

HISTORIA 396  
ISSN 0719-0719  
E-ISSN 0719-7969  
VOL 12  
N°1 - 2022  
[287-318]

## **CRIOLOS Y ANDINOS EN LA VICTORIA. DESARROLLO DE LA MÚSICA POPULAR EN UN DISTRITO LIMEÑO. 1900-1975\***

CREOLES AND ANDEANS IN LA VICTORIA. DEVELOPMENT OF  
POPULAR MUSIC IN A DISTRICT OF LIMA. 1900-1975

**Odalis Rocío Valladares Chamorro**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
ovalladares@colmex.mx

### **Resumen**

La intensidad de la migración a Lima desde mediados de siglo XX trajo consigo nuevas interacciones entre limeños y migrantes, generadas a partir de las prácticas y géneros musicales. El distrito de La Victoria, que había sido un espacio donde los géneros criollos habían tenido un importante desarrollo desde inicios de siglo XX dada la presencia de sectores populares, fue también desde mediados de siglo XX el escenario donde las manifestaciones andinas cobraron visibilidad. Los géneros andinos que habían formado parte del espacio sonoro limeño a inicios de siglo terminaron siendo identificados hacia mediados de siglo como manifestaciones folklóricas o vernaculares distantes, diferentes y contrapuestas a la cultura criolla que había sido articulada por el Estado como parte de la cultura nacional. Este artículo analiza las trayectorias de la música criolla y andina en La Victoria entre inicios de siglo XX y la década de 1970 en relación con la generación de sentidos de identificación desarrollados en la sociedad victoriana.

**Palabras clave:** Lima, La Victoria, música popular, migración.

### **Abstract**

The intensity of migration to Lima since the mid-twentieth century brought with it new interactions between Lima residents and migrants, generated from musical practices and genres. The district of La Victoria, which had been a space where Creole genres had had an important development since the beginning

\* Esta investigación se hizo en el marco del proyecto E20151741-VRIP-UNMSM.

of the 20th century due to the presence of popular sectors, was also the scene where Andean demonstrations gained visibility since the middle of the 20th century. The Andean genres that had been part of Lima's sound space at the beginning of the century ended up being identified towards the middle of the century as distant folkloric or vernacular manifestations, different and opposed to the Creole culture that had been articulated by the State as part of the national culture. This article analyzes the trajectories of Creole and Andean music in La Victoria between the early twentieth century and the 1970s in relation to the generation of senses of identification developed in Victorian society.

**Keywords:** Lima, La Victoria, popular music, migration.

## INTRODUCCIÓN

En mayo 1964, la *Revista de La Victoria*, órgano oficial del municipio victoriano publicó una crónica titulada "La Victoria es el Perú", en la que se señalaba, a propósito de los procesos sociales y culturales que impactaban en la capital desde mediados de siglo XX, la nueva configuración que adquiriría este popular distrito de la Gran Lima:

"el distrito es como la República, atiborrada de problemas y realidades gratas, de frustraciones y de esperanzas, donde hay gente que vive bien y otra que vive mal [...] es la zona en donde están indiscriminados y revueltos, todas las razas y subrazas que habitan el universo"<sup>1</sup>.

Estas palabras, que hacían referencia a la composición social de los barrios victorianos, producto de la migración y la urbanización, daban cuenta del notable impacto que estos procesos habían tenido en La Victoria, -distrito creado en 1920 contiguo al Cercado de Lima-, y llevaban al cronista a su identificación como "la tierra grande de residencia inicial de todos los provincianos que se asientan definitivamente lejos del terruño natal". Sin embargo, si bien se reconocía que la presencia de "individuos nacidos a todo lo largo y ancho de la costa, la sierra y la selva" en el distrito era parte de la dinámica social que tenía lugar en la ciudad, había un aspecto que llamaba la atención del cronista y era el referido a las prácticas culturales que estos migrantes "perennizaban";

1 *Revista de La Victoria*. Lima, mayo de 1964. "La Victoria es el Perú", p. 57.

esta constatación de “personas que pese a la influencia capitalina les es muy difícil olvidar sus usos y costumbres de origen” parecía despertar inquietudes entre limeños.

Hacia la década de 1960, las imágenes culturales construidas alrededor de los migrantes serranos, en efecto, se habían constituido en contraposición a la imagen construida de los limeños partícipes de una cultura criolla costeña. Si bien es cierto que a inicios de siglo XX en Lima se había escuchado una variedad de géneros que habían sido entendidos como parte de lo “nacional”; -sin esa dicotomía entre géneros supuestamente costeños y serranos-, lo concreto fue que desde fines de la década de 1920 la presencia cada vez más notable de provincianos en la capital condujo a generar alertas sobre estos y sus prácticas culturales y musicales, que fueron entendidas como expresiones distintas y distantes a las limeñas<sup>2</sup>. En este contexto, sostenemos como hipótesis que en el barrio de La Victoria se desarrolló una cultura y práctica musical alrededor del vals criollo y la marinera limeña, cultivados especialmente por sectores populares y obreros que expresaban en estos géneros sus valores y experiencias<sup>3</sup> como parte de una comunidad criolla. Sin embargo, desde mediados de siglo XX con la intensificación de la migración y la irrupción sistemática de las prácticas culturales y musicales andinas, que cobraron fuerza hasta llegar a constituirse en una industria del entretenimiento<sup>4</sup>, se empezó a desdibujar esa identificación criolla unilateral que había caracterizado a La Victoria y a la que había contribuido el Estado cuando institucionalizó lo criollo musical como parte constitutiva de lo nacional en la década de 1940<sup>5</sup>.

- 2 Al respecto véase Gómez Acuña, Luis. “El paseo de Amancaes (años 1920): la formación de una tradición criolla oficial en Lima”. Aguirre, Carlos y Panfichi, Aldo (eds.). *Lima, Siglo XX. Cultura, socialización y cambio*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013, pp. 173-198.
- 3 La importancia y desarrollo del vals en la sociedad limeña durante las tres primeras décadas de siglo XX ha sido desarrollado por Lloréns Amico, José Antonio. *Música Popular en Lima: criollos y andinos*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1983; Stein, Steve. *Lima obrera 1900-1930*, Tomo I. Lima, Ediciones El Virrey, 1986; Borrás, Gérard. *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos-Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012; y Rohner, Fred. *La Guardia Vieja: el vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares: estrategias de representación y de negociación en la consolidación del vals popular limeño (1885-1930)*. Tesis de doctorado en Estudios Hispánicos, Universidad Rennes 2, 2016.
- 4 Las expresiones y prácticas musicales andinas, y el desarrollo del mercado musical andino han sido abordados por Lloréns, *Música Popular en Lima*; Romero, Raúl. *Andinos y tropicales, la cumbia peruana en la ciudad global*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007; y Alfaro Rotondo, Santiago. “Negocio en directo: historia y nueva economía de los conciertos de música andina en Lima”. Aguirre, Carlos y Panfichi Aldo (eds.). *Lima, Siglo XX. Cultura, socialización y cambio*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013, pp. 297-326.
- 5 Para una mejor aproximación a la construcción de lo nacional y la incorporación de la cultura afroperuana véase Chocano Paredes, Rodrigo. *¿Habrá jarana en el cielo? Tradición y cambio en la marinera limeña*. Lima, Ministerio de Cultura, 2012; Feldman, Heidi Carolyn. “Escenificando la negritud en la Lima de mediados del siglo XX: las compañías Pancho Fierro y Cumanana”. Aguirre, Carlos y Panfichi, Aldo (eds.). *Lima, Siglo XX. Cultura, socialización y cambio*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013, pp. 199-234.

El objetivo de este artículo es analizar las trayectorias de la música criolla y andina que convergieron en La Victoria entre inicios de siglo XX y la década de 1970<sup>6</sup>. Pretendemos explicar cómo se desarrollaron ambas trayectorias y cómo contribuyeron a generar sentidos de identificación entre los victorianos. Entendemos que la música es un espacio para la construcción de sentido, en la medida en que ofrece experiencias con componentes vivenciales que involucran distintas dimensiones del ser. Asimismo, puede ser concebida como el espacio donde se construyen vínculos a través de la interrelación y la afectividad hasta llegar a crear comunidad. Además de ser un producto cultural y, al mismo tiempo, un espacio de interacción y construcción social de sentido a través de la experiencia vital y estética<sup>7</sup>.

### **LA VICTORIA: DEMOGRAFÍA, DESARROLLO URBANO, ECONOMÍA Y SOCIEDAD**

Entre fines de siglo XIX y las primeras décadas de siglo XX, Lima al igual que otras ciudades latinoamericanas atravesó por un importante proceso de modernización urbana. Asimismo, el crecimiento demográfico que empezó a registrarse desde este periodo también planteó la necesidad de contar con una nueva infraestructura. Con una población que había aumentado entre 1891 y 1908 de 103.956 a 140.884 habitantes y donde casi la mitad habitaba en alrededor de 671 callejones y 755 casas de vecindad<sup>8</sup>, la urgencia de llevar a cabo estas medidas era impostergable.

Asimismo, el desarrollo de nuevas fuentes y formas de energía, como los derivados del petróleo y la electricidad, y el desarrollo tecnológico condujeron a la aparición de nuevos artefactos que marcaron el inicio de la vida moderna. La industria de los automotores, de los electrodomésticos y demás invenciones surgió precisamente en estas décadas producto de estos procesos; y aunque Lima constituía un mercado pequeño, el consumo de estos bienes generó una serie de cambios en todas las esferas de la vida, entre ellas, en las formas de vivir el entretenimiento.

---

6 Este periodo de estudio, que va entre inicios de siglo XX y la década de 1970, comprende la formación de La Victoria como barrio, el despliegue del proyecto modernizador conocido como La Patria Nueva del gobierno de Augusto B. Leguía en la década de 1920 hasta las reformas sociales y culturales de corte nacionalista del gobierno militar de Juan Velasco Alvarado (1968-1975).

7 Samper Arbeláez, Andrés. "La apreciación musical en edades juveniles: territorios, identidad y sentido". *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, Vol. 5, N° 2, 2010, pp. 29-41.

