

# Lima, la bella:

*negociaciones entre lo criollo y lo chicha*

Frank Otero Luque



Argus-a

Artes y Humanidades / Arts & Humanities



---

**Lima, la bella:  
negociaciones entre lo criollo y lo chicha**



---

**Frank Otero Luque**

**Lima, la bella:  
negociaciones entre lo criollo y lo chicha**



Buenos Aires-Los Ángeles  
2020

Lima, la bella: negociaciones entre lo criollo y lo chicha

ISBN 978-1-944508-30-2

Diseño de tapa: Argus-*a*.

© Frank Otero Luque 2020

---

All rights reserved. This book or any portion thereof may not be reproduced or used in any manner whatsoever without the express written permission of the publisher except for the use of brief quotations in a book review or scholarly journal.

**Editorial Argus-*a***

16944 Colchester Way,  
Hacienda Heights, California 91745  
U.S.A.

Calle 77 No. 1976 – Dto. C  
1650 San Martín – Buenos Aires  
ARGENTINA  
[argus.a.org@gmail.com](mailto:argus.a.org@gmail.com)

---

*Agradezco especialmente a Lidia Ferdmann por corregir este texto,  
a Eva Lewitus por haber seleccionado fotografías de su vasto archivo para ilustrarlo,  
y a Ruy Jiménez por acondicionar la resolución de las imágenes.  
Asimismo, doy las gracias a Cristina Dreifuss,  
a Cecilia y Roxana de la Jara,  
a Javier Luna Elías y a Luis Calmet O.  
por haber tenido la gentileza de proporcionarme algunas ilustraciones.*

*A mi nieto Joaquín*



*La ciudad—ya lo sabéis—la fundaron en colaboración don Francisco Pizarro y don Ricardo Palma.*

Raúl Porras Barrenechea, *Pequeña antología de Lima*

*Porras nunca verá sinonimia alguna entre leyenda y mentira, puesto que la historia —y lo comprobará cada vez que glose a Palma— bien puede nutrirse de los mitos y fábulas con que se edifican las leyendas.*

Harry Beleván-McBride. «Primeros apuntes»

Desde hace algunas décadas, lo criollo y lo chicha conviven en la ciudad de Lima. Mientras que lo criollo mira hacia el pasado colonial, está anclado en la tradición y siente nostalgia de un cierto abolengo perdido, lo chicha es ambivalente: si, por un lado, los inmigrantes de primera generación recuerdan con melancolía su anterior vida provinciana, los neolimeños miran de cara al futuro y valoran la innovación más que la tradición. A pesar de sus profundas diferencias, lo criollo y lo chicha comparten un instinto caníbal y sincrético que, de alguna manera, los acerca. Formando un gran *collage* coral de citas textuales que reflejan una pluralidad de perspectivas, voces y opiniones—en particular las de Sebastián Salazar Bondy en *Lima la horrible* sobre el criollismo—, este ensayo contrasta diversas manifestaciones de lo criollo y lo chicha, y especula acerca del futuro de ambas vertientes culturales.



Sebastián Salazar Bondy (1955)  
Archivo fotográfico Eva Lewitus

	<b>Lo criollo</b>	<b>Lo chicha</b>
<b>Nostalgia</b>	De cierto abolengo perdido	De la vida provinciana (inmigrantes de primera generación)
<b>Mirada</b>	Hacia el pasado colonial	De cara al futuro (neolimeños)
	Anclada en la tradición	Valora la innovación
<b>Instinto caníbal y sincrético</b>	Sí	

*Ubicación de la ciudad de Lima*

La ciudad de Lima está ubicada en la costa central del Perú, en el Cinturón de Fuego del Pacífico, frente a la placa tectónica de Nazca; en consecuencia, en una zona de alta actividad sísmica. La ciudad se extiende a lo largo de una franja desértica flanqueada por el océano Pacífico (oeste) y por estibaciones andinas despobladas de vegetación (este). Es una árida estrechez interrumpida por los valles de los ríos Rímac, Chillón y Lurín, que bajan desde los Andes y fluyen hacia el mar. Es «una tregua en el arenal, un latido en la soledad, una sonrisa en la adustez de cielo y tierra», dice poéticamente Salazar Bondy («VII. El desierto habita la ciudad» 96).



Carretera Panamericana Norte  
 Archivo fotográfico Frank Otero Luque

El vals criollo *Lima de novia* (1975) de Mario Cavagnaro destaca la ubicación costera de Lima: «Bañada por las aguas/ de un mar que te acaricia/ coqueta y soñadora/ así eres Lima, tú/ Romántica y altiva/ alegre y soñadora/ eres por ser hermosa/ la novia del Perú».



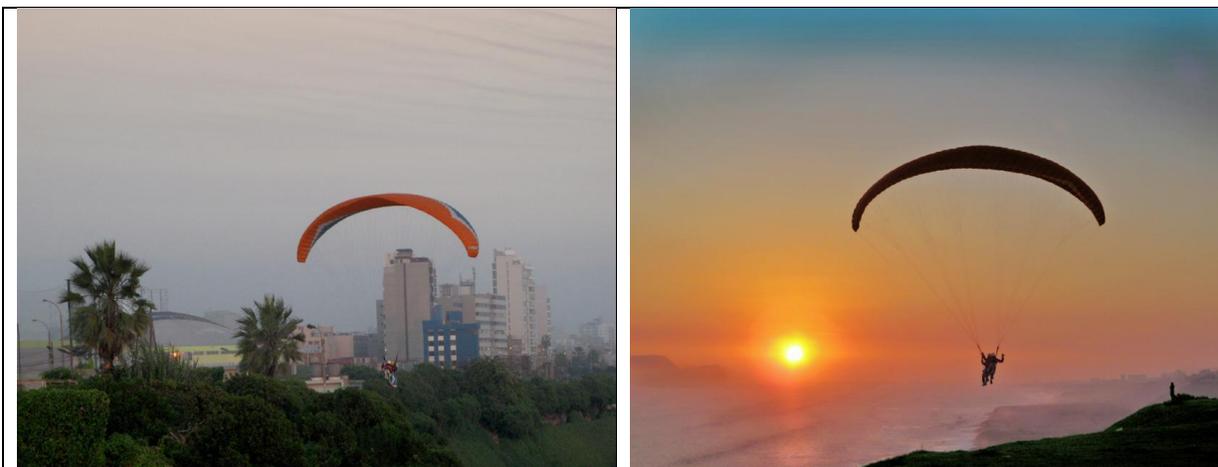
Playas de Chorrillos (fondo) vistas desde el Club Regatas (primer plano)  
Archivo fotográfico Frank Otero Luque

Lima cuenta con hermosas playas que se suceden a lo largo del Circuito de Playas de la Costa Verde.



Circuito de Playas de la Costa Verde  
Archivo fotográfico Eva Lewitus

Como algo muy especial, es posible sobrevolar las playas de la Costa Verde en parapente y volver al punto de despegue gracias al colchón de aire que se forma cuando la brisa marina choca contra el acantilado. Los parapentistas forman parte del paisaje urbano limeño, específicamente del miraflorentino.



Parapentistas en Miraflores  
Archivo fotográfico Eva Lewitus

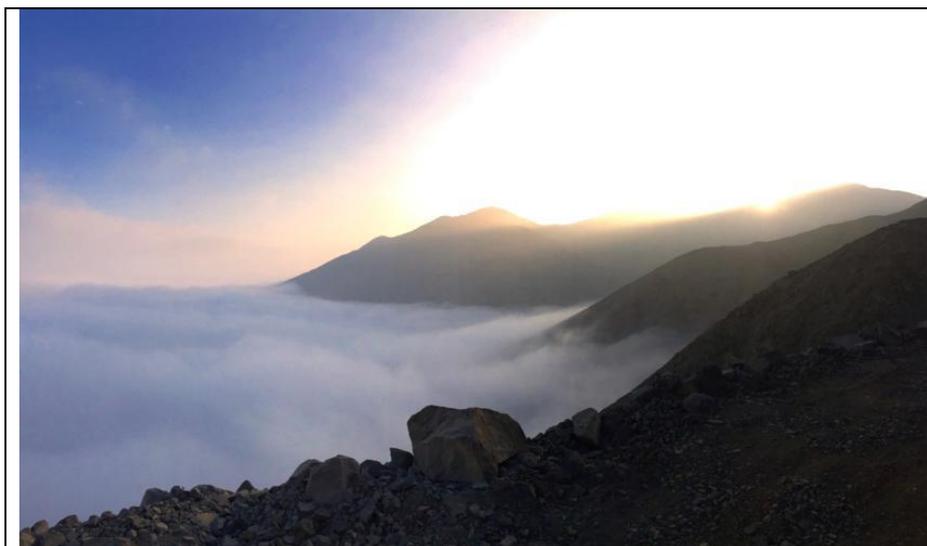
Hay muchas otras playas relativamente cercanas a la ciudad de Lima, pero son las de la provincia de Cañete, en el sur, donde desde finales de la década del 90 las clases media alta y alta han venido edificado magníficos y exclusivos balnearios, organizados en clubes, en donde el acceso a la orilla y al mar es controlado por guardianes. Este es un patrón que se repite en otras playas del litoral. Para los veraneantes en las playas del sur, el Bulevar de Asia es un punto de reunión obligado para hacer compras y socializar en restaurantes, bares y discotecas. Cabe mencionar que, hasta la década del 70, la crema y nata de la sociedad limeña solía veranear en el balneario de Ancón, situado al norte de la capital.



Balneario de Ancón, al norte de Lima  
Archivo fotográfico Frank Otero Luque

### *Clima y temperamento limeños*

Por su ubicación geográfica a 12° de latitud sur y al nivel del mar, Lima debería tener un clima tropical; sin embargo, es modificado significativamente por la fría corriente marina de Humboldt y la cercanía de la cordillera de los Andes. Debido a estos factores, la ciudad suele estar cubierta por un colchón de nubes de baja altura, hay excesiva humedad y casi nunca llueve. La temperatura promedio anual es de unos 19 °C. El cielo, de color gris, ha llamado la atención de muchos escritores. Uno de ellos es Alfredo Bryce Echenique: «A Natalia de Larrea hacía mil años que nada le alegraba la vida en esta ciudad nublada y triste [...] de cielo eterno color panza de burro [...] ese cielo color barriga de ballena muerta [que] le cala negativo a uno el alma» (*El huerto de mi amada*).<sup>1</sup> El color del cielo limeño sería irrelevante para los fines de este ensayo, si no fuera para destacar el hecho de que, a pesar del determinismo medioambiental en el que creen algunos, en Lima han florecido por igual la jaranera cultura criolla y la estridente cultura chicha.



Vista de la ciudad desde los cerros de La Molina  
Cortesía de Luis Calmet O.

---

<sup>1</sup> EL nombre de la novela de Bryce Echenique corresponde al del vals criollo homónimo de Felipe Pinglo Alva.

El arquitecto Héctor Velarde Bergmann (1898-1989) fue el primero en referirse al color del cielo limeño como “panza de burro”.

Si no se indica el número de página es porque no está disponible. Esto aplica a todo el libro.

*Lugares icónicos y emblemáticos de la ciudad de Lima*

Toda ciudad es reconocible por sus lugares icónicos y emblemáticos. El Centro Histórico de Lima—declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1988—es el área de la ciudad que más se vincula con su pasado colonial, tanto por su antigüedad como por los elementos arquitectónicos de sus edificaciones. En el corazón de este lugar están la Plaza Mayor, en donde se hallan dispuestos en cuadrícula española—conocida localmente como el «Damero de Pizarro»— el Palacio de Gobierno (norte), el Palacio Municipal (este), el Palacio Arzobispal y la Catedral (oeste), y el Club de la Unión (este).<sup>2</sup>



Plaza Mayor de Lima

De izquierda a derecha: el Palacio de Gobierno, el Palacio Arzobispal y la Catedral de Lima

Archivo fotográfico Eva Lewitus

En las respectivas fachadas de las mencionadas edificaciones—con excepción de la del Palacio de Gobierno y la de la Catedral—pueden admirarse balcones coloniales de influencia árabe.

---

<sup>2</sup> Al interior de la Catedral (Jirón Carabaya) se halla la cripta de Francisco Pizarro.

## Lima, la bella: negociaciones entre lo criollo y chicha

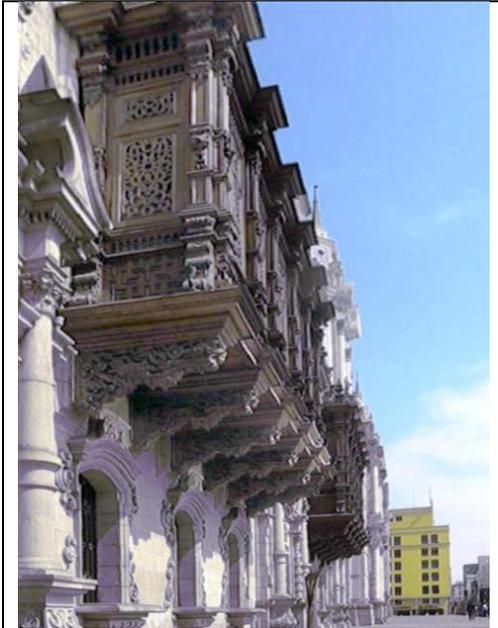


Palacio Arzobispal y Catedral de Lima



Costado del Palacio Municipal que da al Pasaje Santa Rosa. Fotografía tomada desde una terraza del Club de la Unión.

Archivo fotográfico Frank Otero Luque



Balcón colonial del Palacio Arzobispal de Lima

Archivo fotográfico Eva Lewitus

Al mediodía el Palacio de Gobierno ofrece el espectáculo del cambio de guardia, que cualquier transeúnte puede disfrutar a través de las rejas que separan la explanada frontal que da al Jirón Junín. El vals peruano *Hoy no te he visto, Limeña* de Augusto Polo Campos alude a la referida ceremonia: «Si hasta vi que en el palacio/ cuando pasabas sonriendo/ la guardia perdía el paso/ por contemplarte un momento».



Además de la Catedral, la ciudad de Lima cuenta con numerosas iglesias coloniales, algunas de ellas ubicadas fuera del Damerao de Pizarro. Por ejemplo, «Magdalena la Vieja, una de las iglesias más antiguas, conserva todo el sabor y sobriedad del pasado [...] Sus magníficos altares, tallados y dorados, sus cuadros admirables, hacen de ella una joya colonial. La misma iglesia, típica de Lima, es un altar» (Valencia 18).



Entre los espacios públicos emblemáticos de la ciudad de Lima se hallan la Alameda de los Descalzos, por donde solían desfilan las tapadas, y el Paseo de Aguas, construido por el virrey Manuel de Amat y Junyent, según dice la leyenda urbana para sorprender y halagar a su amante mestiza Micaela Villegas, apodada la Perricholi. La Alameda de los Descalzos (inaugurada en

1611), el Paseo de Aguas (1776) y la Plaza de Toros de Acho (1776) están ubicados en el Dameró de Acho, en el distrito del Rímac—llamado antiguamente Bajo el Puente—, considerado un bastión del criollismo, al igual que el distrito de Barrios Altos y el de La Victoria.

### *Casonas limeñas*

El estilo arquitectónico barroco suele estar asociado al período virreinal, mientras que el estilo neoclásico corresponde al período republicano, pero el imaginario colectivo termina reuniendo ambos estilos, en ocasiones combinados, así como otros en lo que se denomina arquitectura colonial, incluyendo algunas edificaciones construidas después de la Independencia. Las edificaciones y lugares de interés ubicados en el Centro histórico de Lima son numerosos. Por este motivo, referirse a todos ellos escapa a los alcances del presente trabajo. Sin embargo, por ser muy tradicionales es importante mencionar las casonas limeñas, siendo las más conocidas: Aliaga, O'Higgins, Pilatos/Esquivel y Jarava, de Torre Tagle, Larriva. Trece Monedas, Goyeneche, Osambela/Oquendo, y Riva Agüero (1860).



Balcón de la Casa de Osambela/Casa Oquendo  
Archivo fotográfico Eva Lewitus

Al interior de algunas casonas limeñas tradicionales, la decoración prevaeciente es el barroco de Indias.



Palacio de Torre Tagle  
Archivo fotográfico Eva Lewitus

En la actualidad, muchas casas elegantes conjugan de manera ecléctica pero en un todo armónico elementos españoles e indígenas. Por ejemplo, óleos de la escuela cusqueña, marcos de pan de oro, muebles de madera tallados, asientos de cuero repujado, lámparas y pantallas de hierro forjado con tulipas de pergamino, ceramios prehispánicos, mantas indígenas, así como antigüedades y artesanías nativas. La incorporación de elementos autóctonos en la decoración de las elegantes casonas contemporáneas se explicaría porque: 1) se trata de elementos inocuos que evocan más al pasado que al presente y, por lo tanto, son considerados doblemente inofensivos, y 2) sirven para afirmar cierto orgullo de peruanidad sin renunciar a la influencia española. Sobre el primer punto, es pertinente comentar lo siguiente:

El imperio de los incas fue la "Roma de América", una civilización altamente desarrollada de la cual los peruanos podemos sentirnos legítimamente orgullosos, aunque hoy en día sea ante todo un conjunto de majestuosas ruinas. Con esta apreciación, la narrativa criolla trata de capitalizar la "utopía andina", pero ya no como esperanza de futuro, sino como orgullo en torno a un pasado monumental que particulariza y dignifica al Perú. (Portocarrero, párrafo 3)

Víctor Vich explica que, con la intención de «ocultar conflictos y problemas sociales de honda raíz histórica», a lo largo de los años y con un trasfondo político el discurso apologético del mestizaje, no sólo el racial sino también el cultural, «ha modelado la conciencia nacional» (188). Es así que «un conjunto de prácticas relacionadas con la reproducción del poder [...] que celebra una supuesta "unidad" nacional [...] le sustrae a la historia su carácter histórico (digamos, conflictivo) a partir de un elogio de los incas que nunca ha sido simultáneo con una celebración de la heterogeneidad étnica cultural del presente» (ibíd. 188). De hecho, no es extraño que algunos peruanos glorifiquen la grandeza del Imperio incaico (que el tiempo ha cubierto de un aura de exotismo), y que, a la vez, a esas mismas personas les produzca incomodidad la mera presencia de conciudadanos

indígenas coetáneos, estereotipados como seres abyectos. La frase «incas sí, indios no» de Cecilia Méndez ilustra el orientalismo selectivo que la colonialidad ha sido capaz de instalar en la mente de los moradores de las excolonias (Otero Luque, «La cultura chicha» 6).<sup>3</sup>



### *La Perricholi*

Quizás la actriz y cantante peruana más famosa de la época virreinal —«actricilla pizpireta» la llama Luis Alberto Sánchez— sea María Micaela Villegas y Hurtado de Mendoza (1748-1819), más conocida como la Perricholi, quien a los veinte años entabló una relación sentimental con el virrey Manuel Amat y Junyent, de 62. Durante los catorce años que duró esta relación, la pareja hacía apariciones en público «con no poca murmuración de la almidonada aristocracia limeña, que era por entonces un mucho [sic] estirada y mojigata» (Palma, «Genialidades de la Perricholi»). La respuesta de la Perricholi a las pacatas damas de la sociedad limeña habría sido similar a la que, de manera novelada, nos ofrece Alonso Cuento: «Sí, allí están todas ustedes, tan bellas y nobles, murmuraba Micaela. Y yo las detesto, como no he detestado a ningún grupo. Las odio pero también quiero ser como ustedes. Las odio y las admiro, y pronto lo van a saber, distinguidas damas, limeñas de corazón» (52). Micaela cumplió su promesa cuando el rey de Nápoles—futuro Carlos III de España—le otorgó a Amat la Gran Cruz de la Orden de San Genaro:

<sup>3</sup> Colonialidad es un concepto popularizado por Aníbal Quijano e Immanuel Wallerstein a principios de los años 90. Se refiere a un patrón de poder que surgió en las colonias jerarquizadas en función de las diferencias raciales y que aún se manifiesta en el presente poscolonial. Este patrón ha servido para mantener el statu quo y «justificar» la explotación del subalterno. Debido a que la colonialidad de poder supone una «violencia epistémica», es también una colonialidad de saber (Quijano, «Colonialidad» 438), de definiciones que moldean la percepción de la gente (Otero Luque, «La cultura chicha» 5-6).

Esta gracia fue celebrada en Lima con fiestas verdaderamente regias, y la Perricholi concibió el audaz designio de concurrir a ellas, en una carroza arrastrada por doble tiro de mulas, privilegio especial de los títulos de Castilla. Realizó su intento con grande escándalo de la aristocracia de Lima: recorrió las calles y la Alameda en una soberbia carroza cubierta de dorados y de primorosas pinturas, arrastrada por cuatro mulas, conducidas por postillones brillantemente vestidos con libras galoneadas de plata, iguales a las de los lacayos que montaban en la zaga. (Lavalle 142)



Carruaje en exhibición en el Palacio de Torre Tagle  
Archivo fotográfico Eva Lewitus

### *Huachafería*

Las expresiones huachafo y huachafería no sólo aluden a alguien o a algo ordinario y de mal gusto, sino también a la afectación y exageración de ciertos modales que exhiben algunos *subalternos* con el afán de presumir de que pertenecen a la clase dominante:<sup>4</sup> Según Salazar Bondy, los términos huachafería y huachafo reúnen «en un solo y pleno haz los conceptos de cursi, esnobista y ridículo» («VIII. Sátira e instinto de casta» 116). Más adelante, ejemplifica:

[L]a dependienta de tienda que remeda los modales de la damisela de las fiestas de sociedad, el burócrata que se reviste de forense gravedad verbal, el pequeño burgués que acomete su casita propia copiando en modesto los gustos arquitectónicos del palacio, el grafómano que redacta con hinchazón y vacuidad porque supone que así es una pluma académica. Estos son casos de disfracismo en pos de la

<sup>4</sup> «Gracias al acceso a Internet, a la telefonía celular y a través de estas al correo electrónico y a las redes sociales, hoy en día cualquier peruano—independientemente de su raza y/o del estrato económico al que pertenezca— es un repórter en potencia; por lo tanto, ya no aplica el elemento de mudez/sordera que [Gayatri] Spivak le agrega al concepto de subalternidad. Propongo que, a este nuevo sujeto, que ahora posee cierto grado de agencia y cuya voz resuena, se le denomine *subaltnet*, un *portmanteau* de subalterno + internet» (Otero Luque, «¿Va a dejar de hablar el subaltnet peruano?» 23).

categoría que no se tiene y que se presume superior, aunque de hecho no lo sea. Lo postizo es, en último término, huachafo. (Ibíd. 117).

De ahí que la huachafita (término coloquial peyorativo) sea el personaje femenino de medio pelo, ambicioso y arribista que, generalmente, rechaza su origen y a su propia gente (etnofobia y etnobúmeran), y que hace todos los esfuerzos posibles, muchas veces infructuosos, para blanquearse (Otero Luque, «La cultura chicha» 15-16).<sup>5</sup>

### *Arquitectura chicha*

«Los recientes fenómenos de crecimiento urbano acelerado tienen un impacto muchas veces violento en la imagen de la ciudad» (Dreifuss, «El huachafo» 291). Hoy en día, Lima ofrece también una cara chicha, muy distinta a la evocada Arcadía colonial. Por ejemplo, algunas discotecas y casas de juego en la avenida de la Marina, que «tienen mucho de escenográfico como los casinos y hoteles de Las Vegas» (Ojeda, «Lima, arcadía colonial o arcadía del espanto» 4), y las «ciudades autopistas» de los conos (ibíd.) tienen una estética y una lógica decididamente chicha.<sup>6</sup> En cuanto a la vivienda, la reacción de los habitantes «frente a la falta de pronta respuesta por parte de las autoridades es automática: son ellos quienes se encargan de dar soluciones a través de la autoconstrucción de una ciudad espontánea, informal, que nace de necesidades cotidianas y recursos limitados (Dreifuss, ibíd. 291). Según Jorge Burga Bartra, la arquitectura chicha surge en Lima y de allí «se disemina a lo largo de todo el país» (en Rivera). Burga Bartra define la arquitectura chicha como «la que combina lo local con lo pueblerino, con lo provinciano, lo artesanal con lo tecnológico, lo tradicional con lo moderno. Es una arquitectura que busca representar, de alguna manera, [...] [la] nueva identidad del recién llegado, del provinciano que llega a Lima» (ibíd.). Sin embargo, en su opinión, lo chicha no es sino «una visión intuitiva, superficial y mal ejecutada de la relación entre lo tradicional y moderno» (en Rodríguez Bernuy). En efecto, «[l]o chicha era ya una alternativa de fusión entre lo vernáculo y lo moderno, pero una fusión mal hecha, torpe, no estaba bien realizada ni resuelta» (Burga Bartra 6:50-7:54.). Según Jorge Rojas, el provinciano que no tiene miedo a los prejuicios y que se siente orgulloso de su raza lo expresa en su vivienda, mediante el uso de colores fuertes y estrambóticos, construyendo techos inclinados tipo sombrero recubiertos con tejas, y aplicando molduras escarchadas en forma de rombo. Larry Salas nota, además, el uso generalizado de vidrio espejo, pero sin un criterio arquitectónico.

---

<sup>5</sup> Mientras que la etnofobia es el rechazo a la diversidad étnica; es decir, el sentimiento de repudio hacia las etnias no dominantes (Duncan 131), el etnobúmeran es un boicot autoinfligido contra la propia etnia (Otero Luque, «La cultura chicha» 1).

<sup>6</sup> El Cono Norte y el Cono Sur son áreas periféricas de Lima Metropolitana.



Arquitectura chicha  
Cortesía de Cristina Dreifuss

Cristina Dreifuss equipara lo chicha con lo huachafo, haciendo la salvedad de que utiliza la palabra huachafo de manera descriptiva, no peyorativa («Estética e informalidad»). A la apropiación de una estética considerada deseable, en ocasiones superior, el sujeto chicha le añade creatividad, que suele expresarla saturando la obra de elementos que le confieren un valor agregado de naturaleza afectiva, que Dreifuss denomina «enriquecimiento». Debido a la falta de conocimiento y/o de recursos, la obra suele concluirse llenando vacíos mediante la improvisación y/o buscando soluciones también creativas. Cabe mencionar que siempre se desea realizar la obra al menor costo posible con respecto al costo que habría supuesto realizarla de manera ortodoxa. Dreifuss observa que una de las características de este tipo de casas es que siempre se encuentran en proceso de construcción. «Con el nacimiento de hijos y la prosperidad económica, las viviendas se convierten en objetos arquitectónicos en constante movimiento, con nuevos pisos y acabados diferentes cada cierto tiempo» («Entre lo chicha y lo huachafo»). Por ejemplo, es muy común observar varillas de acero sobresaliendo de las columnas, proyectándose hacia el cielo desde el nivel de más reciente construcción, lo que indica que los moradores prevén seguir construyendo en el futuro (ibíd.).



Viviendas sin terminar  
Archivo fotográfico Eva Lewitus

La edificación del Hotel Palacio Dorado, ubicado en Puente Piedra Sur, construido por Octavio Chuquiruna, sería un paradigma de arquitectura chicha monumental,

con un imafrente barroco de ingreso coronado por una venera aplastada rodeada de balconcitos con balaustradas y vanos en forma de pajarera. Columnas con capiteles corintios y con éntasis pintados de estuco imitación de mármol que sostienen frisos sin sus respectivos arquitrabes, mitades de cúpulas en carpanel que dan sombra a los balcones, con sus ménsulas que imitan un papel higiénico mal enrollado, al igual que la clave de los arcos. Una reja poco afanosa sostenida por un sardinel cubierto de mayólica crema imitación de mármol. Carpintería *Art Nouveau* con su almohadillado y curvas caprichosas. Escapando de la fantasía, un sincero y delator cartel luminoso en acrílico que anuncia el hotel, para despejar dudas. Sin embargo lo barroco se queda en una fachada plana y no en la configuración de espacios [...] La fantasía se pierde cuando uno da la vuelta a la esquina y se encuentra con una fachada de voladitos, bruñas racionalistas y vanos calatos. Sin moldura alguna. La fantasía y el presupuesto sólo alcanzó [sic] para un lado del inmueble. (Isocuz)

\*\*\*NO ES DE DOMINIO PUBLICO\*\*\*

<http://kitscharchitecture.blogspot.com/2012/08/palacio-dorado-hotel-o-chuquiruna.html>

Hotel Palacio Dorado, por Octavio Chuquiruna. Image © Eleazar Cuadros

<https://www.archdaily.pe/pe/786643/que-es-lo-huachafo-en-la-arquitectura>

En cierto sentido, esta edificación evoca a los *cholets* (chalés cholos) de Freddy Mamani en El Alto, Bolivia.<sup>7</sup> Burga Bartra está convencido de que lo chicha «es la única esperanza para redimir lo vernáculo» (en Rodríguez Bernuy). No obstante, «[p]ara lograr este objetivo, la arquitectura chicha debe alcanzar un nivel que sólo puede ser logrado con la intervención de un arquitecto» (ibíd.), puntualiza.

	<b>Lo criollo</b>	<b>Lo chicha</b>
<b>Áreas de la ciudad icónicas y emblemáticas</b>	Centro histórico de Lima Distrito del Rímac Distrito de Barrios Altos Distrito de La Victoria Distrito de Barranco	Descentralizado Los conos de Lima Metropolitana
<b>Arquitectura</b>	Principalmente, de estilo barroco y de estilo (neo) colonial	Combina lo vernáculo con lo moderno
	Eclecticismo	Eclecticismo en sumo grado

<sup>7</sup> Cristina Dreifuss considera a Chuquiruna el Elliot Túpac de la arquitectura peruana. Elliot "Túpac" Urcuhuaranga Cárdenas (1978-...) es un emblemático muralista y artista gráfico chicha.

