



Fred Rohner
(Itajubá, 1977)



Doctor en Historia y Cultura Hispánica por la Universidad de Rennes 2. Es autor de *La Guardia Vieja. El vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares*, *Las tradiciones musicales de Abajo del Puente*. etc. Junto con Gérard Borrás editó las primeras grabaciones de música peruana: *Montes y Manrique. 100 años de música peruana*; *La música en tiempos de Martín Chambi*. Se ha desempeñado como docente en diversas universidades, ha sido coordinador del Congreso de investigación de Ibermúsica en el Perú y consultor en temas de música y cultura popular. Como curador, dirigió las exposiciones "Fonografías. 100 años de la industria musical en el Perú" y "La Guardia Vieja". Sus áreas de investigación comprenden la Historia de las músicas populares en América Latina, la lírica popular y la historia cultural de las materialidades.

La consolidación de la escena de la cueca urbana en Chile y la reactivación de un antiguo circuito musical

The consolidation of Cueca's urban scene in Chile and the reactivation of an old musical circuit

Fred Rohner

Universidad de Rennes 2

fredrohner@gmail.com

ORCID: 0000-0003-4100-1723



Resumen

El siguiente artículo propone que en el proceso de consolidación de la cueca urbana en Santiago y Valparaíso (Chile) al iniciarse el siglo XXI, la desaparición de algunos de los referentes más antiguos de la performance de esta variante de la cueca chilena obligó a los nuevos actores y a los nuevos músicos a reactivar los circuitos musicales del siglo XIX por los que este género musical había viajado y se había asentado en Perú y en Chile.

Palabras clave

Zamacueca, cueca urbana, circuitos musicales.

Abstract

The following article proposes that in the consolidation process of the urban cueca in Santiago and Valparaíso (Chile) at the beginning of the 21st century, the disappearance of some of the oldest referents of the performance of this variant of the Chilean cueca forced the new actors and new musicians to reactivate the musical circuits of the 19th century through which this musical genre had traveled and settled in Peru and Chile.

Keywords

Zamacueca, cueca urbana, musical circuits.

Recibido: 28/10/22 Aceptado: 18/11/22



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

Introducción

El siguiente artículo comprende un avance parcial de una investigación mayor que iniciamos en el año 2017 cuyo objetivo era establecer las conexiones sonoras construidas entre el Perú y Chile durante su vida republicana. Inicialmente, se trataba de una investigación de carácter histórico musical cuyo foco de atención se centraba en el caso de la zamacueca que había desarrollado una vitalidad semejante en ambos países durante el siglo XIX. Sin embargo, durante el proceso de investigación, algunas de las entrevistas realizadas, así como parte del material recopilado, nos obligó a trasladar nuestra atención al presente más próximo –las primeras décadas del siglo XXI– y a comprender el caso de la zamacueca solo como un elemento –sin duda muy significativo– dentro de un intercambio sonoro y cultural bastante más fluido y productivo entre ambos países.

Por ello, antes que atender al estudio de la zamacueca o de las formas musicales devenidas en Perú (marineras) y Chile (cueca) como parte del desarrollo de la misma, nuestra atención migró hacia los procesos y hacia las circunstancias que posibilitaron el movimiento fluido de dicho género de uno a otro espacio. En la línea de interpretación propuesta por Corbain (1994) y Chartier (2006) sobre la circulación cultural, el objetivo de este artículo es dar cuenta de la existencia de un circuito por el cual dicha movilidad fue posible.