8 Ramón Joffré, Gabriel. "El guión de la cirugía urbana: Lima 1850-1940". *Ensayos en Ciencias Sociales*, Vol. 2, N° 3, 2004, pp. 9-33, p. 22.

Dos ciclos constructivos tuvieron lugar en la ciudad de Lima, el primero durante el periodo conocido como la República Aristocrática (1895-1919) y el segundo durante el oncenio de Augusto B. Leguía (1919-1930) y ambos tuvieron un influjo decisivo en el panorama urbano limeño y especialmente en el barrio de La Victoria<sup>9</sup>. Entre las intervenciones que plantearon los dos ciclos destacó la intervención del espacio urbano, sobresaliendo el diseño y ejecución de grandes avenidas para integrar los diversos barrios de la ciudad, mientras que en cuanto a la estructura interna, la atención se centró en el tema de la vivienda para los sectores populares<sup>10</sup>.

Una de las formas de resolver el tema de la demanda de vivienda fue a través de la urbanización de los terrenos que rodeaban el viejo centro histórico de la ciudad. Este proceso, que contó con la aparición de las inmobiliarias, dejó como resultado el surgimiento de nuevas áreas residenciales e industriales, una de ellas: el barrio de La Victoria (1896)<sup>11</sup>. Asimismo, después del desplazamiento de las elites hacia el sur de la ciudad se produjo un nuevo ordenamiento urbano caracterizado por la concentración de los sectores populares en los barrios antiguos y la decadencia del centro histórico. Al respecto, el escritor y compositor Abelardo Gamarra relataba en una de sus obras las condiciones de vida de los limeños en los barrios populares nutridos de callejones, quintas, solares y casas de vecindad:

“[...] en cada cuarto habitaba una familia: abuelita, suegra, marido y mujer, hijos de mayor á menor, unos de pechos, otro gateando, otro comenzando á pararse y cinco ó seis mataperritos voraces, jugadores de bolas y trompiadores como diablos, el perrito, el gallo, dos ó tres gallinas, seis cuyes y un morrongo, todo en la más completa armonía. ¡Qué vida la vida íntima de aquellos seres! A veces un hijo con viruela, otro con sarampión, el tercero con fiebre, la mujer tísica y el marido borracho; quejidos, llantos, blasfemias; el día húmedo, el caño sin agua, sólo un ser impasible, entre el fogón, durmiendo como un muerto: el gato esqueletizado y friolento. Cuando no es la desgracia de puertas adentro, es el escándalo de puertas afuera: la portera que se dice vela verde con la inquilina; la comadre que se agarra con la comadre; ó los muchachos que se aporreaban hasta que se cansan”<sup>12</sup>.

9 La Victoria se creó como distrito mediante Decreto Supremo del 2 de febrero de 1920. Su creación se ratificó el 16 de agosto de 1921 mediante la Ley del Congreso Regional del Centro N° 462.

10 Ramón, “El guión de la cirugía urbana”, p. 21.

11 *Ibid.*, p. 22.

12 Gamarra, Abelardo. *Lima unos cuantos barrios y unos cuantos tipos (Al comenzar el siglo XX)*, 1907. Citado por Leyva Arroyo, Carlos Alberto. *De vuelta al barrio: historia de la vida de Felipe Pinglo Alva*. Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 1999, p. 13.

La demanda de vivienda fue una problemática que trató de ser resuelta en la década de 1930. Durante este periodo se elaboraron 36 proyectos de viviendas de los cuales 27 fueron dirigidos para obreros. La Junta Departamental de Lima Pro Desocupados y la Sección Técnica de Arquitectura del Ministerio de Fomento, dirigida por el arquitecto Alfredo Dammert, asumieron el diseño de los Barrios Obreros 1 al 5<sup>13</sup>. De entre estos, el Barrio Obrero 1 precisamente se construyó en La Victoria entre 1936 y 1937 sobre la antigua huerta Mendoza. Esta problemática de la vivienda, sin embargo, se agravaría en las siguientes décadas con el crecimiento poblacional que empezaron a registrar los distritos limeños urbanos. Si en 1931 el Cercado de Lima registró 205.337 habitantes; el Rímac, 40.367 y La Victoria, 35.721<sup>14</sup>, casi diez años después, el censo nacional de 1940 señaló que la capital contaba con 533.086 habitantes: el Cercado ascendió a 269.738, el Rímac a 57.154 y La Victoria a 55.134<sup>15</sup>. Este último distrito, para entonces, representaba el 9.8% de la población que habitaba en la Gran Lima y era el tercero más habitado con una población predominantemente blanca y mestiza, y con una importante presencia china y japonesa como se aprecia en el cuadro 1.

**Cuadro 1. Grupos étnicos en La Victoria de 1940.**

GRUPO ÉTNICO (RAZA)	POBLACIÓN
Blanca y mestiza	50.364
India	1.803
Amarilla	1.587
Negra	1.365
No declarada	15
<b>Total</b>	<b>55.134</b>

Fuente: Ministerio de Hacienda y Comercio, *Censo Nacional de Población de 1940*. Lima, 1945.

De acuerdo con las actividades económicas registradas también en el censo de 1940, La Victoria tenía una población económicamente activa de 20.101 trabajadores que representaba el 36,46% de su población total. Como se aprecia en el cuadro 2, la mano de obra ocupada en la industria manufacturera era la

13 Maldonado Félix, Héctor y Torre Toro, Juan José. "Los barrios obreros de la Junta Pro Desocupados: nuevas formas de plantear lo urbano en Lima en la década del 30". *Investigaciones Sociales*, Vol. 14, N° 24, 2010, pp. 189-208, p. 197.

14 Junta Departamental de Lima Pro Desocupados. *Censo de las provincias de Lima y Callao (1931)*. Lima, Imprenta Torres Aguirre, 1932, p. 28.

15 Ministerio de Hacienda y Comercio. *Censo Nacional de Población de 1940*. Departamento de Lima, Vol. V. 1945, p. 9.

predominante, representando el 30.36%, mientras aquella en actividades comerciales ocupaba el segundo lugar con un 17.65% seguida de la fuerza laboral ocupada en labores independientes con un 13.33%.

**Cuadro 2. Población laboral por sectores económicos en La Victoria 1940.**

ACTIVIDADES ECONÓMICAS	POBLACIÓN	PORCENTAJE
Industria manufacturera	6.103	30.36
Comercio	3.548	17.65
Independiente	2.679	13.33
Administración pública y servicios	2.437	12.12
Agricultura	973	4.84
Construcción	1.713	8.52
Industria extractiva	42	0.21
Transporte y comunicaciones	1.877	9.34
Otros	729	3.63
<b>Total</b>	<b>20.101</b>	<b>100</b>

Fuente: Ministerio de Hacienda y Comercio, *Censo Nacional de Población de 1940*. Lima. 1945.

En las siguientes décadas la presión por la vivienda continuó en La Victoria y distritos aledaños dada la intensidad del proceso migratorio en la capital. Esta presión se vio reflejada en la transformación de la geografía limeña con la ocupación de terrenos eriazos en las laderas de los cerros y de tierras de cultivo. En La Victoria este proceso se verificó en el cerro San Cosme desde 1946 y en la zona de Matute y Mendocita<sup>16</sup>. Aunque desde el Estado se retomaron proyectos de construcción de viviendas en este distrito, como la Unidad Vecinal Matute, -uno de los primeros conjuntos residenciales proyectados en Latinoamérica diseñado en 1952 por el arquitecto Santiago Agurto y culminado en 1964 por Enrique Ciriani-, la demanda de vivienda fue una constante. De esta manera, en 1959, La Victoria, con un total de 17.783 habitantes viviendo en barriadas: San Cosme (5.694 habitantes), Matute (4.678) y Mendocita (7.411), reflejaba acertadamente la problemática social y económica que planteaba la vida en las ciudades como Lima, con alrededor del 25% de su población viviendo en

16 Ministerio de Salud Pública y Asistencia Social. *Barriadas de Lima Metropolitana*. Lima, 1959, p. 104.

barriadas, urbanizaciones populares o pueblos en formación en condiciones de vulnerabilidad<sup>17</sup>.

La tendencia al crecimiento poblacional quedó plasmada en el censo de 1961 cuando se demostró que la Gran Lima había alcanzado los 1.632.370 habitantes. La población de La Victoria para entonces había ascendido a 204.926 y solo era superada por el Cercado de Lima con 338.918, lo cual la convertía en el segundo distrito más poblado de la provincia<sup>18</sup>. Por esos años, además, más de la mitad de la población de La Victoria, según se registró en el censo, era de procedencia migrante: 58.598 hombres y 51.685 mujeres. Estas cifras evidenciaron, igualmente, que el distrito se había constituido en el segundo con mayor población provinciana después del Cercado de Lima con 88.291 hombres y 82.066 mujeres<sup>19</sup>.

Para las autoridades municipales, este crecimiento de la población en La Victoria empezó a dar señales de alerta, específicamente porque se convertía en una problemática que afectaba a la vivienda y economía de las “familias victorianas”:

“[...] el primero [problema] naturalmente puede resolverse con el tiempo cuando los provincianos, que constituyen las tres cuartas parte de la población victoriana, emigren a otros sectores de la capital y cuando esos hacinamientos que bordean el parque El Porvenir sean más funcionales a la familia. El problema económico en cambio es más grave aún. Los pocos ingresos que tienen las familias allí establecidas son absorbidos caso en su totalidad por alimentación, la vivienda y el vestido. Hay un sector bastante considerable dedicado al comercio, pero estos son en su mayoría provincianos y entonces casi siempre sus utilidades van a parar fuera de la capital, sea para mejorar la casita rústica que dejó allá en sus serranías”<sup>20</sup>.

Mirando atentamente el ritmo del crecimiento demográfico registrado en La Victoria, las autoridades también advertían que este fenómeno obedecía al mejoramiento de las condiciones de vida que se habían conseguido con el desarrollo del conocimiento científico y su aplicación en las políticas de salud pública por el Estado:

17 *Ibíd.*, p. 27.

