portadores de la *música y canción criolla* hacia sus espacios tradicionales de práctica. Es decir, aquellas comunidades ubicadas más allá o por fuera de los circuitos más orientados al mercado. Es desde estos espacios que la *música y canción criolla* se ha mantenido vigente, y donde sus cultores han reanudado sus dinámicas de adaptación e incorporación de nuevos elementos, partiendo para ello de estrategias como la reinención de las tradiciones o el retorno hacia sus fuentes tales como los repertorios de *Guardia vieja*. A todo ello, se ha sumado el cada vez mayor acceso a tecnologías de producción musical, impulsando la creación y producción musical independiente.

Para ahondar en lo anterior, debe hacerse referencia a las prácticas más asociadas con la identidad musical *criolla* como la *jarana*, en la que se comparte, escucha e interpreta la *música y canción criolla*. La *jarana* no es en sí un espectáculo escénico sino, por sobre todo, una reunión social de carácter espontáneo o también convocadas por un anfitrión, propiciando el encuentro de amigos y conocidos para celebrar eventos como cumpleaños, matrimonios, bautizos, entre otros. Estas reuniones congregan a músicos e intérpretes *criollos*, si bien todos los presentes participan en la dinámica de la *jarana* ya sea acompañando el ritmo con palmas, cantando sin ser necesariamente alguien dedicado a dicho oficio, o bailando al compás de la música. Antiguamente, según fuentes de tradición oral e investigadores, las *jaranas* eran acontecimientos que podrían durar de dos a tres días, capturando la dinámica social de todo el espacio en que tenían lugar. Si bien la dinámica contemporánea no necesariamente permite que se repitan *jaranas* como antaño, esto no ha impedido que sigan dándose en espacios como peñas, centros musicales y viviendas particulares.

Entre otras de las prácticas culturales asociadas a la *música y canción criolla* están los *homenajes criollos* en festividades religiosas, los que se realizan usualmente durante la víspera o acompañando los recorridos

¹⁹ Se atribuye a este período el surgimiento del denominado «vals romántico» o «melódico», variante asociada autores como Augusto Polo Campos, Félix Pasache, José Escajadillo Farro, Juan Mosto Domecq, Mario Cavagnaro y Pedro Pacheco. Se desarrolló también otra variante musical *criolla* que, encabezada por figuras como Chabuca Granda, Manuel Acosta Ojeda, Lucho González, Andrés Soto, Jaime Delgado Aparicio, Félix Casaverde, Carmen Flórez, entre otros artistas, buscó la exploración musical a través de una propuesta cercana a las músicas latinoamericanas que fusionaban géneros musicales populares con géneros modernos como el *jazz* y la *bossa nova*.



"Decenio de la Igualdad de Oportunidades para Mujeres y Hombres"
"Año del Fortalecimiento de la Soberanía Nacional"
"Año del Bicentenario del Congreso de la República del Perú"

procesionales de imágenes religiosas católicas de diversas devociones. Entre estas, se destacan las de la Virgen del Carmen y la Virgen de Cocharcas de Barrios Altos, Nuestra Señora de Monserrate, Señor del Santuario de Santa Catalina, el Señor de los Milagros, entre otras.

Asimismo, las *serenatas*, que se realizan por el cumpleaños de seres queridos, las que implican la visita a casa del celebrado para brindarle homenaje al compás de repertorios tradicionales criollos, continuando luego con una fiesta o *jarana*. Por otra parte, las *romerías*, homenajes que se brindan a seres queridos fallecidos rememorando su natalicio al frente de su sepultura. Actualmente, la *música y canción criolla* también está asociada a concursos de valse, marinera y polca, donde conjuntos criollos acompañan a las parejas de baile que se presentan. En estos eventos, participan diversos grupos y asociaciones dedicados a la enseñanza y difusión de estas manifestaciones musicales y dancísticas *criollas*.

Como se ha expuesto, desde el período de la *Guardia vieja*, espacios ahora míticos como las *retretas* de bandas, barrios y callejones permitieron la transmisión y aprendizaje de un conjunto de géneros, estilos y repertorios ahora asociados con la *música y canción criolla*. Luego, a partir de la entrada de los medios de difusión masiva como los discos, el cine y la radio, estos se volvieron los medios que hicieron posible la expansión de sus géneros, estilos y repertorios asociados. En tal sentido, permitieron la construcción de fuertes entramados de relaciones sociales y sentidos de identidad compartida entre los miembros de una cada vez creciente comunidad de portadores.