*Lo criollo hacia atrás, hacia adentro y hacia afuera*

Por definición, criollo es el hijo de padres europeos nacido en Indias. Fueron precisamente los hijos de españoles nacidos en el Perú quienes promovieron la separación de este país de España: «La revolución de la independencia habría sido obra de un puñado de separatistas criollos que actuaron con el apoyo externo de la burguesía inglesa, sin contar para nada con el respaldo de las masas populares» (Castro-Gómez 16). En consecuencia, ni los indígenas ni los mestizos ni los negros ni los mulatos vislumbraban en la Independencia un mejoramiento sustancial del estatus sociopolítico y económico que tenían. Por el contrario, liberados del freno de los funcionarios peninsulares, los criollos no tuvieron impedimento para intensificar sus abusos en contra de ellos. De hecho, a lo largo del siglo XIX, cuando «no había más ni nobleza india, ni entrometidos jesuitas, ni intermediario peninsular alguno», se expandió la ex hacienda colonial (Neira, «Violencia y armonía» 5), agrandándose así las abismales diferencias entre ricos y pobres.<sup>8</sup>

Para «justificar» la injusta situación, el discurso dominante se las arregló para, sin decirlo de manera explícita, hacerle creer al pueblo llano—mayoritariamente indígena, mestizo, negro y mulato—que lo no criollo; es decir, lo no blanco, era inferior y, por consiguiente, podía ser explotado, privado del acceso a oportunidades socioeconómicas y excluido de la dirección política del país. En 1964, Salazar Bondy afirmaba que criollo significaba limeño y, por extensión, costeño «de cualquier cuna, que vive, piensa y actúa de acuerdo con un conjunto dado de tradiciones y costumbres nacionales, pero, a condición [...] de que no sea indígena" («II. El criollismo como falsificación» 27). Afortunadamente, esta percepción cambió con el tiempo.

Además de la exclusión de lo indígena, existe una distinción no racial, sino de clase social entre los mismos costeños. Lloréns y Chocano hacen notar una interesante paradoja: «Al hablar de lo criollo y ensalzar sus elementos como portadores de la identidad costeña, de alguna manera se alude a un "nosotros" colectivo que abarca a toda la población costeña, [...] [pero] al mismo tiempo se mantiene una relación de separación con estos, sobre todo desde las clases medias y altas» (44). Enseguida, explican que la simultaneidad con que se dan la identificación y el distanciamiento «es posible gracias a que estos elementos son situados en el pasado» (ibíd. 44).

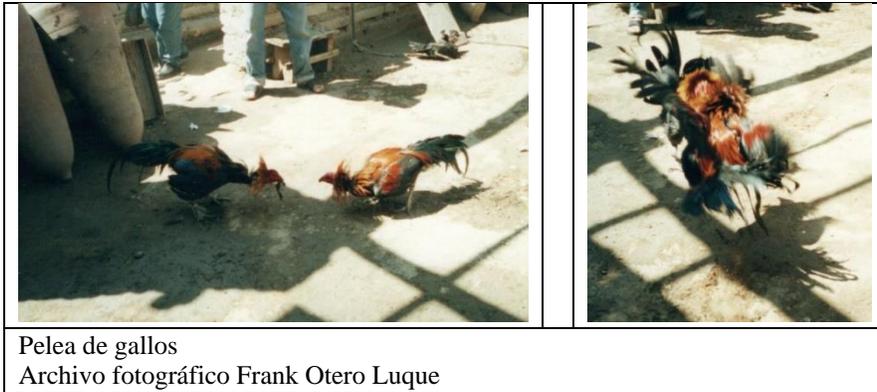
*Lima de charanga y pandereta*

Uno de los elementos que Salazar Bondy identifica en la Arcadia colonial es el «hispanismo meramente tauromáquico y flamenco» de los criollos (criollistas) limeños. Aunque en un sentido algo distinto, esta expresión nos recuerda al verso de Antonio Machado «La España de charanga y pandereta» del poema «El mañana efímero» (*Campos de Castilla*, 1913). Rafael Ojeda postula

---

<sup>8</sup> «Cuando de España, las trabas/ en Ayacucho rompimos/ otra cosa más no hicimos/ que cambiar mocos por babas/ Nuestras provincias esclavas/ quedaron de otra Nación/ Mudamos de condición/ pero sólo fue pasando/ del poder de Don Fernando/ al poder de Don Simón" (Larriva, en Porrás Barrenechea, *Don José Joaquín de Larriva* 31).

que lo limeño se fundó en «un discurso hispanista e hispanizante; y por lo tanto excluyente de las aspiraciones de las mayorías no hispanas o hispanizadas» que habitaban Lima («Salazar Bondy: el discurso desmitificador»). La popularidad de la que gozan, respectivamente, las corridas de toros (con pasodoble incluido), las peleas de gallos y las tunas universitarias en la Lima actual son ejemplos de la vigencia del discurso español que, en el inconsciente colectivo limeño, se asocia a lo criollo.



La exitosa carrera del diestro torero peruano Andrés Roca Rey (1996-...) ha incrementado el interés en la tauromaquia en tiempos recientes.



Otro ejemplo singular: en una época, en la peña criolla El Karamanduka se servían anticuchos con la particularidad de que los trozos de corazón de res no eran ensartados en cañitas, sino en varillas de metal rematadas con papel crepé rojo y blanco en el mango, simulando una bandera

peruana amarrada a su asta y, a la vez y en conjunto, una banderilla taurina que remite directamente a la tradición española. Haciéndole otro guiño a España, la flor característica del establecimiento era el clavel rojo.

### *La Arcadia colonial*

Durante los casi tres siglos en que fue la capital del Virreinato del Perú, Lima albergaba a miembros de la aristocracia peninsular y a advenedizos con títulos nobiliarios adquiridos o regalados.<sup>9</sup> Con el claro propósito de perpetuar la estratificación social virreinal y de mantener el statu quo, desde los inicios del Perú republicano el discurso hegemónico se esmeró en evocar con nostalgia el pasado colonial, que seguramente fue esplendoroso para el virrey, sus más cercanos allegados y los encomenderos, quienes concentraban el poder económico y político, pero no para el explotado pueblo llano. No obstante, después de la Independencia del Perú de España, Lima fue idealizada como una ciudad señorial, elegante, culta y europeizada, digna de evocación y añoranza.

En su ensayo *Lima la horrible* (1964), Sebastián Salazar Bondy denominó Arcadia colonial a esa quimérica noción que la aristocracia limeña—que segrega a «la mayoría india y mestiza [...] dentro del sistema cerrado de las castas»—logró instalar en la mente de los peruanos y, específicamente, de los limeños, y «que si lo fue, fue Arcadia para ella y sólo para ella— y su artilugio criollista» («III. El candado de las grandes familias» 47).<sup>10</sup> Con el paso del tiempo, el discurso de la Arcadia colonial se volvió mito, se hizo tradición popular y se perennizó en el consciente colectivo limeño, a pesar de que la realidad no se correspondía—ni se corresponde en la actualidad—con esa imagen idealizada que Salazar Bondy desenmascara y denuncia en 1964: «Como si el porvenir y aún el presente carecieran de entidad, Lima y los limeños vivimos saturados de pasado [...] Miran el espejismo de una edad que no tuvo el carácter idílico que tendenciosamente le ha sido atribuido y que más bien se ordenó en función de rígidas castas y privilegios de fortuna y bienestar para unos cuantos en desmedro de todo el inmenso resto» («I. La extraviada nostalgia»

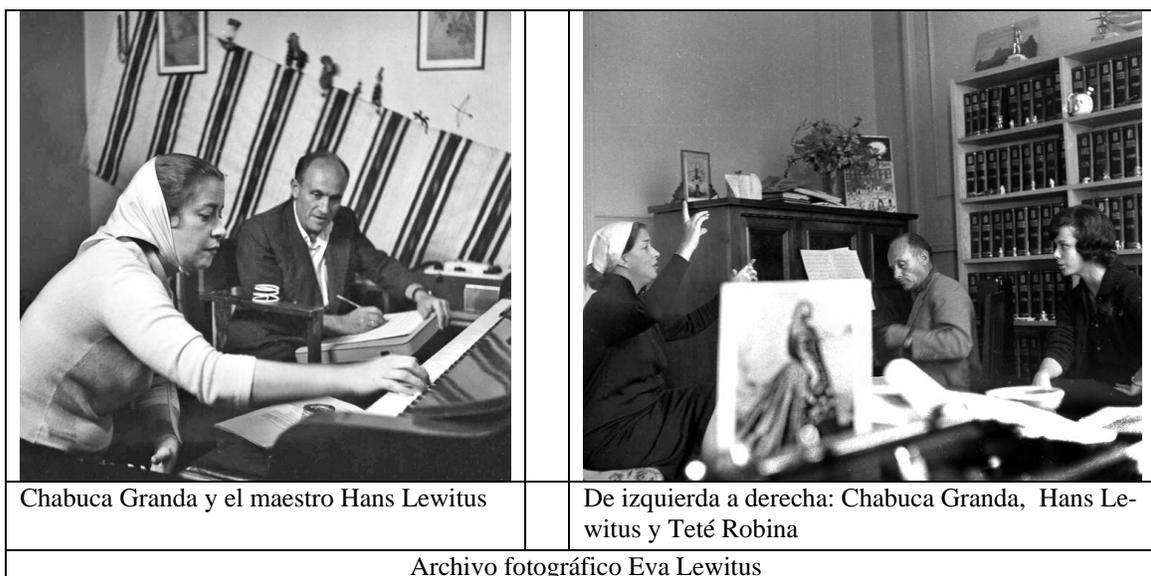
---

<sup>9</sup> «En esta ciudad hay muchos títulos de marqueses y condes, y mucho mayor número de caballeros cruzados en las órdenes de Santiago y Calatrava, que a excepción de uno u otro tienen suficientes rentas para mantenerse con esplendor [...] No dudo que en la de su nacimiento como en las otras de este vasto virreinato haya familias ilustres, pero el número de todas ellas no compone el de esta capital, en donde se hace poco juicio de los conquistadores, pues aunque no faltaron algunos de esclarecidas familias, se aumentaron estas cuando se afirmó la conquista» (Carrió de la Vandera 390-391).

<sup>10</sup> En 1813 aparece el periódico *El Investigador*, editado por Guillermo del Río. Manuel Porras Barrenechea percibe que «[u]na sensación de flojedad, de holgazanería burocrática, de ñoñería espiritual se exhala de la Lima de entonces a través de las páginas de este diario [...] Sensación de abandono, de vejez y de laxitud [...] La ciudad que brota de estas páginas era pobre, sucia, destartada y oscura. El incienso no era suficiente para dominar el hedor de las calles, convertidas en muldares, por [la] falta de vigilancia y la indiferencia de todos. Las acequias mal olientes se desbordaban a menudo [...] Los vecinos no obedecían las ordenanzas que imponían la obligación de mantener una luz en los muros de sus casas. Los transeúntes nocturnos eran atacados por los bandoleros» (*Don José Joaquín de Larriava* 23).

13-14). Con lo anterior en mente, es interesante reflexionar sobre la manera en que valeses de Chabuca Granda (nombre artístico de María Isabel Granda Larco), por ejemplo, evocan con añoranza el pasado de la capital peruana: «¡Y nos estamos quedando/ sin esa Lima de otrora/ tan querida y tan señora!» (*Zeño Manué*); y «Vieja ciudad/ calma ilusión/ bella verdad/ mi inspiración/ la Lima antigua/ que se va/ El señorío/ de tu ayer/ nos dice adiós/ desde un balcón/ disimulando/ su desdén» (*Lima de veras*, 1948).<sup>11</sup>

El 15 de julio de 1961, la revista *Caretas* anunciaba que el auspicio económico y filantrópico de Isaac Lindley—de José R. Lindley e Hijos, S.A., fabricantes de Inca Kola—, «hará posible la puesta en escena de esa Lima colonial, beata, chismosa, aristocrática y añorada que el talento de Chabuca Granda [...] ha concretado en "Limeñísima"» (En *Nemovalse*). A Daniel Camino le fue confiada la producción, Teté Rubina interpretó el papel principal como cantante y bailarina, y el maestro Hans Lewitus estuvo a cargo de la orquestación y armonización de la obra, que se estrenó con gran éxito el 12 de agosto de ese año en el Teatro Segura.<sup>12</sup>



<sup>11</sup> Para profundizar sobre la vida y obra de esta autora, recomiendo el siguiente libro: Bulnes Mallea, Gonzalo. *Chabuca Granda*. CONCYTEC, 1990.

José Gálvez Barrenechea (1885-1957) había publicado en 1921 *Una Lima que se va*, un libro de «crónicas evocativas».

<sup>12</sup> Entre los setenta personajes, destacan Maribel Freundt, José de la Puente, Candela Pérez, Lilian Revilla, Carlos Soto, Dickie Bonnemaïson, Meche y Zelmira Aguilar y Tula Barrenechea. También participaron el grupo Perú Canta y Baila de Rosa Elvira Figueroa, y bailarines del Dimitri Rostoff, quien fue responsable de la coreografía. Lucha Castañeda diseñó el vestuario y Alejandro Piqueras se ocupó de la escenografía (Revista *Caretas*, junio de 1961. En *Nemovalse*).

### *Hegemonía cultural*

Antonio Gramsci (1891-1937) acuñó el concepto de «hegemonía cultural», que explica la manera en que la élite de poder manipula al pueblo para imponerle su ideología, sus valores y creencias con la intención de mantener el sistema político, social y económico que la sostiene. En palabras simples: «la hegemonía de un grupo social equivale a la cultura que ese grupo logró generalizar para otros segmentos sociales» (Kohan). Cabe resaltar que la imposición ideológica no suele darse de manera explícita, sino sutil y soterrada. Mediante la hegemonía cultural, el pueblo incorpora inadvertidamente la manera de pensar y de sentir que la clase dominante subrepticamente le impone. Desde luego, «[c]uando se produce el choque entre dos culturas y una de ellas domina a la otra, usualmente la cultura dominante le impone su lengua, religión y usos y costumbres a la dominada» (de la Jara 5).<sup>13</sup> Jorge Rendón Vásquez sostiene que, «[d]urante los tres siglos que duró la dominación colonial en América, [la] estratificación racial de la sociedad modeló la conciencia de los habitantes [...] tan fuertemente como la imposición del feudalismo, de la lengua castellana, de la religión católica y de los usos y costumbres hispánicos» («El racismo en el Perú»). Así de contundente y trascendental fue el impacto de la estratificación racial en toda Hispanoamérica. Sin embargo, la hegemonía cultural «es algo más que la cultura porque además incluye necesariamente una distribución específica de poder, jerarquía y de influencia» (Kohan).<sup>14</sup>

### *El criollismo como sucedáneo de peruanismo*

«El criollismo vendría a ser, pues, el nacionalismo limeño, o sea, un sucedáneo del verdadero nacionalismo» (Salazar Bondy, «II. El criollismo como falsificación» 28). El discurso hegemónico logró equiparar en la mente de un gran número de limeños que lo criollo es lo auténticamente nacional: «A mediados del [siglo] XIX, el mundo criollo, pese a su insignificancia demográfica, se asume como la encarnación del Perú. Esta apuesta al protagonismo excluye al mundo andino, le niega todo valor» (Portocarrero, párrafo 3). La exclusión de lo andino puede apreciarse claramente en la música criolla: «[L]a representación que la elite criolla tenía del "pueblo" era el pueblo limeño, y no había más manifestaciones populares dignas de atención [...] La música popular limeña sería pues designada como música criolla. Más tarde —obedeciendo a ciertos intereses y necesidades hegemónicas, y siguiendo la lógica que iguala a Lima con el Perú— esta música sería celebrada como *la* [énfasis mío] música peruana» (Bustamante 3).

---

<sup>13</sup> «Como en todo, ha habido excepciones. Por ejemplo, en la España visigoda Recaredo se convirtió voluntariamente del arrianismo al catolicismo. Pero en Hispanoamérica, prevaleció la norma: los conquistadores nos impusieron el idioma español y la religión católica, amén de muchas otras cosas que conforman la cultura» (de la Jara 5).

<sup>14</sup> «La ideología perversa es un instrumento: no se contenta con ser ficción [un metarrelato] porque sí», sino que «tiende a paralizar el inconformismo, el desasosiego y la revuelta» («XI. Otro voto en contra», *Lima la horrible* 149).

*Lo criollo y lo divino*

La Virgen del Carmen es la «Patrona del criollismo» y «Alcaldesa perpetua de la ciudad de Lima». A ella, Armando Guimet de Mendiburu le compuso el vals peruano titulado *La carmelitana*: «De la noche a la mañana, /cada dieciséis de julio/ hay un jolgorio, un diluvio/ frente a la Carmelitana/ La virgen de la jarana. / Ay, ay, ay/ por quien bailo marinera». Javier Luna refiere que él solía jaranearse en El Karamanduka especialmente cada 16 de julio, en donde las anfitrionas esperaban a los concurrentes con un altar de la Virgen del Carmen (Vargas). De hecho, hay varias canciones criollas compuestas en honor a divinidades. Por ejemplo: *Lima de octubre* de Mario Cavagnaro, un vals en honor al Señor de los Milagros; *El milagro grande*, un festejo dedicado a San Martín de Porres, con música de Pepe Villalobos y letra de Catalina Recavarren; *Coplas a Fray Martín*, una zamacueca de Chabuca Granda para el mismo santo; *Santa Rosa de Lima*, un vals de Manuel Raygada; así como *A la patrona de los guitarristas*, una décima cantada de Octavio Santa Cruz.

*Música criolla*

La música siempre ha sido un elemento muy importante en la construcción identitaria. Cuando la consciencia de identidad grupal «necesita contenidos expresivos para justificar la "realidad" del constructo social referencial, es cuando se manifiesta en determinadas producciones culturales, como, por ejemplo, la música. Estas producciones culturales pasan a ser entonces importantes formas simbólicas que objetivizan [sic] las relaciones entre individuos y grupos» (Martí i Pérez). Por ejemplo, en el sainete *Lances de Amancaes* (1862), de Manuel Ascencio Segura, se plantea que el cajón peruano—un instrumento musical creado por afrodescendientes—es más limeño y, por ende, más genuino que la polca, un baile de origen polaco que estaba de moda:

*Jos.*— Toquen polca.

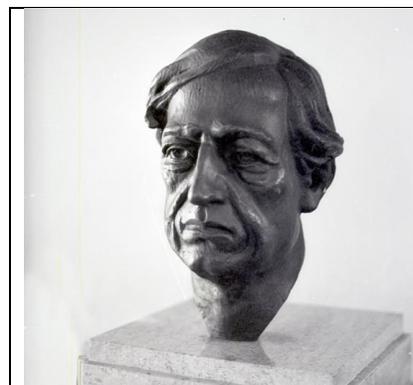
[...]

*Timot.*—¡Qué polca, ni qué mazurca: cuando un limeño está de turca [desea embriagarse] no hay más polca que el cajón!<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> La mazurca era un baile polaco cortesano que, con el transcurso del tiempo, se popularizó.

Sobre todo en la actualidad, la música afroperuana es considerada tan criolla como el vals. El cajón, la cajita, el cencerro, el güiro y la quijada son los principales instrumentos de percusión que utiliza, acompañando a la guitarra. Entre sus principales cultores, se hallan: la familia Santa Cruz, la familia Ballumbrosio, Porfirio Vásquez (1902-1971), Abelardo Vásquez (1929-2001), Caitro Soto (1934-2004), Lucha Reyes (1936-1973), Lucila Campos (1938-2016), Arturo «Zambo» Caveró (1940-2009), Susana Baca (1944-...), Eva Ayllón (1956-...), Pepe Vásquez (1961-2014); así como las agrupaciones Teatro y Danzas Negras del Perú (fundado por Victoria Santa Cruz en 1968) y Perú Negro (fundada por Ronaldo Campos de la Colina en 1969). Por otro lado, la banda Novalima (conformada por Ramón Pérez Prieto, Pierina de Bernardi, Rafael Morales, Carlos Li Carrillo y Grimaldo del Solar) fusiona música afroperuana y música electrónica.



Busto de Manuel Ascencio Segura  
Teatro Segura  
Archivo fotográfico Eva Lewitus

Maida Watson manifiesta acertadamente que al inicio del período republicano «[l]os bailes peruanos [...], en especial la zamacueca y la moza mala, están [estaban] identificados con el nuevo nacionalismo y la identidad nacional» (59), promovidos por el discurso hegemónico. No obstante, Ernest Grandidier comentaba lo siguiente en 1861: «La zamacueca o zambacueca, danza nacional, de aires libres y poses lascivas, está hoy día relegada en la clase baja» (28).

*Baile de la zamacueca* (mestiza y mulato)

Acuarela atribuida a Pancho Fierro

Dominio público

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ZAMACUECA\\_DANCE\\_\(MESTIZA\\_AND\\_MU-LATO\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ZAMACUECA_DANCE_(MESTIZA_AND_MU-LATO).jpg)

Maribel Arrelucea Barrantes explica que, «[e]n los tiempos de Pancho Fierro [1809-1879] y Ricardo Palma [1833-1919] se distinguían dos tipos de zamacueca, la "decente" de estilo salón, que se ejecutaba con piano, guitarra y cajón, más lenta, al estilo de la marinera limeña actual, y la zamacueca "borrascosa", más movida» (277). Según Lloréns y Chocano, la marinera era practicada inicialmente sólo por la etnia negra, pero luego de la Guerra del Pacífico fue acogida en fiestas populares por negros, mestizos y blancos (Bustamante; Lloréns 258; Lloréns y Chocano 81).

El poeta satírico y dramaturgo Felipe Pardo y Aliaga (1806-1868) critica la zamacueca en *Frutos de la educación* (1830).<sup>16</sup> En esta comedia en verso, el personaje de Eduardo—un rico comerciante británico—se desencanta de Pepita, su prometida, y rompe su compromiso de bodas

<sup>16</sup> Desde el *Mercurio Peruano*, José Joaquín de Larriava (1870-1832) —«precursor del peruanismo literario» (Porrás Barrenechea, *Don José Joaquín de Larriava* 43), entendiéndose del costumbrismo—, atacó y ridiculizó a Pardo y Aliaga por su planteamiento de [en] *Frutos de la educación*. «La crítica de Larriava se acogió a la defensa de los limeños y las costumbres nacionales [el naciente criollismo] que decía vulneradas por el que él consideraba irreverente petimetre» (ibíd. 34).

porque ella se luce bailando este ritmo.<sup>17</sup> En 1879, con motivo de la Guerra del Pacífico (1879-1884), Abelardo Gamarra le cambió el nombre a la chilena—como entonces se le llamaba a la zamacueca—por el de marinera, «no sólo para reivindicar su peruanidad, sino como una expresión de la tan necesitada unidad entre los peruanos para enfrentar la situación del momento» (Lloréns y Chocano 81).

A grandes rasgos, el vals criollo se inicia con la llamada Guardia Vieja, la primera generación musical que abarca desde la década de 1890 hasta 1912, cuando, en Nueva York Eduardo Montes y César Augusto Manrique grabaron por primera vez música peruana—26 vals de un total de 180 piezas (Rohner 336)—en formato fonográfico.<sup>18</sup> En 1917, Felipe Pinglo Alva (1899-1936) compone *Amelia*, su primer vals criollo. Pinglo renovó este género musical no sólo en cuanto a ritmo y melodía, sino también en lo que respecta a la letra, abordando temas sociales.<sup>19</sup> «Pinglo cantó el presente, su presente. No hizo, como es de uso, el elogio de las tapadas y las misturas, sino que vertió en su música y sus versos lo que es el pueblo limeño, pueblo simple, afectivo, emocional, resignado, dulce, cortés, amable, y lo dio, posiblemente sin desearlo, como testimonio de un ser nacional y de su tragedia» (Salazar Bondy, «IX. El panteón de la mentira» 133). En la percepción de Mario Vargas Llosa,

[e]l vals criollo es la expresión por excelencia de la huachafería en el ámbito musical, a tal extremo que se puede formular una ley sin excepciones: para ser bueno, un vals criollo debe ser huachafo [...] en las letras de sus canciones, a menudo esotéricas desde el punto de vista intelectual, derrocharon imágenes de inflamado color, sentimentalismo iridiscente, malicia erótica, risueña necrofilia y otros formidables excesos retóricos que contrastaban, casi siempre, con la indigencia de ideas. La huachafería puede ser genial pero es rara vez inteligente; ella es intuitiva, verbosa, formalista, melódica, imaginativa, y, por encima de todo, sensiblera. Una mínima dosis de huachafería es indispensable para entender un vals criollo y disfrutar

---

<sup>17</sup> Para Salazar Bondy, «[t]oda la sátira limeña optó por la burla frívola, por el chiste rosa, y parejamente rehuyó el humor negro y mordiente del que *castiga riendo* [...] La humanidad que [...] propuso como paradigma fue espumada de la crema aristocrática y contrastaba con el inmediato y mimético *medio pelo*, jamás con el macizo fuerte, rico y vital del oscuro pueblo» («VIII. Sátira e instinto de casta» 110-111).

En la comedia en verso *Ña Catita* (1845), Manuel Ascencio Segura incluye a personajes que representan a la gente de medio pelo en la sociedad limeña. «Esta clase social se encontraba entre la clase alta y el pueblo y se distinguía por su deseo de imitar a la clase alta y distanciarse de la baja» (Watson 43).

<sup>18</sup> La Guardia Vieja «combinó vals vieneses con música de zarzuela, adaptada gracias a nuevas letras y arreglos. Entonces, destacó “el Tunante” Abelardo Gamarra» (Zapata).

<sup>19</sup> «Pinglo combinó el vals criollo, que había recibido de los fundadores, con géneros musicales argentinos, mexicanos y norteamericanos, transmitidos gracias a las cortinas musicales de las primeras películas del cine sonoro» (Zapata).

de él; no pasa lo mismo con el huayno, que pocas veces es huachafo, y, cuando lo es, generalmente es malo.

Con el paso del tiempo, la música criolla se convirtió en «un producto cultural de los sectores populares urbanos [limeños] de comienzos del siglo XX» (Bustamante 1). Virginia Yep identifica los años de 1930 como una corta época de oro del vals criollo:

La radio juega entonces un papel importantísimo en la promoción de nuevos talentos ofreciendo concursos y nuevos programas en vivo; al mismo tiempo se fortalece la industria disquera, el músico criollo se profesionaliza y el trabajo de producción musical se especializa [...] Surgen los primeros "centros musicales" como complemento a la actividad musical de los barrios, se institucionalizan los derechos de autor y se publican cancioneros y partituras. Las figuras del "criollismo" se vuelven ídolos del público. (269).

La población limeña asocia el vals criollo, en particular, «a expresiones distintivas de peñanidad, que infunden en sus miembros un marcado sentimiento de identidad, continuidad y orgullo» (Lloréns y Chocano 9). Es así como el vals criollo se convirtió en «la tendencia principal de la música de la clase trabajadora urbana» (Stein 89, Bustamante). Según Stein, hubo una época en que «[l]a estrecha identificación de la música criolla con las masas populares llevó al total rechazo de tal música por parte de las clases alta y media de Lima. La antipatía exhibida por estos últimos grupos hacia la expresión popular alcanzó tal virulencia que los músicos de clase baja a menudo sufrieron agresiones verbales y, en ocasiones, físicas, cuando llevaban abiertamente sus guitarras en vecindarios aristocráticos» (90).

Serafina Quinteras (Esmeralda Gonzales Castro, 1902-2004) y Pablo Casas Padilla (1912-1977) son de la generación de Pinglo. En la siguiente generación de valsistas criollos, destacan los compositores Chabuca Granda (1920-1983), el «Carreta» Jorge Pérez (1922-2018), Luis Abanto Morales (1923-2017), Óscar Avilés (1924-2014), Juan Gonzalo Rose (1927-1983), Gladys María Pratz (1928-2019), Manuel Acosta Ojeda (1930-2015), Augusto Polo Campos (1932-2018) y Alicia Maguiña (1938-...). Entre los intérpretes de vales criollos de generaciones posteriores se encuentran: Jesús Vásquez, Lucha Reyes, Edith Barr, Arturo «Zambo» Cavero, Cecilia Bracamonte, Manuel Donayre, Cecilia Barraza, Lucía de la Cruz, Eva Ayllón, Julie Freundt y Esther Dávila «Bartola». Decenas de talentosos guitarristas, cajoneros y demás instrumentistas los acompañaron, tales como los pianistas Melitón Carrasco, Luis de la Cuba, Filomeno Ormeño, César Oviedo, Humberto Pereyra, Humberto Sotomayor, Carlos Postigo; los guitarristas, Rafael Amaranto, Óscar Cavero, Javier Echeopar, Carlos Hayre, Julián Jiménez, Oscar Avilés, Víctor Reyes, Yuri Juárez, Riber Oré, Jacinto Palacios, Octavio Santa Cruz, Diego Alejandro Rodríguez, Pepe Torres, Félix Casaverde, Raúl García Zárate y un largo etcétera. Es imprescindible mencionar a los dúos La Limeñita y Ascoy y Las Limeñitas, así como a los grupos musicales Los Trovadores del Perú, Los

Chalanes, Los Morochucos y Los Embajadores Criollos, Los Troveros Criollos, Los Chamas, Los Romanceros Criollos, Los Kipus, y Los hermanos Zañartu.<sup>20</sup>



Chabuca Granda  
Archivo fotográfico Eva Lewitus

Antonio Zapata señala que en la década de 1970 la música criolla fue impulsada como símbolo de unidad nacional por el gobierno militar de Juan Velasco Alvarado, pero en la década siguiente, cuando cayó su gobierno, «los dueños de los medios de comunicación [...] se encargaron de proscribir todo lo que olera a las reformas. De pronto, la canción criolla pasó de [ser un] símbolo al silencio; fue arrojada de los círculos de difusión masiva. En paralelo, las migraciones cambiaron la composición y las tradiciones culturales de la población capitalina».