18 Instituto Nacional de Planificación. *Sexto Censo Nacional de Población levantado el 2 de julio de 1961*. Lima, 1964, p. 68.

19 Oficina Nacional de Estadística y Censos. *Censos nacionales de población, vivienda y agropecuario 1961*. Departamento de Lima, Vol. XXIII, Lima, 1973, p. 39.

20 *Revista de La Victoria*. Lima, julio de 1968. “El distrito de la victoria es un problema nacional”, p. 34.

“la población aumenta sin cesar y desorbitadamente por un alto índice de natalidad y el natural descenso de los coeficientes de mortalidad que se ha puesto de manifiesto en la evolución de las ciencias”<sup>21</sup>.

Hacia 1961 la población laboral en La Victoria, como se aprecia en el cuadro 3, alcanzó 77.734 trabajadores, siendo la principal actividad en ocupar la mano de obra, las industrias manufactureras, seguidas del comercio y, en tercer lugar, el sector servicios. Un aspecto que llamó la atención para este año fue el descenso del porcentaje de la fuerza laboral empleada en el sector industrias y manufacturas con respecto a 1940, pasando de un 30% a un 25%, mientras que la mano de obra ocupada en las actividades comerciales iniciaba su crecimiento de un 17% a un 24%. La Victoria, que se había constituido en uno de los principales espacios industriales desde fines del siglo XIX con una importante concentración de industrias en el sector textil<sup>22</sup>, iniciaba de esta forma, un proceso de reorientación de su mano de obra hacia otros sectores de la economía que más adelante caracterizaran al distrito.

**Cuadro 3. Población laboral por sectores económicos en La Victoria en 1961.**

ACTIVIDADES ECONÓMICAS	POBLACIÓN	PORCENTAJES
Industria manufacturera	20.193	25.98
Comercio	19.087	24.55
Servicios	18.973	24.41
Transporte	5.627	7.24
No especificadas	6.280	8.08
Construcción	5.169	6.65
Agricultura y silvicultura	1.556	2
Servicios básicos	530	0.68
Minas y canteras	319	0.41
<b>Total</b>	<b>77.734</b>	<b>100</b>

Fuente: Instituto Nacional de Planificación, *Sexto Censo Nacional de Población levantado el 2 de julio de 1961*. Lima, 1964.

21 Ibid.

22 Sanborn, Cynthia. “Los obreros textiles de Lima: redes sociales y organización laboral, 1900-1930”. Panfichi, Aldo y Portocarrero, Felipe (eds.). *Mundos Interiores Lima: 1850-1950*. Lima, Universidad del Pacífico, 2004, pp. 187-215.

Finalmente, el crecimiento poblacional en La Victoria también quedó plasmado en el aumento de la diversificada oferta de los espacios destinados al entretenimiento:

“Siendo el distrito más densamente poblado es natural que La Victoria posea el mayor número de salas cinematográficas y centros de diversión. Y así es en efecto, en su jurisdicción se albergan las principales salas de espectáculos para toda clase de gustos. Los hay desde las esplendorosas salas de estreno hasta las estrechas salitas de barrio”<sup>23</sup>.

Un balance de los espectáculos presentados en La Victoria durante 1964 reveló la variedad de diversiones públicas que tuvieron lugar durante ese año, destacando de manera relevante las funciones de cine y en segundo lugar las presentaciones de música popular andina. En efecto, las funciones cinematográficas ascendieron a 17.102, las funciones de “arte vernacular» a 113, las de circo a 108, las de teatro y variedades a 64 y las de *catch as catch can* (lucha libre) a 49<sup>24</sup>. Un factor que habría contribuido al crecimiento de la industria del entretenimiento durante estos años pudo haber sido la ley N°13776 (20 de diciembre en 1961) promulgada durante el segundo gobierno de Manuel Prado que exoneró del pago de impuestos a las funciones de “arte vernacular», de circo, y de teatro y variedades.

### LA VICTORIA, MARINERAS LIMEÑAS, VALSES, Y EL DOMINGO GIUFFRA

A inicios de siglo XX existían diversos géneros en la música popular costeña. En la ciudad de Lima los más difundidos eran el vals, la polca y la marinera. El vals se había constituido en un importante género criollo después de un complejo proceso de interacción con el vals vienés, la jota española y la mazurca polaca; así como con géneros mestizos de la costa central como los pregones y tristes; y afroperuanos de la misma región<sup>25</sup>. La marinera, mientras tanto, conocida durante parte del siglo XIX como zamacueca o mozamala, también había atravesado su propio proceso de interacción con géneros como la resbalosa y la fuga, y de diferenciación con respecto a géneros costeños similares. La marinera, de raíz africana y mucho más antigua que el vals, fue practicada en sus formas más tradicionales por la población afroperuana de la costa

23 *Revista de La Victoria*. Lima, abril de 1965. “Los espectáculos en La Victoria”, p. 25.

24 *Revista de La Victoria*. Lima, abril de 1965. “Movimiento del año 1964”, p. 48.

25 Lloréns, *Música Popular en Lima*, p. 28.

central hasta mediados del siglo XIX, sin embargo, después de adquirir su denominación como marinera tras la Guerra del Pacífico (1879-1883) empezó a estar presente en las fiestas populares de la ciudad<sup>26</sup>. Al respecto, la primera guitarra del Perú, Óscar Avilés, señalaba que la primera marinera conocida era “La Concheperla” de Abelardo Gamarra y José Alvarado “Alvaradito», llevada al pentagrama por la compositora Rosa Mercedes Ayarza, además, añadía que habían sido “los negros criollos, encabezados por el «Canario Negro», los que la desarrollaron y veneraron, dándole ese toque de sabor del que solo ellos son capaces”<sup>27</sup>.

La producción y difusión de la música popular en Lima tuvo una dinámica particular durante las primeras décadas de siglo XX especialmente porque esta circulaba por espacios no necesariamente mediados por el mercado. En efecto, si bien la capital atravesaba un proceso de modernización dada la diversificación de la economía y desarrollo de algunas industrias y manufacturas desde fines de siglo XIX<sup>28</sup>, la industria musical, así como el desarrollo de los medios de difusión masiva eran aún incipientes. La mayor parte de la audiencia de la música criolla de inicios de siglo XX se componía básicamente de los asistentes a las jaranas y festividades populares del barrio. Celebraciones populares como el día del santo patrón del callejón, los carnavales, las efemérides nacionales, -aunque para esa época la música criolla no era ejecutada en ceremonias oficiales-, las celebraciones de cumpleaños, bautizos y matrimonios eran las ocasiones propicias para la ejecución de estos ritmos<sup>29</sup>. Estas festividades que conducían a las jaranas con los amigos y vecinos del callejón en donde los valeses, polcas y marineras se escuchaban hasta el amanecer contribuyeron a tejer “una estrecha vinculación e identificación entre compositores, intérpretes y audiencia, vinculación que no estaba mediada por relaciones mercantiles ni por intereses económicos en la producción y difusión musicales”<sup>30</sup>.

El interés de la industria musical por la comercialización de la música popular que circulaba en Lima, sin embargo, no tardó en aparecer. Así, entre 1911 y 1930 se llevaron a cabo las primeras grabaciones comerciales a cargo de

---

26 Lloréns, *Música Popular en Lima*, p. 29. Borrás, *Lima, el vals y la canción criolla*, p. 63.

27 Serrano Castrillón, Raúl. *Confesiones en tono menor. Óscar Avilés. Setenta años de peruanidad*. Lima, Editorial Gráfica Labor, 1994, p. 126.

28 Monsalve, Martín. “Industrias y mercado interno. 1821-1930”. Contreras, Carlos (ed.). *Compendio de Historia Económica del Perú*, Tomo IV. Lima, Banco Central de Reserva del Perú-Instituto de Estudios Peruanos, 2011, pp. 239-302.

29 Lloréns, *Música Popular en Lima*, p. 26. Leyva, *De vuelta al barrio*, p. 14.

30 Lloréns, *Música Popular en Lima*, p. 35.

las empresas norteamericanas Columbia Records y Victor Talking Machine<sup>31</sup>. El dúo Montes y Manrique, que participó en una de estas, viajó hasta Nueva York para una de estas producciones. Producto de este trabajo, la Columbia registró grabaciones de 172 piezas. Una revisión de los géneros grabados da cuenta de la diversidad de los gustos musicales de los limeños a inicios de siglo XX y, específicamente, del lugar que ocupaban los yaravíes dentro del panorama musical capitalino, como se aprecia en el cuadro 4.

**Cuadro 4. Géneros musicales interpretados por el dúo Montes y Manrique en 1911.**

GÉNERO	CANTIDAD
Yaraví	40
Marinera	33
Vals	29
Triste	22
Tondero	10
Polka	8

Tomado de Borrás, Gérard. *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos-Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012, p. 62.

La dimensión de músicos y compositores a inicios de siglo XX sin embargo era muy diversa y si bien algunos pudieron insertarse en el mercado, gran parte compartía la actividad musical con otras ocupaciones. Entre estos era posible encontrar a músicos profesionales, periodistas, escritores, artesanos y obreros. Músicos que tuvieron la oportunidad de grabar para la Víctor Talking Machine como Guillermo Suárez, Miguel Almenerio, Alejandro Sáez y los hermanos Áscuez eran zapateros, carpinteros o albañiles. Los mencionados Eduardo Montes y César Manrique que grabaron en Nueva York eran, asimismo, cortador y oficinista, respectivamente<sup>32</sup>. Solo unos cuantos, como Alejandro Ayarza, "Karamanduka", pertenecían a la élite limeña<sup>33</sup>.

31 Después de la Columbia y su primera grabación de música popular peruana en 1911, la Victor Talking Machine también realizó lo propio entre 1913 y 1930, y casi quince años después, sellos como RCA Victor y Odeon retomaron esta actividad. Rohner, *La Guardia Vieja*, p. 67. Estas producciones también permitieron conocer la presencia de cantantes femeninas como las hermanas Arata, las hermanas Anselmi y las hermanas Gastelú. Borrás, *Lima, el vals y la canción criolla*, p. 52.