Para ello, es necesario abandonar la forma tradicional en que se ha comprendido el viaje sonoro o estilístico ligado a la actividad particular de algunas personalidades dentro de la vida cultural y musical y comprender dichos movimientos y la construcción de gustos y de afectos sonoros –más tarde, de identidades musicales– a partir de la existencia de un conjunto de nodos de producción cultural y comercial interconectados –un circuito– que exceden lo estrictamente sonoro o musical.¹

Sin un cabal reconocimiento de estos elementos, creemos imposible comprender el devenir de esa zamacueca durante el siglo XIX, pero, sobre todo, sería muy difícil comprender que, durante las primeras décadas del siglo XXI, como parte del proceso de consolidación de la cueca urbana en Santiago y Valparaíso, un conjunto numeroso de jóvenes chilenos haya frecuentado con cierta regularidad los centros musicales limeños. El objetivo central de este artículo es, por lo tanto, poner en evidencia la reactivación de un antiguo circuito de circulación musical como parte del proceso de consolidación de la cueca urbana chilena.

1. La actividad musical debe comprenderse como parte de los flujos comerciales y de los movimientos de individuos motivados por otras actividades externas a la actividad musical.

Tras las huellas de un circuito cultural

José Durand contaba en una conferencia ofrecida en el centro musical Breña el año 1987 que la primera referencia que había hallado sobre la zamacueca se remontaba al siglo XVIII y se encontraba en un viejo legajo depositado en la Biblioteca Nacional de España.² Lamentablemente, la conferencia estaba destinada a un público no especializado; por ello, imaginamos, el bibliófilo peruano no ofreció mayores datos sobre dicho texto y solo nos queda esa breve referencia.

No obstante, las menciones de la zamacueca en el siglo XIX son numerosas y bien podría decirse que, si existió un género musical y dancístico característico de la población limeña, este fue la zamacueca. Con el transcurrir del siglo XIX dicho género, además, remontó las fronteras locales y fue adquiriendo rasgos particulares en cada una de las regiones en donde fue asentándose. Quien mejor lo ha estudiado es el musicólogo Carlos Vega. De manera bastante bien documentada, Vega trazó el viaje de la zamacueca desde Lima hasta los otros centros culturales del cono sur en donde echó raíces. En algunos de estos nuevos espacios, la zamacueca fue adquiriendo distintos significados y fue acentuando un conjunto de variantes que, en la mayoría de los espacios en los que se asentó, pasaron por distintos procesos de canonización y estandarización hasta convertirse en los bailes y estilos musicales regionales o nacionales en Perú, Bolivia, Argentina y Chile.

De todos estos países, aquellos donde la zamacueca o los géneros que devinieron de ella adquirieron una significación nacional, quizás los más relevantes sean Perú y Chile. Por motivos distintos, aunque relacionados con la compleja y tirante situación que mantuvieron ambos países desde mediados del siglo XIX y parte del siglo XX, la mayor parte de los debates acaecidos sobre el origen y difusión de la zamacueca han colocado a estos dos países en el centro de la atención, más allá de la discusión que congregó durante parte del siglo XX a intelectuales y folkloristas de ambos países (Fernando Romero o José Durand, para el caso peruano, o Vicuña Mackenna y más tarde Pablo Garrido para el caso chileno, por citar solo algunos ejemplos importantes) en torno al mayor o menor significado que este estilo musical podía acarrear en sus respectivos países y su entroncamiento con un conjunto de valores nacionales respectivos de cada una de estas naciones.

Muchos de estos trabajos, incluso la voluminosa investigación de Vega, pusieron un acento particular en la idea del viaje de la zamacueca, independientemente de donde se colocara el punto de partida de ese viaje (para los peruanos –pero

2. Esta conferencia de Durand nos fue proporcionada por la musicóloga Chalena Vásquez y formaba parte de los materiales de trabajo de William Tompkins que este entregó al Centro de Música y Danzas de la Pontificia Universidad Católica del Perú que Vásquez dirige.

también para Vega– el viaje solía iniciarse en Lima, y para los chilenos en el centro de su territorio). Sin embargo, para muchos de estos intelectuales la noción misma de viaje desdibujaba una realidad bastante tangible sobre la relación entre ambos países y la fluidez con que estos y sus gentes interactuaban. En última instancia, esto quiere decir que no existió realmente ‘un viaje’ de la zamacueca del Perú a Chile o de Chile al Perú (según el dislocado polo nacionalista donde queramos situarnos), sino numerosos viajes de ida y vuelta o, para decirlo más claramente, un circuito cultural y comercial por donde la zamacueca y otros muchos productos culturales viajaron de manera constante y fluida como parte del capital simbólico y de los saberes culturales de los viajantes.