---

<sup>20</sup> A modo de ejemplo, ni Juan Castro Nalli ni Marcela Pardón ni Gian Marco [Zignago] pueden ser clasificados como cantantes de música criolla, exclusivamente, pero la cultivan. El primero produjo *Juan Castro Nalli interpreta a Chabuca Granda* (1984), la segunda el espectáculo musical *A los sueños de tu copla* (1998) y el tercero el álbum *Señora cuénteme* (1996). De manera similar, Juan Diego Flórez, quien además de canto lírico interpreta piezas musicales del cancionero criollo, produjo los álbumes *Canto al Perú* (1997) con Ernesto Palacio, y *Flórez para Chabuca* (2006), con Rubén Flórez, su padre.

*La década del 40*

La migración interna fue determinante no sólo para el surgimiento de la cultura chicha, en general, y de la música chicha, en particular. «Hasta la década de 1940 lo criollo era retratado esencialmente a partir de la idea de una Lima tradicional y popular, donde se exalta el carácter dicharachero y tradicional "legítimo" de las clases populares portadoras de identidad costeña frente a las clases altas europeizadas (Feldman 2009:25)» (en Lloréns y Chocano 38). Sin embargo, «[e]n la misma década surge una corriente paralela desde las clases medias y altas, que retrata lo criollo también a partir de la idea de una Lima señorial, colonial y romántica, la cual forma parte del proceso de reafirmación de la identidad costeña de las clases medias y altas frente a la creciente migración andina a Lima y [a] otros centros» (ibíd.). Es decir, en los años 1940 habría habido un resurgimiento amañado de la nostalgia al pasado colonial, como una reacción alimentada igualmente por un espíritu excluyente de lo indígena. Es, quizás, por la referida actitud de rechazo que Hernán Aliaga Tejada advierte lo siguiente: «La transgresión serrana, indígena, la astucia del "nativo" se confronta con la imposibilidad de una denominación [lo criollo, el criollismo] que alberga en su seno una identidad segregacional [sic], un anhelo de pureza, cuando menos cultural» (54).

*Nostalgia criolla del pasado previo a la migración interna*

En la Lima de hoy conviven la cultura criolla—que se expresa mediante el criollismo—y la cultura chicha. La primera prevalece en los limeños de generaciones anteriores y la segunda en las de neolimeños (limeños hijos de provincianos migrantes). Da la impresión de que los limeños nacidos antes de 1944 (una generación—de veinte años—antes de la publicación de *Lima la horrible*, en 1964) no evocan tanto la falsa Arcadia colonial—con excepción de la hermosura y el donaire que caracterizaban a la mujer limeña—, sino a la Lima que existía antes de la migración interna y de la formación del cordón de miseria en los arenales que bordean la capital: «[L]as barriadas populares chorrean paralelas al río desde los cerros eriazos y melancólicos el terral de su miseria, y cercan por otros puntos la urbe con su polvo, su precariedad, su tristeza» (Salazar Bondy, «VII. El desierto habita en la ciudad» 97).



Reaccionando a una invasión de los terrenos del colegio De la Inmaculada, ubicado en la urbanización Valle Hermoso, en el distrito de Surco, a mediados de los años 80 la institución educativa jesuita construyó un muro protector.<sup>21</sup> Más tarde, los vecinos de la lujosa urbanización Las Casuarinas siguieron el ejemplo y erigieron un muro tanto para frenar el avance de las invasiones como por razones de seguridad. En la actualidad, este polémico «muro de la vergüenza», como lo llaman algunos, mide aproximadamente 10 kilómetros de largo y se extiende por varias urbanizaciones de los distritos de Surco, La Molina, San Juan de Miraflores y Villa María del Triunfo, separando a ricos y pobres, cuyas viviendas comparten distintos lados de los mismos cerros arenosos. Algunos tramos fueron erigidos y son controlados por gobiernos locales (Maisonave y Prado).



La percepción del tiempo es peculiar en el sujeto criollo, dado que «el pasado cronológico avanza o retrocede según la edad del hablante y la época en que vive y esto permite que en todas las épocas lo criollo se mantenga anclado en el pasado, pero en un pasado conocible, recordable

<sup>21</sup> Desde 1978, el colegio De la Inmaculada imparte educación y ejecuta proyectos de desarrollo social en Villa San Luis, en Pamplona Alta, a través del Programa de Educación Básica Laboral (PEBAL) (*Noticias Jesuitas*).

por la generación enunciadora de la evocación y que guarda relación con lo que en la actualidad se considera tradicional» (Lloréns y Chocano 42).<sup>22</sup>

### *La tapada limeña*

Entre 1560 y 1860, muchas mujeres limeñas vestían con saya y manto, dejando al descubierto un ojo solamente. Bartet *et al* explican que «cubrirse el rostro en la calle tiene origen árabe, pero en los países islámicos, las mujeres se cubren por pudor. En Lima se cubrían para hacer lo que no se podía a rostro descubierto». Debido a su aire intrigante y misterioso, «[l]a limeña con saya y manto era una mujer sumamente interesante, pues lucía su garbo, su torneado brazo, su diminuto pie, su bien formado cuerpo, su salero andaluzado y su ojo picaresco» (8) comentaba Carlos Prince en 1890.

#### *Tapada de pie*

Acuarela de Pancho Fierro

[https://es.wikipedia.org/wiki/Tapada\\_lime%C3%B1a#/media/Archivo:Tapada\\_de\\_pie.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Tapada_lime%C3%B1a#/media/Archivo:Tapada_de_pie.jpg)

Pinacoteca Municipal Ignacio Merino

<<https://artsandculture.google.com/search/asset/?p=pinacoteca-ignacio-merino&em=m018ktp&hl=es-419&categoryid=medium>>

Dominio público

[https://es.wikipedia.org/wiki/Dominio\\_p%C3%BAblico](https://es.wikipedia.org/wiki/Dominio_p%C3%BAblico)

En uno de los parlamentos de la comedia *La saya y el manto* (1841), de Manuel Ascencio Segura, puede leerse: «¡Que con la saya el manto, y ese tapadito de ojo engañan al mismo diablo!» (Acto primero, escena XVIII, 26). Asimismo, en el siglo XIX el acuarelista peruano Pancho Fierro y los pintores extranjeros Johann Moritz Rugendas (alemán) y Leonce Angrand (francés) inmortalizaron a la tapada limeña en sus cuadros.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Lloréns y Chocano afirman que, «en la noción de criollo, el pasado tiene importancia no como elemento cronológico preciso sino como estrategia discursiva» (42). Esto nos recuerda al cronotopo de Mijaíl Bajtín, entendido como la plasmación literaria de las magnitudes físicas del tiempo y del espacio, en la cual el tiempo es elástico: «El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia» (Bajtín 237). Por ejemplo, un acto una fiesta puede propiciar el coqueteo entre parejas. Debido a su elasticidad y a su inextricable relación con el espacio, el tiempo podría ser considerado una cuarta dimensión del espacio: «la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura [...] expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio) [...]. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo» (ibíd. 237-238). Por otro lado, el hecho de que el cronotopo determine el género literario—al ser «una categoría de la forma y el contenido en la literatura» (Bajtín 237)—explicaría que «lo criollo se reinventa en diversas épocas pero bajo un patrón similar» (Lloréns y Chocano 42).

<sup>23</sup> «Tendría que llegar la década de los cuarenta [1840] para que la tapada adquiriera, de manos del alemán Juan Mauricio Rugendas, y bajo los ideales románticos, el prototipo de imagen simbólica del nacionalismo criollo. Fue él quien convirtió esta imagen en un paradigma de belleza y misterio, al definir elementos como la delicadeza de la figura femenina, la coquetería de pasar desapercibida y los pies pequeños [...] [Ignacio] Merino sería completamente

En uno de los versos de *Lima de veras* (1948), que habría sido el primer vals compuesto por Chabuca Granda, se refiere a la mujer limeña como «[m]uy bien ceñida la falda/ deja ver un piecesito [sic]», Por otro lado, un fragmento del vals peruano ¡*Viva el Perú y sereno!* (año de composición desconocido) de Alicia Maguiña reza así: «Caricias del recuerdo del ayer/ que el viento me regala al rezongar/ veo la saya y manto por doquier/ de un abanico escucho el murmurar/ La flor de esta Lima virreinal/ fue la limeña de ingenio al hablar/ de traviesa mirada, de fino corpiño/ y garbo al caminar».



Para resaltar que lo criollo está conformado por elementos que pueden ser bastante incongruentes, Salazar Bondy vincula a la tapada limeña con manifestaciones culturales y religiosas antitéticas: «Criolla [...] fue la usanza femenina de la estrecha saya y el manto terciado de la *tapada* [cursivas en el original], y la varia licencia a la que el atuendo daba pábulo, y criolla también es la denominada la santidad de Rosa de Lima, con sus duros cilicios y visiones, en nada parecidas a los lances de tercería de las encubiertas damas coloniales. Son criollas asimismo la fiesta prostibularia y la procesión del Señor de los Milagros» («II. El criollismo como falsificación» 29).<sup>24</sup>

En 1944 el presidente Manuel Prado y Ugarteche instituyó el 31 de octubre de cada año como el Día de la Canción Criolla. El interés del gobierno en la música criolla se explica por la «crisis de representatividad del Estado y de la cultura de élite que se pretende hegemónica» de fines de los años treinta (Bustamante 2). Es debido a esa situación que «Estado y élite otorgan a la canción criolla reconocimiento como manifestación cultural de carácter nacional, pero sometién-dola a ciertos parámetros y "depuraciones". Por su parte, los medios de comunicación, en especial

---

olvidado como partícipe del costumbrismo y como principal representante de encumbrar a la tapada como emblema criollo» (Villegas 31).

<sup>24</sup> Hugo Neira refiere que la música criolla sonaba también en «disimuladas casas de citas» («El vals peruano» 448). Seguramente, a estos antros se refiere Salazar Bondy con la expresión «fiesta prostibularia».

la radio, la acogen y permiten su expansión, pero también con modificaciones e integrándola a otro sistema de significaciones y valores» (ibíd. 2).<sup>25</sup>

Cabe mencionar que octubre es el mes del Señor de los Milagros y que el día 31, la víspera de Todos los Santos (primero de noviembre), en que se celebra el Día de la Canción Criolla, coincide y compite en adeptos con la Noche de Brujas (*Halloween*). «Ave María, purísima/ ¡Viva el Perú y sereno!» es un fragmento del vals peruano *¡Viva el Perú y sereno!* (año de composición desconocido) de Alicia Maguiña que da cuenta del estrecho vínculo entre religión, canción criolla y patriotismo. Y en 1959, Chabuca Granda compuso la *Misa Criolla de Bodas*, vinculando así una vez más el criollismo a la religión católica.

### *La mujer limeña*

Como ya se ha señalado, la mujer limeña y la noción de criollismo son inseparables. «Desde los más antiguos testimonios, la mujer de Lima merece elogios por su belleza e inteligencia, a las que nunca se dejó de relacionar empero con una aguda frivolidad» (Salazar Bondy, «V. La ciudad devota y voluptuosa»). El vals peruano *Limeña* (1962) de Augusto Polo Campos, interpretado por Edith Barr, habla sobre la belleza de la mujer limeña y su gracia al andar:

Letra del vals peruano <i>Limeña</i> (1962) del compositor Augusto Polo Campos	
Limeña que tienes alma de tradición, repican las castañuelas de tu tacón. Pasito a paso, vas caminando, por la vereda que va entonando, como si fuera un bordón, compases de marinera con tu tacón.	Boquita de caramelo, cutis de seda, magnolia que se ha escapado de la alameda... En tu sonrisa/ hay un pañuelo/ que enamorado llega hasta el cielo perfumado de jazmín para bailar marinera por San Martín.

El cutis terso y suave de la mujer limeña ha llamado la atención desde tiempos coloniales. Comparando a las mexicanas con las limeñas, Alonso Carrió de la Vandra escribía lo siguiente en 1773: «[S]on muy pulidas y tan discretas como las limeñas, aunque estas las exceden en el acento y [la] tez, que procede de [...] la benignidad del aire y temperamento, propio para conservar el cutis más flexible y suave. Las señoras limeñas prefieren en sus rostros el color del jazmín al de rosa, y así son las damas del mundo que usan menos el bermellón» (398). Para entender mejor el cierre de la canción, cabe recordar que José de San Martín fue uno de los libertadores del Perú y que la marinera tiene sus orígenes en la zamacueca.

---

<sup>25</sup> En 2012, se creó el Día de la Marinera a celebrarse el 7 de octubre de cada año. Supuestamente, ese día coincide con el del natalicio de Augusto Ascues Villanueva, «El Señor de la Jarana». En realidad, su fecha de nacimiento fue el 15 de octubre de 1892 (Mejía).

## Lima, la bella: negociaciones entre lo criollo y chicha

Sin duda, el vals peruano más emblemático sobre la mujer limeña es *La flor de la canela* (1953) de Chabuca Granda, considerado un segundo himno nacional, sobre todo por la clase media y la clase alta del tejido social peruano:

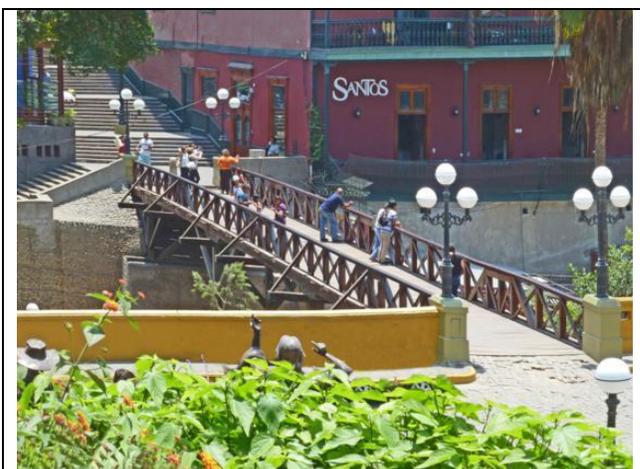
Letra del vals peruano <i>La flor de la canela</i> (1953) de la compositora Chabuca Granda	
<p>Déjame que te cuente, limeño, déjame que te diga la gloria del ensueño/ que evoca la memoria del viejo puente, / del río y la alameda.</p> <p>Déjame que te cuente, limeño, ahora que aún perfuma el recuerdo, ahora que aún se mece en un sueño el viejo puente/ el río y la alameda.</p> <p>Jazmines en el pelo / y rosas en la cara, airosa caminaba/ la flor de la canela; derramaba lisura/ y a su paso dejaba aroma de mixtura/ que en el pecho llevaba.</p> <p>Del puente a la alameda/ menudo pie la lleva por la vereda que se estremece al ritmo de su cadera.</p>	<p>Recogía la risa/ de la brisa del río y al viento la lanzaba/ del puente a la alameda. [...]</p> <p>Aspiras de la lisura que da la flor de canela, adornada con jazmines, matizando tu hermosura, alfombras de nuevo el puente y engalanas la alameda que el río acompañará tu paso/ por la vereda.</p> <p>Y recuerda que... jazmines en el pelo/ y rosas en la cara (bis).</p>

La compositora hace referencia al Puente de Piedra, que conecta el cercado de Lima con el distrito del Rímac, atravesando el río Rímac, así como a la Alameda de los Descalzos, que queda a unas cuadras de distancia. Pero, en especial, alude al paso acompañado y al movimiento de caderas, así como a la coquetería de la afroperuana Victoria Angulo Castillo, la vecina limeña que inspiró la canción. Augusto Polo Campos es otro gran compositor que les compuso varias canciones a Lima y a las limeñas, entre las cuales destaca *Hoy no te he visto, limeña*, cuya letra evoca con nostalgia el garbo que solían tener las limeñas al caminar, sobre todo cuando se exhibían en lugares públicos:

Letra del vals peruano <i>Hoy no te he visto, limeña</i> del compositor Augusto Polo Campos	
<p>Hoy no te he visto, limeña, como te admiré hace tiempo, cuando a tu paso garboso repicaban los conventos.</p> <p>[...]</p>	<p>Permite que te admire/ como hace años, andando en las plazuelas/ yendo a los baños.</p> <p>Permite que me ponga/ mi edad de niño por verte con los ojos/ de mi cariño.</p> <p>Y perdona si acaso/ mi vida sueña,</p>

Hoy no pude ver/ limeña, tu risa besando el viento, ni escuché las marineras de tus pasitos viniendo.  Yo sé que tu taconeo se fue pisoteando al tiempo y en las calles del recuerdo sólo quedaron los ecos.	si es por volver a verte/ vieja limeña (bis).  ¡Hoy no te he visto / limeña como te admiré hace tiempo!
--	--

En 1798 comentaba en verso Esteban Terralla y Landa, que escribía bajo el seudónimo de Simón Ayanque: «Verás á muchas madamas/ en los públicos paseos/ Por la tarde en la alameda/ y de mañana en los templos» (100). Los baños a los que alude esta canción corresponderían a La Bajada de Baños, quebrada que conduce a las playas de Barranco. La atraviesa el Puente de los Suspiros, inmortalizado por Chabuca Granda con su vals *El Puente de los Suspiros* (1960).



Puente de los Suspiros - Distrito de Barranco  
Archivo fotográfico Eva Lewitus

### *La legítima limeña*

Pero, ¿quién es una legítima limeña? Sencillamente, ¿la dama que nació en Lima? En el entremés *El retablo de las maravillas* (1615) de Miguel de Cervantes Saavedra, uno de los requisitos para ser considerado cristiano viejo es descender de cuatro abuelos cristianos: «Cuatro dedos de enjundia de cristiano viejo rancioso tengo sobre los cuatro costados de mi linaje», afirma orgulloso el personaje de Benito Repollo. De manera similar, podría pensarse que, para ser una limeña—o un

limeño—de pura cepa, sería necesario que los dos padres y los cuatro abuelos sean limeños.<sup>26</sup> En realidad, nuestro costumbrismo «asimila, por el culto y la práctica, tanto al limeño viejo cuanto al recién venido. "Ese gringo (o ese chino, o ese italiano) *es* muy criollo", suele decretarse para dar a entender que el inmigrante adopta las principales costumbres tradicionales, las viandas o la música» (Salazar Bondy, «II. El criollismo como falsificación» 28).<sup>27</sup> No podía ser de otra manera, debido a que «[c]riollo es al cabo lo nacido y criado en la tierra y calentado por la emoción popular, ya sea esta costeña o serrana, pero de todos modos expresión de un alma mestiza, de una casta vieja y nueva a la vez, surgida de la fusión de lo propio y de lo importado y por ello alegre y melancólica a un tiempo» (Raúl Porras Barrenechea, en Beleván-McBride 39).

En la tradición titulada «La conspiración de la saya y el manto», Ricardo Palma describe a las antiguas limeñas de la siguiente manera:

«Nuestras abuelas, que eran más risueñas que las cosquillas, supieron hacer de la vida un carnaval constante. Las antiguas limeñas parecían fundidas en un mismo molde. Todas ellas eran de talle esbelto, brazo regordete y con hoyuelo, cintura de avispa, pie chiquirritico y ojos negros, rasgados, habladores como un libro y que despedían más chispas que volcán en erupción. Y luego una mano, ¡qué mano, Santo Cristo de Puruchuco!: "Digo que no eran dedos/ los de esa mano, / sino que eran claveles/ de a cinco en ramo"». (195)

Desde luego, el texto de Palma es tanto una generalización como una exageración. Lo trascendental es que esa imagen tan positiva de la limeña se quedó grabada en el imaginario colectivo.<sup>28</sup>

### *La jarana criolla*

El «carnaval constante» al que se refiere Palma es la jarana criolla, a la que Victoria y Nicomedes Santa Cruz le compusieron la canción *Callejón de un solo caño*:

---

<sup>26</sup> Según Arellano y Burgos, en el año 2010 sólo el 12.7% de los nacidos en Lima cumplía con la condición de tener los dos padres y los cuatro abuelos limeños (19).

<sup>27</sup> Este es el caso de Chabuca Granda (apurimeña) y de Augusto Polo Campos (ayacuchano), dos compositores emblemáticos que, sin haber nacido en la capital peruana, sino en la sierra, le han cantado a Lima como nadie.

Se usa la expresión «limeño mazamorrero» para referirse tanto a una persona que ha nacido y crecido en la ciudad de Lima como a aquella que ha adoptado sus costumbres. Ricardo Palma comenta sobre esta expresión en sus *Tradiciones*: «Probablemente los limeños del siglo anterior se engolosinarían con la mazamorra, cuando los provincianos les aplicaban a guisa de injuria el epíteto de mazamorreros. ¡Ahí nos las den todas! Tanta deshonra hay en ello como en mascar pan o chacchar coca» («El rey del monte»).

<sup>28</sup> Contrariamente, en *Lima por dentro y fuera* (1798), Esteban Terralla y Landa, lejos de admirar a la mujer limeña, se burla de ella y la ridiculiza.

Letra del vals peruano <i>Callejón de un solo caño</i> de Victoria y Nicomedes Santa Cruz	
Al dulce bordonear de las vihuelas hoy día se estremece como antaño el viejo callejón de un solo caño con el repiquetear de castañuelas. Y siguen las guitarras con sus trinos quitando el sueño a todos los vecinos.	Alegre taconear/ hace crujir/ el cuarto dieciséis. A la voz varonil/ de un buen cantor /que con sabor en pleno jaranear/ pide un cajón/ antes de amanecer/ y empieza la sabrosa marinera.

Nótese la intertextualidad que existe en este vals peruano y la marinera; es decir, en la alusión de un género musical por otro. Lo mismo sucede en el vals *Lima de veras* (1948) de Chabuca Granda: «Mi señora marinera/ que bonito es tu pasito».

En la canción *Callejón de un solo caño* puede apreciarse que, en alguna época, el criollismo incorporó a gente de bajos recursos. Según Jimmy Valdivieso Payva, «en 1859 Lima contaba con 471 callejones, cifra que ascendió a 642 en 1903 [...] Más adelante, el censo de 1908 arrojaría que el 50% de la multirracial población limeña vivía tugerizada en callejones».



Callejón limeño



Surtidores comunitarios en un callejón limeño

Archivo fotográfico Eva Lewitus

Un antecedente de la jarana criolla sería la tradicional fiesta de San Juan de Amancaes, que se celebraba en el mes de junio en la Pampa de Amancaes. A este evento asistía gente de todas las clases sociales: vivanderas, artesanos, músicos, militares y funcionarios públicos hasta criadores de caballos de paso, hacendados, políticos, etcétera:

Los limeños de todos los sectores de la sociedad se dirigían a la pampa: la gente del pueblo llegaba en mulas, en carreta o a pie; los aristócratas viajaban en calesas y balancines tirados por caballos, detrás iba un burro cargado con todo lo necesario para almorzar en la pampa. En ese lugar se realizaban grandes jaranas con guitarra y cajón, donde se bailaba la zamacueca. (Pacheco Ibarra)

En la Pampa de Amancaes se daban cita, entre otros, criadores de caballo de paso peruano, una raza equina propia de este país y motivo de orgullo nacional.<sup>29</sup>



Chalán montando un caballo de paso  
Archivo fotográfico Eva Lewitus

Lamentablemente, la concurrencia a la fiesta de San Juan Amancaes empezó a decaer desde fines del siglo XIX (Pacheco Ibarra). Pero antes, esta especie de carnaval llegó a convertirse en una expresión de la quimérica nación idealizada y fue ampliamente documentada por diversos artistas:

El pintor alemán Rugendas [Johann Moritz —Mauricio— Rugendas] nos presenta un óleo que se titula *Fiesta de San Juan en Amancaes* probablemente pintado alrededor de 1843. En este cuadro se retratan detalles de la fiesta como, por ejemplo, negros bailando zamacueca, el consabido grupo de músicos tocando el arpa y la guitarra, muchachas criollas borrachas de tomar tanta chicha y las vendedoras de chicha con banderitas nacionales (Flores Aráoz 50). (Watson 57)

*Fiesta de San Juan en Amancaes* (1843) de Mauricio Rugendas  
Fuente: Rugendas, Johann Moritz, José Flores Araos, y Carlos Milla Batres. *El Perú romántico del siglo XIX*. Editorial Milla Batres, 1975.  
Dominio público  
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fiesta-San-Juan-Amancaes-Lima-1843.jpg>

<sup>29</sup> Actualmente, se realizan concursos de caballo de paso en Lurín, al sur de Lima, en los cuales los corceles trotan—y hasta bailan—al ritmo de marinera.

La fiesta de Amancaes también es documentada por el acuarelista Pancho Fierro (1809-1879) en *Borrachera de Amancaes* y en *La carga de los amancaes*.

*Borrachera de Amancaes*  
 Acuarela de Pancho Fierro  
 Fuente: <http://unalimaquese fue.blogspot.com/>  
 Dominio público  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Borrachera\\_de\\_Amancais.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Borrachera_de_Amancais.jpg)

Este artista plástico «trasladó al papel lo indio, la clase media, los frailes, las viejas, los retratos, los recuerdos históricos, la Inquisición, el desfile de la Independencia, el paisaje (Raúl Porras Barrenechea)» (en Salazar Bondy, «X. El país inhibido en la pintura» 142). Salazar Bondy piensa que, «[a] la postre, como ocurrió con Palma, [...] su trabajo sirvió para fomentar el cuento edénico [de la Arcadia colonial]» (ibíd. 143).

El teatro, la literatura y la música registran, asimismo, la Fiesta de Amancaes. Por ejemplo, el dramaturgo Manuel Ascencio Segura en *Lances de Amancaes* (1862), el escritor costumbrista Felipe Pardo y Aliaga en *El paseo de Amancaes* (1840), y la cantautora Chabuca Granda con su conocido vals peruano *José Antonio* (1957):

Letra del vals peruano <i>José Antonio</i> (1957) de Chabuca Granda	
Por una / vereda viene / cabalgando José Antonio, se viene desde Barranco / a ver <i>la flor / de Amancaes</i> [énfasis mío].	José Antonio, José Antonio, ¿por qué me dejaste aquí? Cuando te vuelva a encontrar <i>que sea junio</i> [énfasis mío] / y garúe.
[...]	Me acurrucaré a tu espalda bajo tu poncho de lino y en las cintas del sombrero quiero ver <i>los amancaes</i> [énfasis mío] que recoja para ti.
Fina garúa de junio le besa las dos mejillas y cuatro cascos cantando / van <i>camino / de Amancaes</i> [énfasis mío].	[...]
[...]	

Según Mijaíl Bajtín «[e]n el carnaval se elabora, en una forma sensorialmente concreta y vivida entre realidad y juego, *un nuevo modo de relaciones entre toda la gente* [énfasis del original] que se opone a las relaciones jerárquicas y todopoderosas de la vida cotidiana. El comportamiento,

el gesto y la palabra del hombre se liberan del poder de toda situación jerárquica (estamento, rango, edad, fortuna) que los suele determinar totalmente en la vida normal» (179-180). Hugo Mancuso tiene una lectura muy original del carnaval bajtiano; piensa que la oportunidad que el carnaval le ofrece al subalterno para expresarse con cierto grado de libertad durante el tiempo que dura el evento tiene por función proporcionarle un espacio para que se desfogue momentáneamente. De esa manera, reduce la probabilidad de una verdadera revolución contra el poder hegemónico. «[E]l carnaval no es la liberación de los marginales, sino su legitimación» (92), porque «es una revolución frustrada o el modo más eficiente para evitar una revolución» (ibíd. 94). Es importante mencionar que, con la intención de revivir el espíritu jaranista, en 1944 se estableció el Día de la Canción Criolla. ¿Vendrían a ser formas de carnaval, en el sentido mancusino, tanto la jarana criolla como el concierto de música chicha?



Fiesta de Amancaes  
Archivo fotográfico Eva Lewitus

### *La pendejada: viveza criolla*

En el Perú, la palabra pendejo tiene la acepción de astuto y taimado (RAE). La pendejada es una faceta sombría de algunos sujetos criollos. Por ejemplo, el compositor Manuel Acosta Ojeda (1930-2015) relata que Alejandro Ayarza de Morales, «Karamanduka», y su patota de matones «[i]nventaron el "perro muerto" y lo cuentan [contaban] como si fuera una hazaña» (Lloréns y Chocano 75). Hacer perro muerto es una forma de estafa que consiste, generalmente, en consumir comida y/o licor en un establecimiento y fugarse sin pagar la cuenta. Este tipo de práctica se conoce también como viveza criolla, un cliché que utiliza el sujeto criollo como pretexto para obtener

«beneficios y prestigio social a partir de aprovecharse de la ingenuidad de los demás» (ibíd. 43).<sup>30</sup> Dice Salazar Bondy que «[e]n homenaje a su picardía, los vivos merecen la indulgencia. Los otros, los que proceden de acuerdo a su conciencia o la ley, son tontos. En vivos y tontos, dentro de la maniquea psicología criolla, se divide la humanidad. ¿Por qué el criollista, el *bien criollazo* [curativas en el original], frecuentemente coincide con el trapacero?» (32-33).