32 Rohner, *La Guardia Vieja*, pp. 68, 103 y 104.

33 Borrás, *Lima, el vals y la canción criolla*, p. 53.

En medio de este crecimiento del mercado musical y de la radio<sup>34</sup>, la difusión de los nuevos gustos internacionales introducidos, como el *fox trot*, *one step*, *camel trot*, *shimmy*, *jazz*, y el tango, tuvo un impacto en la audiencia limeña. En efecto, la popularidad de los nuevos ritmos condujo entre 1920 y 1925 al desplazamiento de los géneros criollos entre los gustos musicales de la joven audiencia, generando el denominado “período crítico” de la canción criolla. Este período, que marcó el final de una forma de producción y difusión de la música popular limeña, conocido como la Guardia Vieja, fue identificado posteriormente como la etapa fundacional del vals criollo.

La difusión de los géneros norteamericanos, sin embargo, tuvo también un impacto en la producción de la música local. Producto de esto se inició un interesante proceso de transformación del panorama sonoro limeño, especialmente cuando los compositores, tanto populares como académicos, comenzaron a aprender los ritmos, melodías y armonías de los nuevos géneros y empezaron a realizar sus propias creaciones. Uno de los productos de este proceso conocido como “falsificación folclórica”, fueron las composiciones en base a la adaptación de motivos “incaicos” a los nuevos ritmos como el *inca step*, el *fox incaico*, el *camel trot incaico*, el *swing incaico* entre otros<sup>35</sup>. Sus principales representantes fueron Carlos Valderrama y Rosendo Huirse, entre los músicos académicos, y Carlos Saco Herrera entre los compositores populares<sup>36</sup>. Sin embargo, la difusión de los nuevos géneros también condujo a otro atrayente proceso cuando los artistas locales empezaron a incluir los nuevos géneros en sus propios repertorios. La adaptación de sus propias creaciones a los estilos foráneos, asimilando varias de sus características musicales, terminó otorgando nuevos estilos a los viejos géneros de acuerdo con los gustos del momento, logrando, finalmente, la aceptación de la audiencia local y su admisión en los medios de difusión modernos<sup>37</sup>.

En medio de este contexto de adaptación a las imposiciones del mercado, algunos compositores lograron adecuarse con más rapidez. Músicos que recién empezaban su trayectoria, y que después serían conocidos como compositores e intérpretes de la canción criolla, incursionaron, en efecto, en los géneros foráneos. Carlos A. Saco (1894-1935), de quien el insigne cantor de jarana Au-

---

34 Si bien la primera radiodifusora del Perú, OAX, fue inaugurada en 1925 (20 de junio), el desarrollo de la radiodifusión recién cobró fuerza en 1934 cuando apareció Radio Dusa bajo el objetivo era hacer radio y no vender receptores ni discos. Leyva, *De vuelta al barrio*, p. 50. Asimismo, por esos años también aparecieron radio Goycochea, radio Grellaud y radio Internacional, y en 1937, Radio Nacional del Perú. Bustamante, Emilio. “Los primeros veinte años de la radio en el Perú”. *Contratexto*, N° 13, 2005, pp. 206-220, p. 209.

35 Lloréns, *Música Popular en Lima*, p. 106.

36 Leyva, *De vuelta al barrio*, p. 41.

37 Lloréns, *Música Popular en Lima*, pp. 41, 50.

gusto Áscuez (1892-1985) señaló que era el único que podía tocar marinera limeña en piano con mucho conocimiento del género, incursionó en 1916 en géneros como el *fox trot*, *one step*, *jazz*, *camel trot*, *shimmy*, y el tango.<sup>38</sup> Una de sus creaciones, el *camel trot* "Cuando el indio llora", tuvo mucha popularidad, entre otras razones, porque fue difundido en "rollos para pianola"<sup>39</sup>. Asimismo, Felipe Pinglo Alva (1899-1936) también ejecutó tangos y *fox trots* de moda. Se dice que incluso se hizo conocido primero a través de este último género y después como compositor de música criolla<sup>40</sup>. Lo mismo pasaría con compositores como Pedro Espinel Torres, Samuel Joya Neri, Víctor Correa Márquez, Máximo Bravo y varios más, que luego se dedicarían a la creación de valsos y polcas criollos<sup>41</sup>. Estos músicos, conocidos después como la «Generación de Pinglo», asumieron la compleja transición de la canción criolla en medio de las transformaciones materiales y culturales que se imponían rápidamente en la sociedad limeña, logrando superar el momento crítico. Además, terminaron posesionando al vals como el principal género criollo, como se verificó desde entonces en las producciones musicales<sup>42</sup>.

Sin embargo, la profesionalización del artista, la producción de acuerdo con los parámetros del mercado y la mayor presencia de la música criolla comercial en los medios de difusión, en una ciudad que cada vez registraba índices más altos de población y urbanización, condujeron a un proceso de homogeneización musical. De este modo, los diversos estilos musicales que anteriormente habían caracterizado e identificado la forma de cantar y ejecutar la música de los barrios tradicionales limeños empezaron un proceso de retraimiento. Frente a este proceso uniformizador, surgieron desde mediados de 1930 algunos espacios en los barrios populares que asumieron la tarea de mantener la tradición musical que se diluía. Estos lugares, conocidos como centros musicales, se organizaron alrededor de la memoria de compositores fallecidos con el objeto de preservar su legado entre sus miembros o también como representantes de un determinado barrio criollo. Sus propósitos, además, incluyeron la defensa de la línea musical criolla ante la influencia foránea; la recreación de un ambiente fraternal donde se diluyera la separación entre público y artista; y el rescate de la tradición musical criolla. El primer centro musical fue el Carlos

38 Leyva, *De vuelta al barrio*, p. 55. Rohner, Fred. "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". Aguirre, Carlos y Panfichi, Aldo (eds.). *Lima, Siglo XX. Cultura, socialización y cambio*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013, p. 273. Chocano, *¿Habrá jarana en el cielo?*, p. 162.

39 Leyva, *De vuelta al barrio*, p. 44.

40 Lloréns, *Música Popular en Lima*, p. 46.

41 *Ibíd.*

42 Leyva, *De vuelta al barrio*, p. 23.

A. Saco, creado en 1935 después de la muerte del compositor, luego apareció el Felipe Pinglo en 1936 y luego varios más, que no necesariamente llevaban el nombre de algún compositor criollo, sino teniendo al barrio y sus estilos musicales como motivo de inspiración como se verá más adelante en La Victoria<sup>43</sup>.

En La Victoria, al igual que en los barrios populares de Lima como Barrios Altos, Cocharcas, Monserrate y Abajo el Puente, se constituyó durante las primeras décadas de siglo XX un importante espacio de creación y difusión de los géneros criollos. Esta presencia de músicos radicados en el barrio victoriano quedó registrada en el Concurso de Música y Bailes Nacionales realizado en la Pampa de Amancaes el 24 de junio de 1927 en honor a San Juan, celebración que contó con la presencia del presidente Augusto B. Leguía y que se constituyó como el primer espacio donde se buscó dar a conocer las vertientes musicales nacionales<sup>44</sup>. En el concurso de 1930, precisamente triunfaría el conjunto conformado por músicos establecidos en La Victoria como Manuel "Mañuco" Covarrubias, Miguel Isuzqui, Agustín Falla y el cajonero y cantante Norberto "Membriillo" Mendiola<sup>45</sup>. Manuel Covarrubias Castillo (1896-1975) compositor, guitarrista, cantor de marinera limeña, y marmolista de oficio había nacido en el callejón de La Huaca, en la calle del Sauce<sup>46</sup>, sin embargo, se mudó a La Victoria, y en este nuevo barrio estrechó amistad con personajes como "Curruco" Arteaga, "El Manchao" Arteaga, Víctor Correa Márquez y Eulogio Cavero, entre otros, mientras que en los Barrios Altos, barrio vecino a La Victoria, visitaba al compositor Felipe Pinglo, de modo que el circuito musical durante estas primeras décadas de siglo XX se estrechaba a través de lazos de camaradería. Por esos años, además, la presencia de Felipe Pinglo y del cantor Augusto Áscuez en La Victoria enriquecería el ambiente musical y la popularidad de géneros como el vals y la marinera limeña.

Instalado Pinglo en la casa de la familia Valdelomar entre fines de los años veinte e inicios de los treinta<sup>47</sup>, su presencia en La Victoria fue recordada por Alfredo Leturia (1916-2002) y por el intérprete Abraham Valdelomar, quien señalaba al respecto:

---

43 Lloréns, *Música Popular en Lima*, p. 75. Rohner, "Centros musicales de Lima y Callao", pp. 272-274.

44 Gómez Acuña, Luis. "El paseo de Amancaes (años 1920): la formación de una tradición criolla oficial en Lima". Aguirre, Carlos y Panfichi, Aldo (eds.). *Lima, Siglo XX. Cultura, socialización y cambio*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013, pp. 173-198.

45 Chocano, *¿Habrá jarana en el cielo?*, p. 144.

46 La referencia actual de esta calle es la cuadra 11 del jirón Lampa en el Centro Histórico de Lima.

47 Leyva, *De vuelta al barrio*, p. 56.

“tuve la suerte de conocer a Felipe por el año 32. Yo era bien chiquillo, tendría 12 años. Vivía en la cuadra seis de Luna Pizarro. Ahí llegó Felipe con Pancho Pérez, el autor de “Los años han pasado”, Alberto Douglas, Moreno, Elías, Morales, todo un grupo de criollos. Después nos pasamos a vivir a la cuadra 15 de la avenida Iquitos. Ahí llegaba todos los días Felipe. Me acuerdo mucho que se sentaba junto a una mesa y se ponía a escribir sus letras, volteaba la guitarra y hacía uno, dos compases. De ahí que tiene muchas canciones inéditas [...] Yo he escuchado a Felipe cantar rumbas, *one steps*”<sup>48</sup>.