Si bien existen huellas musicales de la existencia de este circuito, sus rastros superan el ámbito de lo estrictamente sonoro o musical. Entre las evidencias de la existencia de un circuito musical activo y fluido entre ambos países, el ejemplo más interesante se lo debemos al objeto que inauguró la industria musical en nuestros países: la partitura. En efecto, un vistazo a las partituras –sobre todo reducciones para piano de música popular– consumidas en ambos países durante el siglo XIX muestra dos elementos que merecen ser destacados. El primero, la coexistencia en ambos países de un repertorio común de bailes y géneros populares sindicados algunas veces (otras no) a alguno de estos países. Así, en partituras (sobre todo en álbumes) impresas para el mercado musical chileno pueden hallarse conviviendo zamacuecas peruanas y chilenas sin mayor problematización, alternando además con habaneras y otras canciones de moda (como “La Pepa”).

Un elemento propio del nacimiento de la industria, además, tiene que ver con la indeterminación del motivo visual que ornaba dichas partituras. Un conjunto abundante de estos impresos solía mostrar a una pareja (hombre y mujer) ejecutando un baile de pañuelo (presumiblemente una zamacueca) sin ningún rasgo que pudiese traslucir una adscripción nacional específica. La pareja representada bien podía ser peruana, chilena, argentina, etc. La indumentaria de los personajes había sido diseñada de manera general para calzar dentro del imaginario criollista de cualquiera de estos países.

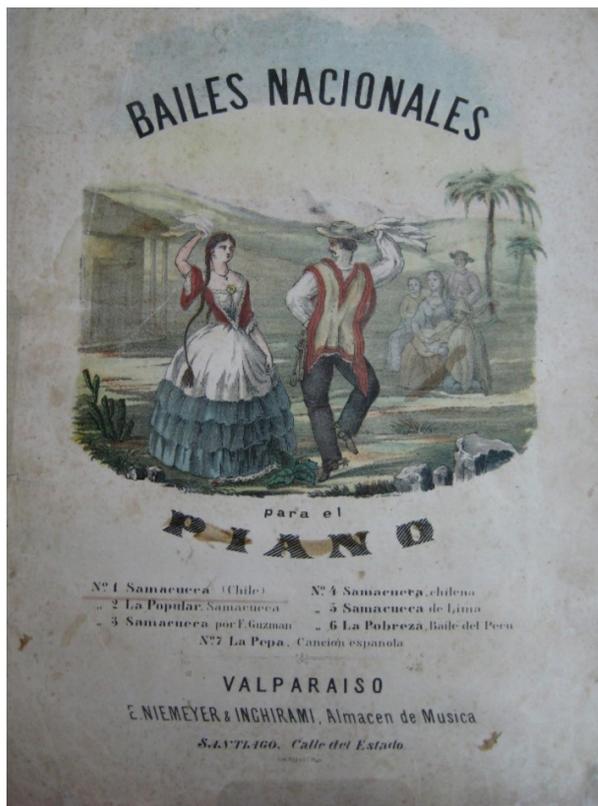
Con el correr del tiempo, estas mismas figuras (en algunas partituras se trata del mismo dibujo) comenzaron a delatar algunos tintes nacionales a partir del coloreado empleado en ellas. Por ejemplo, la silueta de la pareja que antes aparecía en blanco y negro, fue teñida con los colores de la bandera chilena en ediciones posteriores.

