El extranjero íntimo: espacios imaginados y poscolonialidad durante la llegada del *jazz* al Perú

José Ignacio López Ramírez-Gastón

The question was put to him what country he was from, and he replied, "I am a citizen of the world" (Diógenes).

El Gigante del Pacífico y la Pocahontas chola: microintroducción a la presencia / percepción norteamericana en / sobre el Perú durante el siglo diecinueve

Pocos años después de que José de San Martín nos declarara libres e independientes, y casi exactamente un siglo antes de los primeros viajes de conquista del *jazz* a nuestras tierras, el primer cónsul de los Estados Unidos en el Perú, William Tudor, ya declaraba que nuestra flamante nueva república no estaba preparada para una democracia representativa y que faltaba mucho para poder ejercitar nuestros derechos civiles como nueva nación. Aunque las opiniones de Tudor durante su estadía en el Perú muestran la ambigüedad política de estos primeros años –en los que el cónsul intenta gestionar su posición tanto ante los poderes coloniales, que encuentra aún instalados en el Callao, como ante los independentistas–, su profético mensaje, cargado de mesianismo, ningunismo, destino manifiesto, y de la naciente intención imperialista de los Estados Unidos que florecería a finales del siglo, nos sirve de marco para entender una relación compleja que pronto se vería arrullada por el oleaje de un *soundtrack* híbrido lleno de productos del folklore musical norteamericano.

Lo que un Tudor, ambivalente y lleno de prejuicios raciales, jamás hubiera podido pronosticar son los procesos de globalización y cosmopolitización que llevarían a estilos musicales híbridos de origen multirracial, generados en los Estados Unidos y repensados en las excolonias –y que en su momento hubiera considerado un producto *mongrelized* o el resultado de "*some mixture of Pocahontas blood, which mixtures are here called Cholos*… [*and*] *cursed with an unfortunate mixture of qualities*…" (Clayton 1999: 21)–, a convertirse en elementos importantes del expansionismo cultural norteamericano del siglo pasado. Este Tudor aristocrático, culto, que escucha a Haydn y a Mozart, no logra percibir la condición de mestizaje cultural de la cual proviene, e intenta una dicotomía imposible de sostener, en la que se verán confrontados, por ejemplo, su desdén por los españoles como seres inferiores 'por propio derecho' en su percepción de la pirámide racial europea, y la presencia de criollos de 'sangre adulterada' por indígenas y negros. Dentro de estas actitudes ambivalentes y confusas percepciones raciales, Tudor hubiera querido poder ver en Bolívar a un Washington, pero nunca podría ver en Atahualpa a un rey Arturo.

He tomado como excusa al primer cónsul de los Estados Unidos en un Perú en sus primeras etapas de conformación, para embarcarnos en la compleja labor de representar (o imaginar) un proceso de interacción cultural cargado de percepciones y tensiones 'erróneas' entre los dos hemisferios, y que afectaron radicalmente los procesos musicales del Perú republicano (o poscolonial, de acuerdo al gusto). En la construcción de una 'música peruana' o, aún más complicado, de una 'música nuestra', no es necesariamente el capitalismo colonialista americano, *per se*, como fuerza política intervencionista, el mayor agente en la conformación del mestizaje musical peruano con el folklore norteamericano del siglo veinte. Si eventos específicos importantes como la intervención en el país de los accionistas norteamericanos del Peruvian Mining Sindicate de Utah en 1901, el descubrimiento de la 'ciudad perdida' de los

incas por Hiram Bingham en 1911 y el arribo de la International Petroleum Company en 1915 marcan definitivamente nuestra relación con los Estados Unidos, es más bien en las tensiones ideológicas y nacionalistas generadas por esta presencia extranjera que encontramos elementos clave para la conformación de nuestra 'música nacional'. Si los bailes de moda norteamericanos entran rápidamente a competir con los bailes europeos, símbolo de cosmopolitanismo urbano, en poco tiempo también pasaríamos a cuestionarnos si *to dance or not to dance* los ritmos del norte.

Por otro lado, sí es tal vez un caso de fortuna histórica que la 'Patria Nueva' del Gigante del Pacifico (Augusto B. Leguía) coincidiera con el incremento de las grabaciones del folklore americano, la masificación de la cultura del fonógrafo y poco después de la radio –declarada monopolio a favor de la Marconi's Wireless Telegraph Company por el mismo Leguía en 1921 (Bustamante 2005: 207)–, así como con el desarrollo incipiente del *jazz* que empezaría a diseminarse a través de estos nuevos medios masivos. Si bien las elites peruanas aprobaban el ingreso de fuertes capitales norteamericanos como la base de un desarrollo económico, autores nacionalistas de inspiración marxista como José Carlos Mariátegui y Víctor Raúl Haya de la Torre consideraban que el Perú se estaba esclavizando económicamente a los Estados Unidos (Drake 1989: 216), siendo estos pensadores parte de la serie de movimientos intelectuales interesados en defender lo que conceptualizaban como comunidades indígenas. Leguía participaría durante buena parte del Oncenio de este pensamiento indigenista de moda promoviendo la supervivencia de la comunidad indígena, y es solo al final de su mandato que daría un giro hacia la política conservadora (Romero 1989: 126).

Durante el primer período de invasión cultural norteamericana que nos interesa –los años veinte– podemos encontrar informes continuos sobre la política de los Estados Unidos y los más ínfimos detalles de la vida cotidiana

norteamericana en la prensa limeña, pero mínimas referencias, si alguna, a los estilos musicales del norte. La discusión sobre las artes musicales estaba restringida a las finas artes clásicas de Europa, mientras que los ritmos populares de la cultura del *minstrel* y la bohemia carecían de la seriedad necesaria para ser discutidos a profundidad. Por otro lado, las artes musicales en general tenían una presencia subalterna en los medios de difusión de la prensa escrita, en comparación a la de la poesía, la literatura, la pintura, el teatro, y muy pronto el cine. Para 1930, la promoción de las películas por presentarse en los cines limeños tomaba hojas enteras de periódicos como *El Comercio*, cosa difícil de lograr para cualquier arte (aún más para la música) durante la década anterior. En este período el cine norteamericano, a través de personajes como Charles Chaplin, logra un mayor éxito en el fomento de la cultura de los Estados Unidos en el país, aunque no todo lo que produce el cine norteamericano viaja inmediatamente a nuestro hemisferio, y películas tan importantes para la historia del cine y para nuestra conversación aquí, como *The Jazz Singer*, de 1927, no lograron ser estrenadas inmediatamente en nuestro país.