Como observa Rodrigo Chocano, si bien refiriéndose particularmente a la *marinera limeña*, la transmisión oral de estos elementos se ha visto nutrida por la labor de recopiladores e investigadores, trasladándose hacia espacios más institucionalizados de diversa índole en especial a partir de mediados del siglo XX,²⁰ tales como los centros sociales musicales, peñas y academias. Se debe mencionar, no obstante, que tales espacios no habrían podido tomar forma de no haber sido por los fuertes vínculos sociales forjados, desde finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, por las comunidades de portadores de la *música y canción criolla*. Esto se ve reflejado en el hecho que los primeros centros musicales en Lima y Callao, surgidos a partir de la década de 1930 como formas de asociatividad cultural y colectiva sin fines de lucro, llevaron los nombres de importantes autores y compositores dentro del imaginario musical *criollo*.

Así, en las décadas de 1930 y 1940, surgieron el Centro Musical "Carlos A. Saco" (1935), el Centro Social Musical "Felipe Pinglo Alva" (1936), el Centro Social Musical "Pedro Bocanegra" (1938), el Centro Social Musical "Victoria" (1942), el Centro Social Musical "Callao" (1944) y el Centro Social Musical "Barrios Altos" (1945), entre otros. A partir de la década de 1950, como se ha mencionado, surgirían las *peñas* como espacios más orientados a una lógica comercial y de exhibición, fungiendo también como espacios que generaron y sostuvieron estrategias económicas necesarias para su sostenimiento sin necesariamente desplazar a centros musicales, ni suponer la desaparición de las *jaranas criollas* en casas o espacios de carácter más comunitario. Es así que, desde finales del siglo XIX hasta la actualidad, han tomado forma y proliferado espacios donde la *música y canción criolla* se ha guarecido y continuado desarrollándose.²¹

El siguiente listado, recogido en el expediente técnico presentado, reúne algunos nombres de espacios como los antes mencionados, y que han jugado o siguen jugando un rol importante en dar continuidad al carácter vivo de la *música y canción criolla* más allá de su devenir a nivel de industria musical: Centro Social Musical Peña "El Aromito", Centro Social Musical "Eduardo Márquez Talledo", Centro Musical "El Tigre", Centro Musical Fraternal Surquillo, Centro Musical "La Capilla", Centro Musical "Montes y Manrique", Centro Musical "San Martín de Porres", Centro Musical "Unión", Centro Musical "Victoria", Centro Musical "Villa Los Libertadores", Centro Social Cultural "Huancavelica", Centro Social Cultural Musical "Buenos Amigos", Centro Social Cultural Musical "Bartola Sancho Dávila", Centro Social Cultural Musical "Jesús Vásquez", Centro Social Cultural Musical "Miraflores", Centro Social Cultural Musical "Pedro Pacheco Cuadros", Centro Social Deportivo "Garcés", Centro Social Cultural Musical "Breña", Centro Social Musical "Domingo

²⁰ Chocano, R. (2012) ¿Habrà jarana en el cielo? Tradición y cambio en la marinera limeña. Lima: Ministerio de Cultura, pp. 62.

²¹ Rohner, F., & Contreras, M. (2020). La música criolla peruana underground: entre la localidad y la translocalidad. Contrapulso - Revista Latinoamericana de Estudios en Música Popular, 2(1), 35-48. <https://doi.org/10.53689/cp.v2i1.22>, pp. 39-41.



"Decenio de la Igualdad de Oportunidades para Mujeres y Hombres"
"Año del Fortalecimiento de la Soberanía Nacional"
"Año del Bicentenario del Congreso de la República del Perú"

Giuffra", Centro Social Musical "Pipo Comena", Centro Social Musical "Tipuani", Centro Cultural Musical "Talentos de Vitarte", Peña Amistad y Criollismo, Peña Don Porfirio, Peña de Muninque, Peña El Cambalache, Peña El Taladro, Peña Entre Amigos, Peña La Oficina, Peña La Valentina, Peña Las López, Peña Vallejos, Asociación Cultural "El Archivo", Asociación Cultural "La Casa de Pepe Villalobos", Asociación Cultural "Criollos del Perú", Asociación Cultural "Marinera Limeña en el Mundo" Asociación Cultural "El Sabor de la Marinera" y la Asociación Cultural "La Catedral del Criollismo".