Esa misma figura (en blanco y negro) había sido utilizada en partituras impresas tanto en el Perú como en Chile (también en el extranjero, muchas de estas partituras se imprimieron en Alemania) lo que delataba un modelo común en las imprentas de ambos países.

Algunas de las casas musicales y de las imprentas dedicadas a estas partituras tenían sucursales en Lima, Valparaíso y Santiago (Ver anexo). Se trataba, como hemos afirmado, de un circuito y, como tal, requería de puntos de conexión en ambos países. Por lo demás, nada de esto debiera parecer extraño si como leemos en un aviso de la Compañía de Vapores regentada por Juan Mathison aparecido en el diario *El Nacional* del 27 de octubre de 1876, cada miércoles y sábado partía un barco con la ruta Callao-Valparaíso (con una decena de estaciones en puertos intermedios como Mollendo, Arica, Cobija, Antofagasta, etc.).



¿A qué obedecía la alta frecuencia de estos viajes? Sería imprudente afirmar que se tratase de viajes exclusivamente musicales; antes bien, se trataba del flujo comercial que había existido desde tiempos anteriores a la consolidación de ambos países dentro de la vida republicana. El movimiento comercial de bienes y personas incluía también una porción significativa de objetos musicales (partituras, como señalamos antes, por ejemplo), pero también de los saberes y de las sensibilidades sonoras de la población que efectuaba dichos viajes. Se trataba, como en el caso de las partituras o de las imprentas dedicadas a la actividad musical, de un conjunto de nodos dentro de un circuito más complejo que conectaba la actividad cultural de ambos países.



Este circuito cultural tan fructífero menguó tras el enfrentamiento de ambos países en la Guerra del Pacífico. No obstante, esto no significó su desactivación total, sino solo parcial, pues existen evidencias de la supervivencia de estos viajes de ida y vuelta entre Perú y Chile. Además de los casos bastante conocidos de actividad musical de algunos artistas connotados como el peruano Lucho Barrios que desarrolló su carrera musical en Chile; o el compositor y director de orquesta chileno Vicente Bianchi que realizó parte de su carrera musical en Lima a mediados del siglo XX entre otros; el desarrollo de la industria fonográfica obligó, por ejemplo, en la década de 1940 a que artistas como el pianista peruano Filomeno Ormeño o el laudista Nicolás Wetzell tuviesen que hacer largas estancias en Chile para grabar medio centenar de discos de música peruana con los dúos de las Hermanas Martorell y Morales e Inga Segovia para el sello RCA Víctor unos años antes de que el sello musical Odeon se asentara en el Perú. Se trató, sin embargo, de casos cada vez más aislados conforme cada uno de estos países fueron desarrollando y enriqueciendo una industria musical nacional diseñada para el consumo local.³

La recuperación de la cueca urbana

Como ha explicado Christian Spencer (2015), la cueca urbana sería una expresión de la cueca chilena que se vio afectada por las limitaciones impuestas por el régimen pinochetista a la bohemia santiaguina entre mediados de la década de 1970 y mediados de la década de 1980. Si bien el régimen de Pinochet dio un lugar preponderante a la cueca dentro de la vida cultural chilena, este empuje habría favorecido a la cueca huasa o campesina que reproducía los valores sociales y culturales privilegiados por el régimen en tanto reflejaban una imagen nacionalista de la cueca (Jordán y Rojas 2009).

La cueca urbana en tanto, no logró articularse entre las escenas musicales alternativas opuestas al régimen que gozaron de gran vitalidad durante la década de 1980, pero tampoco obtuvo los favores otorgados a la cueca huasa por el Estado. Por ello, no será sino a partir de la reinserción chilena en la vida democrática en que un conjunto de actores dentro de la sociedad civil buscará promover una cueca distinta a aquella favorecida por la dictadura. Como ilustra Spencer, desde mediados de la década de 1990 se consolida un conjunto de acciones (los cuecazos metropolitanos, por ejemplo) dirigidos a reinstaurar formas de la cueca alternativas a la cueca huasa.