Lo que sucede en Burbank se queda en Burbank: el neocriollo cosmopolita en su propio *melting pot*

Es justamente en el mundo del cine donde, a finales de la década de los veinte, el nombre del *jazz* hace su aparición estelar con películas como *The Jazz Singer* y el *cartoon Congo Jazz*. Estos dos productos de sincronización sonora (gracias a la Vitaphone Corporation) nos enfrentan a la fuerte problemática racial presente en la cultura norteamericana durante un período en el que la condición multirracial del país se ve simplificada por una dicotomía relativamente nueva: blanco y negro. Si cien años antes escuchábamos a un Tudor confundido en su representación del 'mundo étnico' propio y ajeno, la

controversia racial posperíodo abolicionista presenta sus propias disyuntivas, y el *jazz* se encuentra en el medio de la tormenta, una tormenta que no llega a nosotros.

Congo Jazz masifica los modelos del Blackface del *vaudeville* de los veinte, saltando de Broadway al cine, y nos muestra el carácter 'primitivo' de los estilos musicales de influencia afroamericana, demostrándonos cómo Bosko "*finds the origins of Jazz in the jungle, where he makes music with the animals, using found objects as instruments*" (Sandler 1998: 73). Esta caracterización de Bosko donde los términos 'negro'. 'primitivo' y 'jazz' confluyen pasó desapercibida para la población americana que consideró la obra como positiva desde el punto de vista racial. No obstante el nombre, *Congo Jazz* no tiene un *soundtrack* 'jazzero', y el honor se lo llevaría *Dixie Days* al añadir "*a new twist to animated black representations by using both minstrel songs and jazz to accompany depictions of African American characters as animal figures*" (Lehman 2009: 19). *Congo Jazz* y *Dixie Days* exponen el desarrollo de conflictos y negociaciones en la representación racial, incomprensibles para el ambiente peruano.

A pesar de la presencia de sectores esclavizados y socialmente oprimidos en relación a su condición racial en el Perú, el discurso racista aquí toma rumbos diferentes y el discurso social no siente en el discurso racial norteamericano un reflejo de su propia realidad, siendo la problemática de la comunidad indígena la que es tomada en consideración por los discursos intelectuales de la época, relegando a los 'negros' peruanos a desaparecer dentro del conglomerado criollo costeño. El cine de los Estados Unidos sirve como masificador de mensajes culturales incompletos, entre ellos la complejidad social que envuelve el desarrollo del *jazz*, produciendo una respuesta natural de sorpresa ante 'el otro' exótico por parte de los sectores culturales criollos de Lima. Si bien el cine es un gran mediador cultural y fortalece en forma dramática la influencia de los Estados Unidos, su relación con el desarrollo de los deriva-

dos del *jazz* es solo tangencial en este primer momento, siendo las culturas de la partitura, la victrola y la 'electrola' mejores mediadores para la masificación de la cultura inicial de los 'bailes jazzeros'. Durante este período se nos presenta un modelo de peruanidad que no incluye al afroperuano, expresado a través del Cusco como centro para la reivindicación de la cultura inca, y de la elección de instrumentos como el charango a modo de referentes de la cultura andina colonial en 'conexión histórica directa' con el período precolonial incaico. La conversación sobre la presencia del *jazz* incluiría, en su momento, un modelo utilitario y simplificador con tres grandes grupos imaginarios de interés para nosotros: el extranjero norteamericano, el indígena andino y el criollo costeño (incluida la 'cultura negra'). Ante las percepciones de pureza cultural, o de necesidad de retorno a una cultura precolonial, el criollismo costeño podría ser marginalizado frente a dos grandes 'imperios': los gringos y el imperio inca.

El criollo limeño de principios del siglo veinte, construido sobre las cenizas de la Biblioteca Nacional destruida al final de la guerra del Pacifico por las fuerzas chilenas de ocupación, siente al Perú como un paraíso europeo, una nación cuya cultura representa el desarrollo moderno y el progreso de una Europa idealizada. En este context: "*Indians, ethnic minorities, and regional ethnic cultures were accepted only insofar as they could integrate and blend into the larger national culture*" (Romero 2001: 124). Mientras en los Estados Unidos la construcción de una dicotomía racial se iba acentuando, el Perú iba homogeneizando el discurso social para incluir a las minorías en el sueño criollo. Los detalles del extraño proceso de 'invisibilización' cultural del '*criollo dream*' en el que los grupos 'no blancos' del criollismo limeño se diluyen en función de una visión de modernidad criolla a finales del siglo diecinueve, han sido ya discutidos en detalle por musicólogos como Raúl R. Romero (2001) y, posteriormente, Heidi Carolyn Feldman (2006). Parte de esta fantasía neocriolla es construida por autores como Ricardo Palma, quien siente

tras la derrota ante los chilenos a un Perú fragmentado en el que el campesinado indígena muestra una falta de patriotismo que debe ser enfrentada. En el desarrollo de la cultura criolla de principios del siglo veinte, la condición racial deja entonces de ser determinada biológicamente y es reemplazada por un nuevo concepto de criollismo como bandera de una peruanidad homogénea. Esta condición subsiste en el Perú contemporáneo, y nociones como 'blanco', 'cholo', 'negro' y 'mestizo' están determinadas por clase social o por participación cultural más que por condición biológica.

Ante la imagen de una negritud asimilada, o diluida, en el proyecto criollo de la posguerra, y a través de un mestizaje continuo de los diferentes grupos raciales del Perú, difícilmente podríamos hablar de un concepto de cultura afroperuana similar al de la llamada cultura afroamericana de los Estados Unidos. En todo caso, la mínima presencia de afrodescendientes en comparación a la masiva población indígena de los Andes relegó su condición a un segundo plano y dificultó los posibles puntos de contacto cultural con la diáspora norteamericana, cuya noción de identidad racial tendría un historial mucho más claro y prolífico. Si el *jazz* traía al Perú, entre otras cosas, símbolos de conciencia africana, ese mensaje jamás llegó a los grupos de afroperuanos, quienes no contaban con las herramientas ni con la retórica que les hubieran permitido construir un lenguaje propio de identificación con los productos norteamericanos catalogados como 'afro'. De la misma forma que un 7/11 solo existe, para la mayoría de los peruanos, en el mundo fantástico de Hollywood, Bosko, Betty Boop y Mickey Mouse (este último modelado, también, en el Blackface) no guardan relación con la realidad, y menos aún con la historia de la cultura negra del Perú.