Por otro lado, el grupo hegemónico asocia la cultura chicha al «mal gusto, a lo grotesco, a lo que no corresponde con los prototipos sociales, a la transgresión de espacios culturales, a la invasión de y al acceso a espacios antes privados, a la borrachera, el pandillaje, la marginalidad, la delincuencia, el achoramiento, la ignorancia, la viveza o la mala educación» (Espezúa Salmón, «¿Cultura chicha?» 102).<sup>31</sup> Aunque esta percepción está cambiando rápidamente para bien, «[e]n el Perú «"chicha" [todavía] es un término que señala el mal gusto y la improvisación [...] Se habla, por ejemplo, de políticos chicha (gente sin preparación, advenedizos), decoración chicha, economía chicha (informal)» (Bailón y Nicoli 72).

En 1946, Salazar Bondy denunciaba: «[N]adie que nazca, crezca y madure en Lima está libre de la enajenación de la Arcadia colonial [...] Sólo unos cuantos lograron conjurar el hechizo y sortearon las trampas» («XI. Otro voto en contra» 148). En realidad, sí lo hicieron algunos migrantes provincianos, quienes, habiendo «olvidado en el cambio sus buenas costumbres provincianas», no adquirieron [o se rehusaron a adquirir] «los hábitos de urbanidad de los viejos limeños» y, para poder sobrevivir en la gran ciudad, tuvieron que «ponerse mosca»; es decir, avivarse. «Llegará[n] con el tiempo a internalizar el principio tácito y no confesado [de] que para el ascenso social todo vale y que la verdadera regla consiste en que ninguna hay» (Neira, «Violencia y armonía» 3-4). El corolario es que muchos migrantes provincianos recién llegados primero se acriollan (en el sentido de volverse pendejos) y, al cabo de un tiempo, se achoran.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Según Lloréns y Chocano, refiriéndose a la época en que el sujeto criollo era asociado mentalmente a la clase baja, el callejón engendra «un sujeto popular, poco educado, cuya vida se forja a partir de la necesidad y la pobreza que vive día a día [...] Algunos inciden en que es poco educado, holgazán y *oportunist*a [énfasis mío] [...] Otros más bien lo reconocen como un sujeto amistoso, alegre, dicharachero, portador de la alegría tradicional costeña, y ensalzan su agilidad de mente que lo lleva a superar la necesidad y las dificultades a través del ingenio y la creatividad» (43).

<sup>31</sup> Afortunadamente, esta situación está cambiando hasta el punto en que, por ejemplo, «importantes empresas (una de ellas multinacional) eligieron al famoso compositor y cantante de cumbia andina Tongo (Abelardo Gutiérrez Alanya) como el personaje icónico de sus respectivas imágenes institucionales (*celebrity branding*)» (Otero Luque, «La cultura chicha» 38).

<sup>32</sup> «La emigración produce—un ejemplo entre otros—un comerciante informal, saludable, pero también el "achorado» (Neira, «Violencia y armonía» 3).

	Lo criollo	Lo chicha
<b>Personajes emblemáticos</b>	El criollo de pura cepa	El sujeto chicha
	El pendejo: el criollo vivo (avivado)	El achorado
<b>Actitud</b>	Arribista	Contestataria, achorada
<b>Estereotipo</b>	El cliché de la viveza criolla	Improvisación, informalidad y «desubicación» social

*Peñas criollas*

Convencidos de que en el Perú contemporáneo lo auténticamente peruano era lo criollo, en la década de los años 50 empezaron a proliferar en Lima las peñas criollas. Por ejemplo, el centro musical Pedro Bocanegra, en el barrio de Monserrate; El Parral, en el distrito del Rímac (*Andina*); y La Valentina, en el distrito de La Victoria. El centro cultural El Sentir de los Barrios Peruanos surgió en la siguiente década. Ciertamente, la peña más famosa fue La Valentina, de Valentina Barrionuevo—«La reina de las peñas criollas»—, en cuyo honor se celebra el concurso La Valentina de Oro. Cabe mencionar que el percusionista Pepe Ébano (José Luis Ganoza Barrionuevo), hijo de Valentina, fue uno de los músicos que introdujo el cajón afroperuano al flamenco.

*El Karamanduka: «Capilla Sixtina del criollismo» (Scorza)*

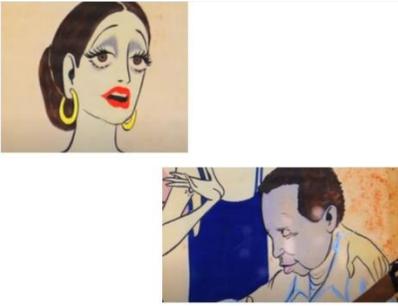
El Karamanduka abrió alrededor de 1957 y, con las hermanas Piedad y Rosita de la Jara al frente «se convirtió en el lugar preferido de la bohemia limeña de clase alta» (Vaisman).



De izquierda a derecha: Piedad y Rosita de la Jara  
 Caricatura de Guillermo Osorio  
 Cortesía de Javier Luna Elías

## Frank Otero Luque

Sin duda, el Karamanaduka fue un lugar de encuentro de músicos, pintores, intelectuales y políticos. En una entrevista que le hizo Raúl Vargas a Javier Luna Elías a mediados del año 2010, el entrevistado muestra en Casa Luna caricaturas hechas por Guillermo Osorio Oviedo (1935-1972) para esta peña criolla, en las que figuran Alicia Maguiña, Carlos Hayre, Catita Recabarren, César Miró, Mario Vargas Llosa y Sofocleto, entre otros. También eran asiduos Doris Gibson, Sérvulo Gutiérrez, Manuel Ulloa, Mocha Graña y Carola Aubry, por mencionar algunos (Vaisman).

		
<p>Alicia Maguiña y Carlos Hayre</p>	<p>Miguel de la Jara, Armando Robles Godoy y Hudson Valdivia</p>	<p>Cesar Miró y Catalina Recabarren</p>
		
<p>Sofocleto</p>	<p>Sofocleto, Guillermo Osorio, Doris Gibson, Enrique Zileri, Miguel de la Jara, Armando Robles Godoy y Hudson Valdivia</p>	<p>Mario Vargas Llosa</p>
		
<p>Mario Cavagnaro y Percy Gibson</p>	<p>Estela Barrnechea, "Manguera" y Alejandro Miró Quesada</p>	<p>La Limeñita y Ascoy</p>
<p>Caricaturas de Guillermo Osorio Cortesía de Javier Luna Elías</p>		

Para Leopoldo de la Jara «[h]asta ahora no se ha podido establecer en Lima un lugar que sea capaz de repetir la inolvidable atmósfera que se creó en el Karamanduka, donde se rendía verdadero y fervoroso culto a nuestra música criolla [...] Era todo en su conjunto lo que hacía de este lugar un verdadero santuario del criollismo. Era mucho más que una peña, mucho más que un restaurante criollo, mucho más que una sala de baile». El carisma y la simpatía de Piti, como llamaban cariñosamente a Piedad, «la convertían en la anfitriona sin par de las alegres noches de jarana».<sup>33</sup>



De izquierda a derecha: Roxana, Piedad y Rosita de la Jara  
Cortesía de Roxana de la Jara

El nombre del establecimiento fue en honor al compositor Alejandro Ayarza de Morales (1884-1955), apodado «Karamanduka» porque, según se dice, tenía la cara redonda, similar a un pan de ese nombre (Ladd). Ayarza de Morales compuso el vals peruano *La palizada* (1911), cuya letra menciona a «la muchachada de Karamanduka»; es decir, a sus amigotes. En una entrevista hecha por Lloréns y Chocano a Manuel Acosta Ojeda (1930-2015) el 19 de junio de 2008, el compositor le comentó que Karamanduka «era un tremendo zamarro parapetado en su apellido y en sus amigos, amigotes, con todos los niños bien que formaban su patota "La Palizada" [...] el blanquito" que entra[ba] a pelear con el negro, sabiendo que no iban a poder pegarle, porque [...] si tú eras negro [y] le pegabas a un blanco, botaban a tu mamá que era cocinera, [a] tu papá que era chofer, [a] tu tío que era jardinero, etc. y tu familia tenía que irse a trabajar a Cañete» (75).

<sup>33</sup> Otras peñas criollas emblemáticas son Brisas del Titicaca y De Rompe y Raja, en el Cercado de Lima; El Encanto de mi Tierra, en el Rímac; Centro Musical Breña, en Breña; La Casa de Pepe Villalobos, en Lince; El Eslabón, en San Borja; Sachún y La Palizada, en Miraflores; Del Carajo, Don Porfirio, La Candelaria, La Oficina y Poggi, en Barranco.

Letra del vals peruano <i>La palizada</i> (1911) de Alejandro Ayarza de Morales	
Somos los niños/ más engreídos en esta noble/ y bella ciudad, somos los niños/ más consentidos por nuestra gracia/ y vivacidad.	[...]  Vengan copitas de licor sano, vengan copitas, sin dilación, venga ese rico coñac peruano que vulgarmente llamamos ron.
En la jarana/ somos señores y hacemos flores/ con el cajón. Y si se ofrece/ tirar trompadas también tenemos/ disposición.	Vivan los hombres de gran valía, viva el dinero, viva el amor, vivan las hembras, la pulpería y el aguardiente que da valor.
Y así pasamos/ horas felices con la guitarra, con el cajón. Y así olvidamos/ los sufrimientos con los sabores del rico ron.	Pásame la agüilla, la agüilla, la agüilla, la agüilla, la agüilla. Yo no te la paso, morenita, ni de raspadilla.
Pásame la agüilla, la agüilla, la agüilla, la agüilla, la agüilla. Yo no te la paso, morenita, ni de raspadilla.	Pásame la agüilla, la agüilla, la agüilla, que así las educa a la muchachada de Karamanduka.
Pásame la agüilla, la agüilla, la agüilla, que así las educa a la muchachada de Karamanduka.	[...]

Pepe Ladd aclara que «[e]l nombre La Palizada venía justamente de la similitud que tenía la llegada de estos niños bien a todas las fiestas, con los desbordes del Río Rímac trayendo de todo (piedras, palos, etcétera) y entrando hasta las casas y destruyéndolo todo». Salazar Bondy acierta en afirmar que criollismo «es también viveza criolla [...] una mixtión, en principio, de inescrupulosidad [sic] y cinismo» («II. El criollismo como falsificación» 31).

*Sérvulo Gutiérrez: pintor bisagra entre lo criollo y lo chicha*

A pesar de haber sido capaz de concebir y plasmar en lienzo un tema tan telúrico como el de *Los Andes* (1943), a contracorriente de la escuela indigenista, liderada por José Sabogal (1888-1956), Sérvulo Gutiérrez (1914-1961) era un pintor que, si bien tuvo una etapa marcadamente expresionista entre 1946 y 1953 (Yarleque 142), en general fue más bien independiente. Su colega Juan Bravo Vizcarra comenta: «Al principio su pintura era figurativa, pero luego dio un vuelco magistral al punto de ser fácilmente reconocible como suya: abigarrada y muy sui generis» (Entrevista con Frank Otero Luque). Lo más sobresaliente en la obra pictórica de Sérvulo es que

está reñida con los esencialismos. Tras haber residido en París y en Buenos Aires, a su retorno al Perú declaró a la revista *Nuestro Tiempo* en enero de 1944: «Creemos en la posibilidad de una pintura del día en que haya un espíritu peruano, una personalidad peruana y buenos pintores peruanos. Pero no es pintando llamas o indios que se conseguirá una pintura peruana. Los franceses han hecho pintura francesa, los españoles pintura española, los flamencos pintura flamenca pintando todos los mismos temas: el cristo, la virgen, los Habsburgo, los borrachos, los campesinos o un ramo de flores» (citado en *Sucedió en el Perú – Sérvulo Gutiérrez* 2/4 7:27). Lejos de tener una vocación purista, en la obra pictórica de Sérvulo se nota «una búsqueda constante de una expresión de valores o ideales que él considera universales» (Jorge Villacorta, *ibid.* 3/4 3:14).

En una entrevista con Fernando Ampuero titulada «Las bodas de Piedad», publicada el 4 de octubre de 1982 en la revista *Caretas*, Piedad de la Jara (1903-2000) declaró lo siguiente con respecto a Sérvulo Gutiérrez: «Una vez me pintó una blusa que llevaba puesta. Era una Santa Rosa y luego yo corté la blusa y la envié a enmarcar. Y también recolecté los envoltorios de cajetillas de "Inca" [marca de cigarrillos]. Cuando estaba embalado [bajo los efectos del alcohol], dibujaba ahí y se los deslizaba a alguna chica que, sin saber quién era, los dejaba en la mesa. Desde luego, yo me los guardaba» (Scorza).<sup>34</sup> Sérvulo le regaló a Piedad de la Jara el óleo titulado *Santa Rosa del Karamanduka* (1958) que, en la actualidad, forma parte de la colección del Club Nacional de Lima (Yarleque 181, 183).

En la última etapa—etapa icónica—en la pintura de Sérvulo Gutiérrez (1958-1961), el artista hizo varios óleos con el rostro de Santa Rosa de Lima y del Señor de Luren «con una propuesta secular y alejada de los altares» (Yarleque 1). Estos nuevos códigos, que no fueron «plenamente aceptados por la población criolla, sino hasta fines del siglo XX con la representación de Sarita Colonia (*ibid.* 1), constituirían el mayor aporte de este pintor iqueño «a la idiosincrasia criolla de su época —que se encontraba desestabilizada ante el fenómeno de la migración— al otorgarles unos renovados símbolos de su identidad que han sido parte de su tradición desde la Colonia» (*ibid.* 1). Bien mirado, la pintura de Sérvulo Gutiérrez es un punto de contacto entre lo criollo y lo chicha, no tanto por el aspecto estético (a excepción del uso de encendidas tonalidades) sino por su espíritu abierto e irreverente.

---

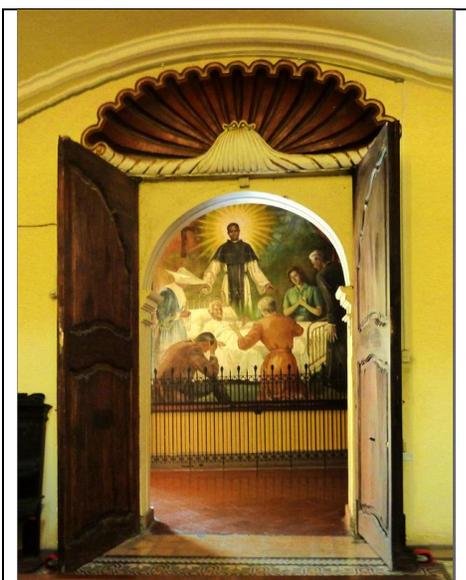
<sup>34</sup> Luis Eduardo Wuffarden confirma que algunos de los dibujos que hizo Sérvulo Gutiérrez «in situ, sobre menús del Karamanduka, denotan la misma prisa caligráfica de sus retratos instantáneos» (53).

Comentario de Juan Bravo Vizcarra sobre Sérvulo Gutiérrez: «Él me llevaba al Negro Negro y también al Karamanduka, de Piedad de la Jara. Siempre pintaba embriagado y, a veces, en los bares, le pedía a alguna mujer que le prestara su rouge labial o lápiz de cejas para hacer bocetos sobre servilletas o cualquier papel» (Entrevista con Frank Otero Luque).

*Religiosidad criolla o criollismo religioso*

En la tradición titulada «El mes de diciembre en la antigua Lima», Ricardo Palma refiere que, después de rezarle el rosario a la Virgen de la Purísima, era costumbre armar una jarana: «Las parejas se sucedían bailando delante del altar [...] bailes de sociedad entonces de moda. Por supuesto que las copas menudeaban, y ya después de medianoche se trataba a la Purísima con toda confianza, pues dejándose de bailar sosos y ceremoniosos, entraba la voluptuosa zamacueca con mucho de arpa y cajón» (*Tradiciones peruanas*). Este relato da cuenta de la simbiosis de la música afroperuana (zamacueca y cajón) con el culto católico, al que fue incorporado convenientemente San Martín de Porres (1579-1639), el primer santo mulato de América. «Dios fue una de las *armas de la Conquista* (Alberto Salas), lo fue también de la colonia y su sistema expoliador y lo es ahora de los promotores de la visión idílica de los tiempos virreinales y su retrógrado objetivo» (Salazar Bondy, «V. La ciudad devota y voluptuosa» 70).

Aunque la beatificación de Martín de Porres fue promovida desde 1660, no fue beatificado hasta 1837 y tuvo que esperar hasta 1962 para ser canonizado. David Stuart Parker explica que «[i]t became possible for the middle and upper classes to rediscover and reinvent a culture rooted in coastal Peru's African heritage because blacks had declined in significance while the "masses" were increasingly mestizo provincial and Andean» (*The Idea of the Middle Class* 210). Es decir, en la época en que Martín de Porres fue canonizado los afrodescendientes habrían sido percibidos por la clase hegemónica como inofensivos debido a lo reducido de su población, en comparación con la de mestizos y andinos.



San Martín de Porres  
Archivo fotográfico Eva Lewitus

En la acuarela de Pancho Fierro conocida como *Escena en el Hospital Militar de San Bartolomé* (1860) podemos apreciar a una monja y a un militar bailando mozamala, una variante de la zamacueca popularizada por negros y mulatos. Esta imagen satírica que combina religión, poder civil y costumbrismo, denuncia la consabida conchupancia entre la Iglesia y el Estado en el marco de un nuevo orden social republicano (Watson 42).

*Escena en el Hospital Militar de San Bartolomé* (1860)  
Acuarela de Pancho Fierro  
Fuente: <http://unalimaquesefue.blogspot.com/>  
Dominio público  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Escena\\_en\\_el\\_hospital\\_militar\\_de\\_San\\_Bartolom%C3%A9\\_\(1860\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Escena_en_el_hospital_militar_de_San_Bartolom%C3%A9_(1860).jpg)

### *Migración interna*

Entre 1940 y 2007 se produjo una inversión en los porcentajes de población rural y población urbana en el Perú. En 1940, apenas el 35% de la población del país vivía en las ciudades, pero en el año 2007 esta cifra había escalado al 76%: (INEI). La ciudad de Lima fue el principal destino de los migrantes, tanto así que en 1940 albergaba el 8.6% del total de habitantes en el Perú y en 1981 pasó a acoger el 26% (De Soto 8).

POBLACIÓN URBANA Y POBLACIÓN RURAL ENTRE 1940 Y 2007						
Año	Total	%	Urbana	%	Rural	%
1940	6,207,967	100	2,197,133	35	4,010,834	65
1961	9,906,746	100	4,698,178	47	5,208,568	53
1972	13,538,208	100	8,058,495	60	5,479,713	40
1981	17,005,210	100	11,091,923	65	5,913,287	35
1983	22,048,356	100	15,458,599	70	6,589,757	30
2007	27,412,157	100	20,810,288	76	6,601,869	24

Fuente: INEI. Censos Nacionales de Población y Vivienda de 1940, 1961, 1972, 1993 y 2007

La ciudad de Lima fue el principal destino de los migrantes, tanto así que en 1940 albergaba el 8.6% del total de habitantes en el Perú y en 1981 pasó a acoger el 26% (De Soto 8). Julio Calderón refiere en *La ciudad ilegal* (2005) que, en 1961, el 17% de la población limeña vivía en «villas de emergencia» y que, de acuerdo con los resultados del censo de 2007, ese porcentaje había escalado al 40%, (Maisonnave y Prado).

Algunos provincianos llegaron a la capital sin más equipaje que la ropa que llevaban puesta. Por ejemplo, según se narra en la novela *Montacerdos* (1981) de Cronwell Jara, los

protagonistas Griselda y sus dos pequeños hijos—Maruja y Yococo—se instalan en una barriada limeña, tras migrar de algún lugar desconocido y cruzar la pampa de Amancaes: «Mamá cargando su ruma de palos y cartones. Yococo jadeando apenas, debajo de su ruma de carrizos y costales. Eso era todo. Traíamos nuestra casa en hombros» (7).<sup>35</sup>



Serie *Las damas de los puentes*  
Archivo fotográfico Frank Otero Luque

En la novela *Patíbulo para un caballo* (1989), que continúa la saga de *Montacerdos*, el personaje de Dantón Pflucker, comandante de los fusileros, hace el siguiente comentario sobre las invasiones de terrenos por los migrantes, que ilustra muy bien el sentir de muchos limeños ante tal situación: «¡Una montaña de indios y negros, pero sobre todo de indios porque son la mayoría, fundarán una selva de barriadas en todo Lima! Y eso sería el fin de la Capital. ¡Lima perdería su aspecto virreinal, aristocrático y europeo! Y se transformaría en una olla de grillos, un lugar de vagabundos y mendigos» (303).

Con el paso del tiempo y gracias a mucho esfuerzo comunitario, los asentamientos humanos originalmente precarios se convirtieron en polos de desarrollo: «Ese avasallante proceso de urbanización fue desapareciendo [haciendo desaparecer] los espacios capitalinos dedicados a la agricultura, creándose focos urbanos nuevos, como microrregiones de desarrollo [...] surgidos de barriadas y urbanizaciones populares en las que décadas atrás se habían instalado los primeros asentamientos humanos mediante invasiones ilegales de tierra que fueron progresando año a año»

<sup>35</sup> Según Cárcamo-Huechante, la historia de *Montacerdos* podría estar ambientada alrededor de 1981, el año en que fue publicada la novela y que coincide con las tensiones sociales, políticas y económicas que se vivían en el Perú al inicio de la Guerra Interna (170). Debido a que en la novela se menciona que Griselda y sus hijos cruzan la pampa de Amancaes antes de instalarse en la barriada, pienso que los hechos que se narran también podrían haber ocurrido a mediados del siglo XX. La pampa de Amancaes, que gozó de protección estatal hasta 1864 (Watson 57), luego fue invadida masivamente por migrantes provincianos. Además, la mayoría de barriadas en el distrito del Rímac surgieron en la década de 1950 (Pacheco Ibarra).

Andrea Fanta Castro denomina «cuerpos residuales» a «los remanentes humanos de la generalizada violencia social, política y económica inherente a las sociedades de consumo» (*Residuos de la violencia* xiv). Probablemente, porque «tanto la memoria como el pasado del cuerpo residual se encuentran perdidos» (ibíd. 21), Maruja comenta: «No sé de dónde habíamos venido ni adónde habíamos llegado» (7). Sin duda, Griselda y sus dos hijos, quienes pueden llevar a cuestas la totalidad de sus posesiones materiales, son ejemplos de esos cuerpos residuales (Otero Luque, «Montacerdos» 2).

(Ojeda, «Lima, arcadia colonial o arcadia del espanto» 6). En realidad, la mayoría de las invasiones se produjeron en arenales, no en zonas de cultivo.



La migración interna fue determinante en la germinación de la cultura chicha. Peruanos procedentes de los distintos rincones de la patria se unieron para hacerle frente a la adversidad de la vida en la capital.

[D]onde llegaron pobladores de todas las regiones del Perú, las tradiciones y costumbres provenientes de todas las regiones del Perú [...] se fueron surtiendo a través de matrimonios, polladas, yunzas, fiestas patronales, anticuchadas, trabajos comunitarios, clubes de madres, campeonatos deportivos y demás actividades en las que participaron los hijos y ahora los miembros de una tercera y cuarta generación. (Espezúa Salmón 27)

El rock chicha «Sarita Colonia» (1992) de Los Mojarras habla sobre el trabajo comunitario de los inmigrantes:

<p>Letra del rock chicha «Sarita Colonia» (álbum <i>Sarita Colonia</i>, 1992) de Los Mojarras</p>	
<p>Combo de hierro, con más fuerza y sudor, van doblegando al gigante piedrón, golpe a golpe/ en un solo lugar, con la certeza/ que será su hogar.</p>	<p>No se amilanan/ aunque no hay lana [dinero]. Se autofinancian/ con tonos pro [polladas]. Suena un huainito, bailan salseros, gritan roqueros/ piden chicha.</p>
<p>Y el cerro/ se rinde ya/</p>	<p>Se armó una bronca/ que terminó</p>

a las manos/ del pueblo.	cuando un <i>achorao</i> / saca un cuchillón.
De todas las razas y de todo color, con sus mil creencias y modo de pensar, van construyendo en asamblea local. Fin de semana, trabajo comunal.	¡Una chicha!  Sarita/ Colonia/ patrona del pobre, no quiero/ más pena/ no quiero/ más llanto.
Se unieron, para forjar/ agua y desagüe, pista y demás.	No se amilanan/ aunque no hay lana (bis).  Sarita/ Colonia/ patrona del pobre (bis).

Desde tiempos prehispánicos, en el Perú son tradicionales diversas formas de organización ciudadana autogestionadas. Como se sabe, el ayllu es «un grupo humano unido por vínculos de sangre, asentado en la tierra que la posee y trabaja en común y cuyos miembros se dividen, por igual, el fruto de su esfuerzo» (Fellmann, *Los imperios andinos* 37). En el tiempo de los incas, el ayllu se convierte en una unidad administrativa, semejante al calpulli («casa grande" en náhuatl) en México (Otero Luque, «Literaturas y comunidades imaginadas de Mariátegui» 19).<sup>36</sup> En el ayllu se plasma el ayni; es decir, en el espíritu de trabajo cooperativo basado en la reciprocidad. «Hoy por ti, mañana por mí» es un refrán popular que sintetiza el espíritu del ayni: la ayuda mutua que los miembros de un ayllu se proporcionan a través del trabajo voluntario (Otero Luque, «La cultura chicha» 21). Los provincianos que migran a Lima equiparan el ayllu con el terreno que comparten (por ejemplo, el de la barriada), donde el vínculo consanguíneo ya no es determinante y prevalecen otros lazos de identidad que se generan a partir de las circunstancias adversas que los unen. Por encima de todo, mantienen el ayni: la vocación de reciprocidad e intercambio comunitario. El ayni se manifiesta de diversas maneras: labrando la tierra, ayudando a construir una casa (Bourricaud 29), organizando ollas comunes y habilitando guarderías infantiles (de Soto 22). Los comedores populares, las polladas (almuerzos benéficos a favor de alguno de los miembros de la comunidad), y hasta las cooperativas de vivienda son versiones contemporáneas del ancestral ayni (Otero Luque, «Postulados de (re)construcción» 58-59).<sup>37</sup>

<sup>36</sup> José Carlos Mariátegui aclara que el ayllu «fue la célula del Imperio. Los inkas [sic] hicieron la unidad, inventaron el Imperio; pero no crearon la célula» (7 *ensayos* 61).

<sup>37</sup> No deseo dar la impresión de que el cooperativismo es una versión actual del ayni sólo mediada por el tiempo. Desde luego, como lo conocemos hoy, el ayni ha recibido múltiples influencias y se ha nutrido de otros modelos, tales como la cooperativa de consumo Rochdale Equitable Pioneers Society, en Inglaterra, fundada en 1844, o la Fenwick Weavers' Society, establecida en East Ayrshire, Escocia, en 1769.

*Ojotas porfiadas*

La migración interna permitió, a lo largo de varias décadas, la formación de una masa crítica de provincianos residentes en Lima capaz de producir grandes e irreversibles cambios sociales. «[L]a emigración a las ciudades y el vaciamiento de los Andes son [...] el fenómeno social más importante del Perú en el siglo XX, [...] que alude el historiador Basadre con el tema de las "Ojotas porfiadas"» (Neira, «Violencia y armonía» 8).<sup>38</sup> A lo largo de tres o cuatro generaciones los descendientes de inmigrantes andinos se han forjado un espacio importante en la economía capitalina. El modelo autogestionario del Distrito de Villa El Salvador, ubicado en el Cono Sur de Lima, es un excelente paradigma de este tipo de logros. Antes de convertirse formalmente en un distrito en 1983, parte de los terrenos que ocupa en la actualidad habían sido invadidos en 1970 por los damnificados de un devastador terremoto que ocurrió ese año. Por el éxito obtenido como comunidad urbana autogestionaria que no sólo venció la adversidad, sino que sacó provecho de ella, en 1987 el Distrito de Villa El Salvador recibió el Premio Príncipe de Asturias de la Concordia en mérito a «[l]a práctica ejemplar para organizar un tipo de ciudad solidaria y económicamente productiva» (Otero Luque, «Postulados de (re)construcción» 59).