El proceso de reinserción de la cueca urbana dentro del imaginario nacional chileno alcanzará a las conmemoraciones del bicentenario de este país (2010) con un conjunto de figuras revaloradas (el caso de los Chileneros es especialmente importante) y con la recuperación de una actividad que coloca a esta cueca como una forma de resistencia cultural frente a la imagen de la dictadura. Esa vitalidad y los modelos sugeridos por este movimiento presentarán a las generaciones más jóvenes que comienzan a insertarse en el movimiento de la cueca urbana y del canto a la rueda. Algunas de esas figuras, como Nano Núñez (Hernán Núñez) o "El Baucha" (Luis Araneda) entre otros, serán modélicas para los jóvenes que liderarán este movimiento en los años posteriores.

Para la década del 2010 la escena de la cueca urbana se hallaba perfectamente consolidada y su vitalidad entre algunos sectores de la juventud chilena (ya no solo de Santiago o de Valparaíso) gozaba de una potente vigencia. La muerte de algunos de estos viejos cultores (Nano Núñez en el 2005, Luis Araneda en el 2014) que habían servido de puente entre la bohemia santiaguina previa a la dictadura y la nueva bohemia juvenil que había asumido a la cueca urbana como estandarte, representó

3. Otro ejemplo bastante señero es el del compositor Celso Garrido Lecca que en el último tercio del siglo XX desarrolló parte de su actividad profesional en Chile.

también la pérdida parcial de ese nexo con el pasado musical urbano. Aunque esto no significó en lo absoluto un declive en el movimiento de la cueca urbana, promovió en cambio la búsqueda de nexos con realidades semejantes fuera de Chile.

El Perú (Lima) en el imaginario

A mediados de la década del 2010, como parte de mi trabajo de investigación en los centros musicales criollos limeños, fui testigo de la llegada paulatina de grupos de jóvenes chilenos a estos espacios de socialización musical. Al inicio se trató de visitas esporádicas y espaciadas. Con el transcurrir de dicha década, las visitas se hicieron más frecuentes y menos espaciadas. Asimismo, la edad de los visitantes fue disminuyendo y cada vez eran más jóvenes.

Desde mediados de la década del 2010 comencé a indagar ocasionalmente entre estos jóvenes sobre el motivo de sus visitas y la respuesta de muchos de ellos fue coincidentemente la misma: “es que en Lima todavía hay taytas”. ¿Quiénes eran dichos taytas? La mayor parte de estos jóvenes se refería a la vigencia dentro de la escena musical limeña de algunos músicos de edad avanzada. A diferencia de lo que había sucedido en Santiago o en Valparaíso, muchos de los asistentes a estos centros musicales eran adultos mayores que encontraban en esos lugares un espacio para la sociabilidad, músicos aficionados, para quienes la música no había sido, a lo largo de su vida, su principal fuente de trabajo, pero que convivían con músicos profesionales en sus performances (Rohner 2013).

La proliferación de estos espacios musicales en Lima durante dicha década creaba, además, la idea de una vigencia de la música criolla bastante mayor a la percibida por los propios limeños para quienes esa música se encontraría en franco declive. Para los músicos y asistentes chilenos, la imagen era distinta. Como explica Rodrigo Pinto⁵ (entrevista personal 2022), a diferencia del caso chileno donde el movimiento de la cueca se encontraba ya capitalizado por los jóvenes, en el caso peruano los espacios de la música criolla contaban con poca juventud y con una marcada presencia, en cambio, de adultos mayores. Ese aspecto en particular de la escena criolla limeña representaba para los músicos chilenos un espacio de aprendizaje que en Chile había entrado en declive.