El *jazz* llega nuestro país escondido como un producto exótico de poca importancia cultural y artística, y no relacionado con los conceptos de raza o segregación. El cosmopolita neocriollo de la Lima de principios del siglo veinte sigue

adorando los productos culturales europeos, pero está dispuesto a entretenerse con los bailes de moda norteamericanos (desde el *turkey trot* hasta el familiar *one step*) al ritmo musical que fuera (desde el Stride pianístico del Harlem hasta el Dixieland), demostrando su vocación cosmopolita e internacional. Si las artes cultas de Europa tenían cabida en los grandes teatros, el espíritu 'jaranero' de la bohemia criolla de la Guardia Vieja que en su espíritu de inclusión había recibido a la *polka*, a la *jota*, a la *mazurka* y al *waltz* de Viena, ahora tenía las puertas abiertas a todo tipo de nueva 'jarana' extranjera, bajo diversos nombres, todos revoloteando en torno al ambiguo término de *jazz*.

Inca Jazz para criollos: negociaciones indigenistas en la era gramofónica

Habían pasado solo cinco años desde el nacimiento del *foxtrot* en 1912 y ya la Banda del Batallón de Gendarmes N° 1 estaba grabando el disco de 10 pulgadas "El aristócrata"[1], adicionándolo a un repertorio que incluía los éxitos "El cóndor pasa" y "Ollantay" (*Kasua* incaica), dentro de una variedad de estilos musicales que abarcaba marchas, habaneras, pasillos, marineras y el *two-step* "Luisa Mercedes". Esto no era una novedad y ya los músicos peruanos estaban grabando desde 1911 para la Columbia en Nueva York (y para 1913 en Lima), generando –gracias al interés de la Victor Talking Machine por el mercado musical latinoamericano– espacios nuevos para la música popular peruana. Esta presencia, aunque mínima, del *foxtrot* en el repertorio de las bandas implica su inclusión como estilo dentro de la variedad musical popular. La Banda de la Guardia Republicana, el reemplazo de la gendarmería nacional, grabaría en 1925 el *Himno Nacional* para el sello local Arto (derivado de la Columbia y del sello Artophone de los Estados Unidos), que ayudaría a la cultura del gramófono en un aporte utilitario y facilitador para la promoción de la nación-estado.

1 Discography of American Historical Recordings, s. v. "Victor matrix G-2323. Victor 69917. El aristócrata / Banda del Batallón de Gendarmes N° 1.

Mientras que para Lloréns el "fonógrafo no parece haber alcanzado más de una audiencia reducida y limitada a las clases pudientes y a los sectores que vivían atentos a las novedades técnicas del mercado internacional" (Lloréns 1983: 35-61), un trabajo de Gérard Borras y Fred Rohner en los últimos años ha documentado la existencia, más bien, de una "pequeña pero pujante industria musical" (Borras y Rohner 2013: 9). Una ojeada a periódicos como *El Comercio* en los años veinte nos muestra un mayor interés por la cultura del teatro, por ejemplo, o un mayor revuelo ante la aparición de la radio en el ambiente nacional, que un interés (existente o no) en el desarrollo de la industria del gramófono. En su mayor parte, la promoción de este comparte con los rollos de música, las partituras y los instrumentos clásicos los espacios de propaganda contratada. En todo caso, frente a una visión descalificadora de la cultura del fonógrafo a principios del siglo veinte en el Perú, podemos decir que la cultura del disco estaba, definitivamente, floreciendo.

Figura 1. El Comercio, abril de 1924.

Pero el tema que nos interesa en este momento es otro: la presencia del *jazz* en sus variantes iniciales en relación a esta naciente industria musical. Otra ojeada a *El Comercio* en 1922 nos expondría el contraste entre las presentaciones en 'tiempo real' y la grabación, y entre la música de tinte europeo aristocrático y los bailes de moda relacionados con el *jazz*. Mientras *El Comercio* promocionaría, por dar un ejemplo, casi diariamente con bombos y platillos el recital de 'arte supremo' de José Santos Chocano y María Carreras, el *jazz* se encontraría reducido a pequeños anuncios comerciales crípticos sobre las últimas novedades a la venta, como los de la casa Exposición Musical, incluyendo en uno el siguiente texto casi a modo de telegrama: "Jazz Fox. Salomé. Cairo. Guacamayo. Las últimas novedades. Exposición Musical. Correo 29".

Figura 2. El Comercio, 6 de enero de 1922.

Lo cierto es que la palabra *jazz* tiene una mínima presencia en medios de difusión como *El Comercio* o *Variedades* durante los años veinte. Esta escasa difusión de la propaganda musical en algunos medios de la prensa escrita no nos da una visión completa del pulso musical peruano, y menos aún un entendimiento de la fuerza de la llegada de los ritmos del *jazz*, y de la *jazz band* como modelo de orquesta popular. La cantidad de partituras de *foxtrot* publicadas, las imágenes representativas de la cultura norteamericana (in-

cluidos banjos elegantes afroamericanos de salón y *flappers*) y la oferta de las versiones grabadas en discos Arto de 'etiqueta roja' –es decir, fabricados en el Perú– son elementos más valiosos para comprender la exposición de la población peruana o por lo menos limeña al *jazz* del momento. Publicaciones como el *foxtrot* "Nicanor" de Ramón Collazo, cantado por Paco Moren, y el *camel-trot* "Tut-Ankh-Amon" de Joseph Nohr (que también interpretó Gardel para Argentina), grabado por la Orquesta Jazz Band Francisco Canaro para Odeón en 1923 –y con la "última novedad sensacional. Ejecutada con 'Serrucho' por el autor"[2]– muestran una serie de relaciones culturales entre los Estados Unidos, Perú y Argentina que requieren aún mayor análisis, y que formarían parte de un discurso continental de reivindicación étnica que serviría de respuesta negociadora a la 'invasión yanqui' durante los veinte.

Figura 3. Foxtrot "Nicanor" de Ramón Collazo.