No se puede dejar de mencionar el aspecto material que distingue a la cultura musical *criolla*, y que se ve fundamentalmente reflejado en los instrumentos empleados por sus intérpretes y ejecutantes. Al respecto, se debe mencionar que estos también han sido y siguen siendo sujeto de procesos de cambio. Así, hacia el período de *Guardia vieja* no era extraño observar el uso de instrumentos como bandolas, bandurrias, bandurrias y mandolinas, evidencia de la influencia de las estudiantinas de cuerdas. En la actualidad, el conjunto musical criollo suele incorporar, como base, la guitarra y el cajón acompañados por instrumentos de percusión como la cajita, el cencerro y la quijada.²² Es importante considerar lo referido por José Antonio Llorens y Rodrigo Chocano al respecto que, al menos desde la década de 1940, se observa una búsqueda constante por hacer adaptaciones en la instrumentación *criolla* como una estrategia para mantener vigencia y competitividad a nivel de industria musical. Así, se ha llegado a emplear instrumentos de orquestas de cuerdas, guitarra eléctrica e instrumentos de vientos, y percusión afro-caribeña en tiempos más recientes.²³

En el siglo XXI, la práctica tradicional de la *música criolla* se mantiene a través de centros musicales, peñas, espacios comunitarios, y nuevos proyectos de exploración musical, lo que sostiene su vigencia y sentido orgánico en Lima y Callao. Las emisoras de radio y canales de televisión continúan difundiendo repertorios y expresiones de la *música y canción criolla* pertenecientes a los años 1950, 1960 y 1970, junto con artistas jóvenes que dan a conocer nuevas composiciones y producciones fonográficas. Igualmente, el cine y teatro peruanos han representado la *música criolla* mediante producciones documentales y obras que evidencian su presencia y vigencia en la vida cotidiana y en el imaginario de la población peruana.

Por otra parte, la emergencia de los medios digitales y las redes sociales en el siglo XXI, ha permitido una mayor producción, difusión y transmisión de productos culturales vinculados a la *música y canción criolla*. En este contexto, se ha facilitado el acceso a información sobre su historia y sus prácticas en páginas de internet y redes sociales, donde comunidades de portadores se han organizado para conformar grupos que interactúan con una colectividad nacional e internacional, a fin de compartir canciones, videos musicales, documentales, información periodística e historiográfica, así como eventos de difusión sobre la *música y canción criolla* en tanto manifestación cultural.

En marzo de 2020, la emergencia sanitaria por el COVID-19 provocó drásticas restricciones en la movilidad y encuentro entre personas. Si bien la transmisión oral de las prácticas y saberes de la *música y canción criolla* se vio afectada, este nuevo contexto también generó nuevas posibilidades, tales como encuentros y actividades virtuales, y una mayor disposición a aprender el uso de nuevas tecnologías entre sus cultores. Gracias a ello, han surgido proyectos musicales colaborativos a distancia, tutoriales y clases virtuales de guitarra, canto y percusión, además de entrevistas a diferentes cultores representantes del criollismo que son difundidas por internet. Estas nuevas herramientas usadas por la comunidad de portadores muestran la vitalidad de la *música y canción criolla*, para sus portadores y para la ciudadanía en general.

Al respecto del *Plan de Salvaguardia* presentado, se debe destacar el desarrollo de un proceso participativo en conjunto con distintas generaciones de cultores, intérpretes y estudiosos de la *música y canción criolla*, para lo cual se desarrollaron hasta 20 mesas de trabajo. Resultado de este trabajo, se han identificado 11 problemáticas vinculadas con 4 ejes de acción, y en función de los cuáles se han establecido acciones o proyectos específicos cuya implementación estará a cargo de la propia comunidad de portadores y de

²² Es importante destacar que el *cajón peruano* (Resolución Directoral Nacional N° 798/INC del 02 de agosto de 2001), la *cajita rítmica afroperuana* (Resolución Directoral Nacional N° 1765/INC del 28 de diciembre de 2007) y el *uso musical del checo* (Resolución Viceministerial N° 716-2011-VMPIC/MC) se encuentra declaradas Patrimonio Cultural de la Nación.

²³ Lloréns, J. & Chocano, R. (2009). Celajes, florestas y secretos: Una historia del vals popular limeño. Lima: INC, pp. 180.



"Decenio de la Igualdad de Oportunidades para Mujeres y Hombres"
"Año del Fortalecimiento de la Soberanía Nacional"
"Año del Bicentenario del Congreso de la República del Perú"

instituciones comprometidas con la promoción, difusión y puesta en valor de la *música y canción criolla* como la Municipalidad Metropolitana de Lima.

Entre las problemáticas identificadas, cabe destacar la existencia de estereotipos sobre la *música criolla* que limitan o dificultan el acercamiento de las nuevas generaciones a cultores mayores, la poca visibilidad del trabajo y aporte de las mujeres y población afroperuana al desarrollo de la *música y canción criolla*, así como la existencia de abundante información pero que se encuentra muy dispersa y es de difícil acceso. De cara a ello, se han identificado como grandes ejes para la salvaguardia de la *música y canción criolla* la promoción de la buena convivencia, inclusión social y respeto por la diversidad entre sus portadores, el fortalecimiento de la participación ciudadana, la promoción de la investigación, y el impulso a la valoración de esta manifestación cultural en el imaginario popular.