Yo creo que después empezó a viajar la gente porque nosotros [Rodrigo Pinto y Julián Herreros] volvimos con otros toques, otros valeses, con otro repertorio, con otra mirada del criollismo, por así decirlo. Enriquecimos, creo, humildemente lo

4. Sobre los movimientos de cueca surgidos en oposición a la dictadura o que representaron una imagen alternativa a la cueca promovida desde la dictadura puede revisarse el trabajo de Laura Jordán y Araucaria Rojas “Clandestinidad de punta y taco. Estudio sobre la creación y circulación de cuecas y música clandestina durante la dictadura militar (Chile 1973-1989)”.

digo, no digo que sea una referencia ni nada, pero lo hicimos, porque volvimos cantando cosas que no sabía, y de formas que tampoco conocía antes de ir a Lima [...] Yo creo que lo que motiva a ir a la gente es, acá como que se acabaron los taytas, viste, como que murió El Baucha en el 2014, que era casi como lo último que iba quedando; en cambio, en Lima todavía había taytas vivos, del ambiente, del criollismo [...] aparte que también allá en Lima yo me di cuenta que había como una orfandad de juventud, cachay. Siento que la juventud no está interesada en esto; yo aquí en Chile veía como doscientas personas interesadas en esto, y allá en Lima veía dos, tres, cinco como mucho (Pinto, comunicación personal octubre 2022).

Este fragmento de la entrevista a Rodrigo Pinto confirma algunas de las apreciaciones de músicos chilenos jóvenes sobre cómo fueron decayendo los espacios de aprendizaje en Chile tras la muerte de sus cultores más antiguos; sin embargo, quizás lo más interesante de sus apreciaciones tiene que ver con el efecto irradiador de su experiencia limeña. En efecto, como afirma en otro momento de la entrevista, tanto él como Julián Herreros⁵ fueron pioneros dentro de este movimiento que dirigió la mirada de los músicos jóvenes chilenos de la movida cuequera hacia Lima. Antes había estado por aquí el conjunto El Parcito (integrado por Paty Vílchez, Claudia Mena y Marco Palma); sin embargo, su actividad musical estuvo restringida en dicha oportunidad al festival Sonamos Latinoamérica. Sería más tarde que Mena, ya sin el acompañamiento de Vílchez y Palma, pasaría una larga temporada en Lima frecuentando a los músicos criollos mayores, los taitas, en su búsqueda de viejas canciones.

Fueron quizás las visitas de estos músicos (Pinto, Herreros y Mena) las que motivaron la afluencia cada vez mayor de músicos jóvenes en los años siguientes a los espacios musicales limeños. Estas visitas no deben verse como meros actos individuales, sino como parte de un movimiento que reactivó un viejo circuito musical que unía a las ciudades de Lima-Valparaíso y Santiago.

Como hemos sugerido ya en un trabajo anterior (Rohner y Contreras, 2020), dentro de los nodos que sirvieron para la reactivación de este circuito existieron instancias nuevas (Internet, YouTube) que sirvieron para visibilizar (aunque fueron también un espacio de aprendizaje) parte de la escena musical criolla limeña y propusieron a los músicos chilenos los espacios musicales limeños como centros de aprendizaje y de conexión con ese pasado urbano que en Chile se había venido perdiendo durante el proceso de consolidación del movimiento de la cueca urbana.

5. Rodrigo Pinto es un músico multifacético que ha trajinado movidas del rock en Chile, pero que muy pronto se integró, junto con otros jóvenes de su generación (Marco Palma, René Alfaro, etc.), a la movida de la cueca urbana. Participó de numerosas grabaciones (como músico y como productor) con algunos de los viejos cultores de la cueca urbana y acompañó a El Baucha en sus últimos años de actividad musical, como quedó testimoniado por Vincent Moon dentro de su colección de documentales musicales.