2 "Arto o Artophone: primer sello discográfico peruano". En: http: //el-anacronico.blogspot.pe/

Durante el Oncenio de Leguía, el desarrollo de la cultura del gramófono convivió con la 'peruanización del Perú' y los ideales indigenistas que apoyaba inicialmente el gobierno, produciendo una doble respuesta ante la llegada de los ritmos de bailes de moda internacional, sin importar su procedencia. Es decir, el *vals*, por ejemplo, podía ser considerado tan extranjerizante como el *foxtrot*, y para un fundamentalismo indigenista un peligro para el desarrollo de una identidad musical criolla que revalorara la 'cuestión indígena' y que garantizara su futuro a través de discursos avalados por la nación como institución política de unificación. Ante la visión integradora del gobierno la música extranjera representa un riesgo para la construcción de la unidad nacional, ya que para la elite costeña el producto extranjero podía ser aún más cercano que el producto andino. Cuando el peruano cosmopolita de Lima quería promocionar su nacionalidad podía recurrir a los motivos incaicos, pero en la comodidad de la vida cotidiana y la vida bohemia, a lo mejor el *foxtrot* y el tango resultaban más atractivos. Joshua Tucker (2013) menciona, por ejemplo, una cita de Gamarra (2007: 171) sobre un artículo de 1930 en el semanario *La Opinión*, donde se habla de la necesidad de mantener la tradición "ahora, más que nunca, cuando el Tango y la Jazz Band [yazban] tratan de imponerse sobre nuestro mundo espiritual". Gérard Borras recoge una opinión similar publicada en *Variedades* (junio 1927) tres años antes, con el título "Estimulemos lo nuestro", donde el autor (bajo el seudónimo "Ego") declara que "convocar a un concurso de bailes y cantos nacionales en estos días de tango arrabalero y el black bottom acrobático significa tener clara conciencia de nuestra despersonalización de lo que se nos lleva el prurito de adoptar lo forastero de la ineludible necesidad de contraponer las aficiones propias a los gustos importados". El criollo de Lima no logra ver sus propios procesos de hibridación y, en muchos casos, intenta la defensa de una pureza imaginada que debe resistirse a lo nuevo. Si estos procesos son comunes durante cambios generacionales, en este caso la aclimatación a los fenómenos musicales globales también refleja la condición provinciana del cosmopolita

limeño que sueña a la distancia con paraísos afrancesados o anglosajones ajenos que no comprende en su totalidad, y que han sido continuamente reinventados en la visión popular peruana de forma paralela a las mitologías indigenistas del imperio incaico.

El Kesha[3] Inca ha llegado ya, y ha llegado bailando el Dixieland

Por mucho tiempo los autores dedicados al estudio de la música peruana estuvieron enfrascados en una misión de rescate. El problema central estaba en que no había nada ni nadie a quien rescatar. La tarea fundamental emprendida en parte durante la colonia, durante la república y, sobre todo, durante la primera parte del siglo veinte puede ser entendida con mayor facilidad si se confronta con las motivaciones que la generaron, y leída con mayor tranquilidad como una reconstrucción interpretativa propia de su tiempo, más que como un trabajo de recuperación 'científica' de lo irrecuperable.

El caso de 'lo andino' puede ser particularmente problemático. Hasta los años cuarenta el tema más importante por tratar era la reconstrucción de la música de los 'incas'. Los detalles de este proceso, junto con las discusiones sobre la escala pentatónica como símbolo supremo de la musicalidad inca, han sido ya ampliamente documentados y discutidos (Romero 1989). La confusión que se genera al relacionar el desarrollo de la cultura andina con el período 'inca' sobre la base del pensamiento evolucionista de la época, produce una serie de lecturas 'autoctonistas' de la realidad andina, y por extensión de la peruana, lo cual serviría de modelo para la generación de piezas con 'aire' incaico o andino. Esta visión, cargada de romanticismo, y apoyada por el movimiento indigenista durante la época de la aparición del *jazz* en el Perú (aunque con un diferente matiz), produce un conflicto al confrontarse con las nuevas invasiones musica-

3 El Kesha Inca es el Inca Mesías de una variación del mito del Inkarri en la selva central, y se refiere principalmente a Juan Santos Atahualpa y la sublevación de 1742.

les del momento. La música criolla costeña y el *vals,* siendo productos de obvia procedencia europea, han merecido amplia atención por parte de los académicos (Basadre 1964; Santa Cruz 1977; Lloréns 1983), sin la necesidad de conectarlos directamente con un pasado americano y comprendiéndolos como un fenómeno urbano de su momento histórico. Por otro lado, en el caso de la 'música de los Andes', la atención principal por parte de los autores ha estado por mucho tiempo centrada en las imaginaciones sobre el pasado precolonial y en la posible supervivencia de un imperio mítico.

Es dentro de este proceso de construcción romántica que aparece una de las respuestas 'peruanas' a la presencia de la música popular extranjera o 'extranjerizante' de los años veinte: el *jazz* incaico (o sus equivalentes en cualquier posible combinación de los términos 'inca', 'incaico', '*step*', '*trot*', '*shimmy*', '*jazz*' o '*camel*'). Si en la costa contemporánea el término 'inca' hace referencia a un pasado compartido entre la costa y los Andes peruanos, los orígenes del 'incaísmo' como visión unificadora americana alejarían estos dos espacios y utilizarían a personajes simbólicos como Túpac Amaru II, la crítica europea al absolutismo monárquico, y el Alto Perú (entre otras cosas) para conformar un eje político centrado en el Cusco y que incluiría tanto a Bolivia como a Argentina (entre otros).

Los proyectos criollos de recuperación del paraíso perdido tras la conquista llevan también consigo la carga del imaginario europeo, que ya desde el siglo quince exotiza y mitifica al indígena 'primitivo e incivilizado', convirtiéndolo en un ser ambivalente que puede tanto expresar características malévolas propias de su condición genética como su categoría de pariente de Adán y Eva, ingenuo y noble, más perfecto incluso que la mitológica familia nuclear americana de los años cincuenta. Si bien el tema se extiende a través de más de cinco siglos, nuestro interés principal está en la influencia que tienen algunos de estos movimientos en la presencia de elementos 'autóctonos' o estereotipos culturales del Perú como esenciales para la identificación de un producto

musical de carácter nacional y, sobre todo, en este texto, para el desarrollo de un *jazz* autodenominado incaico.