Finalmente, es importante hacer referencia a las acciones conducidas desde el Ministerio de Cultura y el Instituto Nacional de Cultura para la promoción, reconocimiento y puesta en valor de la *música y canción criolla*. Así, entre 1995 y 2017, se ha otorgado la *Medalla de Honor de la Cultura Peruana* y reconocido como *Personalidad Meritoria de la Cultura* a cerca de 70 destacadas figuras y espacios del criollismo entre autores, compositores, intérpretes, promotores y centros culturales musicales. Asimismo, se han declarado Patrimonio Cultural de la Nación las obras musicales de emblemáticos autores y compositores de Lima y el Callao: Felipe Pinglo Alva (1899-1936), Eduardo Márquez Talledo (1902-1975), Manuel Raygada Ballesteros (1904-1971), Augusto Armando Polo Campos (1932-2018), y María Isabel Granda y Larco (1920-1983),²⁴ esta última condecorada de forma póstuma con la Orden del Sol en el grado de Gran Cruz.

En cuanto a investigaciones a profundidad, se han publicado los libros *Celajes, florestas y secretos. Una historia del vals popular limeño* (2009), *¿Habrá jarana en el cielo? Tradición y cambio en la marinera limeña* (2012), *Mi vida entre cantos. Alicia Maguiña* (2018) en coedición con la Universidad de San Martín de Porres, y *Llego rasgando cielos, luz y vientos. Vida y obra de Chabuca Granda* (2020) con el respaldo de la Asociación Cultural Chabuca Granda. Asimismo, entre 2011 y 2014 se impulsó y organizó desde la Dirección de Patrimonio Inmaterial las cuatro ediciones de los *Encuentros de Centros Musicales*, logrando reunir a 16 centros culturales musicales criollos. Y en octubre de 2018 se llevaron a cabo las *Jornadas de Encuentro con el Sector Musical Criollo*, congregando a grandes maestros de la *música y canción criolla* y a diferentes generaciones de su comunidad de portadores, con el fin de reflexionar sobre la problemática actual y los retos a futuro de esta importante manifestación del patrimonio cultural inmaterial peruano.

Todo lo anterior evidencia la adaptabilidad, resiliencia y vigencia de los *saberes, prácticas y espacios de transmisión de la música y canción criolla en Lima y Callao*, rasgos que se manifiestan dinámicamente en las distintas etapas históricas del desarrollo de esta manifestación, y cuyo valor simbólico e identitario ha sido y es definido por sus comunidades de portadores en espacios familiares, vecinales y barriales, centros musicales, peñas, asociaciones civiles, academias, talleres y medios de comunicación contemporáneos.

Por lo expuesto, se recomienda la declaratoria de la *Música y canción criolla: saberes, prácticas y espacios de transmisión en Lima Metropolitana y la Provincia Constitucional del Callao* como Patrimonio Cultural de la Nación, tomando en consideración también que se encuentra próximo a celebrarse el *Día de la Canción Criolla*, sugiriéndose en tal sentido que el presente informe pueda ser elevado a la Dirección General de Patrimonio Cultural para la continuación del trámite correspondiente.

De la misma manera, se sugiere retomar y fortalecer acciones orientadas al registro audiovisual de aquellos saberes, prácticas y espacios de transmisión asociados a la cultura musical *criolla* al interior de los ámbitos territoriales abordados.

Se anexa:

²⁴ Estas declaratorias se han dado, respectivamente, a través de la Resolución Viceministerial N° 108-2016-VMPCIC/MC, la Resolución Viceministerial N° 202-2017-VMPCIC/MC, la Resolución Viceministerial N° 085-2020-VMPCIC/MC, la Resolución Viceministerial N° 199-2018-VMPCIC/MC y la Resolución Viceministerial N° 001-2017-VMPCIC/MC.



PERÚ

Ministerio de Cultura

DIRECCIÓN GENERAL DE
PATRIMONIO CULTURAL

DIRECCIÓN DE PATRIMONIO
INMATERIAL

"Decenio de la Igualdad de Oportunidades para Mujeres y Hombres"
"Año del Fortalecimiento de la Soberanía Nacional"
"Año del Bicentenario del Congreso de la República del Perú"

- Acta de validación de informe preliminar.
- Proyecto de Resolución Viceministerial.

Atentamente,

PMP

Av. Javier Prado Este 2465, San Borja
Central Telefónica: (511) 618 9393
www.gob.pe/cultura



**BICENTENARIO
DEL PERÚ
2021 - 2024**