*Etnovaivén: entre el blanqueamiento y la cholificación*

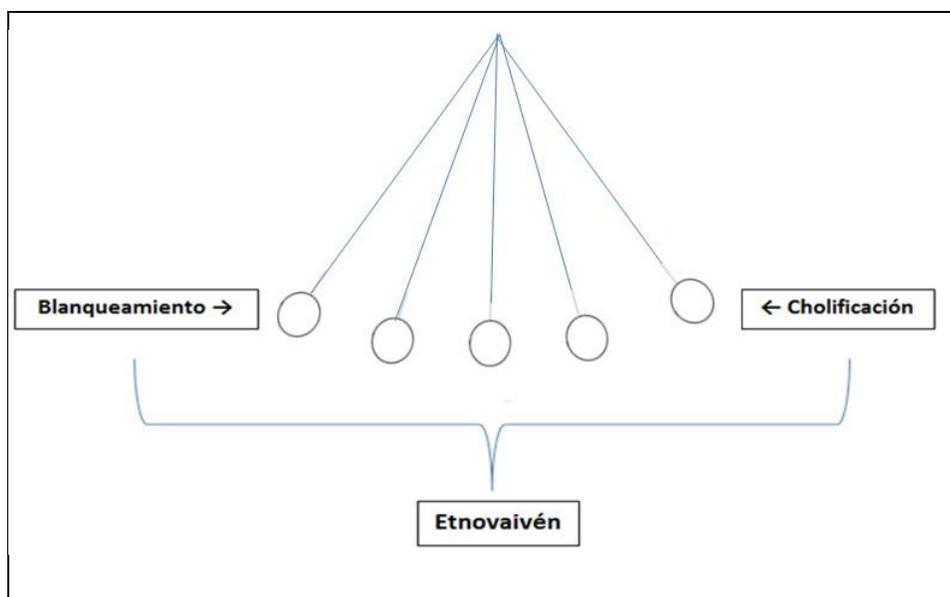
Los migrantes provincianos han consolidado no sólo su posición socioeconómica, sino también cultural mediante la estrategia de resistencia del etnovaivén,<sup>39</sup> que consiste en desplazarse actitudinalmente entre el blanqueamiento y la cholificación, en distintos grados y matices, según les convenga (Otero Luque, «La cultura chicha» 25).<sup>40</sup> Esto les ha permitido mantener usos y costumbres de sus respectivos pueblos de origen (cholificación) y, al mismo tiempo, adoptar comportamientos, hábitos y gustos hegemónicos (blanqueamiento). La alternancia entre las referidas dos posturas—el blanqueamiento y la cholificación—describe un constante desplazamiento pendular.

---

<sup>38</sup> Se refiere al cuento «Las ojotas porfiadas» (*Caretas*, 1959) de César de la Jara.

<sup>39</sup> El blanqueamiento constituye una estrategia de asimilación y como elemento del etnovaivén, también de resistencia.

<sup>40</sup> «El subalterno reelabora el discurso dominante desde su propio punto de vista e intereses (codigofagia) y, al hacerlo, desconcierta a la clase hegemónica (estrategia bélica). Sin embargo, el subalterno anhela ser como los miembros de la clase hegemónica (es decir, quiere blanquearse), pero sin dejar de ser él mismo (diferencia, etnofilia, cholificación, ambivalencia, etnovaivén)» (Otero Luque, «La cultura chicha» 3). El mimetismo implica «a la vez parecido y amenaza» (Bhabha 113). Finalmente, en algunos aspectos el subalterno logra fundirse con la clase dominante (hibridación).



El blanqueamiento está relacionado con los conceptos de Homi K. Bhabha de mímica y camuflaje, en tanto que la cholificación se vincula a los de hibridez y diferencia.<sup>41</sup> Por otro lado, el etnovaivén (es decir, la oscilación entre el blanqueamiento y la cholificación) entronca principalmente con la ambivalencia, pero también con los otros cuatro conceptos antes mencionados.

	Estrategias de resistencia del subalternet		
	Blanqueamiento	ETNOVAIVÉN	Cholificación
<b>Estrategias de resistencia del colonizado, según Homi K. Bhabha</b>			
<b>Mímica / mimetismo</b>	✓	✓	
<b>Camuflaje</b>	✓	✓	
<b>Hibridación / hibridez</b>		✓	✓
<b>Diferencia</b>		✓	✓
<b>Ambivalencia</b>		✓	

<sup>41</sup> El subalterno se camufla (táctica bélica), imitando a la clase dominante. «El efecto del mimetismo es el camuflaje. [...] No es cuestión de armonizar con el fondo, sino de volverse moteado sobre un fondo moteado—exactamente como la técnica del camuflaje practicada en la guerra humana» (Lacan, «La línea y la luz», *De la mirada*; en Bhabha 111).

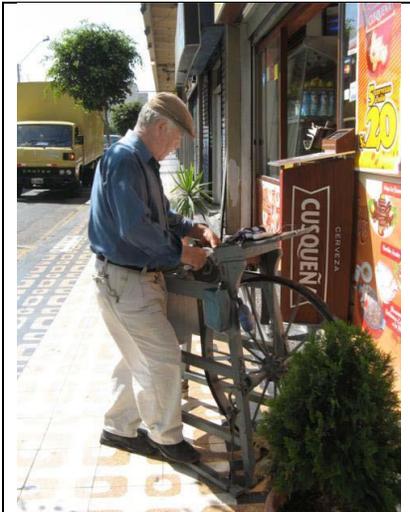
Erik Camayd-Freixas aclara que «[e]l carácter subversivo de la mímica surge de la diferencia solapada de quien la practica». Enseguida añade: «La mímica no es tanto una máscara como un disfraz poroso y variopinto» (31). Por ejemplo, en ciertas discotecas «exclusivas» cholos y negros son admitidos sólo si tienen dinero o si se camuflan en un grupo de blancos (Avilés, *No soy tu cholo* 39).

La letra de «Nostalgia provinciana» (álbum *Rock urbano*, 2011), una canción rock chicha de Los Mojarras, es elocuente sobre la adaptación de los neolimeños a la vida capitalina:

Letra de «Nostalgia provinciana» (álbum <i>Rock urbano</i> , 2011) de Los Mojarras	
<p>Ahí se va una generación de pueblos de migrantes que vivieron un mundo, diferente a la de sus padres, a la de nuestros abuelos.</p> <p>Asistieron a colegios con gente de ciudad, fusionando sus costumbres.</p> <p>Nostalgia provinciana, en busca de oportunidad. Ahora ha pasado el tiempo, ahora somos muchos más la dura vida urbana, y eso de ser marginal hizo de nuestra raza, acero de superación.</p> <p>Ellos forjaron aquí otras generaciones del cual [sic] salimos, muy orgullosos/ de esta nuestra tierra y de nuestros padres. No somos limeños de sangre, mas tenemos su cultura. No hemos nacido en provincia, mas en nuestra sangre.</p>	<p>Nostalgia provinciana, en busca de oportunidad. La dura vida urbana, y eso de ser marginal</p> <p>[...]</p> <p>Lima limeña, Lima provinciana; Lima tu presente, somos tu futuro.</p> <p>En tus calles, como ambulantes; en tus mercados, como comerciantes; en tus edificios, en tus pueblos jóvenes. desde el obrero, hasta el empresario.</p> <p>Yo me voy, ya me estoy yendo ya. Dios mío, ayúdame por favor. Cantaban, cantaban al partir.</p> <p>Lima limeña, Lima limón, Lima serrana, Lima provinciana, Lima de recuerdos, Lima la hermana (bis). Provinciana.</p>

Los anuncios a viva voz que hacen hoy los actuales buhoneros para promocionar los productos que ofrecen en venta en la vía pública equivalen a los pregones de antaño, ahora considerados criollos: «Pregoneros que con/ potentes voces van [...] A las seis es la lechera/ y a las siete la tisanera, catay/ a las ocho el bizcocho, chumay/ a las nueve el zanguito, compay/ A las diez los jazmines, sí [...] a las once la chicha, catay/ a las doce el sereno, chumay» (fragmento del vals peruano ¡*Viva el Perú y sereno!* de Alicia Maguiña).

Aunque cada vez menos, actualmente todavía puede escucharse por las calles limeñas el pregón de afiladores de cuchillos, de compradores de cosas usadas, de tamaleros, de vendedores de humitas y chapanas, y de unos panecillos dulces y crocantes llamados revolución caliente, que se ofrecen de noche con lamparín de kerosene en mano: «Revolución caliente/ Música para los dientes/ Azúcar clavo y canela/ pa" rechinar las muelas».



Afilador de cuchillos  
Archivo fotográfico Eva Lewitus

*Transculturación y cultura chicha*

Los migrantes «desbordaron no solamente la capacidad de [...] equipamiento [de la ciudad de Lima] sino también sus bases culturales. La Lima tradicional, señorial de la primera mitad del siglo XX, se fue transformando en una Lima mestiza. El folclor provinciano fue poco a poco ganando los espacios reservados a los clásicos europeos» (Córdova Aguilar 231).



Danaide - Parque Municipal de Barranco  
Archivo fotográfico Frank Otero Luque

«No es raro encontrar en Puno como en Lima a personas que heredaron genes, tradiciones y costumbres negras, chinas, occidentales, amazónicas e indígenas al mismo tiempo» (Espezúa Salmón 27).<sup>42</sup> Es así como germinó la cultura chicha.

Roxana de la Jara hace una interesante comparación entre el concepto de transculturación de Fernando Ortiz y el de Ángel Rama, aunque el del segundo se refiere más a la narrativa en Latinoamérica y no al fenómeno social:

<b>TRANSCULTURACIÓN SEGÚN ORTIZ Y RAMA</b>	
<b>Fernando Ortiz</b>	<b>Ángel Rama</b>
<i>Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar</i> (1940)	<i>Transculturación narrativa en América Latina</i> (1982)
Desculturación	Pérdida
	Selección
	Redescubrimiento
	Incorporación
Neoculturación	
De la Jara, Roxana. «La transculturación según Ortiz y Rama». <i>Palabra en Libertad: Revista peruana de literatura</i> , año 19, no. 179, 2016, pp. 5-6.	

Las etapas que identifica Rama en el proceso de transculturación son más específicas que las de Ortiz, cuyo concepto reelabora. En ambos, sólo calzan a perfección las etapas de pérdida y desculturación, respectivamente. En la etapa de selección de Rama, el sujeto escoge elementos tanto de la cultura propia como de la ajena. En la de descubrimiento toma conciencia de elementos de la propia cultura que antes habían pasado inadvertidos y los reivindica. Y en la etapa de incorporación—subsumida en la de neoculturación de Ortiz— hace suyos elementos de la cultura foránea, incluso aquellos que no son dominantes o hegemónicos. La gran diferencia a favor de Ortiz es que, según advierte con acierto, como resultado del proceso de transculturación surge un sujeto cultural híbrido (neoculturado) (de la Jara 6)

Haciéndose eco de las ideas del antropólogo anglopolaco Bronislaw Malinowski, el prologoista de *Contrapunteo*, Ortiz: afirma que «en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos» (*Contrapunteo*). En esa misma línea de pensamiento, cabe recordar el concepto de *cholificación* popularizado por Aníbal Quijano con la publicación

---

<sup>42</sup> A mediados de abril del año 2020, en medio de la cuarentena obligatoria impuesta por el gobierno peruano debido a la pandemia causada por la COVID-19, en un acto desesperado por la pérdida de su trabajo y por la imposibilidad de comprar alimentos por falta de dinero, miles de provincianos residentes en Lima empezaron a retornar a sus respectivos pueblos de origen, desafiando las disposiciones de encierro y distanciamiento social. De ocurrir un éxodo, esta vez en sentido contrario, es esperable que no solamente se disperse el virus, sino también la cultura adquirida en la capital.

de «La emergencia del grupo cholo en el Perú y sus implicaciones en la sociedad peruana» (Memorias del VII Congreso Latinoamericano de Sociología, Bogotá, 1965).<sup>43</sup> Quijano destacó el hecho de que el «grupo cholo», conformado por indígenas y mestizos semioccidentalizados—los sujetos chicha—, no sólo integraba elementos de la cultura nativa a la cultura recién adquirida sino que, como resultado de la fusión, desarrollaba un producto cultural propio (*Dominación y cultura* 73) (Otero Luque, «La cultura chicha» 12). Ortiz lleva un paso más adelante el concepto de «aculturación» de John Wesley Powell (*Introduction to the Study of Indian languages*, 1877) que cuarenta años después William I. Thomas y Florian Znaniecki utilizaron para clasificar a tres tipos de polacos en Chicago: 1) los «bohemos», que se adaptaron a la cultura anfitriona, renunciando a su propia cultura, b) los «filisteos», que no se adaptaron, y 3) los «creativos», que se adaptaron, preservando su cultura (*The Polish Peasant in Europe and America*, 1918-1920) (en De la Jara 5). El sujeto chicha es similar al del tercer tipo.

Más urbana que rural, la cultura chicha se manifiesta mediante una estética decididamente híbrida, (etno)vaivénica, en ocasiones estridente y discordante, irreverente, desafiante, contestataria y, sobre todo, antisistema. Mediante la reafirmación de su singularidad cultural que, paradójicamente, radica en la hibridez, la cultura chicha busca subvertir la lógica de la colonialidad (Otero Luque, «¿Va a dejar de hablar el subalternet?» 9). Según Jorge Burga Bartra, lo chicha alude «al rural que se torna urbano, al vernáculo que se pliega a lo moderno, al que abandona parcialmente lo histórico para abrazar lo más práctico y futurista, al provinciano que se torna en capitalino, al que dejando lo artesanal y el trueque, empieza a manejar productos industrializados y entra al mercado y al consumo" (254).

### *Letrados literarios y televisivos*

A partir de la década de 1920, habiendo transcurrido un siglo de Perú republicano, «[l]a antigua capital virreinal, la "ciudad señorial" [...] sufre un vuelco ante la modernización del país. Surge así una nueva etapa en la música criolla, que en los años de 1950 se enfrentará a las consecuencias del crecimiento urbano explosivo y a la conquista de nuevos espacios para la supervivencia de las capas provincianas que migran a la ciudad» (Lloréns y Chocano 31). Entonces, «[d]ado que la sensación de que lo criollo se está perdiendo es una constante, la estrategia de recuperación de la

---

<sup>43</sup> Fernando Fuenzalida informa que los primeros en referirse al estrato cholo y a la cholificación fueron Gabriel Escobar («La Cultura: sistema de valores», 1959), Richard Schaedel («La organización social en el departamento de Puno», 1959), Jacob Fried («The Indian and Mestizaje in Peru», 1961), Aníbal Quijano (*La emergencia del grupo cholo y sus implicaciones en la sociedad peruana*, 1965), Francois Bourricaud (*Cambios en Puno*, 1967) y Julian Pitt-Rivers («Race, Color, and Class in Central America and the Andes», 1967) («Poder, raza y etnia en el Perú contemporáneo» 77). En esta relación habría que incluir a Maxime Kuczynski y a Carlos Enrique Paz Soldán, quienes intuyeron tempranamente el surgimiento de una conciencia chola (*Diseción del Indigenismo Peruano: un examen sociológico y médico-social*, 1948) (Obando 29).

tradición criolla parece ser precisamente el traer el pasado de vuelta a través de la evocación que construye la nostalgia criolla» (ibíd. 39).

Lloréns y Chocano identifican que «[l]a concepción de lo criollo como alusivo a un pasado colectivo [la «nostalgia criolla»] que pervive en lo popular y que sostiene la identidad costeña (y a la larga nacional) aparece recién luego de la guerra con Chile, en la obra de [Ricardo] Palma» (44). Cabe recordar que, «los sujetos que hablan de lo criollo están respaldados por una vivencia criolla pero también por una trayectoria literaria, académica y artística y por un acceso particular a la escritura como herramienta» (Lloréns y Chocano 48). En *La ciudad letrada* (1984), Ángel Rama analiza el papel determinante que juegan los escritores al servicio del poder hegemónico (los «letrados»), así como la importancia de la palabra escrita en la formación de la identidad de los países latinoamericanos, y contrasta la ciudad real con su representación literaria; es decir, con la ciudad letrada que «quiere ser fija e intemporal como los signos, en oposición constante a la ciudad real que sólo existe en la historia y se pliega a las transformaciones de la sociedad» (Rama 11). «Todo es discurso y todo discurso puede ser literario», sentencia Dorian Espezuía Salmón (Entrevista con *Entre caníbales* 27:17).

Tras una relectura de *Lima la horrible* (1964), Paul Firbas arriba a la siguiente conclusión, en la que sugiere que, en tiempos contemporáneos, lo que llamaríamos la ciudad letrada se plasmaría, más que en oferta literaria, en televisiva:

La ciudad de Lima mantiene sus interrogantes, reposa como otra "esfinge preguntona del desierto". En cuarenta años la mirada y los imaginarios han cambiado. La mayoría de sus habitantes no frecuenta ya esos espacios saturados de pasado que el ensayo [publicado originalmente en 1964] usa como centros de significación; pero los fantasmas no se han retirado [...] La fuga se mantiene, pero el pasado de la «Arcadia colonial» ha quedado desplazado por las nuevas metrópolis del mundo neoliberal y mediático. Los distritos limeños que crecieron en los años sesenta, como San Miguel y su desmesurada mega Plaza, los más recientes, como Los Olivos y su numerosa nueva burguesía, no miran ya hacia el pasado. Esa Lima excéntrica recibe sus fantasmas en televisión por cable. (145)

Si en la tradición escrita la autoridad de la «verdad» radicaba en la palabra de los «letrados», «[e]n el caso de los medios de comunicación audiovisuales, quienes hablan de lo criollo están respaldados por una vivencia pero también por la producción de una imagen mediática a partir de una trayectoria de aparición en los medios (sea como artistas, comentaristas o conductores)» (Lloréns y Chocano 48).

*El sociolecto*

Sebastián Salazar Bondy señala acertadamente que «ninguna ciudad es únicamente su marco geográfico ni simplemente su paisaje urbano, sino sus gentes» («VII. El desierto habita la ciudad» 96). Y la gente se expresa según su extracción social. Los criollos son afectos a lanzar consignas, especialmente durante la jarana. Por ejemplo: «¡Que viva la dueña del santo y la señora que prestó los muebles!», «¡Al que toca y al que canta se le seca la garganta!», «¡Agua pa" la caballada!». Estas frases hechas también se dan en otros contextos: «Traéme la cuenta y un policía», le dice el cliente al mozo de un restaurante, «El que come ají, se queda aquí» puede leerse escrito en una de las paredes del expendio de comida, etcétera.

En el ámbito chicha, muchos conductores de combis (microbuses), autobuses y camiones pintan sus respectivos vehículos o les adhieren calcomanías con textos asertivos—«Cholo soy», «Tu envidia es mi progreso», «Ya fuistes» (sic)—, humorísticos —«Advertencia: vehículo protegido por mi suegra y rastreado por mi mujer»—, y en especial alusivos al sexo: «Se vacuna contra la virginidad», «La que quiera azul celeste que se acueste», «Más vale prevenir que amamantar», «Antes soñaba contigo, ahora no me dejas dormir».



Asimismo, los tabloides sensacionalistas emplean jerga chicha que—junto a los llamativos titulares y a la diagramación que emula a los afiches anunciando los conciertos de música chicha— atrae como un imán a un público que se identifica con esa manera de expresarse.<sup>44</sup> Por ejemplo, «Golpeó gila a lo bestia» es un titular del diario *Ajá* (la fecha de publicación no se distingue en la

<sup>44</sup> Para más información sobre el empleo de jerga y titulares chicha, recomiendo consultar: Gargurevich, Juan. *La prensa sensacionalista en el Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2002.

imagen disponible). Quiere decir que un sujeto agredió a su novia de manera brutal. Asimismo, «Le metí plomazos porque se puso liso» es un titular del diario *El Choche* [el amigo], del 25 de enero de 2017. Significa que el agresor le disparó varios balazos a su víctima porque fue grosera con él.

Javier Garvich identifica que el equivalente del estilo chicha impreso sería en la radio la manera de hablar «estridente, atropellada, repetitiva» (61). Por otro lado, existe un léxico vinculado a los nombres de diversos alimentos y algunas de esas palabras pueden ser consideradas chicha.

Palabra	Sentido	Ejemplo	Significado
Arroz	Ignorar, despreciar	Me tiró arroz	Me ignoró
Calentado	Relación clandestina	Tiene su calentado	Tiene un(a) amante
Cancha	Abundante	Tiene plata como cancha	Tiene mucho dinero
Choro	Ratero, ladrón	¡Agarren al choro!	¡Atrapen al ladrón!
Culantro	Trasero	Mueve tu culantro	Levántate y camina
Fresa	Derecho, de frente	De fresa hasta el fondo	Derecho hasta el fondo
Lechero	Suertudo	¡Qué lechero!	¡Qué suertudo!
Lenteja	Lento	No seas lenteja	No seas lento
Olluco	Dedo	¡Cuidado con los ollucos!	¡Cuidado con los dedos!
Palta	Vergüenza	¡No te hagas paltas!	No te preocupes
Papaya	Fácil	El examen estuvo papaya	El examen fue fácil
Piña	Mala suerte	¡Qué piña!	¡Qué mala suerte!
Turrón	Mal aliento, aliento alcohólico	¡Tremendo turrón!	¡Muy mal aliento!
Yuca (1)	Pierna	Tiene buenas yucas	Tiene buenas piernas
Yuca (2)	Difícil	El examen estuvo yuca	El examen estuvo difícil
Zanahoria	Sano, sin malicia	Ella es bien zanahoria	Ella no tiene malicia

Fuente principal: Zamora Hernández, Elizabeth. «Mini guía para entender las palabras de la jerga peruana inspiradas en la comida». Matador Network, 29 de noviembre de 2019. Red.  
< <https://matadornetwork.com/es/jerga-peruana-inspirada-por-la-comida/> >

La jerga chicha trasciende el género musical chicha. Es posible hallarla, por ejemplo, en el salsatón (fusión de salsa con reguetón) «¿Cuál es tu cau cau?»: <sup>45</sup>

<sup>45</sup> El cau cau es un guiso típico de la cocina criolla, preparado a base de mondongo, papas, ají amarillo y hierbabuena. En jerga peruana, «¿cuál es tu cau cau?» significa ¿cuál es tu problema?

Letra de «¿Cuál es tu cau cau?» (2019) de Arturo Barrientos (Grupo La Fabri-k)	
<p>Coro:                      Oye, nene, ¿cuál es tu cau cau?                      Mira que yo soy arrebatado" [arreatado].                      Sabes que yo vengo del Callao.                      Avanza y dime, ¿cuál es tu cau cau?                      Oye, Nene: ¿cuál es tu cau cau?                      Sácate y ya pica pa" [para] tu lao [lado] = [Ve a tu sitio].                      Mira que te aplico mi tumbao,                      Avanza y dime, ¿cuál es tu cau cau?</p> <p>Rapeo 1:                      El otro día/ estaba tranqui [tranquilo]/                      yo paseando en Salaverry [presumiblemente,                      el centro comercial Salaverry].                      La calle estaba llena de flaquitas [chicas] súper chéveri [chévere, estupendas].                      Todas me miraban pituqueao [pituqueado] [afectado, pretendiendo ser elegante] con ropa <i>trendy</i>.                      Pero una flaquita [chica], causa [amigo], sí que estaba <i>friendly</i>.</p> <p>Rapeo 2:                      Ya yo te dije                      «no le tengo miedo a tu mariachi [marido],                      que está en nada [que malgasta su vida].                      Ven conmigo que te llevaré a una timbeada [juego de apuestas por dinero].                      Vamos a tonear [a irnos de fiesta, a parrandear] hasta que sea de madrugada.                      Y si quieres nos mandamos otra chela [cerveza] bien helada».</p>	<p>Rapeo: 3                      El sábado la vi en el malecón de Magdalena.                      Y le dije a un <i>brother</i> mío: “¡Mmira que flaca tan buena!”                      A esta morena me la gano [la conquisto] sin problema,                      así como le ganamos a la selección chilena.</p> <p>Rapeo 4:                      Ya te dije, mami, tu flaco [pareja] es una ensalada.                      Conmigo te vacilas [te diviertes] y con él estás en nada [malgastas tu vida].                      Te invito un cebichito [ceviche, en diminutivo] con su chicha bien helada.                      Y si quieres comer más, nos vamos a una pollada [evento para recaudar fondos, en el que se sirve pollo].</p> <p>Rapeo final:                      Todos mis latinos levantando las manos,                      con todos mis hermanos que se sienten bien peruanos.                      Somos los locales donde sea que vamos,                      y siempre la mejor hinchada [los mejores partidarios],                      por eso ganamos.                      Vamo" [vamos] a vacilarnos [divertirnos], disfrutando de este ritmo.                      Se escucha en matrimonios, discotecas y en los quinos [fiestas de quinceañeras].                      Quiero que lo gocemos juntos los latinos,                      diciendo a un solo grito «Este es mi cau cau».</p>

El sociolecto vendría a ser algo así como el paisaje urbano que describe Salazar Bondy con una metáfora”, «como una caligrafía en cuyos rasgos es dable descifrar la incógnita de un espíritu colectivo, de una cultura que suma y condensa individualidades, clases y épocas» («El desierto habita la ciudad» 96).

### *El ahoramiento*

El ahoramiento «consiste básicamente en imponer violentamente los intereses del actor en sus relaciones con los demás [...] [E]l ahorado obtiene la recompensa deseada sin remordimientos aparentes dado que considera su triunfo justificado porque su víctima fue incapaz de hacer prevalecer sus intereses, tal como lo exige la "ley del más fuerte"» (Rondán 28). Hugo Neira define al *achorado* como «el emigrante que ha perdido los criterios de sanción social de la aldea andina para reemplazarlos por una moral laxa y sin escrúpulos orientada al éxito individual en el cual no hay sonrojo por el rápido enriquecimiento ilícito o la transgresión de las normas si ello produce ganancias y, en algunos casos, prestigio» («Violencia y armonía» 3). El ahoramiento se evidencia, por ejemplo, en «la forma temeraria y agresiva de manejar» que exhibe la mayoría de los conductores de combi limeños» con la finalidad de «rezagar a los demás conductores» y así ganar más pasajeros (Rondán 25). No obstante, «el ahoramiento también puede ser entendido como una reacción espontánea que surge en situaciones de tensión y no se orienta necesariamente a un fin determinado» (ibíd. 29).

En general, el término *achorado* alude a un sujeto atrevido, desafiante o insolente. Es posible que el transgresor se autocalifique de ahorado y que se enorgullezca de ser llamado de esa manera. Desde el punto de vista de la clase dominante, este tipo de individuo suele ser percibido como un «igualado»; es decir, como un subalterno, en sentido gramsciano, que tiene el «descaro» de esperar un trato de igual a igual. Tejeda hace notar que, si hasta los años 1960 la estrategia del subalterno para obtener movilidad social era el arribismo (Carlos Delgado), desde los años 1990 en adelante el mecanismo de ascenso social ha sido el ahoramiento (Oswaldo Medina) (14-15).<sup>46</sup>

### *Música chicha*

Como se sabe, la música chicha es un género sui generis resultante de una fusión. Empleando instrumentos musicales electrónicos, combina el huaino (música andina) y otros tipos de música

---

<sup>46</sup> Salazar Bondy se refiere al arribismo como «[e]l culto [...] del boato palaciego al que aspira acceder, como la Villegas a las sábanas de Amat, todo limeño de cepa o no. Entre nosotros se arriba a la *Corte* rediviva merced a los casi profesionales esfuerzos de una entera vida. *Malinchismo* en almíbar, por desapasionado y prolijo, el perricholismo parece ser una de las energías del individuo y la sociedad limeños» («I. La extraviada nostalgia» 16).

Luis Alberto Sánchez denominó perricholismo al arribismo.

«La aspiración general consiste en aproximarse lo más que sea posible a las Grandes Familias y participar, gracias a ello, de una relativa situación de privilegio. Este espíritu no es exclusivo de la clase media. El pueblo entero, aún su masa más desdichada e indigente, obedece al mecanismo descrito» (Salazar Bondy, «IV. ¿Es el azar nuestra deidad?» 60).

peruana con la cumbia, ritmos tropicales foráneos y rock, entre otros.<sup>47</sup> En la década de 1970, el grupo Juaneco y su Combo se hizo famoso por combinar ritmos de la selva con los otros mencionados. En 1972 se formó en Piura el conjunto musical Armonía. En 1976 surgió allí también Agua Marina ambos cultores de la cumbia peruana. Sin embargo, fue en los años 80 que Los Shapis y Chacalón vendieron miles de discos y proliferaron los chichódromos; es decir, lugares donde se interpreta y se baila música chicha. En 1999, el recién formado Grupo Antología fue invitado al Japón para interpretar música urbana andina.

Así como la zamacueca era rechazada al principio por la clase alta reaccionaria, en sus inicios la música chicha también lo fue. Era considerada de mal gusto probablemente por su origen humilde y debido a que sus manifestaciones tienen una estética poco ortodoxa según los cánones tradicionales. Fue en la década de 1980 cuando la música chicha logró consagrarse: «En los años 1985-1986 se desató la "fiebre chicha". Por lo menos medio millón de peruanos bailaban este ritmo todos los fines de semana. Playas de estacionamiento, terrenos sin construir y hasta carpas de circo abandonadas se convirtieron de la noche a la mañana en chichódromos» (ibíd. 88).

Con todo, fue sorprendente que, durante la campaña de las elecciones presidenciales del año 2000, Fujimori y sus partidarios—conscientes del poder de la música chicha para llegar a las masas—bailaran la tecnocumbia *Ritmo del chino/Baile del chino*. «Alberto Fujimori ha salido a calles y plazas enfundado en su mejor disfraz: el de amigo de los pobres con talante chichero. A bordo del "Chinomóvil" o simplemente montado sobre un tabladillo, se pone dicharachero, baila y [...] detrás de esas manifestaciones aparentemente espontáneas hay también un tinglado de [...] movilizaciones milimétricamente organizadas. Se trata, acaso, de un nuevo tipo de operativo psicosocial, con thecnocumbia [sic] incluida» (Escobar La Cruz). El uso de música chicha en una campaña política habría sido impensable tres décadas atrás, cuando este tipo de música no gozaba de prestigio social. Por el contrario, la élite la consideraba inferior, una manifestación propia de las clases bajas y, por ende, percibida como de mal gusto.