Estos mecanismos para peruanizar o 'incaízar' el arte occidental no eran por supuesto nuevos. En 1855 llega a Lima el músico italiano Carlo Enrico Pasta, quien participa de la activa vida cultural capitalina, escribiendo y estrenando, como nos cuentan Ricardo Miranda y Aurelio Tello, "diversas zarzuelas para los teatros limeños, amén de un par de óperas de temática peruana *El Pobre Indio* (1868) y –por supuesto– *Atahualpa*, compuesta y estrenada en el teatro Paganinni [*sic*] de Génova en 1875, y posteriormente llevada a escena en Milán y en Lima en 1877" (Miranda y Tello 2011: 80). Si bien la temática de esas dos óperas intenta ser 'peruana', es un ejemplo más bien de exotismo, en el que el autor europeo fabrica historias sobre los no-europeos, provengan de donde provengan. Lo interesante aquí es el proceso por el cual las elites limeñas cultas del criollismo nacional realizan un proceso similar al de Pasta, exotizando la condición precolonial en una difícil maniobra que intenta generar orgullo por una tradición inexistente sin dejar de representarse como ciudadano cosmopolita del mundo civilizado de Occidente. Tanto Pasta como su público (ya sea limeño o italiano) pierden de vista los procesos culturales de la América colonizada y sus respectivos procesos de hibridación, para favorecer una lectura romántica que unifica y acerca a los dos grupos frente a un concepto común: el indígena (oprimido y avergonzado o heroico e imperial). Este intento bipolar por congeniar los dos mundos imaginados no maduraría para este tipo de piezas musicales hasta la exhibición de *Ollanta* de Valle Riestra durante el gobierno de Leguía.

Si el complejo tema de las relaciones entre los diferentes 'peruanismos' y las artes musicales clásicas europeas requiere un estudio más detallado, la aparición de temas ahora ya clásicos de la historia musical peruana como la ópera *Ollanta* de José María Valle Riestra en 1900 y la zarzuela *El cóndor pasa* de Daniel Alomía Robles en 1913, demuestran la necesidad de justificar la pre-

sencia de estilos musicales extranjeros a través de temas nativistas de reivindicación étnica. Si bien *Ollanta* no tuvo la acogida esperada en su estreno del 26 de diciembre de 1900 en el Teatro Principal, en su reestreno en 1920 en el teatro Forero y en pleno período 'norteamericano' del Oncenio de Leguía (quien apoyó directamente la presentación), la respuesta de las elites limeñas fue más que positiva, y la obra se presentó ante un lleno total y el aplauso escrito de la prensa (Rengifo 2014).

Es importante recordar aquí que la invasión de la música norteamericana tiene en los estilos musicales europeos tradicionales un fuerte contrincante. El Virreinato del Perú ya llevaba siglos de presencia musical europea para cuando los norteamericanos intentan demostrar que representan un 'nuevo cosmopolitanismo' para Latinoamérica. Doscientos años antes de *Ollanta*, ya la primera ópera en Latinoamérica, *La púrpura de la rosa* de Tomás de Torrejón y Velasco, era presentada en el palacio del décimo séptimo virrey del Perú, Melchor Portocarrero Lasso de la Vega. La música clásica europea le llevaba una amplia ventaja en los ambientes elitistas de los centros culturales del Perú (no necesariamente solo Lima), y era parte de los requerimientos esenciales de todo caballero o dama de sociedad conocerlos y apoyar su desarrollo en los encuentros sociales que la revalidaban continuamente.

Múltiples ejemplos posteriores de esta 'indigenización' de la música europea a la peruana con pianos románticos y escalas pentafónicas pueblan las primeras décadas del siglo veinte: *Gloria y ocaso del inca* (Pacheco de Céspedes), *Preludios incaicos* y *Ocho variaciones sobre un tema incaico* (Chávez Aguilar), etc. Este indigenismo andino no encuentra mejor lugar que la Ciudad Imperial, donde se genera el grupo de compositores conocido como 'los cuatro grandes del Cusco'. Como bien declaran Miranda y Tello, este "… nacionalismo cusqueño fue una extensión tardía y provinciana de un nacionalismo romántico que otros compositores igualmente nacionalistas superaron por su

mayor desarrollo técnico y estrecho contacto con las corrientes internacionales de la música del siglo XX" (Miranda y Tello 2011: 164).

Si el final del siglo diecinueve encuentra a la comunidad criolla peruana confundida con respecto a su condición, a su identidad, a su nación y a su situación mestiza, y en un estado de depresión tras el fracaso en la guerra del Pacífico, los cambios históricos que llevarían pronto a los Estados Unidos a dominar nuestras costas generarían nuevas confusiones y ambivalencias. Al igual que en la música culta, donde lo que nos diferenciaba de los europeos mientras imitábamos sus estilos eran los elementos simbólicos indígenas e incaicos, en la música popular debíamos cubrir este 'porcentaje' de 'autenticidad autóctona' tanto para saciar la necesidad de identidad como para ofrecer un producto propio al mundo a través de la 'indigenización' y, en algunos casos, 'incaización' musical. Los productores musicales necesitaban implementar muchas veces elementos que les eran casi tan exóticos como a un extranjero y que representaban la cultura 'lejana' de los Andes. Los mismos indígenas eran a fin de cuentas, para los blancos, mestizos y negros asimilados de la costa, un constructo intelectual que no necesariamente se veía reflejado en una interactividad real. La famosa respuesta de Leguía a Carlos Condorena en 1923, en plena discusión sobre el tema, refleja claramente la condición subalterna de los indígenas frente a los 'costeños', y el rápido desmoronamiento de la 'Patria Nueva': "A mí ningún indio me va a levantar la voz" (Rénique 2004: 100).

Pero volviendo al *jazz*: este inca argentino sí que baila bien el *one step*

At the outset I wish to emphasize one point most emphatically. The new dances are not improper dances (Caroline Walker, 1914).