La vinculación de Pinglo con La Victoria descansó además de la amistad en su filiación con el club de fútbol Alianza Lima, equipo al cual le dedicó siete de sus composiciones entre 1931 y 1936 entre las cuales figura la única marinera que se le conoce titulada “Viva el Alianza señores” (1932), la polca “Los tres ases” (1935) dedicada al trío compuesto por el arquero Juan Valdivieso (1910-2007), Víctor Lavalle (1911-1975) y Arturo Fernández (1906-1999), dos valsos (1936) dedicados a Alejandro Villanueva (1908-1944), un *one step*, a Juan Rostaing y una polca y un paso doble a Juan Valdivieso. Estos estrechos lazos entre Pinglo, el fútbol y el Alianza fueron resaltados por un cronista victoriano:

“El magnífico Felipe en sus años mozos había jugado fútbol con éxito por el Atlético Lusitania, Graphic Sporting Club y Sportivo Uruguay. De ahí su pasión por el popular deporte y su hinchaje por el Alianza. El zurdo bendito siguió a los grones victorianos por los campos de juego más diversos y ellos, los futbolistas aliancistas a él por los recintos más jaraneros”<sup>49</sup>.

Un elemento particularmente importante que también contribuiría al desarrollo musical en La Victoria fue la llegada, durante las primeras décadas del siglo XX, de migrantes de la costa central y sur del Perú, específicamente de Cañete y Chincha, a la zona conocida como Punta de Cañete en el barrio de los canasteros<sup>50</sup>. Augusto González Cavero “El Curita” (1910-1980) nacido en el Barrio de Sandía (Cuartel Cuarto) se estableció precisamente en Punta de Cañete al igual que otros cultores de marinera limeña. Asimismo, las calles Luna Pizarro, Bélgica, Iquitos, Víctor Manuel, García Naranjo, Manco Cápac y Bausate y Meza también se hicieron conocidas por ser residencia de cultores de marinera limeña. El célebre cantor de jarana Augusto Áscuez, “Manjarblanco” Checa, las familias Cavero, Barahona, Valiente, Barrera, Martínez, León y Carvajo cons-

48 Tamariz, Domingo. “Felipe el grande”. 1986. Citado por Leyva, *De vuelta al barrio*, p. 56.

49 *Revista de La Victoria*. Lima, julio de 1968. “Felipe Pinglo y su vínculo con La Victoria”, p. 44.

50 Chocano, *¿Habrà jarana en el cielo?*, p. 138.

truyeron en este barrio importantes espacios para la práctica musical<sup>51</sup>. Dos espacios muy conocidos en el ambiente criollo fueron los callejones del Pinto y del Buque, el primero (ubicado en sexta cuadra del actual jirón Renovación) asociado con la familia Cavero, y el segundo, con Alejandro Arteaga “El Manchao” y su esposa Valentina Barrionuevo (1908-1984).

La casa del callejón del Buque fue particularmente conocida por acoger a diversos cultores de marinera limeña de la ciudad, entre ellos a los hermanos Augusto y Elías Áscuez, Manuel Quintana, “El Canario Negro” (1880-1959), Agustín Falla, Aristides Ramírez, “El Cojo” Izusqui, Juan Quispe “Víbora”, el “Curruco” Arteaga entre otros. Alejandro Arteaga “El Manchao”, cantor de marinera limeña y albañil de oficio además de agente de seguridad del presidente de la república Manuel Prado, “tenía un repertorio con melodía y términos muy caprichosos. Era también un bailarín notable, capaz de improvisar muchas pasadas y abundantes cepillados y escobillados”. Su apodo “Agua Hervida” obedecía a su “vocalización atropellada y tartamuda al hablar”; sin embargo, al cantar su vocalización era impecable y su pronunciación, clara<sup>52</sup>. Las reuniones en esta vivienda fueron recordadas por el compositor José “Pepe” Villalobos en una entrevista realizada por Rodrigo Chocano:

“Por ejemplo, [cuando estábamos reunidos] con Arturo Cavero, mi primo, con Alberto Romerito, con un grupo de amigos que habíamos estado jaraneando por ahí, y nos daban las dos de la mañana. “¿Dónde vamos...? ¡Donde Valentina!“. Dábamos serenata. No era santo, no era nada. Estábamos en nota [con tragos] y a Valentina le gustaba. Abría la puerta, “¿qué pasa compadre, de dónde vienes?”. No faltaba por ahí una media lagartijera, o sea media botella de ron o de pisco. A veces la botella estaba a tres cuartos. Eran restos de la jarana anterior que la brindaban con mucho cariño. Nosotros, ¡qué más quería el pescado que lo avienten al agua!, si estábamos con ganas de seguir la fiesta. [...] Nos abastecíamos, nos daban las seis o siete de la mañana, su marido se iba a trabajar y nosotros ensayábamos todo el día. Hacíamos una colecta y Valentina preparaba un ceviche, preparaba algún guiso, se compraban vinos. Comenzaba a llegar otra gente. Llegaban a las doce del día, se pasaban la voz, “toda la gente está ahí en la casa de Valentina... fulano, mengano... yo voy”. Se apuntaban [aportaban bebida o comida] también por supuesto porque nunca se abusaba de la bondad de la persona que

51 *Ibíd.*, pp. 139 y 176.

52 *Ibíd.*, p. 160.

nos recibía. Y duraba la jarana tres, cuatro días. Al principio era muy bonito porque la gente creía que era santo de Valentina, y hasta regalo daban, porque comenzaba con serenata y en realidad no era nada. Era una forma espontánea de reunirse, y como esa casa ha habido varias<sup>53</sup>.

El famoso callejón del buque y las jaranas que tuvieron lugar en su interior fueron immortalizados en la popular marinera limeña “Valentina” compuesta por Alicia Maguiña, además, parte del ambiente jaranero que se vivió en este callejón fue trasladado después a la peña de Valentina Barrionuevo que funcionó en el mismo distrito. Asimismo, cantores de jarana establecidos en La Victoria como Augusto Áscuez y Augusto González Cavero “El Curita” junto a Valentina Barrionuevo con las palmas y el jaleo participaron en la difusión del canto de jarana a través de la producción musical “La Marinera Limeña es así” (1972) en la que también participaron Abelardo Vásquez, los guitarristas Vicente Vásquez y Carlos Hayre, y el cajoneador Reynaldo “Canano” Barnechea<sup>54</sup>.

Sin embargo, un personaje que sintetizó de manera excepcional la experiencia musical criolla y la experiencia de la modernidad que tuvo lugar en Lima a inicios de siglo XX a través de la práctica de los deportes fue Alfredo Leturia (1916-2002). Nacido en La Victoria, jirón García Naranjo 324, incursionó en el boxeo y el básquet, formando parte del club victoriano «Pedro Flecha» y la selección de básquet de Lima. Posteriormente, el mundo deportivo lo llevo a tejer estrechos vínculos con el club Alianza Lima y a entablar amistad con jugadores como Juan Valdivieso Padilla, Alejandro Villanueva Martínez, los hermanos Félix y Roberto Castillo, entre otros. De esta vida deportiva Leturia transitaría entre 1938 y 1950 a la música tropical cubana, integrando el trío Habana, trío Lucumí, y el trío Puerto Rico hasta que, a través de Juan Álvarez, su amigo y entrenador de boxeo, se asociaría al centro musical Felipe Pinglo, del cual también se hizo concesionario en la década de 1960 y 1970.

Uno de los principales espacios en La Victoria que congregó a muchos de los músicos, cantores y deportistas durante la década de 1960 y 1970 fue la bodega del inmigrante italiano Domingo Giuffra Maquiavelo, ubicada en pleno centro del distrito, entre las avenidas Manco Cápac y 28 de Julio:

“durante las décadas del 60 y 70 se reunían en la trastienda de la bodega diversos personajes como boxeadores, futbolistas del Alianza

53 *Ibíd.*, p. 176.

54 *Ibíd.*, p. 161.

Lima, músicos, cantores, artistas, que hacían entretenidas tertulias musicales, y cada vez se ampliaba el espacio para nuevos y virtuosos concurrentes. Óscar Avilés era asiduo visitante de esa trastienda y acompañaba a sus amigos, mayores que él, como Ricardo Carrera, a quien llamaban “Curro” en hermosos valsos de antología<sup>55</sup>.

Durante las décadas de 1950 y 1960, según recuerda Avilés, cantores del Pinglo, solían jaranear en esta bodega y cantar en notas más graves haciendo gala de lo que se llamaba “buen pecho”<sup>56</sup>. Con el transcurso de los años este espacio de confraternidad constituyó un referente no solo para los músicos criollos identificados con La Victoria sino que estrechó los vínculos con músicos de otras zonas populares, pero, específicamente, con los que vivían en los Barrios Altos, zona contigua a La Victoria. El recuerdo de la bohemia alrededor de Domingo Giuffra, además, quedó plasmada en el vals “Esquina Inolvidable” de Pablo Casas Padilla (1912-1977) y “Rincón de Tradición” de Alejandro Lara (1936-2018).

El carácter de La Victoria como un distrito criollo quedó plasmado también en la prensa. Hacia la década de 1960 era identificado como el “distrito criollo por excelencia” y en efecto había consolidado esta imagen dada la presencia de músicos que cultivaban tanto el vals como la marinera limeña. Inclusive, tenía un himno criollo titulado ¡Oh Victoria!, creado en 1953 por Adalberto Oré Lara (1919-1989), compositor ancashino domiciliado en La Victoria desde 1926. El vals ¡Oh Victoria! fue estrenado y popularizado por el intérprete trujillano Luis Abanto Morales (1923-2017)<sup>57</sup>.