### *Temas de la música chicha*

A principios de los años 90, Los Mojarras irrumpieron en el panorama musical peruano: «Era la primera vez que se escuchaba cantar con tanta fuerza y rabia contenida canciones contestatarias de "rock-chicha" que describían la vida de grupos inexplorados por la temática del rock nacional:

---

<sup>47</sup> Es posible establecer cierto paralelismo sinestésico entre la vocación caníbal de la música chicha y la de la pintura de Juan Bravo Vizcarra (1922-2016). Por los temas que aborda, la obra pictórica de este artista cusqueño es, decididamente, indigenista. Al mismo tiempo, las formas geométricas de las imágenes reflejan una fuerte influencia del cubismo. A la pregunta «¿Te identificas con [Oswaldo] Guayasamín o con [Pablo] Picasso?», Bravo Vizcarra se distancia de ambos, respondiendo: «Guayasamín es más trágico y temático que yo, y sus dibujos son esqueléticos, distintos a los míos. De otro lado, Picasso mezcla los planos y un personaje puede estar al mismo tiempo de perfil y de frente. Yo no hago eso, pero lo admiro por su audacia» (Entrevista con Frank Otero Luque).

los migrantes, los informales, los ahorados, la gente de barrio, el lumpen» (Ramos-García 126-127). Lucie Miramont ha notado que «[e]l tema del arraigo a la tierra y de la condición de los migrantes que trabajaban en Lima ha sido reemplazado por letras acerca de la trilogía temática amor/desamor/alcohol» (reseña de Rubio López).<sup>48</sup> Por otro lado, algunos intérpretes hacen *covers* de clásicos universales. Recordemos la versión de José Abelardo Guitiérrez Alanya, «Tongo», de «Hotel California» (1972) de Eagles cantada en «tonglish».

### *Promoción de la música chicha*

Los conciertos de música chicha, las fiestas chicha y los chichódromos son promovidos principalmente por la radio y mediante afiches multicolores de diseño muy característico. Pedro Tolomeo «Monky» Rojas Meza (1961-...) es un reconocido diseñador gráfico chicha. Los carteles suelen incluir imágenes y textos impresos con una tipografía característica con abigarradas tintas fosforescentes. En los diseños iniciales, sobre un fondo negro solían prevalecer el fucsia, el verde limón, el naranja o el amarillo (Subirana 9).

En una suerte de palimpsesto, en el que los carteles con información vencida, es decir, que ya no está vigente, son cubiertos por afiches anunciando eventos recientes. Los carteles son pegados en sucesivas capas sobre paredes, muros y cercos de cualquier edificación situada en un lugar de alto tránsito.

La tipografía chicha se basó inicialmente en algunos de los tipos de letra vinculados a la promoción del béisbol en los Estados Unidos. Luego, las letras se fueron modificando a mano alzada hasta conseguir un estilo de trazo sinuoso y psicodélico distintivo. Por ejemplo, Diego Sanz Salas ha diseñado un tipo de letra chicha normal, otro chicha dura y un tercero chicha suave. En cuanto al color, se utiliza la paleta de la gama flúor con la intención de que las letras destaquen sobre el fondo.

---

<sup>48</sup> Ahogar las penas por despecho también es uno de los temas de la música criolla. Basta y sobra recordar el lacrimógeno vals peruano *Yo la quería patita* (1954), compuesto por Mario Cavagnaro y popularizado por Los Troveros Criollos: «No se haga de rogar, patita y bájese otro pomo/ No crea usted compadre, que ya me licorié/ Si estoy con los crisoles rojimios es de llanto/ porque he llorao, carreta, por culpa de una mujer».



Carteles chicha anunciando conciertos musicales  
Archivo fotográfico Frank Otero Luque

Hoy en día, no es raro hallar en restaurantes carteles diagramados con una estética chicha, ya sea dando la bienvenida o promoviendo el menú criollo.



Cartel en el restaurante Panchita (San Borja)  
Archivo fotográfico Frank Otero Luque

Existe, asimismo, un tipo de letra denominado «carga máxima», que se originó en los años 1950, en el mercado de La Parada, en donde se pintaba en la carrocería o en la tolva de los camiones información que exigía la ley: carga máxima, peso, altura, etcétera. En la actualidad, el referido estilo tipográfico «se alza con orgullo en polos, locales, avisos publicitarios y logotipos [...] está en la carretilla que vende hígados fritos en la avenida Aviación y también en el restaurante londinense Ceviche, del chef Martín Morales» (Machuca Castillo).<sup>49</sup>

<sup>49</sup> En el año 2014, los artistas Azucena Cabezas y Alinder Espada fundaron el estudio Carga Máxima para investigar y difundir el legado de «Caracortada» y del «Caribeño», los iniciadores del estilo tipográfico carga máxima.

Los festivales son muy importantes para la difusión de la música chicha en otras esferas. Por ejemplo, en el formato de Alternativo Music Festival hay dos escenarios: uno para música rock y pop, y otro para música indie y fusión. En ese evento, que lleva ya seis ediciones, los fans (fanés, pare ser riguroso) de los exponentes del primer escenario—tales como Libido, Mar de Copas o Rio—tienen la posibilidad de disfrutar de las audaces propuestas musicales de Bareto, Deyvis Orosco, los Hermanos Yaipén, Los Mirlos o Los Mojarras, entre otros. Por último, así como «El Karamanduka fue en su tiempo la capilla sixtina del criollismo» (Scorza), el Centro de Espectáculos El Huaralino Internacional sería el equivalente contemporáneo para la música chicha y para nuevas propuestas vinculadas a esta. Allí se presentan bandas ya consagradas de la talla de Bareto y Armonía 10.

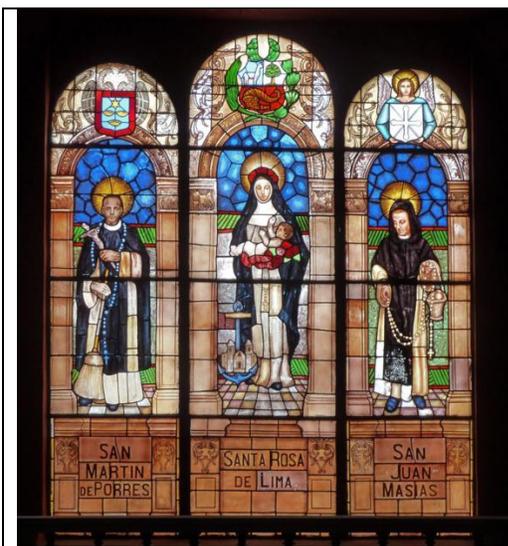
Lucie Miramont ha observado que «el modo de informar al público varía según las distintas zonas de la ciudad, con un contraste fuerte: en los conos, los modos privilegiados son principalmente la radio, los afiches en la calle y, con una presencia menor, Internet; mientras en el Centro y en Barranco se utiliza casi exclusivamente Facebook para difundir la información» (reseña de Rubio López).

	<b>Lo criollo</b>	<b>Lo chicha</b>
<b>Géneros musicales</b>	En la actualidad, principalmente vals peruano, polca, marinera, tondero, festejo y landó	Tecnocumbia, cumbia andina, rock chicha
<b>Principales influencias</b>	Europea, sobre todo española y africana	Colombiana, andina y selvática peruanas
<b>Instrumentos musicales</b>	Guitarra de madera, cajón afroperuano, quijada, cucharas	Combina instrumentos musicales vernáculos y de origen africano con instrumentos musicales electrónicos
<b>Promoción</b>	Radio y televisión Día de la Canción Criolla	Afiches, radio, conciertos, festivales
<b>Tipo de establecimientos</b>	Peñas criollas	Chichódromos Discotecas

*Sarita Colonia: una santa chicha*

Sin duda, la religión también ha dado un giro hacia lo chicha, al punto de que en la actualidad podría hablarse de la cholificación del panteón cristiano. Por ejemplo, Sarita Colonia (Sara Colonia Zambrano, 1914-1940) es una santa apócrifa chola, a quien un segmento postergado y marginal de la población chalaca (del Callao) empezó a rendirle culto en los años 70, precisamente en la

década en que se intensificó la inmigración masiva de pobladores andinos a la costa.<sup>50</sup> Esta santa surgió, probablemente, de la necesidad de los indígenas y cholos de verse representados en la corte celestial. En la capital, los criollos ya tenían a San Juan Macías y a Santa Rosa de Lima, y los negros y mulatos contaban con el Señor de los Milagros—el Cristo Moreno de Pachacamilla—y con San Martín de Porres, pero no había un santo andino ni mestizo.<sup>51</sup>



San Martín de Porres, Santa Rosa de Lima y San Juan Macías  
Convento de Santo Domingo (Lima)  
Archivo fotográfico Eva Lewitus

Camioneros, conductores de autobuses y microbuses, y taxistas han contribuido a difundir el culto a Sarita Colonia por todo el Perú, debido a que portan en sus vehículos las imágenes de la santa, en una suerte de altar ambulante. En la actualidad, Sarita Colonia es venerada por distintos sectores sociales. Algunos sujetos chicha se tatúan en el cuerpo el rostro la santa, lo que no sucede usualmente con las imágenes de otras divinidades.

\*\*\*NO ES DE DOMINIO PUBLICO\*\*\*

<https://redaccion.lamula.pe/2012/11/13/sarita-colonia-la-mas-fiel-acompanante-de-los-desamparados/danilanzara/#lg=1&slide=2>

<https://redaccion.lamula.pe/2012/11/13/sarita-colonia-la-mas-fiel-acompanante-de-los-desamparados/danilanzara/>

<sup>50</sup> Otros cultos apócrifos y populares en el Perú son el de La Melchorita y el de la Beatita de Humay, en Chíncha y en Pisco (departamento de Ica), respectivamente.

<sup>51</sup> El culto al Señor de los Milagros se originó en 1655, el año en que un feroz terremoto destruyó Lima. Sin embargo, la imagen de un Cristo moreno que cuatro años antes un esclavo angoleño había pintado en un muro se mantuvo incólume. En veneración al Señor de los Milagros se realiza en la actualidad una de las procesiones cristianas más concurridas e importantes del mundo. Como es usual, si «[e]n un primer momento la Iglesia censuró las solemnidades al Señor de los Milagros, luego las toleró y finalmente les dio su plena aprobación» (Klaiber 137).

*Gastronomía*

Lima es la capital gastronómica de Latinoamérica. En la época colonial, «Amancaes era un gran festival gastronómico donde abundaba la chicha, el aguardiente de pisco y una gran variedad de comidas. Nunca faltaban la pachamanca, anticuchos, cau-cau, frijoles, butifarras, arroz con pato, papa a la huancaína, ollucitos, seviche [generalmente, escrito «ceviche» o «cebiche»] escabeche (Pacheco Ibarra)».<sup>52</sup>

	
Picarонера friendo picarones	Anticuhero asando anticuchos
Archivo fotográfico Frank Otero Luque	

Actualmente, en el Perú la cocina criolla coexiste con las cocinas regionales (costeña, serrana y selvática), con el chifa, con la cocina nikkei, con la cocina novoandina y con la cocina de autor.

<sup>52</sup> Como en otros países hispanoamericanos, la cocina criolla peruana resulta de la fusión de la cocina española (influenciada por la gastronomía árabe) con la gastronomía local y el aporte culinario de los africanos que fueron traídos como esclavos durante la época colonial.

		
Anticuchos		Causa limeña
Archivo fotográfico Eva Lewitus		
Comida Nikkei		
		
Cebiche de corvina		Ceviche de camarones
Archivo fotográfico Frank Otero Luque		

A mediados del siglo XIX los inmigrantes chinos crearon el chifa; es decir, la cocina fusión chino-peruana;<sup>53</sup> y en el siglo XX los inmigrantes japoneses hicieron lo propio, dando origen a la cocina nikkei.<sup>54</sup>

<sup>53</sup> El chifa es uno de los ejemplos más exitosos de sincretismo cultural en el Perú, debido a la gran aceptación que, desde los años 20, ha tenido entre todos los connacionales, independientemente de la clase social a la que pertenecen. Aunque existen registros que dan cuenta de la presencia de chinos en el Perú desde principios del siglo XVII (Vega Loyola 155), fue en la Era del Guano (1840-1870), más precisamente entre 1849 y 1875, cuando llegaron al Perú miles de inmigrantes chinos contratados bajo el régimen de enganche (Lausent-Herrera 116). La colonia china tiene, pues, una larga tradición en este país. Por este motivo, la ciudad de Lima cuenta con un importante barrio chino y los chifas (restaurantes de comida china) han proliferado a lo largo y ancho del territorio nacional. El sabroso y popular lomo saltado es un platillo que, aunque tiene una fuerte influencia de la cocina china, no suele figurar en el menú chifa, sino más bien como uno de los platos bandera del menú criollo.

El guano es el excremento de aves marinas que se acumula sobre algunas islas de la costa, como en las Islas Chincha. En el siglo XIX era un fertilizante muy cotizado y su demanda produjo un gran auge económico.

<sup>54</sup> En 1876 el Perú y Japón firmaron el Tratado de Paz, Amistad, Comercio y Navegación, y en 1899 llegó la primera ola de inmigrantes japoneses (790 personas) al puerto del Callao. Gracias a los descendientes de nuevos inmigrantes del país nipón durante el siglo XX, ahora podemos disfrutar de la cocina nikkei (peruano-japonesa), promovida internacionalmente por el chef Nobu Matsuhisa desde finales de los años 1980. Hoy en día, el chef Mitsuharu «Micha» Tsumura y su restaurante Maido están catalogados entre los mejores del mundo (puesto número 10) en el ranking «World's 50 Best Restaurants».



Comida nikkei  
Cortesía de Cecilia de la Jara

Otro ejemplo de sincretismo cultural gastronómico en el Perú es la cocina novoandina, que surgió a mediados de los años 80 y que cobró auge diez años más tarde gracias al impulso que le ha dado el reconocido chef Gastón Acurio, cuyo restaurante Astrid y Gastón ocupó el puesto número 33 en el ranking mundial de World's 50 Best Restaurants en el año 2017. Este tipo de cocina fusión emplea ingredientes y modos de preparación autóctonos en la elaboración de platos de las grandes cocinas internacionales. El «quinuoto»—un risotto en el que se sustituye el arroz por la quinua—es un buen ejemplo de la creatividad de esta tendencia culinaria. Asimismo, el chef Virgilio Martínez—propietario del afamado Central Restaurante (puesto número 6 en el ranking de «World's 50 Best Restaurants» de 2019)—, se ha dado a la tarea de identificar insumos peruanos poco conocidos que crecen a distintas alturas sobre el nivel del mar, con el propósito de ofrecer una cocina de mercado (ingredientes locales y de temporada) con un menú que lleva su personalísimo sello de cocina de autor (creaciones insignia propias). Ciertamente, la cocina «[e]s, a la vez que única, producto del mestizaje de culturas, del dinamismo que mueve al mundo y de la comunicación entre personas» (Javier Manzanares, en Tsumura Mitsuharu, y Josefina Barrón). (Otero Luque, «La gastronomía peruana»). Desde el año 2008, se ha venido celebrando anualmente la Feria Gastronómica Internacional de Lima, conocida como Mistura.

Debido a su alta calidad, sofisticación y variedad, la cocina peruana se ha posicionado en un sitio privilegiado en las principales ciudades del mundo. Por eso, no debe llamar la atención que tres restaurantes limeños figuren en la lista «World's 50 Best Restaurants», ni que haya más de 20 escuelas de gastronomía en Lima y que una de ellas sea el Instituto Le Cordon Bleu. Sin duda, la cocina peruana se ha convertido en una marca de identidad cultural y es un motivo de orgullo para todos los peruanos.<sup>55</sup> La letra de la polca «Comida criolla del Perú», compuesta por Gerardo Rehuel Sánchez, es un variado menú de comida criolla, con postres y bebidas, incluyendo entre las últimas el pisco y la Inka Cola.

<sup>55</sup> A diferencia de las cocinas regionales, de la cocina criolla y del chifa, las otras cocinas mencionadas—nikkei, novoandina y cocina de autor—tienen un público nacional mucho más restringido, principalmente debido a que se ofrecen en restaurantes demasiado caros para el ciudadano de a pie.

Desde luego, el pueblo llano no tiene acceso a los restaurantes antes mencionados debido al alto costo de los potajes. El subalternos come en carretillas y en puestos del mercado, en donde la oferta gastronómica es igualmente variada. Allí los comensales tienen la oportunidad de combinar platos del menú criollo en la medida en que lo permita su imaginación. Así pues, en un solo plato no es raro ver juntos cebiche, causa limeña, chicharrón de pescado o de calamar, salsa huancaína, salsa de ocopa, chanfainita, arroz con pollo y tallarines en salsa roja. Este tipo de combinaciones del paladar chicha responden a los nombres de siete colores, tríos y 4x4.



Comida callejera  
Archivo fotográfico Eva Lewitus

Es chicha también el postre llamado «El clásico»—en alusión al partido tradicional de fútbol en el que se enfrentan los clubes Universitario de Deportes y Alianza Lima—, que combina mazamorra morada y arroz con leche.<sup>56</sup> Asimismo, la pollada—un plato a base de pollo macerado frito, que se sirve en un evento benéfico, en favor de alguno de los miembros de la comunidad o de alguna causa comunitaria—sería una manifestación chicha con antecedentes en el ayni.<sup>57</sup>

<sup>56</sup> En contraste, el postre criollo más emblemático sería el suspiro a la limeña, creado por Amparo Ayarza a mediados del siglo XIX. Entretanto, otros postres limeños, como el ranfañote y el sanguito, que eran populares hace unas cuantas décadas, van cayendo en el olvido.

<sup>57</sup> «El ayni es la ayuda mutua que los miembros de un ayllu se proporcionan a través del trabajo voluntario. Sintetiza el espíritu al que alude el refrán popular “Hoy por ti, mañana por mí”. El ayni se manifiesta de diversas maneras: labrando la tierra, ayudando a construir una casa (Bourricaud 29), organizando ollas comunes, habilitando guarderías (de Soto 22), etcétera» (Otero Luque, «La cultura chicha» 27).

«La economía incaica estaba regida por el trabajo comunitario organizado en ayllus o comunidades familiares. Debido a la vocación totémica del habitante andino, el ayllu se extiende a abarcar, además de los humanos, a otros seres animados e inanimados y lugares sagrados. Debido a esta concepción holística, en el ayllu son difusos y hasta se diluyen los límites entre el medio ambiente y la comunidad» (ibíd. 55).

En otro orden de ideas, el pisco es un aguardiente destilado de vino; según el experto Johnny Schuler, obtenido mediante un proceso similar al del brandy el coñac, el jerez y el armañac («Cuál es la diferencia», *Perú 21*). Adicionalmente, Pisco es una denominación de origen (provincia de Pisco, departamento de Ica) y, conjuntamente con la chicha morada y la soda Inka Cola, son consideradas bebidas emblemáticas del Perú.<sup>58</sup> En los primeros años de vida republicana, «[l]as comedias de Segura lindan muchas veces con la farsa: [...] En *Lances de Amancaes*, por ejemplo, los personajes, que quieren ser caballeros y damas de la mejor sociedad limeña, pasan gran parte de la acción bebiendo pisco, y hablan y proceden en consonancia con tal refresco» (Menéndez y Pelayo cclxx). Con pisco se elabora el pisco sour, un coctel preparado con pisco, limón y azúcar, que ha sido declarado Patrimonio cultural de la nación por el Ministerio de Cultura. El pisco sour fue promocionado por el Bar Morris de Lima en los años 20, aunque existe la referencia de un manual de cocina—«arreglado por S. E. Ledesma»—de 1903, que incluye la receta bajo la denominación genérica de «cocktail» (33).



Pisco sour  
Archivo fotográfico Frank Otero Luque

Por otra parte, comercializada desde 1935 por el empresario de origen británico Joseph Robinson Lindley, Inca Kola es una bebida gaseosa que, desde sus inicios, se ha asociado a la peruanidad. Como he mencionado, en 1961 la firma José R. Lindley e Hijos, S.A., fabricantes de Inca Kola, auspició el musical *Limeñísmo* de Chabuca Granda. El eslogan de Inca Kola de 1960 a 1980

---

<sup>58</sup> Para producir pisco bajo ese nombre, Chile necesitaba una denominación de origen que no tenía. «Por lo tanto, para poder establecer algún tipo de indicación geográfica, el gobierno chileno cambió el nombre del pueblo de La Unión, donde se producía mucho pisco, al nombre de Pisco Elqui» (Herrera Peralta, en Harell 16).

y de 1985 a 1989 fue «La bebida de sabor nacional».<sup>59</sup> Curiosamente, es con una cocina fusión, el chifa, con la que la Inca Kola hace un mejor maridaje que con otros tipos de comida peruana. Por último, y no por ser menos importante, la chicha morada es una bebida hecha con maíz morado, azúcar y limón. Es posible que, en la expresión «cultura chicha», el adjetivo aluda a la chicha morada, una bebida peruana de origen andino sumamente popular en todo el Perú.



Chicha morada  
Archivo fotográfico Eva Lewitus

<b>Gastronomía</b>	
<b>Criolla</b>	<b>Chicha</b>
Menú criollo Piqueo criollo	Múltiples combinaciones poco ortodoxas de comidas (especialmente del menú criollo) en un mismo plato
Bufés criollos Restaurantes criollos Feria Gastronómica Internacional de Lima (Mistura)	Mercados populares Polladas

<sup>59</sup> La estrategia de mercadeo de Inca Kola ha sido vincular esta bebida gaseosa al sentimiento de peruanidad. Los eslóganes de diversas épocas dan cuenta de ello: de 1990 a 1995 fue «Es nuestra, la bebida del Perú», de 2000 a 2001 «El sabor de lo nuestro», de 2001 a 2003 «Hay una sola y el Perú sabe por qué», de 2003 a 2005 «El sabor del Perú», en el año 2005 «Destapa el saber del Perú», de 2005 a 2006 «Celebra el Perú» y el año 2016 «El sabor que nos hace únicos».

En vista de que el consumo de Inca Kola superaba año tras año largamente al consumo de Coca Cola, en 1999 The Coca Cola Company adquirió el 49% de las acciones de Inca Kola.

*Paralelismos entre lo criollo y lo chicha*

Es posible establecer ciertos paralelismos, aunque no siempre equivalentes, entre lo criollo y lo chicha. Por ejemplo, algunos de los personajes en las comedias de Manuel Ascencio Segura son criollos, en tanto que algunos de los personajes en películas como *¡Asu Mare!* (2013) y *Asu Mare 2* (2015), dirigidas por Ricardo Maldonado,<sup>60</sup> así como algunos de los personajes y escenas en el filme *La teta asustada* (2009), dirigida por Claudia Llosa, son chicha.<sup>61</sup>

Muchos de los personajes en las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma son criollos, en tanto que el personaje «El Sinchi», en la novela *Pantaleón y las visitadoras* (1973) de Mario Vargas Llosa es, decididamente, chicha.<sup>62</sup> A pesar de las grandes diferencias, sobre todo formales, las *Tradiciones peruanas* son al criollismo lo que la crónica policial sensacionalista y los chismes de farándula serían para la cultura chicha. De manera similar, si Palma recogió el lenguaje popular en su obra cumbre—a los que prestó atención académica en *Neologismos y americanismos* (1896) y en *Papeletas lexicográficas* (1903)—, los tabloides sensacionalistas emplean replana chicha.

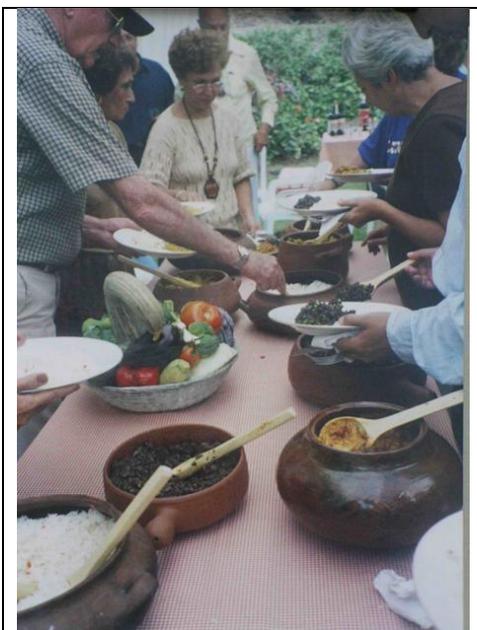
Salvando las distancias, quizás lo que las acuarelas de Pancho Fierro y las pinturas de Sérvulo Gutiérrez representan para el criollismo, los afiches y murales de Elliot Túpac y de Carga Máxima, entre otros, lo son para la cultura chicha. Entre tanto, el menú de la cocina criolla es, valga la redundancia, criollo, mientras que la combinación poco ortodoxa de diversas comidas—criollas y no criollas—en un mismo plato es, a todas luces, chicha. No obstante, resulta curioso que cualquier bufé de comida criolla propicia que el comensal se sirva múltiples combinaciones de platos, pero en ese contexto no se le considera chicha.

---

<sup>60</sup> El éxito de taquilla de *¡Asu mare!* (2013), sin precedentes en el cine peruano, ha sido superado únicamente por *Asu mare 2* (2015). Se trata de una saga sobre la vida de Cachín, basada en algunos aspectos biográficos de Carlos Alcántara, el actor que interpreta al protagonista. Cachín es un pícaro que vence la adversidad (estrato social bajo, falta de recursos económicos, desempleo, drogadicción, etcétera) y llega a convertirse en una estrella de televisión (de la Jara y Otero Luque, «Aguara, guara, gua, tu, tas» 1).

<sup>61</sup> Las escenas correspondientes a la boda de Máxima [María del Pilar Guerrero], hija de Lúcido [Marino Bailón] y prima de Fausta, la protagonista [Magaly Solier], «sirve[n] de excusa para representar la cultura popular limeña, mejor conocida como chicha [...] El paisaje monocromático de los cerros y arenales de la periferia limeña sirven de lienzo idóneo para desplegar el arte chicha a través de las decoraciones y trajes que la familia de Lúcido utilizan para organizar recepciones de bodas. Las cumbias psicodélicas que se imponen en estas celebraciones, la mayoría provenientes del icónico grupo Los Destellos, son la cereza del pastel fastuoso que es la puesta en escena de Llosa [...] La familia de Lúcido en ese sentido rinde tributo a toda una sociedad migrante que, tras décadas de desgracias, ha logrado sobrevivir para poder finalmente celebrar» (Herrera Taboada).

<sup>62</sup> Teniendo por protagonista un pícaro ahorado, *Huámbur Poetastro Acacautinaja* (1933), de J. J. Flores, sería una novela protochicha. Según Alfredo Villar Lurquin, “*Huámbur* es un texto que supera en el espacio literario la dialéctica entre subalternidad y hegemonía [colonialidad], entre la re-presentación y la representación [es discordante], entre lo estético y lo político [es estridente, desafiante, antisistema] a través de una escritura híbrida, dialógica [contestatario] y heterogénea [heterogeneidad e hibridez]” (57).



Piqueo criollo  
Archivo fotográfico Frank Otero Luque

El plato denominado «aeropuerto»—la combinación de arroz chaufa, fideos y otros potajes de la cocina chino-peruana—sería una versión de la comida chifa-chicha si no fuera porque el chifa admite múltiples mixturas de sabores agris dulces, ácidos y picantes que son bienvenidos en el paladar del limeño promedio. Chifas de categoría, como el Madame Tusan de Gastón Acurio, ofrecen varios tipos de «aeropuerto» en su carta.

En otro orden de ideas, si Mocha Graña (Rosa Angélica Graña Garland, 1909- 2003) y Victoria Santa Cruz (1922-2014) diseñaron el vestuario del criollismo (especialmente, el de la vertiente afroperuana), Carmen Villavicencio Ruiz se ha hecho notar en el diseño de modas chicha. Otro paralelismo posible es el del culto criollo al Señor de los Milagros, a Santa Rosa de Lima y a San Martín de Porres, con el culto chicha a Sarita Colonia.<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> Isabel Flores de Oliva (1586-1617) o Rosa de Santa María, «una terciaria dominica perteneciente a la elite criolla de Lima [...] [fue] la primera persona oriunda del Nuevo Mundo [...] canonizada por la Iglesia. Santa Rosa simboliza bien el ascenso de la conciencia "protonacionalista" entre los criollos del Perú colonial. El apoyo proveniente de las autoridades civiles y eclesiásticas del virreinato, así como de la monarquía española y los jerarcas de Roma, contribuyó a agilizar la causa de la beatificación y canonización en la Santa Sede. Cincuenta años después de su muerte, Rosa fue oficialmente reconocida como beata, y en 1670 el Papa Clemente IX la declaró patrona del Perú y de todas las Indias españolas» (Hampe 719-720).

«Grave adulteración que comienza en la iconografía moderna que en vez de realizar una Isabel Flores de Oliva [Santa Rosa de Lima] transida de angustias metafísicas crea un pimpollo rosáceo y dulzón, y que en lugar del raído donado de Santo Domingo, de morigeradas facciones africanas [San Martín de Porres], nos presenta un empolvado jovencito de rasgos equívocos y almidonado hábito. La deformación no es casual: obedece al propósito de eliminar de la historia aquello que desdiga el gran embuste del cual se nutre la concepción del virreinato como *land of plenty*» (Salazar Bondy, «V. La ciudad devota y voluptuosa» 73-74).