En muchos manuales de baile de principios del siglo veinte encontraremos frases interesantes como la siguiente: "… *for the proper dancing of the*

'Boston' it is necessary to disregard the music" (Swepston 1914: 14). Si uno piensa que la música y sus pasos de baile deberían estar están íntimamente vinculados, la variedad de pasos presentes en la música popular de los Estados Unidos a comienzos del siglo veinte nos hace la tarea muy difícil; más aún si entendemos que en los nuevos procesos de globalización cultural, la Sudamérica hispánica ya había contribuido con nuevos bailes híbridos al resto del mundo durante el siglo diecinueve. Argentina (nuestro antiguo *partner in crime* en la construcción del incaísmo) exporta el gran producto del tango a finales de dicho siglo. Parte de un proceso de estandarización del baile incluía luchar contra la 'falta de decoro' y la 'obscenidad' de los bailes y estilos musicales del momento. El tango por ejemplo, "*shorn of crudities*", es reformado para los ambientes de baile norteamericano o inglés de acuerdo a la moral de moda. Caroline Walker, en la introducción a su 'manual de instrucciones' intentaría solucionar la percepción infame de los 'bailes modernos' que planteaba que quienes los realizaban eran "*those whose performance of any dance would be improper and in many cases even suggestive*" (Walker 1914: 7). Los Kinney no le echarían la culpa necesariamente a los 'individuos de mal vivir' pero sí apoyarían esta estandarización o domesticación de los bailes 'maleados': "*To some people the Tango seems to be an object of suspicion. In a previous incarnation, three or four years ago, it did, in all likelihood, fall short of the requirements for acceptance in Anglo-Saxon ballrooms*" (Kinney y Kinney 1914: 291).

Tampoco están necesariamente claras para los norteamericanos la naturaleza y lógica cultural de bailes como el tango: "*What has been taught and danced for the past two or three seasons, and still being danced as the Tango is, in reality, not the Tango, but has been classified by the best authorities as the One Step*" (Walker 1914: 11). Walker va más lejos y da a entender que cualquier *ragtime* o canción popular en 2/4 o 4/4 y tocada rápidamente es adaptable a este tango / *one step*.

Una nueva ojeada a *El Comercio* de 1924 nos acerca a los sospechosos ambientes donde el '*jazz*' podía relacionarse con las artes escénicas europeas de entretenimiento en Lima. Si como música popular vinculada a bailes cuya decencia podía ser discutible en algunos medios difícilmente podría codearse con las artes 'elegantes' de Europa, los ambientes de la sátira menos refinada –como el *café-concert* y los espacios del *vaudeville* llegados desde el París de Vallejo a través del Bataclán– podrían aceptarlo con mayor facilidad, incluyendo a sus doce bataclanas (quiero decir: *jazz girls*), bajo el rítmico auspicio de la Jazz Band de Lorenzo, por ejemplo (ver Figura 4). La presencia del Bataclán francés no debería sorprendernos y es parte de una intención fracasada de expansión de los espectáculos de la sala parisina, tras el exitoso período de Maurice Chevalier. Lo interesante para nosotros es la implementación del término 'bataclana' en relación al comportamiento indecoroso o a la desnudez, tanto en el Perú como en Argentina (los dos puntos principales de las giras del Bataclán), y esta relación entre las 'bailarinas de jazz' y la *jazz band*. La conexión de la música popular criolla con los ambientes de entretenimiento y las 'mujeres de alma bacanal' no era nueva, y los espacios del antiguo *music hall* inglés o norteamericano eran ya alabados por Pinglo en temas como su *one step* "El cabaret". Vemos múltiples ejemplos de la conexión de la *jazz band* con este ambiente, como la noticia en *El Comercio* de la Select Band Jazz Feerie, tocando bajo la dirección artística de Teresita Zaza, "la bella y elegante artista tan aficionada a los espectáculos de carácter bataclanesco"[4].

En vista del gran éxito del Ba-Ta-Clán
con sus 12 JAZZ GIRLS, la temporada ha sido prorrogada
Vermouth de 6½ a 8 p.m. y noche de 10½ a 12 p.m. – Entrada general 50 cts.
Hoy lunes grandes estrenos. Suceso del Jazz Band de Lorenzo

Figura 4. El Comercio, marzo de 1924.

4 *El Comercio*, 22 de abril de 1924.

Cabe aquí decir que la *jazz band* no estaba exclusivamente vinculada a este entorno o al de la pista de baile, y que podemos ver otros ejemplos de participación alternativa en la cultura limeña, como la presentación de una *jazz band* en el estreno en el Teatro Ideal de *El gabinete del Dr. Calegari*, "el primer film gigante ultramoderno. Dedicada a los hombres de estudio, a los artistas y a la intelectualidad chalaca"[5].

Esto en el ámbito de las presentaciones en vivo y de la banda 'jazzera' de entretenimiento que cumple una función de ejecución musical de los *hits* del momento. En el caso de la composición criolla, autores como Carlos A. Saco, hoy considerado figura esencial del criollismo nacional, abrazaron pronto el *jazz* y los estilos de baile americanos en representación del criollo costeño, pero negociando su pertenencia tanto a las modas musicales como al indigenismo político ya popularizado. En un artículo de 1927 de la revista *Vanidades* se declara que: "Saco se ha dedicado a 'nacionalizar', si así puede decirse, el jazz, el one step, el fox trot y el charleston y en breve la casa Brandes editará algunas de sus nuevas composiciones para satisfacción de la gente cabaretera y aficionada a las expansiones coreográficas"[6].

Uno de los temas más famosos de Saco es el *jazz-camel* "Cuando el indio llora", grabado en Nueva York a mediados de los veinte por la Orquesta de Jazz de Nilo Menéndez. Esta obra es un ejemplo importante de la relación entre los movimientos indigenistas que hemos mencionado con anterioridad y su adaptación a los ritmos internacionales de moda. Los productos musicales generados por autores como Saco no estaban dirigidos exclusivamente al público peruano y esperaban poder conquistar espacios fuera del país, y en el caso de temas como "Cuando el indio llora" cumplir la doble función de alentar un modelo de amor patrio y triunfar mediáticamente con un produc-

5 *El Comercio*, 1 de enero de 1925.
6 *Variedades* 990, 19 de febrero de 1927.

to exótico pero entretenido, extraño al consumidor extranjero pero digerible, y amistoso y cercano para el público nacional.