De acuerdo con la visión criolla elaborada desde el municipio victoriano, “desde tiempos inmemoriales La Victoria siempre fue considerada como un distrito criollo por excelencia”, además, las “generaciones victorianas de ayer y de hoy” debían tener “un motivo especial para sentirse orgullosos de haber nacido en este distrito” que había servido como fuente de inspiración de conocidos compositores: tanto “sus gentes y tradiciones constituyeron siempre motivo de las cantatas de los bardos” así como las leyendas y tradiciones “que adornan el prestigio victoriano son hoy parte sustancial de las inspiradas creaciones de sus autores”. José Lázaro Tello, el “animador de las multitudes”, era igualmente ensalzado por su gracia y buen humor desplegados en los festejos criollos, del mismo modo que el conjunto Fiesta Criolla (1956), cuyos integran-

55 Entrevista a Mercedes Mendoza Canales. Lima, 16 de agosto de 2020.

56 Serrano, *Confesiones en tono menor*, p. 41.

57 *Revista de La Victoria*. Lima, marzo de 1967. “Adalberto Oré Lara”, p. 32.

tes radicaban en su mayoría en este “criollísimo distrito”<sup>58</sup>.

El reconocimiento del día de la canción criolla, institucionalizado desde la década de 1940 a través de Resolución Suprema (18 de octubre de 1944) a celebrarse el 31 de octubre de cada año, había incorporado finalmente al referente criollo, conformado por la vertiente popular costeña, como elemento representativo de lo nacional<sup>59</sup>. Este reconocimiento oficial había cobrado mayor fuerza durante los años cincuenta con la intensificación del proceso migratorio. La construcción de imaginarios sobre la «pureza musical y autenticidad» de lo criollo junto con la romantización de la vida cotidiana durante la Lima colonial llevaron a la consagración del vals como máxima expresión de la identidad musical criolla, no solo entre los sectores populares sino hasta en los gustos de estratos medios y altos de la sociedad a través del “criollismo aristocratizante”. Para finalizar, se integró como parte de este imaginario criollo a la «finísima y pura raza negra», en oposición a la «mezclada y degradada raza india»<sup>60</sup>.

La difusión de la música criolla a inicios de 1960, en programas como el Festival Cristal de la Canción Criolla, creado por Benjamín Cisneros y Jorge Donayre, y conducido por Carlos Alfonso Delgado<sup>61</sup> contribuyó a consolidar la popularidad de la música criolla durante esas décadas. Las celebraciones por el día de la canción criolla eran cubiertas por la prensa del municipio victoriano. Así, se sabe que la celebración que tuvo lugar en 1964 contó con la participación de invitados reconocidos como Abelardo Carmona (1910-1972) compositor chinchano que había ganado fama con el popular vals “Lucy Smith”, y con la animación de José Lázaro Tello, de radio Victoria.

En la organización de estas festividades, además, destacó la participación del principal centro musical del distrito: el centro musical Victoria, que había sido fundado el 17 de marzo de 1942. Este centro estaba ubicado en el jirón Canta y había ganado prestigio por sus “grandes y bien sonados aportes al cultivo del género criollo de nuestro folklore nacional”. Durante 1948, bajo la dirección del compositor Abelardo Carmona, ofreció un ciclo de audiciones en radio Central<sup>62</sup>. Hacia la década de 1960 era la institución encargada de organizar el programa celebratorio del día de la canción criolla que había “alcanzado siempre niveles verdaderamente extraordinarios por la cantidad de los participantes

58 *Revista de La Victoria*. Lima, marzo de 1967. “El criollismo victoriano”, p. 47. *Revista de La Victoria*. Lima, abril de 1965. “La Victoria: distrito criollo por excelencia”, p. 23.

59 Lloréns, *Música Popular en Lima*, p. 74. Rohner, “Centros musicales de Lima y Callao”, p. 272.

60 Lloréns, *Música Popular en Lima*, pp. 77 y 79.

61 Serrano, *Confesiones en tono menor*, p. 168.

62 Bustamante, Emilio. *La radio en el Perú*. Lima, Universidad de Lima, 2012.

y por la categoría de los números presentados”<sup>63</sup>. La estima que despertaba el Victoria recaía también en el “cúmulo de leyendas” que había aportado y el renombre que daba a la canción criolla, “de su seno han salido excelentes bardos y compositores como Abelardo Carmona” que con su conocida “Lucy Smith” ha dado prestigio y renombre continental, señalaba un cronista de la revista municipal victoriana<sup>64</sup>. El haberse hecho acreedor del triunfo en el festival Criollos de Oro en 1979 contribuyó aún más a consolidar su posición representativa en La Victoria. La posibilidad de realizar una grabación discográfica producto de su éxito en el concurso terminó de afianzar su fama en el circuito musical criollo.

Otro espacio musical que cobró importancia en La Victoria ha sido el centro musical Domingo Giuffra, fundado después de la muerte del comerciante italiano, por iniciativa de los visitantes a las reuniones que tenían lugar en su bodega. Su creación el 5 de octubre de 1975 buscó perpetuar el ambiente de camaradería y tertulia que había existido con Guiffra, por esta razón, a diferencia de otros centros musicales no perpetuaba el repertorio de ningún compositor en particular sino la confraternidad entre músicos de barrio y los diversos estilos musicales<sup>65</sup>. En la dirección de este centro participaron Juan Álvarez, renombrado boxeador y referí de boxeo quien fue su primer presidente y el guitarrista Óscar Avilés como vicepresidente. Asimismo, figuraron como socios fundadores Ricardo Ísmodes, José Mejía, Víctor Cisneros, Reynaldo Weston, Alfredo Weston “Chapita», Jorge Bravo, José Carrera, Alfredo Marticorena, Miguel Grados, Alfredo Leturia, César Salardi, Jorge Piana, Carlos Cárdenas, entre otros. Durante su primer año se inscribieron las primeras socias: Zoila Checa, Lola Pastor y Victoria Valdelomar.

De acuerdo con la costumbre, el ingreso a este centro era exclusivo para socios e invitados previamente registrados y recomendados por miembros de la directiva o plana de asociados, y era Fernando Hurtado “Manocorta” quien los recibía “siempre con la puerta cerrada” puntualiza Mercedes Mendoza, cultora del canto de jarana y presidenta del centro musical, cuando hace referencia a su funcionamiento durante sus primeras décadas y al carácter reservado que tenía la institución. Estas prácticas, sin embargo, fueron dejadas atrás desde el cambio de orientación que atravesó el Giuffra y que marcó su apertura hacia el público en general.

---

63 *Revista de La Victoria*. Lima, abril de 1965. “La Victoria: distrito criollo por excelencia”, p. 23.

64 *Revista de La Victoria*. Lima, marzo de 1967. “El criollismo victoriano”, p. 47.

65 Rohner, “Centros musicales de Lima y Callao”, p. 275.

Asimismo, como parte de sus objetivos, el centro musical buscó conservar el espíritu fraternal que existía desde cuando las reuniones se llevaban a cabo en la bodega, de manera que acogió a los personajes criollos de otros centros, pero, especialmente, a los músicos del Pinglo, logrando mantener la relación existente entre los Barrios Altos y La Victoria. Como parte de este vínculo, los encuentros entre cantores de ambos barrios permitieron diferenciar los estilos musicales; y específicamente identificar el “toque victoriano”, que se consolidó con el estilo de cantar de Alfredo Leturia y con las voces y guitarras de Ricardo “Curro” Carrera Saldívar, Alberto Rubianes, Juan Quispe Vila, entre otros<sup>66</sup>. Estas experiencias dotaron al vals victoriano de “personalidad propia”. De acuerdo con José Leturia<sup>67</sup> los estilos musicales de cada barrio podían intensificarse de la siguiente manera:

“Por ejemplo, el valse barrialtino era «más picadito» a diferencia del valse victoriano con varias facetas donde predominaban los sucesivos cambios en el estilo «sincopado» y “jaranero”; en el barrio de Monserrate, conocido como Cuartel Primero, predominaban los vales melancólicos como los jaraneros; en el barrio del Rímac conocido antiguamente como Malambo predominaban los vales alegres donde sus cantores se caracterizaban por los famosos cantos de jarana o marineras de Lima”<sup>68</sup>.

La calidad interpretativa de los cantores victorianos y el manejo del repertorio de vales de la Guardia Vieja (asumidos como vales victorianos) condujo, incluso, a generar algunas veces competencias con los cantores barrialtinos, entre los que destacaban Arístides Rosales, Rodolfo Vela “Velita” Lavalencia y Augusto Ballón, entre otros<sup>69</sup>. Si bien “se sabe perfectamente que los grandes compositores peruanos son de los Barrios Altos” José Leturia señala que “hubo una época en que los mejores cantores provenían del barrio de La Victoria”<sup>70</sup>, a este prestigio contribuyeron guitarristas como Adolfo Zelada Arteaga (1923-2020) y Octavio Ticona Paredes. Esta identidad construida alrededor del vals, como se ha explicado, fue compartida por los músicos victorianos y por las autoridades municipales que hacia la década de 1960 difundían en sus medios informativos la práctica de la música criolla como parte indiscutible de la

66 Leturia, José Antonio y Casas Puig, Jaime Ángel de. *Origen, ritmos y controversias de la música criolla del Perú, y poemas modernos*. Lima, Colegio Médico del Perú, 2018, p. 238.

67 José Antonio Leturia Chumpitazi es presidente de la Asociación Felipe Pinglo Alva fundada en Madrid y reconocida como Punto de Cultura N° 337 por el Ministerio de Cultura del Perú en agosto de 2020. Asimismo, ha grabado la producción de música criolla Barrio 1 y Barrio 2.

68 Entrevista a José Leturia Chumpitazi. Lima, 12 de octubre de 2020.

69 Leturia y de Casas Puig, *Origen, ritmos y controversias de la música criolla*, p. 238.

70 *Ibid.*, p. 237.

identidad de La Victoria. Esta construcción, sin embargo, empezaría a desdibujarse desde la década de 1950, como se verá a continuación.

## LA VICTORIA, LA MÚSICA ANDINA Y LOS COLISEOS

Durante la década de 1950 la prensa limeña estilaba anunciar entre sus páginas la programación de clausura del año escolar. Las actuaciones se llevaban a cabo principalmente en espacios deportivos, educativos y de espectáculos, según las coordinaciones efectuadas por María Delgado, esposa del mandatario Manuel Odría (1948-1956). Su realización implicaba la participación de institutos armados, radioemisoras y sus artistas, distribuidores cinematográficos y artistas folklóricos. En La Victoria estas actividades tuvieron lugar en dos lugares principales: el Coliseo Mundial de El Porvenir y el Coliseo Nacional de La Victoria.