**Lima, la bella: negociaciones entre lo criollo y chicha**

	<b>Lo criollo</b>	<b>Lo chicha</b>
<b>Personajes emblemáticos</b>	El criollo de pura cepa El pendejo El criollo vivo (avivado)	El sujeto chicha El ahorado
<b>Actitud</b>	Arribista	Contestataria, ahorada
<b>Estereotipo</b>	El cliché de la viveza criolla	Improvisación Informalidad
<b>Mirada</b>	Nostalgia de cierto abolengo perdido	Nostalgia de la vida provinciana (inmigrantes de primera generación)
	Hacia el pasado colonial	De cara al futuro (neolimeños)
	Anclada en la tradición	Valora la innovación
<b>Instinto caníbal y sincrético</b>	Sí	
<b>Áreas icónicas y emblemáticas de la ciudad</b>	Centro histórico de Lima Distrito del Rímac Distrito de Barrios Altos Distrito de La Victoria Distrito de Barranco	Descentralizado Los Conos de Lima Metropolitana
<b>Arquitectura</b>	Principalmente, de estilo (neo)colonial Eclecticismo	Ecléctica por excelencia Combina lo vernáculo con lo moderno
<b>Música</b>	En la actualidad, principalmente el vals peruano, la polca, la marinera, el tondero, el festejo y el landó	Tecnocumbia, cumbia andina, rock chicha
<b>Gastronomía</b>	Menú criollo Bufés criollos Restaurantes criollos Feria Gastronómica Internacional de Lima (Mistura)	Múltiples combinaciones por ortodoxas de comidas (especialmente del menú criollo) en un mismo plato Polladas
<b>Teatro</b>	Comedias de Manuel Ascencio Segura	Revista cómico- musical <i>La peña Ferrando</i> (1967-1982) Cómicos Ambulantes
<b>Cine</b>	Algunas escenas de bailes criollos en las películas <i>¡Asu Mare!</i> (2013) y <i>Asu Mare 2</i> (2015) dirigidas por Ricardo Maldonado, y la comida que se sirve en la boda de Calín y Emilia	<i>Los Shapis en el mundo de los pobres</i> (1986), dirigida por Juan Carlos Torrico

		<p>Algunos personajes en las películas <i>¡Asu Mare!</i> (2013) y <i>Asu Mare 2</i> (2015)</p> <p>Algunos personajes y escenas en la película <i>La teta asustada</i> (2009) dirigida por Claudia Llosa</p>
<b>Televisión: programas del siglo XX</b>	<p><i>Danzas y canciones del Perú</i> (1970s)</p> <p><i>El hit de la una</i> (1964-1968, Panamericana Televisión)</p> <p><i>La Revista de Edith Barr</i></p> <p><i>Mediodía criollo</i> (1997), Televisión Nacional del Perú, TNP</p> <p><i>Puro Criollismo</i> (Canal 7)</p> <p><i>Noche de Gala Criolla</i> (Canal 7)</p>	<p><i>Trampolín a la fama</i> (1966-1996, Panamericana Televisión, Canal 5)</p> <p><i>El Tornillo</i></p> <p><i>Estrafalario</i> (1977-1979, Canal 7), los achoramientos del «Chato» Barraza (Vivas Sabroso)</p> <p><i>Risas y Salsa</i> (Pantel, 1980-)</p> <p>Algunos <i>talk shows</i></p>
<b>Radio</b>	<p>Programas y emisoras del siglo XX:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Sábado Peruano</i> (Radio Nacional del Perú), dirigido por Alberto Martínez Gómez y presentado por David Odría</li> <li>• <i>Al compás del criollismo</i> (Radio Victoria), animado por Carlos Alfonso Delgado</li> <li>• <i>El sentir de los barrios</i> (Radio Victoria, desde 1957), animado por Julio César Alvarado</li> <li>• <i>La voz del Rímac</i> (Radio Atalaya) animado por Rafael Velorio Palma.</li> <li>• <i>Así canta mi Perú</i> (década de 1960) conducido por Nicomedes Santa Cruz</li> <li>• Radio Libertad</li> <li>• Radio Victoria</li> </ul> <p>Emisoras del siglo XXI que transmiten algún programa o segmento significativo de música criolla:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Radio Felicidad</li> <li>• Radio La Kalle</li> <li>• Radio La Inolvidable</li> </ul>	<p>Emisoras vigentes y desaparecidas con algún programa segmento significativo de música chicha:</p> <p>Radio Atalaya Radio El Sol Radio Fiesta Radio Inca Radio Mar AM Radio Moderna Radio Nacional Radio Sabor Mix Radio San Cristóbal Radio San Isidro Radio Super FM Radio Tropicana Radio Unión Radio Victoria</p>
<b>Artes plásticas y gráficas</b>	<p>Acuarelas de Pancho Fierro (1809-1879)</p> <p>Óleos de Sérvulo Gutiérrez (1914-1961)</p>	<p>Afiches y murales de Elliot Túpac y de Carga Máxima, entre otros.</p>

## Lima, la bella: negociaciones entre lo criollo y chicha

<b>Literatura</b>	<i>Tradiciones peruanas</i> (1872–1910) de Ricardo Palma (1833-1919)	Textos en tabloides especializados en la crónica policial sensacionalista y en chismes de farándula El personaje «El Sinchi», en la novela <i>Pantaleón y las visitadoras</i> (1973) de Mario Vargas Llosa <i>Huámbur Poetastro Acacautinaja</i> (1933), de J. J. Flores
<b>Sociolecto</b>	Frases y refranes <i>Neologismos y americanismos</i> (1896) y <i>Papeletas lexicográficas</i> (1903) de Ricardo Palma.	Replana chicha y titulares en tabloides Leyendas en calcomanías y pintadas en vehículos
<b>Gastronomía</b>	Menú criollo Almuerzos criollos Restaurantes criollos Feria Gastronómica Internacional de Lima (Mistura)	Múltiples combinaciones poco ortodoxas de comidas del menú criollo en un mismo plato. Polladas
<b>Diseño de vestuario/modas</b>	Mocha Graña (1909- 2003) Victoria Santa Cruz (1922-2014)	Carmen Villavicencio Ruiz
<b>Religiosidad</b>	Señor de los Milagros Santa Rosa de Lima San Martín de Porres Virgen del Carmen <i>Misa Criolla de Bodas</i> (1959) de Chabuca Granda	Sarita Colonia Melchorita Beatita de Humay

### Conclusiones

En referencia a la desmitificación del criollismo por la que Sebastián Salazar Bondy aboga en su ensayo *Lima la horrible* (1964), Harry Beleván-McBride refuta acertadamente que «[i]ntentar una cirugía ideológica al imaginario colectivo para extirparle sus fantasmas, es como pretender contener el reflujo de la marea sorbiéndola desde la orilla: hay espectros que pueblan las sombras y resquicios de nuestra memoria que jamás podrán borrarse del subconsciente, pues nacieron en un pretérito inmemorial en donde nada es verídico pero tampoco apócrifo» (37). Es más, en esencia tanto el criollismo—cuya narrativa representa la historia oficial (Portocarrero, párrafo 1)—como la cultura chicha no son sino metarrelatos; es decir, discursos que «procuran presentar una visión integrada del mundo legitimadora de formas de vida coherentes con ella» (Bernal Guerrero 29).

Lamentablemente, ni la narrativa criolla ni la chicha han logrado cristalizar «una imagen en la que todos los peruanos podamos reconocernos» (Portocarrero, párrafo 1).<sup>64</sup>

Con escepticismo posmoderno, en 1964 Salazar Bondy diagnostica que «[n]uestro costumbrismo [...] es totalitario. Abarca cocina, música, arquitectura, danza, deporte, farmacopea, urbanismo, lenguaje, poesía y religión» («II. El criollismo como falsificación» 27-28). Sin embargo, es desde que Jean-François Lyotard publicó *La condición postmoderna: Informe sobre el saber* (*La condition postmoderne: rapport sur le savoir*) (1979) que descreemos cada vez más de los discursos totalizantes y absolutistas que, cual dogma religioso, aspiran a explicar desde múltiples perspectivas situaciones y hechos demasiado complejos que, por serlo, rebasan la posibilidad de un marco de referencia rígido y bien delimitado. Según Antonio Bernal Guerrero, «[l]os grandes relatos se han hecho poco creíbles, no tanto porque haya aparecido otro metarrelato sobre la crisis de los grandes relatos [el de Lyotard], sino porque estos se han desvanecido por su propia falta de solidez [...] fundamentalmente se han derruido por su propia insuficiencia. Ciertamente, «no se ha forjado una narrativa que nos abarque a todos, instituyéndonos como un pueblo de ciudadanos iguales en derechos pero diferentes en otros muchos aspectos» (Portocarrero, párrafo 1). Sin duda, el número de sujetos chicha excede largamente al número de criollos (en el sentido de criollismo), pero hay muchísimos limeños que no pueden ser encasillados en ninguno de los grupos mencionados.

No obstante lo anterior, para Espezúa Salmón, lo chicha ha permitido superar «la separación entre un discurso serrano y un discurso limeño, entre un Perú profundo y un Perú centralista» (ibíd. 78). Sin embargo, hay que aclarar que «[s]i lo chicha se vuelve la identidad de lo peruano, esta identidad peruana va a ir cambiando, transformándose con el paso del tiempo y se va a ir mezclando con otro tipo de identidades, necesariamente [...] Lo chicha es un estadio, es un momento en la evolución de la cultura peruana» (ibíd., *Entre caníbales* 7:04). Ciertamente, mientras que el discurso criollo—evocador del pasado colonial y nostálgico de cierto abolengo perdido—ya no resuena ni en los migrantes ni en sus descendientes—los neolimeños, quienes miran de cara al futuro, trocando la tradición por innovación—,<sup>65</sup> la cultura chicha es la nueva cara no sólo de Lima sino de todo el Perú, y ha surgido desde el pueblo y para el pueblo para quedarse. En la actualidad, la cultura chicha permea casi todos los aspectos de la sociedad peruana y «lo chicha

---

<sup>64</sup> «[E]n el Perú, los intentos por elaborar una “memoria feliz” no han tenido éxito. Ni la narrativa criolla [...] ni menos aún la “idea crítica”, que puede considerarse como un discurso neindigenista, han significado la elaboración de una “historia justa” que reconozca los éxitos y sufrimientos de las distintas comunidades» (Portocarrero, párrafo 1).

<sup>65</sup> «Así es la Lima que quiero/ Así es la Lima que añoro. La ciudad de mis quimeras/ la del trapío que añoro» Fragmento de la letra de *Lima de veras* (1948) de Chabuca Granda).

Los migrantes de primera generación también suelen sentir nostalgia, pero no de un abolengo perdido, sino de sus respectivos pueblos y de la vida provinciana.

construye, de manera extraoficial, una nueva estructura social, mental y artística» (Espezúa Salmón, *Perú chicha* 78). Su instinto caníbal y naturaleza híbrida—que le permiten incorporar y canibalizar todo aquello que sirve a sus fines y desechar lo que no les es útil—le asegura maduración y pervivencia en el tiempo.

En otro orden de ideas, aunque la noción y el sentido de identidad que el criollismo produce estén fundados mayormente en una quimera, como sostiene Salazar Bondy —¿existirá algún nacionalismo que no se comporte de esta forma?—, «los pueblos ocultan la construcción de sus imaginarios nacionales, porque el mito se vuelve verdad y porque su carácter nacional se hace histórico» (Villegas 31). Las tradiciones, más aún una tan fuerte y arraigada como la criolla, especialmente en sus manifestaciones gastronómicas y musicales, tienden a pervivir con terquedad así sus pilares se mezan en la arena movediza de los profundos cambios sociales y culturales que han venido dándose. Tanto es así que «el cuento de la Arcadia colonial ha tenido éxito—hay que reconocerlo—, e inclusive aquellos que nos hemos liberado, si no de estar cautivos en su red, a lo menos de practicar su adoración, hallamos difícil emanciparnos totalmente del embeleso de esos entes de ficción—virreyes, purpurados, oidores, tapadas, santurriones—estratégicamente colocados en un recoveco de los barrios viejos, en la pegadiza veleidad de una canción de moda, en un refraneco lugar común, en un ademán de urbanidad habitual...» (Salazar Bondy, «I. La extraviada nostalgia» 22-23).

Por otro lado, la música chicha—quizás la manifestación más difundida de la cultura chicha—se ha convertido en la banda sonora de la ciudad de Lima, aunque no del todo. Sin contar la sempiterna música vernácula y la constante importación de ritmos que promueve la globalización, indiscutiblemente la música criolla está cediéndole el paso a la música chicha en las generaciones más recientes de limeños. Los cultores de música criolla están envejeciendo y falleciendo, y no se produce un número apreciable de nuevas composiciones. Básicamente, se reciclan temas consagrados.<sup>66</sup> «En la década del 90, se aseguraba la desaparición de la música criolla por la falta de nuevas composiciones y el lento desarrollo de nuevas voces. Julio César Alvarado, contradiciendo esta aseveración, alentó y promocionó la creación de 372 nuevas canciones— inéditas—de 31 compositores consagrados y de aquellos que buscaban la consagración» (Alvarado). Varios compositores e intérpretes vienen planteando la necesidad de que se enseñe música peruana—no sólo criolla—en las escuelas, con la finalidad de que las nuevas generaciones aprendan a amarla y a cultivarla. Independientemente de que ese noble proyecto se materialice, es difícil que lo criollo en conjunto—incluyendo principalmente la gastronomía—sea totalmente desplazado y sepultado en el olvido, por lo menos en la ciudad de Lima. Específicamente la música criolla—además de los artistas que la cultivan, de las peñas en donde se realiza y de su resaltante presencia en

---

<sup>66</sup> «Es común que en la actualidad se haga referencia a "la Guardia Vieja" como la generación contemporánea de criollos más antiguos (por ejemplo, a los músicos criollos de más edad que están vivos), mientras que en las publicaciones e investigaciones históricas, así como en el decir de los intérpretes criollos, se reconoce como "Guardia Vieja" a la generación de músicos populares costeños anteriores a la década de 1930» (Lloréns, 1983) (Lloréns y Chocano 39).

festivales, actos culturales y cívicos—cuenta con infatigables promotores, como Teresa Fuller Granda (hija de Chabuca Granda), Javier Luna Elías, los miembros del Grupo Jueves y un largo etcétera.

Me consuela que alguien como Enrique Delgado Montes (1939-1996)—fundador de la banda musical Los Destellos en 1966, y considerado el principal pionero de la cumbia peruana como género musical—haya declarado en tono confesional al diario *Ojo*—en una entrevista con motivo del lanzamiento del álbum *En criollo buenazo* (1973)—que nunca había dejado de ser un apasionado de la música criolla: «Con toda sinceridad, de corazón me gusta la música criolla. Gozo mucho más en una jarana íntima de *rompe y raja* que con una sesión de cumbias» (en Lévano). Me entusiasma que la hinchada que viajó a Sochi para alentar a la Selección Peruana de Fútbol en la Copa Mundial de la FIFA Rusia 2018, vitoreara a los jugadores blanquirrojos después de su triunfo de dos a cero ante Australia, entonando desde las tribunas *Contigo Perú* (1977), el vals peruano que compuso Augusto Polo Campos cuarenta años antes con motivo de la probable clasificación del Perú en la Copa Mundial de Fútbol de 1978, en Argentina, y que desde entonces se ha convertido en otro himno nacional: «Sobre mi pecho/ llevo tus colores/ Y están mis amores/ contigo Perú [...] A triunfar peruanos/ que somos hermanos/ que sea la victoria/ nuestra gran gratitud...». Asimismo, me emociona que, durante los días de confinamiento por la actual pandemia del COVID-19, a las ocho en punto cada noche salieran los limeños, neolimeños y limeños por adopción a las puertas de sus respectivas casas o a sus balcones para entonar al unísono ese mismo vals—inmortalizado en las interpretaciones de Arturo 'El Zambo' Cavero y Óscar Avilés—en señal de unión y solidaridad: «Cuando despiertan mis ojos y veo/ que sigo viviendo/ contigo Perú/ emocionado doy gracias al cielo/ por darme la vida/ contigo Perú [...] Somos tus hijos/ y nos uniremos/ Y así triunfaremos/ contigo Perú/ Unida la costa/ unida la sierra/ unida la selva, contigo Perú».

**BIBLIOGRAFIA**



*Obras Citadas*

«40 años de PEBAL La Inmaculada». Noticias Jesuitas, 11 Dic. 2018.

<https://noticias.jesuitas.pe/2018/12/11/40-anos-pebal-la-inmaculada/>

Adamuz, José Alejandro. «Lima, la ciudad de los balcones». *Viajes*, National Geographic, 16 Ene. 2018.

[https://viajes.nationalgeographic.com.es/a/lima-ciudad-balcones\\_12260/1](https://viajes.nationalgeographic.com.es/a/lima-ciudad-balcones_12260/1)

Aguilar, Raúl. «Un pintor llamado Sérvulo Gutiérrez». Michimiaupoet. 7 Feb. 2027.

<https://vampigata.blogspot.com/2017/02/servulo-gutierrez.html>

Aliaga Tejeda, Hernán. *Nuevas subjetividades transgresivas: un estudio sobre la viveza Postcriolla*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Escuela de Posgrado. Mención: Sociología, 2012.

Andina, agencia peruana de noticias. «Expresiones peruanas en arquitectura y gastronomía tienen marcada raíz árabe». Redacción. 29 Sep. 2012.

Alvarado, Fernando. «Jueves 30 de marzo de 2017: Recital de Música Criolla del C.S.M.C "El Sentir de los Barrios Julio César Alvarado Alvarado"». Agronegocios.

<https://groups.google.com/forum/#!topic/agronegociosenperu/YK4Zxw7IK-Q>

Arrelucea Barrantes, Maribel. «Raza, género y cultura en las acuarelas de Pancho Fierro». *Arqueología y Sociedad*, no. 23, 2011.

[file:///C:/Users/Dar%C3%ADo/Downloads/12317-Texto%20del%20art%C3%ADculo-43015-1-10-20160815%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Dar%C3%ADo/Downloads/12317-Texto%20del%20art%C3%ADculo-43015-1-10-20160815%20(1).pdf)

Avilés, Marco. *No soy tu cholo*. Debate: 2017.

Ayarza de Morales, Alejandro. *La palizada*. Columbia Records, 1911. Vals peruano.

Bailón, Jaime, y Alberto Nicoli. *Chicha Power: El marketing se reinventa*. 2009. Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2013.

Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. Traducción de César Aira. Manantial, 2002.

- Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela: Trabajos de investigación*. Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Taurus, 1989.
- Barrientos, Arturo. «¿Cuál es tu cau cau?» *Cual's 2 Kau Kau*, 2017. La Fabri-k.  
<https://www.youtube.com/watch?v=we2Prs2RJGo>
- Bartet Leyla, Farid Kahhat, y Daniel Abuggatás. *La huella árabe en el Perú*. Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2010.  
<http://clioperu.blogspot.com/2010/02/libro-la-huella-arabe-en-el-peru.html>
- Bernal Guerrero, Antonio. «Condición postmoderna y esbozo de una nueva pedagogía emancipatoria. Un pensamiento diferente para el siglo XXI». *Revista de Estudios Sociales* no. 42, Abr. 2012, pp. 27-39.  
<https://journals.openedition.org/revestudsoc/6889>
- Beleván-McBride, Harry. «Primeros apuntes sobre la Lima de Palma en las lecturas de Porras y Salazar Bondy». 2013. *Aula Palma*, no. 12, Nov. 2016, pp. 27-43.
- Bourricaud, François. "Elogio del 'Cholo'." *Cuadernos del Congreso para la libertad de la cultura* 63, 1962, pp. 26.-33.
- Bravo Vizcarra, Juan. «Juan Bravo Vizcarra se inspira en los dioses y mitos del mundo andino». Entrevista con Frank Otero Luque. *Resonancias.org*, 1 Feb. 2009.  
<http://www.resonancias.org/content/read/877/juan-bravo-vizcarra-se-inspira-en-los-dioses-y-mitos-del-mundo-andino-entrevista-por-frank-otero-luque/>
- Bryce Echenique, Alfredo. *El huerto de mi amada*. Editorial Norma, 2002.
- Burga Bartra, Jorge. «Jorge Burga Bartra: regreso a Casa». Entrevista con Rodrigo Ramírez, Loani Pinto, Gereny Perez, y Eduardo Viviano. *Artes FAUA UNI. Curso de Fotografía y Cine*. 6 Oct. 2017.  
<https://www.youtube.com/watch?v=KSEo4KEfZM8>
- , Josué Sánchez, Manuel Fernando Perales Munguía, Juan Tokeshi, y César Moncloa. *Tradición y modernidad en la arquitectura del Mantaro*. Huancayo, Perú: Universidad Continental, 2014.
- Bustamante, Emilio. «Apropiaciones y usos de la canción criolla 1900-1939».  
<http://www3.ulima.edu.pe/Revistas/contratexto/pdf/09.pdf>

- Camayd-Freixas, Erik. *Etnografía imaginaria: Historia y parodia en la literatura hispanoamericana*. F&G Editores, 2012.
- Cárcamo-Huechante, Luis. «Cuerpos excedentes: Violencia, afecto y metáfora en *Montacerdos* de Cronwell Jara. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 31.61, 2005, pp.165-180.
- Cárdenas, Humbert Ramiro. *Música chicha: La música tropical andina en la ciudad de Cuzco*. Ediciones Interculturalidad, 2014.
- Carrió de la Vandra, Alonso. «Capítulo XXVI. Breve comparación entre las ciudades de Lima y el Cuzco. - Particularidades características. - Limeños y mejicanos. - El traje de la limeña. - Causas de la vitalidad. - Cosas singulares. - Camas nupciales, cunas y ajuares». *Lazarillo de ciegos y caminantes desde Buenos Aires hasta Lima*. 1773. Ediciones Argentinas Solar, 1984.  
[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-lazarillo-de-ciegos-caminantes-desde-buenos-aires-hasta-lima-con-sus-itinerarios-segun-la-mas-puntual-observacion-con-algunas-noticias-utiles-a-los-nuevos-comerciantes-que-tratan-en-mulas-y-otras-historicas--0/html/ff57d022-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_3.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-lazarillo-de-ciegos-caminantes-desde-buenos-aires-hasta-lima-con-sus-itinerarios-segun-la-mas-puntual-observacion-con-algunas-noticias-utiles-a-los-nuevos-comerciantes-que-tratan-en-mulas-y-otras-historicas--0/html/ff57d022-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html)
- Castro-Gómez, Santiago. *La poscolonialidad explicada a los niños*. Editorial Universidad del Cauca, 2005.
- Cavagnaro, Mario. *Lima de novia*, 1975. Vals peruano.  
---. *Yo la quería, patita*, 1954. Vals peruano.
- Córdova Aguilar, Hildegardo. *La ciudad de Lima: su evolución y desarrollo metropolitano*. *Revista Geográfica*, no. 110, Jul.-Dic., 1989, pp. 231-265.  
<https://www.jstor.org/stable/40992600>
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611.
- De la Jara, Leopoldo. «El glorioso Karamanduka». *Los de la Jara en América y Europa: Familia del Perú*.  
<https://familiadelajara.es.tl/Familia-de-Per%FA.htm>
- De la Jara, Roxana. De la Jara, Roxana. «La transculturación según Ortiz y Rama». *Palabra en Libertad: Revista peruana de literatura*, año 19, no. 179, 2016, pp. 5-6.

---. y Frank Otero Luque. «Aguara, guara, gua, tu, tas: etnovavén↔entobúmeran en ¡Asu mare! (2013) y *Asu mare 2* (2015), las películas nacionales más taquilleras de todos los tiempos en el Perú " *Argus-a Artes & Humanidades*, vol. 8, no. 29, 2018, pp. 1-28.  
<http://www.argus-a.com.ar/archivos-dinamicas/1364-1.pdf>

De Soto, Hernando, en colaboración con Enrique Ghersi y Mario Ghibellini. *El otro Sendero: La Revolución Informal*. 1986. Diana, 1987.

Dreifuss Serrano, Cristina. «El huachafo como clave de lectura para la vivienda autoconstruida: estudio sobre los aspectos formales y sociales en la arquitectura informal de Lima Metropolitana (Perú). *Arquitectura: Revista*, vol. 15, no. 52, 2019, pp.291-311.

---. «Entre lo chicha y lo huachafo». Universidad de Lima, 24 Nov. 2015.

<http://www.ulima.edu.pe/pregrado/arquitectura/noticias/entre-lo-chicha-y-lo-huachafo>

---. y Jaime Bailón. «Estética e informalidad". Universidad de Lima, 31 Oct. 2015. Conversatorio.

<http://arquitecturahuachafa.blogspot.com/2015/>

---. "¿Qué es lo huachafo en la arquitectura?" 3 May. 2016. *Plataforma Arquitectura*.

<https://www.archdaily.co/co/786643/que-es-lo-huachafo-en-la-arquitectura>

Duncan, Quince. *Contra el silencio: Afrodescendientes y racismo en el Caribe continental hispánico*. Editorial Universidad Estatal a Distancia (EUNED), 2001.

Escobar La Cruz, Ramiro. «A ritmo de loco». *Caretas*, 7 Abr. 2000.

<http://www2.caretas.pe/2000/1613/articulos/chino.phtml>

Espezúa Salmón, Dorian. «¿Cultura chicha?». *Crónicas urbanas: análisis y perspectivas urbano regionales* 13.14, 2009, pp. 99-110.

---. «Entrevista N°3 - Entrevista a Dorian Espezúa Salmón. *Entre caníbales: Revista de literatura*. 16 Mar. 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=D4JDaZ0AzAQ>

---. *Perú chicha: La mezcla de los mestizajes*. Planeta, 2018.

Fanon, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*. 1952. Akal, 2009.

Fanta Castro, Andrea. *Residuos de la violencia: Producción cultural colombiana, 1990-2010*. Editorial Universidad del Rosario, 2015.

Fellmann Velarde, José. *Los imperios andinos*. Ed. Juventud, 1977.

Firbas, Paul. Reseña de *Lima la horrible* de Sebastián Salazar Bondy. *Atenea*, no. 488, 2003.

<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622003048800013>

Fuenzalida, Fernando. *Poder, raza y etnia en el Perú contemporáneo*. Fondo Editorial del Congreso, 2009.

Guimet de Mendiburu, Armando. *La carmelitana*. Año desconocido. Vals peruano.

Granda, Chabuca. *José Antonio*, 1957. Vals peruano.

---. *La flor de la canela*, 1953. Vals peruano.

---. *Lima de veras*, 1948. Vals peruano.

---. *Zeñó Manué*. Año desconocido. Vals peruano.

Grandidier, Ernest. *Voyage dans l'Amérique du Sud: Pérou et Bolivie*. Michel Lévy Frères, 1861.

Hampe Martínez, Teodoro. «Santidad e identidad criolla: estudio del proceso de canonización de Santa Rosa». *Hispania Sacra*, vol. 48, no. 98, 1996, pp. 719-740. <http://hispaniasacra.revistas.csic.es/index.php/hispaniasacra/article/view/685/684>

Harrell, Courtney. «Pisco por la razón o por la fuerza: El debate entre Perú y Chile sobre la denominación de origen del pisco, y sus implicaciones». SIT: Desarrollo Económico y Globalización, 2009.

<[https://digitalcollections.sit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1712&context=isp\\_collection](https://digitalcollections.sit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1712&context=isp_collection)>

Herrera Taboada, Gustavo. «*La teta asustada*: a diez años de cosechar oro, la obra maestra de Claudia Llosa preserva su verdadero valor». *Producciones Anafilaxis*. 16 Mar. 2020. <https://www.produccionesanafilaxis.es/la-teta-asustada>

Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI). «Censos Nacionales de Población y Vivienda de 1940, 1961, 1972, 1993 y 2007.

Isocuz. «Estilacho y neos para trepar estatus». Patrimonio berrinchudo de la humanidad: Un blog de arquitectura y pomposidad, 4 Feb. 2004. Red.

<<http://patrimonioberrinchudo.blogspot.com/2014/02/estilacho-y-neos-para-trepar-estatus.html>>

Jara Jiménez, Cronwell. *Patíbulo para un caballo*. Mosca Azul Editores.

---. *Montacerdos*. 1981. Editorial San Marcos, 2006.

Klaiber, Jeffrey. *La Iglesia en el Perú: su historia social desde la Independencia*. Fondo Editorial de la PUCP, 1996.

Kohan, Néstor. «El poder y la hegemonía». [Publicado originalmente en el periódico *Madres de Plaza de Mayo*, 6, Dic. 2003]. *Rebelión: Cátedra Ernesto Che Guevara*.

«La jarana del ayer en el Día de la Canción Criolla». *Andina*, 31 Oct. 2019.

<https://andina.pe/agencia/noticia-la-jarana-del-ayer-el-dia-de-cancion-criolla-771544.aspx>

Ladd, Pepe. «Alejandro Ayarza, "Karamanduka" y La Palizada». *Los Troveros Criollos: Música criolla del Perú*. 21 Jul. 2013. <http://www.lostroveroscriollos.com/historias.cronicas.alejandro-ayarza.php>

Lausent-Herrera, Isabelle. "Tusans (tusheng) and the Changing Chinese Community in Peru". *Journal of Chinese Overseas*, Brill Academic Publishers, vol 7, no.1, 2009, pp. 115-152.