En la *Encyclopedic Discography of Victor Recordings* (Fagan y Moran 1983 y 1986) podemos encontrar otras canciones de Saco a ritmo de *jazz* como "Cecilia", "Murmullos" y "El caprichoso", todas grabadas por la Orquesta Internacional; mientras que sellos como Regal o Gennet grabarían otros tantos temas 'jazzeros' del mismo autor. El aspecto 'jazzero' de las composiciones de Saco y de otros autores contemporáneos de la bohemia criolla limeña de los veinte no ha logrado tener una presencia significativa en el trabajo de investigación musicológica realizado en las últimas décadas, a pesar de ser un elemento presente y recurrente en el desarrollo de gran parte de la música criolla peruana de principios del siglo veinte.

Saco no fue, por supuesto, el único trabajando en este proyecto de 'nacionalización musical', y se generaron muchas otras grabaciones de los *inca steps*. La Orquesta Internacional, la Orquesta Típica Incaica, Los Floridians, Los Castilians y La Orquesta Peruana de Robles son algunos de los nombres que encontramos en los registros de la Brunswick y de la Victor, con temas de '*jazz* incaico'. Títulos como "Manco Cápac" de Benigno Ballón Farfán o "Amor indio" del ayacuchano Moisés Vivanco pueblan el panorama de la música grabada de sabor andino, y una lista completa y detallada de estos trabajos está aún por publicarse. Por otro lado, no son solo los peruanos quienes se dedican a promover esta exótica mixtura. Como director musical de los Brunswick Laboratories, y promotor tanto de la cultura de la grabación como de la cultura de la radio, Louis Katzman grabaría bajo diferentes nombres como The Whittall›s Anglo-Persians, The Castillians, Louis Katzman›s Colonial Orchestra, la Atlantic Dance Orchestra, the Brunswick Salon Orchestra o la Jazz-O-Harmonists, incluyendo en su repertorio múltiples grabaciones peruanas como el '*inca step*' con la Louis Katzman's Orchestra, como un '*novelty*, instrumental'.

A pesar de lo variado y prolífico de la producción musical peruana relacionada con el *jazz*, el término *jazz band* no logra declarar su relación con géneros musicales específicos, pasando a la posteridad representando solamente a la cultura de baile. Incluir en la promoción de un evento en Lima el término *jazz band* implicaba más que la exclusividad estilística: la idea de diversión bailada. Si en décadas posteriores la labor de catalogar a la bandas de *jazz* en el Perú sería sencilla, durante los años veinte las *jazz band* pierden rápidamente la posibilidad de generar protagonismo musical y sus mestizajes musicales quedaron diluidos en la cultura criolla costeña y vencidos por la supremacía del *vals*.

¡¡TODOS A LA PUNTA!!

Domingo 16 de marzo gozará Ud. en el Gran Hotel Atahualpa de un exelente almuerzo y comida á la carta. - Habrá cocina francesa, italiana y criolla. - Una competente jazz-band ejecutará números de baile más modernos, como Tangos Argentinos, Fox-trot, Jazz, etc.

Separe su mesa con anticipación.

Telef. 595.

Figura 5. El Comercio, 16 de marzo de 1924.

Una pequeña anécdota bastará para aclarar nuestra situación contemporánea con respecto a las *jazz band* de los veinte: a mediados del 2015, el saxofonista peruano Carlos Espinoza encontró colgada en la pared de la casa de familiares del músico Pocho Purizaga (importante innovador en la historia del *jazz* peruano) la foto de una *jazz band*, con un letrero donde figura: "Purizaga Jazz Band". Mientras el trabajo de Pocho puede ser encontrado en los medios de difusión –aunque como Carlos Espinoza también comenta no al nivel de su importancia en el desarrollo del *jazz* en el Perú–, el historial 'jazzero' de la familia Purizaga ha pasado completamente desapercibido. Existen casos

similares que relacionan con músicos de períodos posteriores afectados por este historial 'abandonado' de la música popular, y que deben ser investigados para aclarar una serie de relaciones musicales y culturales importantes y olvidadas. Si para una familia limeña de los veinte el término '*jazz ban*d' podía ser de uso común, para el limeño contemporáneo carece por completo de significado.

Figura 6. Purizaga Jazz Band.

La historia de las *jazz band* del Perú es un capítulo perdido en nuestra historia musical y que merece una labor de rescate posible, necesaria y urgente. El poco interés que se le ha prestado al *jazz* de este período está concentrado en las influencias de carácter andino. Aunque los mismos autores comprenden el nivel de mitificación en el que el proceso ha estado envuelto y los diferentes discursos políticos que alimentaron la formación del *inca step*, aún podemos percibir una intención nacionalista en el énfasis dado al elemento 'peruano' del mestizaje musical. Enfrentarse a un fenómeno musical desde una mirada nacionalista es un proceso peligroso y destinado a ensombrecer la percepción de la situación musical enfrentada, pero es un proceso presente en muchos

de nuestros análisis académicos. La *jazz band*, sin el elemento 'indígena', puede llegar a ser considerada como la copia de un producto extranjero o extranjerizante y sin mayor relevancia histórica. Este proceso por el cual los productos musicales de procedencia extranjera que no presenten elementos representativos de los discursos 'étnicos' o nacionalistas pierden la atención tanto del sector académico como del popular, es un problema aún por solucionar, y que en nuestro caso se ha visto reflejado en la poca acogida que ha tenido el *jazz* como objeto de estudio en el Perú. Una de las tareas primordiales para los nuevos estudiosos de la música aquí es reconstruir, más aún que una realidad histórica, la propia percepción y actitud del 'experto' como una labor subversiva frente a las construcciones de identidad del pasado basadas en clase y raza. Atrapados entre el cientificismo tradicional y las promesas del discurso poscolonial y subalterno, entre las nociones de nación y etnia, perpetuamos una serie de lecturas con la que hemos 'colonizado' el pasado remoto en función al pasado cercano, pero no al presente ideológico.

Este texto tiene como función principal servir de preámbulo y de ambientación para una discusión aún sin invitación, fecha ni propuesta. Si en mi breve introducción a la historia del *jazz* en el Perú (López 2013) discuto algunos de los problemas de recopilación de información básica e incluyo mínimas menciones a la situación de los veinte, entre ellas las disputas entre las *jazz band* de Chorrillos y La Punta mencionadas en el texto de Gabriel Benites (1995), estos comentarios son tan escasos como la información encontrada en los medios de difusión de la época y en los trabajos de los estudiosos de la música. Fuera de los problemas metodológicos e ideológicos planteados, creo que el interés en el tema de la historia del *jazz* en el Perú tendrá un nacimiento tardío pero efectivo. El trabajo académico *in progress* nos presentará en los próximos años una imagen más reveladora, que deberá incluir no solamente la recopilación inicial de datos, sino un análisis extenso y desapegado en el que nuestras tendencias contradictorias y xenofobias ocultas puedan ser

directamente cuestionadas en favor de una visión posnacional y realmente descolonizadora. El *jazz* como subcultura musical peruana durante los años veinte es un 'país extranjero por descubrir', tan exótico y enigmático en sí mismo como los Estados Unidos, y al que debemos enfrentarnos desprovistos de misión moral o cívica, y sin políticas dogmáticas de identificación o pertenencia. Tudor no esperaría menos de nosotros.