Los coliseos eran espacios de entretenimiento que surgieron en Lima desde fines de la década de 1930 conforme se intensificó el proceso migratorio junto a la demanda de espectáculos de música andina<sup>71</sup>. Levantados sobre carpas, estos locales ofrecían presentaciones de agrupaciones artísticas de “conjuntos folklóricos” (que aludían a música y danzas andinas) y torneos de “catchascan” (lucha libre) entre otros. No obstante, en las referidas presentaciones de fin del año escolar, al tratarse de actividades de carácter oficial destinadas a un público estudiantil, la programación, además de los géneros ofrecidos por los coliseos, incluía también y como se puede verificar en el programa del Coliseo Mundial de El Porvenir, del 22 de diciembre de 1955, la participación de música criolla:

- presentación de espectáculo folklórico con la actuación de la compañía Los hijos del Sol, dirigida por el folklorista Abraham Córdova;
- actuación especial de la soprano Sipas Ticka, acompañada por el conjunto Sol del Perú, bajo la dirección del maestro Luis Durand;
- actuación de los artistas de radio San Cristóbal con la participación de Los Romanceros Criollos, Lorenzo Humberto Sotomayor y su conjunto; Teresita Velásquez con canciones criollas; Lucy Fernández con

---

71 Alfaro Rotondo, Santiago. “Negocio en directo: historia y nueva economía de los conciertos de música andina en Lima”. Aguirre, Carlos y Panfichi, Aldo (eds.). *Lima, Siglo XX. Cultura, socialización y cambio*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013, pp. 302-303.

canciones criollas, Eddie Polo con canciones melódicas, Carmen Alva con canciones criollas, y Los Tres Claveles con canciones tropicales.

Por su parte, el Coliseo Nacional de La Victoria ofrecía una programación similar:

- espectáculo folklórico de la compañía Inti Raymi, dirigida por el musicólogo César Gallegos;
- actuación de la soprano Raymi Tticka acompañada por el conjunto Ccory Marcka, bajo la dirección del maestro Juan Vega;
- actuación especial y gentil de los artistas de radio Mundial con el duo Los Morochucos, hermanos Montañez, trío Los Capitalinos, Guillermo Campos, Guillermo D'Acosta, las guitarras de Federico Zavala, Miguel Pemberton y Alcides Carreño; y el cajón de Belisario Mendoza, bajo la dirección de Enrique Huambachano<sup>72</sup>.

Como se aprecia, la música ofrecida al público escolar hacia mediados de siglo XX comprendía los géneros criollos, los géneros que se entendían por andinos, y hasta lo tropical. Los géneros andinos identificados para entonces como folklóricos o vernaculares incluían huaynos, yaravíes y mulizas, música que, como ya se ha mencionado, habían formado parte del panorama sonoro limeño de inicios de siglo XX; igualmente, se incluían también a los ritmos foráneos que habían integrado lo andino como motivo de sus composiciones y que habían dado origen a los populares *fox incaicos* siguiendo el éxito alcanzado en 1913 por el compositor huanuqueño Daniel Alomía Robles (1871-1942) con la zarzuela «El Cóndor Pasa»<sup>73</sup>. Las sopranos “incaicas”, principalmente, cobraron fama con sus interpretaciones dentro de este universo folklórico. Por otra parte, los géneros criollos, como ya se ha explicado, comprendían principalmente al vals y la marinera limeña.

Esta clasificación y diferenciación musical entre lo criollo costeño y lo andino serrano, que había empezado a gestarse desde la década de 1920 con la retórica indigenista leguista<sup>74</sup>, había adquirido nuevos matices en la década de 1940. En efecto, el desarrollo de la política de revalorización folclórica desple-

72 *El Comercio*. Lima, 20 de diciembre de 1955. “Navidad del niño peruano”, p. 13.

73 Lloréns, *Música Popular en Lima*, p. 105.

74 Gómez Acuña, Luis. “El paseo de Amancaes (años 1920): la formación de una tradición criolla oficial en Lima”. Aguirre, Carlos y Panfichi, Aldo (eds.). *Lima, Siglo XX. Cultura, socialización y cambio*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013, pp. 194-195.

gada desde el Ministerio de Educación, bajo la dirección de Luis Valcárcel entre 1945 y 1947, y la creación de la Dirección de Folklore y Artes Populares a cargo de José María Arguedas terminaron identificado plenamente lo andino como lo folclórico. La década de 1940, finalmente, marcará también el ingreso de los géneros musicales andinos al mercado cuando empezaron a convertirse en un producto que podía formar parte de la industria musical, como se verificó después con el inicio de las primeras grabaciones comerciales de huaynos y su difusión en las radios, gestionadas por Arguedas. Este proceso permitió identificar con claridad la diversidad de ritmos y géneros que formaban parte de la música andina y que hasta entonces, según señalaba Arguedas, solían ser identificados como “música incaica porque simplemente no sabían llamarla de otra manera”<sup>75</sup>.

Lo andino, entonces, traducido en términos musicales como música “vernacular” devino hacia la década de 1950 en contraposición a lo costeño y criollo que había sido identificado como lo “nacional”<sup>76</sup> y el proceso migratorio acentuó ese binarismo en las ciudades costeñas. En 1964 la presencia en La Victoria de “individuos nacidos a todo lo largo y ancho de la costa, la sierra y la selva” era un aspecto que llamaba la atención de la prensa. Un cronista señalaba al respecto cómo “pese a la influencia capitalina les es muy difícil olvidar sus usos y costumbres de origen”; esta constatación le ayudaba a comprender el hecho de que La Victoria era el distrito con la mayor cantidad de picanterías con todos los sabores del Perú. Así:

“si el comer bien lo suyo es un espectáculo grato para la imaginación y el sentido del gusto, también el Coliseo Nacional cumple su función con los provincianos. El da espectáculo para la vista y el oído, con reminiscencias de la adolescencia. Bajo su carpa inmensa, los aborígenes renacen al pasado. Escuchando los huaynos o mulizas, vibran de sus corazones dormidos pero anhelantes de su folklore nativo. Y al son de la música, el canto y el baile se sienten más regionalistas que cuando advirtieron en su tierra las excelencias de lo local”<sup>77</sup>.

Como se desprende de la cita, los géneros andinos, que a inicios de siglo XX habían formado parte de la sonoridad limeña eran presentados durante la dé-

---

75 Núñez, Gabriela. “José María Arguedas: difusor de la música andina”. *Conexión*, Vol. 4, N° 4, 2015, pp. 70-87.

76 Lloréns, *Música Popular en Lima*, pp. 77 y 79.

77 *Revista de La Victoria*. Lima, mayo de 1964. “La Victoria es el Perú”, p. 57.

cada de 1960 como parte de lo folclórico y “nativo”. Es decir, como expresiones distantes y contrapuestas a las del gusto de los limeños. Esta distancia establecida con respecto a los ritmos serranos se explicaría como parte de la reacción limeña frente a la amenaza de una “andinización” cultural producida por la presencia de la población migrante<sup>78</sup> que se venía instalando en la capital desde la década de 1940 especialmente en el Cercado de Lima y La Victoria. Los “provincianos”, en ese sentido, terminaron despertando ansiedades entre sectores de limeños que buscaron en lo criollo, sentidos de identificación en medio de una ciudad que cambiaba drásticamente.

En esta construcción dicotómica, consolidada hacia mediados de siglo XX, el Coliseo Nacional de La Victoria jugó un rol especial. En efecto, este “paraíso dominical de millares de hombres y mujeres que un día dejaron la casa ancestral para tentar el porvenir en Lima” y que se “deslumbraban” con los “aires musicales que los identificaban”, terminó fortaleciendo la asociación de lo provinciano serrano como lo vernacular y folclórico<sup>79</sup>. Este “curioso apéndice provinciano”, con sus 4000 localidades de “enfervorizados provincianos” que salen con la “emoción pintada en los rostros transformados por la magia de la música”, era mostrado durante la década de 1960 como un mundo contrapuesto al mundo limeño, pero también diverso. Si en la década de 1940 los limeños solían generalizar lo andino como lo incaico, hacia la década de 1960 la música andina empezaba a ser reconocida por la prensa de La Victoria en su diversidad:

“Es común ver, bajo la enfervorizada atención de la multitud, “pulsos” entre el cancionero vernacular huanca o norteño con las marciales solemnidades de la música del sur, particularmente del altiplano. Actúan, con variada fortuna, 15 o 20 conjuntos de folkloristas que rivalizan en presentación, arte y dominio de los instrumentos musicales vernáculos. Entre 50 y 60 solistas acompañan a estos afiatados conjuntos entonando wifalas, pasacalles, tonderos, huaynos y yaravíes, clásicos e inéditos, arrancando lágrimas y pañuelos en las graderías cubiertas totalmente por un público entusiasta”<sup>80</sup>.

78 Feldman, “Escenificando la negritud en la Lima”, p. 203.

79 *Revista de La Victoria*. Lima, mayo de 1964. “La Victoria es el Perú”, p. 57.

80 *Revista de La Victoria*. Lima, marzo de 1966. “Provincianismo y folklore en el Coliseo Nacional de La Victoria”, p. 67.

El Coliseo Nacional de La Victoria era, entonces, el espacio que reunía a “ayacuchanos, tarmeños, puneños, huancavelicanos, cajamarquinos o arequipeños”, así como a los diversos géneros musicales. Este coliseo, además, captaba la atención no solo del “anónimo espectador, nativo, limeño con ancestros” sino también del turista que acudía atraído por la música y el colorido de los “conjuntos autóctonos”. Este coliseo se convertía, así, en una interesante industria cultural “algo así como una Embajada donde están acreditadas todas las delegaciones del vasto pobre rico y contrastado Perú” dirigida por el empresario César Gallegos “el hombre que mantiene el espectáculo”<sup>81</sup>.