Como lo ilustra Paula Acuña, dramaturga chilena y fundadora de la casa musical Cuatro Manos, dedicada al cultivo de la cueca

Lima representa el origen. Siento en los sonidos algo muy viejo, atávico y visceral que mi cuerpo recuerda. Con la música peruana, la marinera principalmente y con los valeses, me pasa [algo] parecido que con la cueca. Mi corazón late al ritmo e irriga sangre a todo mi cuerpo en llamas. Me impresiona mucho cómo siempre nos han enseñado, de una u otra manera, que nuestros países no son amigos, que son diferentes, cuando yo siento que compartimos muchísimos puntos [...] creo que [Lima] representa, de algún modo, una cuna de los sonidos, donde se sintetizan de manera perfecta y armoniosa varias vertientes originarias. Es un lugar donde se sigue cultivando una práctica tradicional que ha trascendido. Que destaca por el virtuosismo de sus intérpretes (voces, cajón y guitarras) y por la permanencia de lugares de socialización donde perviven las tradiciones (Acuña, comunicación personal octubre 2022).

Es interesante destacar en estas apreciaciones algo que ya había advertido Spencer en su trabajo sobre la cueca urbana; esto es, que el proceso de revitalización de esta variante de la cueca en desmedro de la cueca huasa atenuó los matices nacionalistas asociadas a esta última fortalecidos durante la dictadura militar. Sin ello, sería difícil explicar que entre estos jóvenes Lima/Perú surja como una alternativa válida en la explicación sobre el origen de la cueca (zamacueca) y, por ello, como una conexión con un pasado propio.

Es importante resaltar que el circuito constituido desde antes de que ambos países se iniciaran en la vida republicana, y que fue el que posibilitó el desarrollo heterogéneo de la zamacueca en ambos países, se reactivara en relación a la búsqueda de un pasado y de una conexión con el 'origen' de la identidad musical chilena colocando en el centro de la escena a un género devenido de esa zamacueca (la cueca urbana).

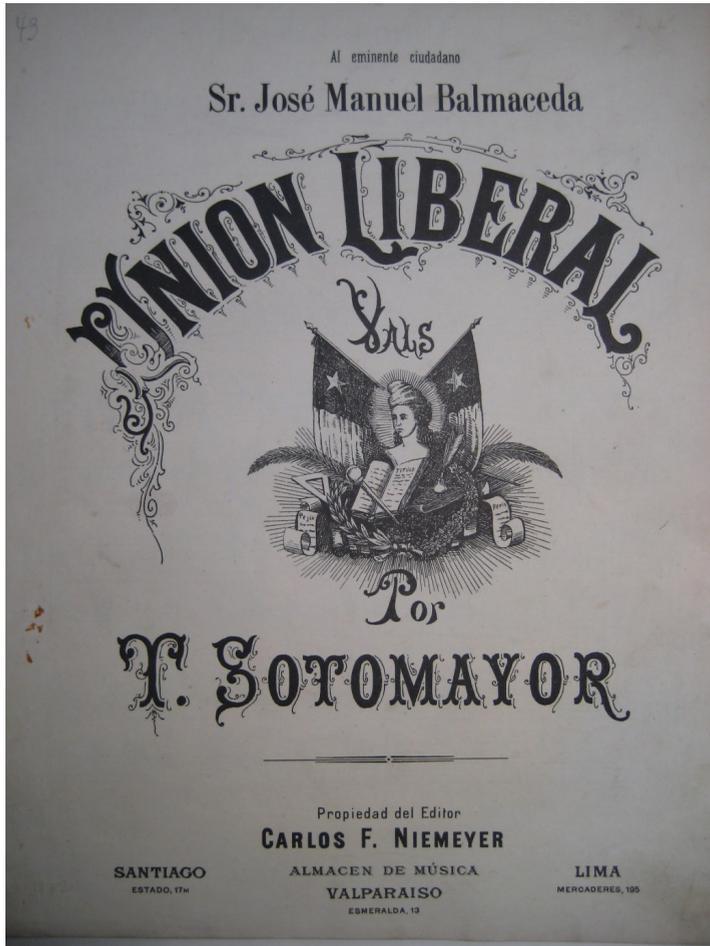
Conclusiones

Como hemos explicado, durante parte del siglo XIX y del siglo XX existió un circuito musical que conectó a Chile y al Perú funcionando como un canal de múltiples idas y vueltas y que posibilitó el asentamiento y el desarrollo de la zamacueca, entre otros géneros musicales, en ambos países. A diferencia de lo que se solía sostener sobre los momentos y los actores que trasladaron dicho género de un país a otro, proponemos que se trató no de un traslado único, sino de constantes viajes de ida y vuelta.