Referencias

Basadre, Jorge
1964 *Historia de la República del Perú*. Lima: Ediciones Historia.

Benites, Gabriel
1995 "Jazz in Peru". Texto no publicado.

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

Borras, Gérard y Fred Rohner
2013 *La música popular peruana. Lima - Arequipa (1913-1917).* Los archivos de la Victor Talking Machine + 1 CD. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos e Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Brunswick Records: New York sessions, 1927-1931 Ross Laird, Brunswick-Balke-Collender Company, Brunswick Radio Corporation Greenwood Publishing Group.

Brunswick Records: Chicago and regional sessions Ross Laird, Brunswick-Balke-Collender Company, Brunswick Radio Corporation Greenwood Publishing Group, Jan 1, 2001.

Bustamante, Emilio
2005 "Los primeros veinte años de la radio en el Perú". En: *Contratexto* 13: 206-220. Universidad de Lima

Clayton, Lawrence A.
1999 *Peru and the United States: The Condor and the Eagle*. Georgia: University of Georgia Press.

Drake, Paul W.
1989 *The Money Doctor in the Andes: The Kemmerer Missions, 1923-1933*. Durham: Duke University Press.

Evans, Nicholas M.
2000 *Writing Jazz: Race, Nationalism, and Modern Culture in the 1920's*. New York: Taylor & Francis.

Fagan, Ted y William R. Moran
1983 y 1986 *The Encyclopedic Discography of Victor Records*. Santa Barbara: Greenwood Press.

Feldman, Heidi Carolyn
2006 *Black Rhythms of Peru: Reviving African Musical Heritage in the Black Pacific.* Connecticut: Wesleyan University Press.

Gamarra Carrillo, Jeffrey
2007 "Las veladas literario-musicales como espacios de construcción de identidades en Ayacucho del siglo XX: Elementos de la historia cultural regional". En: *El desarrollo de las ciencias sociales en Ayacucho: la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.* Luis Millones, Jeffrey Gamarra y José Ochatoma Paravicino (editores). Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales de la UNMSM, pp. 169-178.

Kinney Troy y Margaret West Kinney
1914 *The Dance. Its place in art and life*. New York: Frederick A. Stokes Company.

Klor de Alva, J. Jorge
2009 "La poscolonizacion de la experiencia (latino) americana. Una reconsideración de los términos 'colonialismo', 'poscolonialismo' y 'mestizaje'". En: *Repensando la subalternidad. Miradas críticas desde / sobre América Latina*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Lehman, Christopher P.
2009 *The Colored Cartoon: Black Representation in American Animated Short Films, 1907-1954*. Massachusetts: University of Massachusetts Press.

Lloréns Amico, José Antonio
1983 *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

López Ramírez-Gastón, José Ignacio
2013 "A mí sí me cumbé: fragmentos de la historia del *jazz* peruano". En: *Jazz en español. Derivas hispanoamericanas.* Julián Ruesga Bono, coordinador. Xalapa: Universidad Veracruzana.

Manning, William R. (editor)
1938 *Diplomatic Correspondence of The United States, Inter-american Affairs, 1831-1860.* 8 volúmenes. Washington, D. C.: Carnegie Endowment for International Peace.

Mendoza, Zoila S.
2006 *Crear y sentir lo nuestro: folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX.* Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Miranda, Ricardo y Aurelio Tello
2011 "La música en Latinoamérica". En: *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*. Vol. 4. Mercedes de Vega Armijo, coordinadora. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático.

Ramos Núñez, Carlos Augusto
2000 *Historia del derecho civil peruano: siglos XIX y XX*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Raygada, Carlos
1954 *Historia crítica del* Himno Nacional. Lima: Editorial Mejía Baca.

Rengifo Carpio, Daniel
2014 *El reestreno de la ópera* Ollanta*. Lima 1920: cultura, nación y sociedad a inicios del Oncenio*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Rénique, José Luis
2004 *La batalla por Puno: conflictos agrarios y nación en los Andes peruanos, 1866-1995*. Lima: IEP / CEPES / SUR.

Reza, Germán A. de la
2014 "Amistades convenientes: William Tudor Jr., primer cónsul de Estados Unidos en Perú (1824-1828)". En: *Cuadernos Americanos Nueva Época* 149, Vol. 3 (julio-septiembre). Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe.

Romero, Raúl R.
1987 "Panorama de los estudios sobre la música tradicional en el Perú". En: *Boletín del Instituto Riva-Agüero* 14. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
1989 "Géneros, contextos y escalas musicales en los Andes peruanos". En: *Revista del Conservatorio* 2. Lima, diciembre.
2001 *Debating the Past: Music, Memory, and Identity in the Andes*. New York: Oxford University Press.

Sandler, Kevin S.
1998 *Reading the Rabbit: Explorations in Warner Bros. Animation*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Santa Cruz, Nicomedes
2004 *Obras completas I. Poesía (1949-1989).* Lima: Libros en Red.

Santa Cruz Gamarra, César
1977 *El waltz y el valse criollo*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

Smith, Jonathan Z.
1982 *Imagining Religion: From Babylon to Jonestown*. Chicago: University of Chicago Press.

Swepston, Eileen
1914 *The tango. As Standarized and Taught by the Representative Dancing Masters of the North American Continent*. Vancouver: J. H. Welch.

Tucker, Joshua
2013 *Gentleman Troubadours and Andean Pop Stars: Huayno Music, Media Work, and Ethnic Imaginaries in Urban Peru*. Chicago: University of Chicago Press.

Vega Armijo, Mercedes de (coordinadora)
2011 *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*. 6 volúmenes. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático.

Walker, Caroline
1914 *The Modern Dances. How to Dance Them*. Chicago: Saul Brothers.