Hacia fines de la década de 1960 el municipio de La Victoria parecía reconocer la heterogeneidad musical de su distrito que, si bien era criollo, como lo manifestaba la consolidación de este ambiente musical y la aparición de los centros musicales, también era considerado “la casa de los provincianos”. La presencia de ambos géneros quedó manifiesta en las celebraciones por el aniversario 46 del distrito el 2 de febrero de 1966, cuando se contó con la participación de los más conocidos y aplaudidos conjuntos de ambos géneros<sup>82</sup>:

“A las 8 de la noche, en el tabladillo municipal de la plaza Manco Cápac se llevó a cabo el festival musical criollo y vernacular ofrecido por gentileza del Bazar Nakasone, con la participación de conocidas estrellas del cancionero criollo en felices interpretaciones que fueran del agrado del numeroso público congregado en dicho lugar”<sup>83</sup>.

Asimismo, a mediados de 1968 en el marco del Día de la Peruanidad, el municipio auspició el Primer Festival de Danzas del Perú realizado el 24 de junio, es decir, el mismo día que se celebraba el Día del Indio, instituido en 1930 por el gobierno de Augusto B. Leguía. Para su realización colaboró la Casa de la Cultura y el “musicólogo y experto folclorista” Raúl Vásquez, el evento tuvo lugar en la plaza Manco Cápac, y en su desarrollo destacaron las embajadas de Puno, Cuzco, Cajamarca, Junín, Huánuco, Ancash y Ayacucho. La realización de este evento, de acuerdo con la prensa, marcó el “inicio de una verdadera etapa de difusión del folklore nacional” es más, el municipio esperaba que en adelante se pudieran realizar nuevas ediciones con el apoyo de los parlamentarios, de manera que se logre divulgar el acervo vernacular y se pueda atraer la atención de los turistas<sup>84</sup>. Finalmente, como parte de las celebraciones de

81 *Revista de La Victoria*. Lima, julio de 1968. “Coliseo de La Victoria”, p. 55.

82 *Revista de La Victoria*. Lima, marzo de 1966. “Festival musical”, p. 16.

83 *Revista de La Victoria*. Lima, marzo de 1966. “Verbena criolla”, p. 14.

84 *Revista de La Victoria*. Lima, julio de 1968. “El primer festival de danzas del Perú”, p. 52.

Fiestas Patrias, el municipio victoriano en coordinación con el Departamento de Folklore de la Casa de la Cultura también organizó el Primer Concurso Nacional de Música Peruana<sup>85</sup>.

## CONCLUSIONES

La Victoria, mucho antes de convertirse en distrito en 1920, se constituyó en un barrio de sectores populares y especialmente obreros. Era un espacio que albergaba una población étnicamente heterogénea y donde si bien predominaban blancos y mestizos, tenía una presencia importante de población indígena y asiática, seguida de afroperuanos. Entre inicios de siglo XX y la década de 1930 en este espacio tuvo lugar un importante desarrollo de géneros y prácticas musicales entre las que destacaron la marinera limeña y el vals criollo. Estos ritmos, desplegados en las populares jaranas que se armaban en los callejones donde convergían vecinos del barrio, intérpretes y músicos, contribuyeron a crear sentidos de identificación entre estos actores sociales. La difusión que alcanzó más adelante la música criolla a través del desarrollo del mercado musical y la radio condujeron a convertirla en un elemento de la cultura nacional. El cultivo de los géneros criollos en La Victoria, específicamente entre la década de 1920 y de 1970, ya sea en espacios privados como las reuniones en viviendas y después en los centros musicales y festividades cívicas, contribuyó a reforzar la identificación de La Victoria como el distrito criollo por excelencia, una idea que fue compartida, además, por el Municipio. La presencia de migrantes andinos en el distrito sin embargo replanteó esta imagen. Los géneros y prácticas musicales andinos modificaron la sonoridad limeña con su diversidad. Si bien en la Lima de inicios de siglo XX se habían escuchado estos géneros, y los limeños además tenían ideas de la música andina a través de la denominada “música incaica”, la masificación de la migración intensificó el desarrollo de los ritmos andinos hasta convertirla en una importante industria cultural. Los géneros andinos que eran identificados como música incaica, entonces, adquirieron especificidad. La presencia de un mercado musical importante de música andina en La Victoria sin embargo condujo a poner luces sobre estos ritmos, identificados como un género distante y diferente a lo limeño. Esta contraposición entre ambos mundos, que había germinado desde fines de la década de 1920 y se había consolidado durante la década de 1940

---

85 *Revista de La Victoria*. Lima, julio de 1968. “Una gran obra en beneficio del vecindario cumplen las diversas inspecciones del concejo victoriano”, p. 20.

cuando lo andino quedó identificado como lo folclórico, quedó expuesta en la década de 1960 en la prensa oficial del distrito. A pesar de esta diferenciación establecida frente a la música criolla que era la música “nacional”, la música andina fue incorporada como un elemento cultural en la construcción de la identidad distrital.

## FUENTES

### Publicaciones periódicas

*El Comercio*. Lima, 1955

*Revista de La Victoria*. Lima, 1964-1968

### Fuentes Impresas

Instituto Nacional de Planificación. *Sexto Censo Nacional de Población levantado el 2 de julio de 1961*. Lima, 1964.

Ministerio de Hacienda y Comercio. *Censo Nacional de Población de 1940, Departamento de Lima*. Vol. V. Lima, 1945.

Ministerio de Salud Pública y Asistencia Social. *Barriadas de Lima Metropolitana*. Lima, 1959.

Oficina Nacional de Estadística y Censos. *Censos nacionales de población, vivienda y agropecuario 1961*. Departamento de Lima, Vol. XXIII. Lima, 1973.

### Entrevistas

Entrevista a José Leturia Chumpitazi. Lima, 12 de octubre de 2020.

Entrevista a Mercedes Mendoza Canales. Lima, 16 de agosto de 2020.

## BIBLIOGRAFÍA

Alfaro Rotondo, Santiago. "Negocio en directo: historia y nueva economía de los conciertos de música andina en Lima". Aguirre, Carlos y Panfichi, Aldo (eds.). *Lima, Siglo XX. Cultura, socialización y cambio*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013, pp. 297-326.

Borras, Gérard. *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos-Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012.

Bustamante, Emilio. "Los primeros veinte años de la radio en el Perú". *Contratexto*, N° 13. 2005, pp. 206-220.

Bustamante, Emilio. *La radio en el Perú*. Lima, Universidad de Lima, 2012.

- Chocano Paredes, Rodrigo. *¿Habrá jarana en el cielo? Tradición y cambio en la marinera limeña, aborda la trayectoria de la marinera limeña durante el siglo XX*. Lima, Ministerio de Cultura, 2012.
- Feldman, Heidi Carolyn. "Escenificando la negritud en la Lima de mediados del siglo XX: las compañías Pancho Fierro y Cumanana". Aguirre, Carlos y Panfichi, Aldo (eds.). *Lima, Siglo XX. Cultura, socialización y cambio*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013, pp. 199-234.
- Gómez Acuña, Luis. "El paseo de Amancaes (años 1920): la formación de una tradición criolla oficial en Lima". Aguirre, Carlos y Panfichi, Aldo (eds.). *Lima, Siglo XX. Cultura, socialización y cambio*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013, pp. 173-198.
- Leturia, José Antonio y Casas Puig, Jaime Ángel de. *Origen, ritmos y controversias de la música criolla del Perú, y poemas modernos*. Lima, Colegio Médico del Perú, 2018.
- Leyva Arroyo, Carlos Alberto. *De vuelta al barrio: historia de la vida de Felipe Pinglo Alva*. Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 1999.
- Lloréns Amico, José Antonio. *Música Popular en Lima: criollos y andinos*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1983.
- Maldonado Félix, Héctor y Torre Toro, Juan José. "Los barrios obreros de la Junta Pro Desocupados: nuevas formas de plantear lo urbano en Lima en la década del 30". *Investigaciones Sociales*, Vol. 14, N° 24, 2010, pp. 189-208.
- Monsalve, Martín. "Industrias y mercado interno. 1821-1930". Contreras, Carlos (ed.). *Compendio de Historia Económica del Perú*, Tomo IV. Lima, Banco Central de Reserva del Perú-Instituto de Estudios Peruanos, 2011, pp. 239-302.
- Núñez, Gabriela. "José María Arguedas: difusor de la música andina". *Conexión*, Vol. 4, N° 4, 2015, pp. 70-87.
- Ramón Joffré, Gabriel. "El guión de la cirugía urbana: Lima 1850-1940". *Ensayos en Ciencias Sociales*, Vol. 2, N° 3, 2004, pp. 9-33.
- Rohner, Fred. "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". Aguirre, Carlos y Panfichi, Aldo (eds.). *Lima, Siglo XX. Cultura, socialización y cambio*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013, pp. 267-296.

- Rohner, Fred. *La Guardia Vieja: el vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares: estrategias de representación y de negociación en la consolidación del vals popular limeño (1885-1930)*. Tesis de doctorado en Estudios Hispánicos. Universidad Rennes 2, 2016.
- Romero, Raúl. *Andinos y tropicales, la cumbia peruana en la ciudad global*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007.
- Samper Arbeláez, Andrés. "La apreciación musical en edades juveniles: territorios, identidad y sentido". *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, Vol. 5, N° 2, 2010, pp. 29-41.
- Sanborn, Cynthia. "Los obreros textiles de Lima: redes sociales y organización laboral, 1900-1930". Panfichi, Aldo y Portocarrero, Felipe (eds.). *Mundos Interiores Lima: 1850-1950*. Lima, Universidad del Pacífico, 2004, pp. 187-215.
- Serrano Castrillón, Raúl. *Confesiones en tono menor. Óscar Avilés. Setenta años de peruanidad*. Lima, Editorial Gráfica Labor, 1994.
- Stein, Steve. *Lima obrera 1900-1930*, Tomo I. Lima, Ediciones El Virrey, 1986.

Recibido el 12 de noviembre de 2020. Aceptado el 20 de enero de 2022.