Lavalle, José Antonio de. «La Perricholi». 1863. *Revista de Buenos Aires: Historia americana, literatura y derecho*, vol. 6. Imprenta de Mayo, 1865, pp. 136-145.

Ledesma, S.E. *Nuevo manual de cocina: A la criolla*. Imprenta Ledesma, 1903.

Lévano, Hugo. «A cincuenta años de la revolución de Los Destellos». *La jornada cultural: expresión, reflexión y crítica*. *Perfil*, 9 Dic. 2018.

Lloréns, José Antonio. «De la Guardia Vieja a la generación de Pinglo: Música criolla y cambio social en Lima 1940-1940». *Lima obrera 1900-1930. Tomo II*, Comp. Stein, Steve, 1987, p. 258.

Lloréns, José Antonio, y Rodrigo Chocano. *Celajes, florestas y secretos: Una historia del vals popular limeño*. Instituto Nacional de Cultura, 2009.

[https://www.academia.edu/37917852/Llor%C3%A9ns\\_Jos%C3%A9\\_Antonio\\_y\\_Rodrigo\\_Chocano\\_-\\_Celajes\\_florestas\\_y\\_secretos.pdf](https://www.academia.edu/37917852/Llor%C3%A9ns_Jos%C3%A9_Antonio_y_Rodrigo_Chocano_-_Celajes_florestas_y_secretos.pdf)

López Maguiña, Santiago. «Cuadros del imaginario colonial en Lima la horrible de Sebastián Salazar Bondy». *Letras* vol.88 no.128, Jul.-Dic, 2017.

Los Mojarras. «Nostalgia provinciana». *Rock urbano*, 2011. Álbum musical.

---. «Sarita Colonia». *Sarita Colonia*, 1992. Álbum musical.

Luna, Javier. Programa sobre la Virgen del Carmen. *Noche de Luna*. 9 Jul. 2020. Willax.

<<https://www.youtube.com/watch?v=nGQR5KlmxAQ>>

< <https://www.youtube.com/watch?v=nGQR5KlmxAQ> >

Machuca Castillo, Gabriela. «La historia de Carga Máxima, el multicolor tipo de letra que ilumina calles y combis en todo el Perú». Revista *Somos*, diario *El Comercio*, 17 Ago. 2018. <https://elcomercio.pe/somos/historias/historia-carga-maxima-multicolor-tipo-letra-ilumina-calles-combis-peru-noticia-547496-noticia/?ref=ecr>

Maguiña, Alicia. *¡Viva el Perú y sereno!* Año de composición desconocido. Vals peruano.

Maisonnave, Fabiano, y Avener Prado. «El Muro de la Vergüenza separa indígenas de "gringos" en Lima». *Folha de S. Paulo*.  
<https://arte.folha.uol.com.br/mundo/2017/un-mundo-de-muros/peru/segregacion/>

Mancuso, Hugo. *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail Bachtin*. Paidós, 2005.

Martí i Pérez, Joseph. «Música y etnicidad: una introducción a la problemática». *Revista Trans-cultural de Música*, no. 2. Sociedad de Etnomusicología (SIBE), 1996.  
<http://www.sibetrans.com/trans/a283/musica-y-etnicidad-una-introduccion-a-la-proble-matica>

Mejía, Darío. «¿Cuándo nació Augusto Ascues Villanueva "El Señor de la Jarana"?» *Música Criolla del Perú*. 15 Sep. 2015.  
<http://musicacriolla.pe/2015/09/cuando-nacio-augusto-ascues-villanueva-el-senor-de-la-jarana.html>

Méndez G., Cecilia. «Incas sí, indios no». *Apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú*. Documento de trabajo del IEPA, 1985.

Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Antología de poetas hispano-americanos publicada por la Real Academia Española. Tomo III: Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia*. Sucesores de Rivadeneira, 1894.

Neira, Hugo. «El vals peruano o la alegría sollozante». *Hacia la tercera mitad. Perú XVI-XX: Ensayos de relectura herética*. SIDEA, 1996, p. 448.

---. «Violencia y armonía: reflexiones para intentar comprender». *Socialismo y participación*, 1987, p. 37  
<http://www.bloghugoneira.com/wp-content/uploads/2012/02/ViolenciayAnomia1987.pdf>

Nemovalse. «Algunos apuntes, desde publicaciones de la época sobre la obra musical "Limeñísima" de doña Chabuca Granda, presentada en el año 1961».

<https://nemovalse.wordpress.com/2020/07/10/algunos-apuntes-desde-publicaciones-de-la-epoca-sobre-la-obra-musical-limenisima-de-dona-isabel-granda-presentada-en-el-ano-1961/>

Obando, Enrique. *Identidad peruana: La percepción de los intelectuales*. Instituto de Estudios Políticos y Estratégicos (IDEPE), 2002.

Ojeda, Rafael. «Lima, arcadia colonial o arcadia del espanto». *Revista Quehacer*, no. 174, 2009, pp. 86-9.

<https://docplayer.es/93892093-Lima-arcadia-colonial-o-arcadia-del-espanto.html>

---. «Sebastián Salazar Bondy: el discurso desmitificador y modernizador de *Lima la horrible* (Homenaje al 480° aniversario de la fundación española de Lima)». 2015. *Pacarina del Sur*, año 6, no, 22,

<http://www.pacarinadelsur.com/home/figuras-e-ideas/1081-sebastian-salazar-bondy-el-discurso-desmitificador-y-modernizador-de-lima-la-horrible-homenaje-al-480-aniversario-de-la-fundacion-espanola-de-lima>

Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. 1940. Biblioteca Ayacucho, 1979.

Otero Luque, Frank. «Juan Bravo Vizcarra se inspira en los dioses y mitos del mundo andino». *Resonancias.org*, 1 de Feb. de 2009. Entrevista.

<http://www.resonancias.org/content/read/877/juan-bravo-vizcarra-se-inspira-en-los-dioses-y-mitos-del-mundo-andino-entrevista-por-frank-otero-luque/>

---. «La cultura chicha: entre el etnovaivén y el etnobúmeran: estrategias de resistencia y singularidad cultural del subalterno peruano." *Argus-a Artes & Humanidades*, vol. 7, no. 27, 2018, pp. 1-54.

<http://www.argus-a.com.ar/archivos-dinamicas/1324-1.pdf>

---. «La gastronomía peruana: ¿una marca democrática de identidad cultural?». *Palabra en Libertad: Revista Peruana de Literatura*, vol. 19, no. 183, 2017, pp. 13-14.

---. «*Montacerdos* (1981) de Cronwell Jara: seres inmortales en la barriada peruana.» *Palabra en Libertad: Revista Peruana de Literatura*, vol. 18, no. 156, 2016, pp. 15-34.

---. «Postulados de (re)construcción de la nación peruana: el 'saber' de Clorinda Matto, el 'poder' de José Carlos Mariátegui, y el ayni como fórmula conciliatoria." *Ciberletras*, no. 40, 2018, pp. 47-63.

<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v40/Article-Mariategui-Ave-sin-nido.pdf>

---. «¿Va a dejar de hablar el subalterno peruano?» *Argus-a Artes & Humanidades*, vol. 9, no. 34, pp. 1-27.

<http://www.argus-a.com.ar/archivos-dinamicas/1451-1.pdf>

- Pacheco Ibarra, Juan José. «La fiesta de San Juan de Amancaes y el volcán de agua». Fragmento de "La fiesta de Amancaes (1650-1950), una festividad limeña a través del tiempo". *Rincón de historia peruana*. 24 Jun. 2012. <http://historiadordeperu.blogspot.com/2012/06/la-fiesta-de-san-juan-de-amancaes-y-el.html#!/2012/06/la-fiesta-de-san-juan-de-amancaes-y-el.html>
- Palma, Ricardo. «El mes de diciembre en la antigua Lima». *Tradiciones peruanas: Décima serie*. Wikisouce.  
[https://es.wikisource.org/wiki/El\\_mes\\_de\\_diciembre\\_en\\_la\\_antigua\\_Lima](https://es.wikisource.org/wiki/El_mes_de_diciembre_en_la_antigua_Lima)
- . «Genialidades de la Perrichili». *Tradiciones peruanas: Cuarta serie*. Wikisource.  
[https://es.wikisource.org/wiki/Genialidades\\_de\\_la\\_%C2%ABPerricholi%C2%BB](https://es.wikisource.org/wiki/Genialidades_de_la_%C2%ABPerricholi%C2%BB)
- . «La conspiración de la saya y el manto». *Tradiciones peruanas: Cuarta serie*. Wikisource.  
[https://es.wikisource.org/wiki/La\\_conspiraci%C3%B3n\\_de\\_la\\_saya\\_y\\_manto](https://es.wikisource.org/wiki/La_conspiraci%C3%B3n_de_la_saya_y_manto)
- Parker, David Stuart. «Siúuticos, huachafos, cursis, arribistas, and gente de medio pelo: Social climbers and the representation of class in Chile and Peru, 1860–1930». *The Making of the Middle Class: Toward a Transnational History*. Ed. Ricardo López, y Barbara Weinstein. Duke University Press, 2012, pp. 335-347.
- . *The Idea of the Middle Class: White-collar Workers and Peruvian Society, 1900-1950*. University Park, Pennsylvania State U.P., 1998.
- «Pendejo». *Real Academia Española*, RAE.
- Polo Campos, Augusto. *Contigo Perú*, 1977. Vals peruano.
- . *Hoy no te he visto, limeña*, año desconocido. Vals peruano.
- . *Limeña*, 1962. Vals peruano.
- Porras Barrenechea, Raúl. *Don José Joaquín de Larriua*. Conversatorio Universitario 1800-1825. Segunda conferencia, 15 Ago. 1919.  
<https://fondoeditorial.unmsm.edu.pe/index.php/fondoeditorial/catalog/download/76/70/294-1?inline=1>
- . *Pequeña antología de Lima. El río, el puente y la alameda*. Minerva, 1965
- Portocarrero, Gonzalo. «Perú, el país de las memorias heridas: entre el (auto)desprecio y la amargura». Belay, Raynald, et al. *Memorias en conflicto: Aspectos de la violencia política contemporánea*. Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA), 2004, pp. 35-49.  
<http://books.openedition.org/ifea/556>

- Quijano, Aníbal. «Colonialidad y modernidad-racionalidad». *Los conquistados. 1492 y la población indígena de las Américas*. 1991. Ed. Heraclio Bonilla. Tercer Mundo-Libri Mundi, 1992, 437-47.
- . «Colonialidad del poder, cultura y conocimiento». 1998. *Dispositio* vol. 24, no. 51, 1999, pp. 137.-148.
- . *Dominación y cultura: Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. 1971. Mosca azul, 1980.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Ediciones del Norte, 2002.
- . *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI, 1982.
- . "Literatura y cultura en América Latina". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 9, no. 18, 1983, pp. 7-35.
- Ramos-García, Luis A. "Rock-and-roll en las barriadas peruanas: identidad cultural, hibridismo y transculturación". *ALPHA: Revista de artes, letras y filosofía* no. 13, 1997, pp. 123-134.
- Rendón Vásquez, Jorge. «El racismo en el Perú». *Los Andes*, 3 Feb. 2013.
- Rohner, Fred. «Fuentes para el estudio de la lírica popular limeña: el repertorio de Montes y Manrique». *Lexis, revista de lingüística y literatura*, vol. xxxi, 2007.
- Rivera, Carmen. «Arquitectura chicha». 20 Ene. 2018.  
<https://www.slideshare.net/CarmenRivera12/arquitectura-chicha>
- Rodríguez Bernuy, Fabio. "Jorge Burga Bartra: 'La arquitectura 'chicha' es la única esperanza para redimir la arquitectura vernacular'". *ArchDaily Perú*, 1 Feb. 2016.  
<https://www.archdaily.pe/pe/781331/jorge-burga-bartra-la-arquitectura-chicha-es-la-unica-esperanza-para-redimir-la-arquitectura-vernacular>
- Rojas, Jorge. «Arquitectura chicha». *Agenda Semanal Piura*. 21 Mar. 2016.  
[https://www.youtube.com/watch?v=X\\_hAsq6MyJ8](https://www.youtube.com/watch?v=X_hAsq6MyJ8)
- Rondán, Luis. «El achoramiento: una práctica problemática o la solución de un problema». *Revistas PUCP*, 2010, pp. 22-29.  
<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lacolmena/article/view/9265/9680>
- Rubio López, Kyralina. «Cumbia-rock y gráfica popular en Lima: Reseña de las tardes de l@s jóvenes investigador@s IFEA: Cuando la chicha llega a la escena alternativa». Presentación de Lucie Miramont de su proyecto de tesis en antropología en la Universidad de Toulouse, 2016. Publicado por Kattia Pacheco, Instituto Francés de Estudios Andinos, IFEA, 18 Ago. 2017.  
<https://ifea.hypotheses.org/tag/cultura-chicha>

- Rugendas, Johann Moritz. «Fiesta de San Juan en Amancaes». 1843. *El Perú romántico del siglo XIX*. Editorial Milla Batres, 1975.  
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fiesta-San-Juan-Amancaes-Lima-1843.jpg>
- Salas, Larry. «Arquitectura chicha». *Agenda Semanal Piura*. 21 Mar. 2016.  
[https://www.youtube.com/watch?v=X\\_hAsq6MyJ8](https://www.youtube.com/watch?v=X_hAsq6MyJ8)
- Salazar Bondy, Sebastián. *Lima la horrible*. Ediciones Peisa, 1974.
- Santa Cruz, Victoria, y Nicomedes Santa Cruz. *Callejón de un solo caño*, 1958. Vals peruano.
- «¿Cuál es la diferencia entre el pisco y el aguardiente?». Redacción. *Perú 21*. 26 May. 2017.  
<https://peru21.pe/lima/diferencia-pisco-aguardiente-77896-noticia/>
- Scorza, Manuel. «El Karamanduka: mítico bastión del criollismo». *Nemovalse blog: Interrogantes sobre el vals(e) criollo peruano*. 13 Oct. 2018.  
<https://nemovalse.wordpress.com/2018/10/13/el-karamanduka-mitico-bastion-del-criollismo-de-dona-piedad-de-la-jara/>
- Segura, Manuel A. *Teatro de Manuel A. Segura: Precedido de un prólogo*. Pról. Ricardo Palma. Imprenta de la Juventud, 1858.
- «Sucedió en el Perú – Sérvulo Gutiérrez». Conducido por Norma Martínez. *TV Perú*, 24 Mar. 2014.  
1/4 <https://www.youtube.com/watch?v=-JiD1kYdxKo>  
2/4 <https://www.youtube.com/watch?v=sGa2SxKJvBU>  
3/4 [https://www.youtube.com/watch?v=pUm\\_Bgk1srE?](https://www.youtube.com/watch?v=pUm_Bgk1srE?)  
4/4 <https://www.youtube.com/watch?v=Nne4uqH5Wfw>
- Stein, Steve. «El vals criollo en los valores de la clase trabajadora en la Lima de comienzos del siglo XX». *Lima obrera 1900-1930. Tomo I*. El Virrey, 1986.
- Subirana Abanto, Katherine. "A los 25 años de la muerte de Chacalón: una breve historia de cómo el concepto de lo chicha caracteriza lo peruano". *El dominical*, suplemento cultural del diario *El Comercio*, año 66, no. 13, 23 Jun. 2019, pp. 8-11.
- Terralla y Landa, Esteban. *Lima por dentro y fuera*. Madrid: Imprenta de Villalpando, 1798.
- “The World’s Best 50 Restaurants”. William Reed Business Media.  
<https://www.theworlds50best.com/>

- Tsumura Mitsuharu, y Josefina Barrón. *Nikkei es Perú*. Trad. Patricia Elejalde y Lucas Lyndes. Telefónica, 2013.
- Valdivieso Payva, Jimmy. «11. Apuesta por el pasado y rechazo al presente: una inquietante visión de futuro para Barrios Altos». *Comunicación y cambio*. Comp. Carla Colona Guadalupe, y Juan Jorge Vergara Gerstein. Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Velencia, María. «Pintores peruanos indigenistas», *Core*, pp. 18-22. Accedido el 3 Ago. 2020. <https://core.ac.uk/download/pdf/46552513.pdf>
- Vaisman, Rebeca. «Personajes femeninos que revolucionaron el Perú del siglo XX: Peruanas de avanzada» *Revista Cosas*, 4 Abr. 2020. <https://cosas.pe/personalidades/178109/personajes-femeninos-que-revolucionaron-el-peru-del-siglo-xx-peruanas-de-avanzada/>
- Vargas, Raúl. Entrevista con Javier Luna. *Peruanos en su Salsa 3/3*, 1 Jul. 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=WZa8YKKVuMI>
- Vargas Llosa, Mario. «¿Un champancito, hermanito?: La huachafería». *El Comercio*, 28 Ago. 1983.
- Vega Loyola, José. “Japoneses, chinos e indios en Lima cosmopolita de inicios del siglo XVII”. *Cátedra Villarreal*, vol. 3, no. 2, 2015, pp. 155-172.
- Vich, Víctor. *Del viento, el poder y la memoria: Materiales para una lectura crítica de Miguel Gutiérrez*. Monteagudo. Ed. Cecilia, y Víctor Vich. Fondo Editorial de la PUCP. 2002, pp. 187-206.
- Villar Lurquin, Alfredo Federico. *Huámbur: el carnaval frente al canon*. Tesis para obtener el título de licenciado en lingüística y literatura con mención en literatura hispánica. Asesor: Víctor Vich. Pontificia Universidad Católica del Perú. Mayo de 2011.
- Villegas Torres, Fernando: «El costumbrismo americano ilustrado. El caso peruano: imágenes originales en la era de la reproducción técnica». *Anales del Museo de América*, XIX/2011, 2011, pp.7-67.
- Vivas Sabroso, Fernando. *En vivo y en directo: Una historia de la televisión peruana*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2017.
- Watson, Maida. «Arte y literatura en el costumbrismo peruano decimonónico». *Revista de la Casa Museo Ricardo Palma* no. 6, 2006, pp. 40-61.

Wuffarden Luis Eduardo, y Élide Román. *Sérvulo Gutiérrez, 1914-1961*. Lima: Fundación Telefónica, 1998.

Yarleque Ubilluz, Carlos Alberto. «La producción final de Sérvulo Gutiérrez: Santa Rosa de Lima y el Señor de Luren, íconos religiosos criollos». Tesis para optar el grado académico de Magister en Historia del Arte y Curaduría». Pontificia Universidad Católica del Perú, Jul. 2018.

Yep, Virginia. «El vals peruano». *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol. 14, no. 2, 1993, pp. 268-280.

Zamora Hernández, Elizabeth. «Mini guía para entender las palabras de la jerga peruana inspiradas en la comida». *Matador Network*, 29 Nov. 2019.  
<https://matadornetwork.com/es/jerga-peruana-inspirada-por-la-comida/>

Zapata, Antonio. «Canción criolla». Instituto de Estudios Peruanos, 3 Nov. 2010. Publicado originalmente en *La República*.  
<https://iep.org.pe/noticias/antonio-zapata-cancion-criolla/>

## Frank Otero Luque

Ilustraciones				
	Título/motivo	Archivo fotográfico		Cortesía de:
		Eva Lewitus	Frank Otero Luque	
1	Sebastián Salazar Bondy (1955)	X		
2	Carretera Panamericana Norte		X	
3	Playas de Chorrillos		X	
4	Circuito de Playas de la Costa Verde	X		
5	Parapentistas en Miraflores (1)	X		
6	Parapentistas en Miraflores (2)			
7	Balneario de Ancón, al norte de Lima		X	Luis Calmet O.
8	Vista de la ciudad desde los cerros de La Molina			
9	Plaza Mayor de Lima	X		
10	Palacio Arzobispal y Catedral de Lima		X	
11	Costado del Palacio Municipal		X	
12	Balcón colonial del Palacio Arzobispal	X		
13	Cambio de guardia en el Palacio de Gobierno (1)	X		
14	Cambio de guardia en el Palacio de Gobierno (2)		X	
15	Fachada de la Iglesia de Magdalena la Vieja	X		
16	Altar de la Iglesia de Magdalena la Vieja	X		
17	Balcón de la Casa de Osambela/Casa Oquendo	X		
18	Palacio de Torre Tagle (1)	X		
19	Palacio de Torre Tagle (2)	X		
20	Huaca Pucllana (1)		X	
21	Huaca Pucllana (2)		X	
22	Carruaje en exhibición en el Palacio de Torre Tagle (1)			
23	Carruaje en exhibición en el Palacio de Torre Tagle (2)			
24	Arquitectura chicha (1)			Cristina Dreifuss
25	Arquitectura chicha (2)			Cristina Dreifuss
26	Viviendas sin terminar (1)	X		
27	Viviendas sin terminar (2)	X		
	ENLACES A HOTEL PALACIO DORADO			
28	Pelea de gallos (1)		X	
29	Pelea de gallos (2)		X	
30	“Pamplonada” (Sanfermines) en la playa Las Palmas		X	
31	Chabuca Granda y el maestro Hans Lewitus	X		
32	Chabuca Granda, Hans Lewitus y Teté Robina	X		
33	Busto de Manuel Ascencio Segura	X		
	ENLACE A BAILE DE LA ZAMACUECA			
34	Chabuca Granda	X		
35	Cono Norte de Lima		X	
36	Invasión de terrero		X	

**Lima, la bella: negociaciones entre lo criollo y chicha**

37	Muro que divide La Molina y Villa María del Triunfo			Luis Calmet O.
	ENLACE A TAPADA DE PIE			
38	Estribo para pie de mujer		X	
39	Sandalia de mujer (artesanía peruana)		X	
40	Puente de los Suspiros	X		
41	Callejón limeño	X		
42	Surtidores comunitarios en un callejón limeño	X		
43	Chalán montando un caballo de paso	X		
	ENLACE A FIESTA DE SAN JUAN DE AMANCAES	X		
	ENLACE A BORRACHERA DE AMANCAES	X		
44	Fiesta de Amancaes	X		
45	Piedad y Rosita de la Jara			Javier Luna Elías
46	Alicia Maguiña y Carlos Hayre			Javier Luna Elías
47	Miguel de la Jara, Armando Robles Godoy y Hudson Valdivia			Javier Luna Elías
48	Cesar Miró y Catalina Recabarren			Javier Luna Elías
48	Sofocleto			Javier Luna Elías
49	Sofocleto, Guillermo Osorio, Doris Gibson...			Javier Luna Elías
50	Mario Vargas Llosa			Javier Luna Elías
51	Estela Barnechea, "Manguera" y Alejandro Miró Quezada			Javier Luna Elías
52	La Limeñita y Ascoy			Javier Luna Elías
53	Roxana, Piedad y Rosita de la Jara			Roxana de la Jara
54	San Martín de Porres	X		
	ENLACE A ESCENA EN EL HOSPITAL MILITAR			
55	Las damas de los puentes (1)		X	
56	Las damas de los puentes (2)		X	
57	Las damas de los puentes (3)		X	
58	Asentamiento humano	X		
59	Invasión de terrero	X		
60	Esquema del etnovaivén		X	
61	Afilador de cuchillos	X		
62	Danaide (1)		X	
63	Danaide (2)		X	
64	Camiones con mensaje (1)	X		
65	Camiones con mensaje (1)	X		
66	Carteles chicha anunciando conciertos musicales (1)		X	
67	Carteles chicha anunciando conciertos musicales (1)		X	
68	Cartel en el restaurante Panchita		X	
69	San Martín de Porres, Santa Rosa de Lima y San Juan Macías	X		
	ENLACE A SARITA COLONIA			
70	Picaronera friendo picarones		X	

## Frank Otero Luque

---

71	Anticuhero asando anticuchos		X	
72	Anticuchos	X		
73	Causa limeña	X		
74	Cebiche de corvina	X		
75	Ceviche de camarones	X		
76	Comida nikkei			Cecilia de la Jara
77	Comida callejera	X		
78	Pisco sour		X	
79	Chicha morada	X		
80	Piqueo criollo		X	

---

Otras publicaciones de Argus-*a*:

Matilde Escobar Negri, ed.  
*Charlas en Patagonia*

Gustavo Geirola, comp.  
*Elocuencia del cuerpo.*  
*Ensayos en homenaje a Isabel Sarli*

Lola Proaño Gómez  
*Poética, Política y Ruptura.*  
*La Revolución Argentina (1966-73): experimento frustrado*  
*De imposición liberal y “normalización” de la economía*

Marcelo Donato  
*El telón de Picasso*

Víctor Díaz Esteves y Rodolfo Hlousek Astudillo  
*Semblanzas y discursos de agrupaciones culturales*  
*con bases territoriales en La Araucanía*

Sandra Gasparini  
*Las horas nocturnas.*  
*Diez lecturas sobre terror, fantástico y ciencia*

Mario A. Rojas, editor  
*Joaquín Murrieta de Brígido Caro.*  
*Un drama inédito del legendario bandido*

Alicia Poderti  
*Casiopea. Vivir en las redes. Ingeniería lingüística y ciber-espacio*

Gustavo Geirola  
*Sueño Improvisación. Teatro.*  
*Ensayos sobre la praxis teatral*

Jorge Rosas Godoy y Edith Cerda Osses  
*Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva.*

*Una perturbación sensible*

Alicia Montes y María Cristina Ares  
*Política y estética de los cuerpos.*  
*Distribución de lo sensible en la literatura y las artes visuales*

---

---

**Frank Otero Luque**

Karina Mauro (Compiladora)  
*Artes y producción de conocimiento.*  
*Experiencias de integración de las artes en la universidad*

Jorge Poveda  
*La parergonalidad en el teatro.*  
*Deconstrucción del arte de la escena*  
*como coeficiente de sus múltiples encuadramientos*

Gustavo Geirola  
*El espacio regional del mundo de Hugo Foguet*

Domingo Adame y Nicolás Núñez  
*Transteatro: Entre, a través y más allá del Teatro*

Yaima Redonet Sánchez  
*Un día en el solar, expresión de la cubanidad de Alberto Alonso*

Gustavo Geirola  
*Dramaturgia de frontera/Dramaturgias del crimen.*  
*A propósito de los teatristas del norte de México*

Virgen Gutiérrez  
*Mujeres de entre mares. Entrevistas*

Ileana Baeza Lope  
*Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana*

Gustavo Geirola  
*Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)*

Domingo Adame  
*Más allá de la gesticulación. Ensayos sobre teatro y cultura en México*

Alicia Montes y María Cristina Ares (compiladoras)  
*Cuerpos presentes. Figuraciones de la muerte, la enfermedad, la anomalía y el sacrificio.*

Lola Proaño Gómez y Lorena Verzero / Compiladoras y editoras  
*Perspectivas políticas de la escena latinoamericana. Diálogos en tiempo presente*

Gustavo Geirola  
*Praxis teatral. Saberes y enseñanza.*

*Reflexiones a partir del teatro argentino reciente*

---

Alicia Montes  
*De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis.*

*La carne como figura de la historia*

Lola Proaño - Gustavo Geirola  
*¡Todo a Pulmón! Entrevistas a diez teatristas argentinos*

Germán Pitta Bonilla  
*La nación y sus narrativas corporales.*  
*Fluctuaciones del cuerpo femenino en la novela sentimental uruguaya del siglo XIX (1880-1907)*

Robert Simon  
*To A Nação, with Love: The Politics of Language through Angolan Poetry*

Jorge Rosas Godoy  
*Poliexpresión o la des-integración de las formas en/ desde*  
*La nueva novela de Juan Luis Martínez*

María Elena Elmiger  
*DUELO: Íntimo. Privado. Público*

María Fernández-Lamarque  
*Espacios posmodernos en la literatura latinoamericana contemporánea:*  
*Distopías y heterotopías*

Gabriela Abad  
*Escena y escenarios en la transferencia*

Carlos María Alsina  
*De Stanislavski a Brecht: las acciones físicas.*  
*Teoría y práctica de procedimientos actorales de construcción teatral*

Áqis Núcleo de Pesquisas Sobre Processos de Criação Artística  
Florianópolis  
*Falas sobre o coletivo. Entrevistas sobre teatro de grupo*

Áqis Núcleo de Pesquisas Sobre Processos de Criação Artística Florianópolis  
*Teatro e experiências do real (Quatro Estudos)*

Gustavo Geirola  
*El oriente deseado. Aproximación lacaniana a Rubén Darío.*

Gustavo Geirola  
*Arte y oficio del director teatral en América Latina. Tomo I México - Perú*

## Frank Otero Luque

---

Gustavo Geirola

*Arte y oficio del director teatral en América Latina.  
Tomo II. Argentina – Chile – Paragua – Uruguay*

Gustavo Geirola

*Arte y oficio del director teatral en América Latina.  
Tomo III Colombia y Venezuela*

Gustavo Geirola

*Arte y oficio del director teatral en América Latina.  
Tomo IV Bolivia - Brasil - Ecuador*

Gustavo Geirola

*Arte y oficio del director teatral en América Latina.  
Tomo V. Centroamérica – Estados Unidos*

Gustavo Geirola

*Arte y oficio del director teatral en América Latina.  
Tomo VI Cuba- Puerto Rico - República Dominicana*

Gustavo Geirola

*Ensayo teatral, actuación y puesta en escena.  
Notas introductorias sobre psicoanálisis  
y praxis teatral en Stanislavski*



**Frank Otero Luque**

---

*Argus-a*  
Artes y Humanidades/Arts & Humanities  
Buenos Aires/Los Angeles  
2020