6. Julián Herreros formaría más tarde el conjunto Los Celestinos, dedicado a la interpretación de valeses criollos al estilo limeño entre los que destacan sus propias composiciones. Durante el 2018, tuvimos la suerte de realizar un conversatorio con el musicólogo Juan Pablo González en la Universidad de Santiago de Chile junto con Herreros, Javier Mardones (otro integrante de Los Celestinos) y los músicos peruanos Sara Van y Sergio Salas.

Este circuito musical se vio enriquecido en la segunda mitad del siglo XIX con la aparición de una industria musical impresa que mantuvo vigentes las conexiones entre Perú y Chile. Aunque el circuito nunca se cortó del todo, la Guerra del Pacífico que enfrentó a ambos países quebró la fluidez que hasta entonces habían mantenido dichos viajes musicales. Al iniciarse el siglo XXI, este circuito fue reactivado por los nuevos grupos de músicos chilenos dedicados al cultivo de la cueca urbana en su afán de buscar una conexión con el pasado y un espacio de aprendizaje que les permitiera dotar de continuidad al movimiento originado tras la caída de la dictadura de Pinochet. Esa búsqueda de conexión reubicó a Lima dentro del imaginario musical chileno y revivió el circuito de la zamacueca que existió durante el siglo XIX.

Anexo



Referencias

- Acuña, P. (2022). Comunicación personal, 16 de octubre de 2022.
- Facuse, M. y Torre, R. (2017). Músicas inmigrantes latinoamericanas en Santiago de Chile: el caso de la escena musical peruana. *Revista Musical Chilena*, 71/227: 11-47.
- García, M. (2017). *Llora, corazón. EL latido de la canción cebolla*. Santiago: Catalonia / Periodismo UDP.
- IOP-PUCP.(2017). *Boletín 147*. Estado de la Opinión Pública. Radiografía social de los gustos musicales en el Perú, Recuperado el 12 de noviembre de 2019 de <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/110428>.
- Jordán, L. y Rojas, A. (2009). Clandestinidades de punta y taco. Estudio sobre la creación y circulación de cuecas y música clandestina durante la dictadura militar (Chile 1973-1989). *Boletín de música, Casa de las Américas n.º 24*
- Mena, C. (2016). Comunicación personal, 20 de agosto de 2016.
- Pinto, R. Comunicación personal, 16 de octubre de 2022.
- Rohner, F. (2013). Centros musicales de Lima y Callao. Prácticas sociales y musicales 'criollas' en la Lima contemporánea. El caso de La Catedral del Criollismo en el contexto de los centros musicales y peñas limeños. En Carlos Aguirre y Aldo Panfichi eds. *Lima siglo XX. Cultura, cambio y socialización*. Lima: PUCP.
- Rohner, F. (2018). *La Guardia Vieja. El vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares. Estrategias de representación y negociación en la formación del vals popular limeño (1885-1930)*. Lima: Instituto de Etnomusicología-PUCP.
- Rohner, F y Contreras, M. (2020). La música criolla peruana *underground*: entre la localidad y la translocalidad. En *Contrapunto n.º 2*.
- Spencer, Ch. (2015). *Pego el grito en cualquier parte. Historia, tradición y performance de la cueca urbana en Santiago de Chile durante el período postdictatorial (1990-2010)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense, Madrid.